

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Paula de Souza Ribeiro**

**TRILHAS E TRAVESSIAS:  
a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos  
XIX e XX**

Mariana  
2022

Paula de Souza Ribeiro

**TRILHAS E TRAVESSIAS:**  
**a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos**  
**XIX e XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Professor Dr. Marcelo Santos de Abreu

Área de concentração: História

Mariana

2022

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

R484t Ribeiro, Paula de Souza.  
Trilhas e Travessias [manuscrito]: a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX. / Paula de Souza Ribeiro. - 2022.  
162 f.: il.: color., tab..

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História.

Área de Concentração: História.

1. Pintura. 2. Arte. 3. Gênero. 4. Impressionismo (Arte). I. Abreu, Marcelo Santos de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 7.036

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Paula de Souza Ribeiro**

**TRILHAS E TRAVESSIAS:  
a trajetória de Georgina de Albuquerque e a atuação das artistas no Brasil nos séculos XIX e XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestre

Aprovada em 5 de abril de 2022

### Membros da banca

Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Proa. Dra. Luciene Lehmkuhl - (Universidade Federal da Paraíba)  
Profa. Dra. Isis Pimentel Castro - (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais)

Prof.Dr. Marcelo Santos de Abreu, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 03/08/2022



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Santos de Abreu, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/08/2022, às 11:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0373558** e o código CRC **41EC96FA**.

## AGRADECIMENTOS

Uma bela travessia, sem dúvidas. É assim que enxergo o processo de escrita deste trabalho. Não apenas pelo seu desenvolvimento, mas pelo contexto no qual ele se deu. Durante a caminhada, houve momentos de dúvidas e inseguranças, mas também de descobertas e crescimento. De voltar a sentir alegria pela vida; algumas pedras encontradas pelo caminho eram velhos obstáculos, mas nunca estive sozinha. Daí se tratar de algo além de um projeto acadêmico.

Gostaria de agradecer à minha irmã, por ser meu maior presente nesta passagem terrena.

Aos meus avós, por pensarem em nós com tanto amor mesmo antes de nascermos.

Aos meus pais e tias, que se dispuseram a caminhar comigo; é difícil para mim trazer em palavras o quão cheia de idas e vindas foi esta aventura, mas agradeço, de coração, cada passo que demos juntos. Muito obrigada por fazerem de mim quem eu sou hoje. Prometo que ainda darei muito orgulho a vocês.

Aos meus amigos e colegas, desde aqueles que me conhecem há quase duas décadas àqueles com os quais convivi apenas um ano – embora a amizade pareça de longa data. Acho que não é possível não falarmos do quanto a pandemia nos ensinou a sermos melhores uns com os outros.

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto e ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), por todo o apoio e orientações ao longo dessa trajetória.

Da mesma maneira, agradeço a todos os professores e demais funcionários, pela paciência e pelo carinho com os quais se dedicam a nos orientar sobre a importância do trabalho de um(a) historiador(a). A todos, a minha gratidão e respeito, e que sejamos sempre capazes de participar ativamente da democratização do conhecimento histórico. Reafirmar a força do papel social da educação é dever de todos que trabalham pela democratização do conhecimento e de condições de vida dignas de forma igualitária. Neste momento, em que há alguns anos a ciência enfrenta descasos, desmontes e descréditos, é preciso que a comunidade se atente e faça frente a essas tentativas de retrocesso que se escondem atrás do negativismo compulsivo, propagado sobretudo pelos grandes líderes a quem isto interessa. Há, por detrás desse movimento de atraso, uma ideia paradoxal de que as universidades, sobretudo as públicas, contribuem apenas para aquelas discussões em que o ganho material está à frente. Em contrapartida, o acesso ao espaço acadêmico e o conhecimento produzido que se direcionam para a democratização e inclusão social são deslegitimados e contestados.

Gostaria de agradecer também às instituições nas quais a pesquisa foi realizada, pois, em meio à pandemia, dobrou-se a importância e a necessidade de divulgação, valorização e

devida proteção dos trabalhos nelas desenvolvidos, a fim de que outras pessoas tenham acesso eles. Dadas as circunstâncias atípicas, foi necessária a reinvenção dos olhares e das ações para que fosse possível a adaptação cotidiana e, também, a atividade de pesquisa. Dessa forma, é importante pontuar que o trabalho foi realizado respeitando as limitações impostas pela pandemia. Ao longo dos anos de 2020 e 2021, foi preciso que nos atentássemos às rápidas mudanças no quadro pandêmico, o que ocasionou, por exemplo, a espera pela reabertura de instituições cujos arquivos desempenhariam papel fundamental à escrita da pesquisa e o contato frequente com essas para averiguar a possibilidade da pesquisa presencial – em alguns casos, inviabilizada durante toda a pandemia. Não por acaso, direciono meu agradecimento à Fundação Biblioteca Nacional, desenvolvedora da Hemeroteca Digital, base de dados sem a qual não possível realizar a pesquisa de forma tão adequada e bem embasada. Em seguida, para a Fundação Bienal de São Paulo, na qual fui muito bem atendida de forma virtual, em respeito às normas de segurança sanitária definidas para proteção contra o vírus da Covid-19, tendo a equipe do Arquivo Histórico fornecido importantes informações. Da mesma forma, deixo meus agradecimentos a todas as demais instituições que contribuíram e contribuem para outros estudos além da presente dissertação.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar a trajetória da pintora, desenhista e professora brasileira Georgina de Albuquerque. Compreende-se enquanto recorte temporal o período de sua formação e atuação no campo artístico, de 1903 a 1962, bem como uma análise de aspectos relacionados ao seu legado, visto que a artista ocuparia cargos institucionais de grande relevância e realizou importantes mudanças no cenário artístico de sua época, refletindo, ainda, na contemporaneidade. Em sua trajetória, Georgina se revela uma artista plural, tendo participações importantes em meio à movimentação artística dentro e fora do âmbito institucional no Brasil. Buscamos apresentar, para além das circunstâncias e possibilidades da atuação em ateliês e exposições, perspectivas diferentes no que tange às formas de participação das mulheres no campo artístico, tais como a participação em concursos culturais, pesquisas e trabalhos editoriais. O trabalho também abarca considerações a respeito do panorama encontrado pelas artistas no Brasil nos séculos XIX e XX, ao analisar suas formas de atuação e obras. Buscaremos trazer contribuições acerca da História da Arte brasileira quando vista sob a perspectiva de gênero, o que significa também propor novas chaves de leitura possíveis para tal discussão, uma vez que foram identificadas semelhanças e diferenças notáveis nas formas de atuação das artistas, revelando-se uma ampla trama de trajetórias que ajudariam a abrir caminhos para as mulheres que desejassem seguir carreira artística posteriormente. Considerando-se as particularidades de cada trajetória aqui estudada, os resultados da pesquisa apresentam a variedade de possibilidades para o exercício desta atuação, bem como apontam novos questionamentos possíveis para o estudo das trajetórias de mulheres artistas para além da produção e exibição de obras, através da análise das relações entre as dimensões individuais e coletivas do estudo de trajetórias.

**Palavras-chave:** Pintura. Arte. Gênero. Georgina de Albuquerque. Impressionismo.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the trajectory of the Brazilian painter, draughtsman, and teacher Georgina de Albuquerque. The period of her formation and performance in the artistic field, from 1903 to 1962, is understood as a temporal cut, as well as an analysis of aspects related to her legacy, since the artist would occupy very relevant institutional positions and made important changes in the artistic scene of her time, reflecting, even today. In her trajectory, Georgina reveals herself as a plural artist, having an essential participation in the artistic movement inside and outside the institutional scope in Brazil. We seek to present, beyond the circumstances and possibilities of acting in studios and exhibitions, different perspectives regarding the forms of participation of women in the artistic field, such as participation in cultural contests, research, and editorial work. The work also includes considerations about the panorama found by artists in Brazil in the 19th and 20th centuries, by analyzing their performance and work. We seek to bring contributions to the History of Brazilian Art when seen from the gender perspective, which also means proposing new possible reading keys for such a discussion. In our research, remarkable similarities and differences were identified in the ways of acting of the artists, revealing themselves a wide web of trajectories that would help to open paths for women who wished to pursue an artistic career later on. Considering the particularities of each trajectory studied here, the results of the research present a variety of possibilities for the exercise of this performance, as well as point out new possible questions for the study of the trajectories of women artists beyond the production and exhibition of works, through the analysis of the relationships between the individual and collective dimensions of the study of trajectories.

**Keywords:** Painting. Art. Genre. Georgina de Albuquerque. Impressionism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Cesto de compras</i> , de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1884).....	38
Figura 2 – <i>Um canto no meu ateliê</i> , de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1884) .....	41
Figura 3 – <i>Estendendo a Roupa</i> , de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1888) .....	44
Figura 4 – <i>A Hora do Pão</i> , de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1889) .....	46
Figura 5 – <i>Estrada do Mundo Novo com Pão de Açúcar ao fundo</i> , de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1888).....	48
Figura 6 – <i>Autorretrato</i> , de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1904) .....	52
Figura 7 – <i>Vaidade</i> , de Angelina Agostini, óleo sobre tela (1913) .....	60
Figura 8 – <i>Autorretrato</i> , de Angelina Agostini, óleo sobre tela (1915) .....	62
Figura 9 – <i>Árvore de Natal</i> , de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1916).....	75
Figura 10 – <i>Manhã de Sol</i> , de Georgina de Albuquerque, 50 cm x 61 cm, óleo sobre tela (1920) .....	80
Figura 11 – <i>Canto do Rio</i> , de Georgina de Albuquerque, 76 cm x 106 cm, óleo sobre tela (1920) .....	83
Figura 12 – <i>Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência</i> , de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1922) .....	91
Figura 13 – <i>Torso/Ritmo</i> , de Anita Malfatti, carvão e pastel sobre papel (1915) .....	98
Figura 14 – <i>Autorretrato/ Manteau Rouge</i> , de Tarsila do Amaral, óleo sobre tela, (1923) .....	101
Figura 15 – <i>Roceiras</i> , de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1930) .....	116
Figura 16 – <i>Feira da Glória</i> , de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1940).....	121
Figura 17 – <i>D-1 a D-5</i> , de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942) .....	125
Figura 18 – <i>D-6 a D-8</i> , de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942) .....	126
Figura 19 – <i>D-9 a D-16</i> , de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942) .....	127
Figura 20 – <i>D-18 a D-22</i> , de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942) .....	128
Figura 21 – <i>D-23 a D-28</i> , de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942) .....	129

Figura 22 – <i>Sem título</i> , de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942) .....	130
Figura 23 – <i>Os Tropeiros</i> , de Georgina de Albuquerque, óleo sobre madeira (s/d) .....	132

## LISTA DE SIGLAS

ABE	Associação Brasileira de Educação
Aiba	Academia Imperial de Belas Artes
BDOR	Biblioteca Digital de Obras Raras da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Capes	Campanha de Aperfeiçoamento de Nível Superior
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
EBA	Escola de Belas Artes
EBAOR	Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Egbas	Exposições Gerais de Belas Artes
Enba	Escola Nacional de Belas Artes
FGV	Fundação Getúlio Vargas
IA	Instituto de Artes
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IMS	Instituto Moreira Salles
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade Federal de São Paulo
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MEC	Ministério da Educação
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
UB	Universidade do Brasil
UDF	Universidade do Distrito Federal
UEMG	Universidade Estadual de Minas Gerais
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unicamp	Universidade Federal de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	MANHÃS DE SOL, INSTANTES PLURAIS: UM OLHAR SOBRE AS ARTISTAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX .....	33
3	(RE) PENSANDO GEORGINA DE ALBUQUERQUE: PROPOSTAS PARA NOVOS ÂNGULOS DE ESTUDO SOBRE SUA TRAJETÓRIA.....	65
4	1922: UM ANO DE DIVERSOS MOVIMENTOS MODERNISTAS NO BRASIL	87
5	A VIDA ACONTECE E A ARTE, TAMBÉM: A ATUAÇÃO DE GEORGINA JUNTO ÀS INSTITUIÇÕES .....	107
6	ALÉM DAS LINHAS DO HORIZONTE: O AMPLO LEGADO DE GEORGINA E DE SUAS CONTEMPORÂNEAS AO CAMPO ARTÍSTICO BRASILEIRO .....	135
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	145
	BIBLIOGRAFIA GERAL .....	151
	ANEXO .....	157

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo se dedica à análise da trajetória artística da pintora, desenhista e professora brasileira Georgina de Albuquerque, no recorte temporal de 1903 a 1962. Trata-se de um aprofundamento de questões levantadas em minha monografia de graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pretende-se, portanto, ampliar as fontes primárias e bibliográficas, e, para isso, tem-se por objetivos: identificar os catálogos de exposições em que Georgina atuou, seja como expositora ou em outra função; apontar publicações referentes a essas participações, buscando caracterizar os periódicos levantados a fim de compreender melhor os discursos utilizados; apresentar obras e textos produzidos pela artista, com o propósito de construir concepções sobre questões relacionadas não somente à trajetória de Georgina, como também sobre a vivência artística feminina nos ateliês e Escolas de arte, as dinâmicas sociais presentes nos ambientes acadêmicos e não acadêmicos voltados à criação, estudos e discussões sobre arte.

Georgina Moura Andrade nasceu em Taubaté, interior de São Paulo, em 4 de fevereiro de 1885. Seus pais eram de famílias tradicionais da elite paulista, as famílias Marcondes de Moura e Abreu de Andrade. Sua mãe, Maria Gertrudes de Moura Andrade, foi a primeira a lhe incentivar a pintar inda criança, aos 9 anos. Aos 15, teve aulas com o pintor e professor Rosalbino Santoro (1858-1920), que chegou a morar em sua casa, dada sua condição de saúde de Rosalbino que então necessitava de cuidados constantes. Santoro viajava muito pelo interior paulista com outros artistas, retratando as paisagens da região, como explica Eneida Queiroz (2016). Após visitar uma exposição individual de Antônio Parreiras (1860-1937), Georgina decidiu-se pela carreira artística e, em 1904, mudou-se para o Rio de Janeiro e se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes, onde teve aulas com Henrique Bernardelli. Na Escola, conheceu um aluno mais velho, Lucílio de Albuquerque, com quem se casou em 1906. O casal foi para a França, onde viveu por cinco anos, e, lá, Georgina se desenvolveu ainda mais como artista, estudando na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e na Académie Julian – a primeira conhecida pelo viés mais tradicional, e a segunda, pelo viés liberal, fato relevante para compreendermos a formação profissional da pintora ao longo deste estudo.

No campo da História da Arte, a visibilidade das artistas é a grande questão que nos move a levar adiante uma pesquisa iniciada na graduação. No processo de escrita, nos deparamos com um alto número de mulheres participantes das Exposições Gerais de Belas Artes, fato que chama a atenção, inclusive, pela falta de informações sobre essas artistas e suas obras. Trouxemos novamente a figura de Georgina como nosso ponto central e, ao mesmo

tempo, inicial, visto que elencamos novos questionamentos a partir dele. A trajetória singular de Georgina pode abrir caminhos para entendermos o porquê desse silenciamento com relação às artistas dos séculos XIX e início do século XX. Buscamos, portanto, analisar quais as semelhanças e diferenças em suas trajetórias pessoais e profissionais, a fim de compreender como as relações gênero/arte e arte/gênero se configuravam e abriam ou fechavam caminhos para a consolidação profissional dessas mulheres. Sendo assim, a perspectiva de gênero se faz central para os apontamentos e discussões levantadas na pesquisa. Nossa principal referência bibliográfica será o livro de Filipa Lowndes Vicente, *Arte sem História*, que, ao questionar os instrumentos de análise da História da Arte no trato com as artistas, a autora traz uma série de novas questões a serem postas à atividade de pesquisa a elas relacionada, tendo como foco seu país natal, Portugal. Para o Brasil, gostaríamos de propor ainda outras questões, considerado a própria colonialidade portuguesa à qual o Brasil esteve submetido. Ao longo do texto, pontuaremos esses questionamentos.

O Impressionismo, tendência na qual as principais obras de Georgina se inserem, ganha um novo olhar, que busca reavaliar algumas discussões tratadas em minha monografia. Tendo surgido como um movimento de vanguarda europeia, no Brasil, o impressionismo ganhou novos tons e sentidos, tornando-se algo mais próximo de um estilo do que de um movimento. Por esse motivo, um dos enfoques será o estudo da retórica de ruptura com os cânones, presente nas vanguardas na História da Arte. Como surgem e operam dentro de seu contexto e campo artístico? A partir dessa noção de que há uma retórica no impressionismo, como identificar quais são as suas maiores contribuições para os âmbitos socioculturais em que ela se fará presente? Para as artistas, há aberturas para atuação profissional? Discutiremos também, a partir de bases teóricas da História da Arte, as especificidades e semelhanças entre o impressionismo da Europa e o brasileiro.

Chegamos, então, a uma discussão que também nos é muito cara: em 1922, tivemos dois eventos de grande importância à arte brasileira, sendo eles o Centenário da Independência e a Semana de Arte Moderna. Ambos possuem diferenças fundamentais, mas também semelhanças discretas que quando analisadas com maior atenção, revelam um contexto em que as transformações culturais no Brasil nesse período são mais presentes e comuns à cena artística como um todo do que imaginamos. Além de tratar das questões de organização e administrativas dos eventos em si, a proposta se estende a uma análise comparativa de trajetórias e obras entre a impressionista Georgina de Albuquerque e as modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Através dessa análise, será possível discutir noções iconográficas e

iconológicas fundamentais ao andamento da pesquisa. Aqui, os questionamentos são: como cada evento se organizou e foi recebido pela sociedade? Quais os impactos causados pela Semana de 22 à arte acadêmica e como estes se estendem à dinâmica dos ambientes de ensino de artes, sobretudo na Escola Nacional de Belas Artes? E, para as mulheres que aspiravam ou que já seguiam a carreira artística, houve alguma mudança a partir dos novos acontecimentos? Esta discussão nos permitirá aprimorar nossa visão sobre o que poderia significar ser modernista no dado período, para além da Semana de 22.

Voltamos, então, a nos centrar na figura de Georgina de Albuquerque. Outra ideia é investigar os rumos tomados em sua carreira após 1930, uma vez que se pôde verificar, durante o desenvolvimento do projeto da monografia, que a artista mudara o seu local de participação em exposições coletivas, organizara novos formatos de exposições e que as menções a seu nome em publicações decaíra em comparação à frequência verificada na década de 1920 em periódicos como *A Noite*, *Revista Ilustrada* e *Jornal do Commercio*, em suas seções dedicadas às belas artes. O questionamento central para esta discussão é se esses fatos teriam contribuído para o seu “sumiço” repentino, vistas as suas grandes conquistas como mulher artista brasileira no início do século XX. Ainda não há tantos estudos que se dediquem a esse período da trajetória da pintora, tornando-o um tanto “apagado” deste percurso.

Com todas as mudanças realizadas por Georgina, surge a necessidade de nos debruçarmos com especial atenção sobre seus legados à História da Arte e à história das artistas brasileiras. Assim, o que se pretendia figurar como uma pesquisa em História da Arte sob a perspectiva de gênero tornou-se também uma pesquisa acerca de trajetórias. Logo de início, percebemos que para falar de Georgina precisávamos falar das artistas que a antecederam. Da mesma forma, para falar das modernistas, era preciso falar de Georgina. Para além do âmbito individual de um estudo de trajetória, logo nos apareceu o âmbito coletivo. As formas de atuação de nossas primeiras grandes artistas acadêmicas são variadas; a cada trajetória artística que nos aventurávamos a pesquisar, este encontro entre trilhas e travessias ficava mais claro. Como aporte teórico, nos debruçamos sobre obras do antropólogo Gilberto Velho (2003), de Philippe Lejeune (1995), Ângela de Castro Gomes (2004) e Karina Anhezini (2003). Esses estudos irão permear nossa discussão ao longo dos capítulos, visto que o período em que Georgina traçou sua trajetória é complexo e apresenta mudanças de percurso importantes tanto em âmbito individual quanto no âmbito organizacional do campo artístico brasileiro.

Georgina de Albuquerque, quando no início de nossa pesquisa na graduação, já dispunha de certa fortuna crítica, e esta vem se expandindo consideravelmente. É interessante

que comentemos ao menos alguns textos referentes à artista – muitos deles utilizados em minha monografia, para termos um panorama das várias discussões que vêm sendo tecidas. A grande maioria dos trabalhos sobre Georgina vem das grandes áreas História, Sociologia e, mais recentemente, da Museologia. Os estudos considerados inaugurais sobre a artista e a perspectiva de gênero na História da Arte brasileira são de autoria de Ana Paula Simioni (2002, 2004); que em sua tese de doutorado *Profissão Artista...* (2004) reuniu pela primeira vez as primeiras grandes artistas acadêmicas do Brasil, discutindo seus contextos e condições de atuação. Sob a perspectiva sociológica da arte, a autora também apresentou possibilidades de interpretação da iconografia das obras, ponto-chave na construção das ligações entre artista e meio social. Já no artigo *Entre Convenções e Discretas Ousadias...* sua atenção se voltou exclusivamente à Georgina e à pintura histórica feminina no Brasil; grande parte do texto se movimenta em torno da tela *Sessão do Conselho de Estado...* e seus elementos inovadores. Pontos referentes às vivências femininas no ambiente educacional artístico também são levantados, mas pouco se fala sobre a pintura histórica feminina em si. Simioni indica as dificuldades da entrada das mulheres nesse meio, mas não cita outros exemplos de artistas dedicadas a esse gênero pictórico. Isso, porém, logo se torna compreensível ao notarmos a pouca atenção dedicada à coleta de informações sobre as obras das artistas, vide os catálogos da Enba, por exemplo.

Eneida Queiroz (2016) teve em Simioni sua base para a escrita de diversos textos sobre Georgina – esta autora é a que mais se aproxima da escrita biográfica, tendo entrevistado pessoalmente os familiares da artista. Queiroz tende a se dedicar com maior atenção ao período anterior a 1930, mas, ainda assim, seus trabalhos são de grande importância, pois começam a situar a pintora dentro do movimento impressionista, complementando os estudos iniciados por Simioni. Ambas as autoras gravitam, sobretudo, em torno de *Sessão do Conselho de Estado* e de perspectivas mais gerais sobre sua trajetória e as questões de gênero. Aparentemente, Georgina ficou alguns anos sem ser revisitada pela escrita da História, pois, após a publicação dos textos de Simioni, apenas na metade da década de 2010 seu nome voltaria a aparecer em artigos, teses e dissertações, dessa vez sob prismas mais específicos, e publicados quase serialmente, dada sua proximidade de socializações. Manuela Henrique Nogueira (2016) tem uma importante tese sobre a obra *No Cafetal*, que leva o foco ao fim da década de 1920. O texto de Nogueira é uma ampla análise iconológica que liga a iconografia da obra às questões de trabalho, gênero e raça vigentes no Brasil na época em que foi pintada e exposta por Georgina. É também um texto de grande importância por esboçar um estudo da trajetória da artista, embora seu foco não seja exatamente esse; isso acontece quando a autora localiza Georgina

enquanto filha de uma família abastada, frequentadora das sociabilidades elitistas, mas que, ao mesmo tempo, demonstra mudanças de percurso quando olhamos com atenção para as temáticas de *Sessão* em comparação a *No Cafetal*. Nogueira também é autora de um artigo seminal sobre fotografias de Georgina e sua família, mais especificamente sobre sua imagem enquanto mãe. Mais uma vez, Nogueira ensaia um estudo de trajetória por meio da análise das fotografias, pois destaca que, nos primeiros anos de sua carreira após o casamento, o papel de mãe e esposa tendia a ser mais ressaltado que o de artista. A autora identifica a década de 1940 como o marco no qual se vê Georgina mais à vontade em mostrar-se como artista profissional e, inclusive, para incentivar outras mulheres que desejam seguir nessa atividade.

Em Carolina Faria Alves (2017), a análise dos retratos de Georgina se dá juntamente àqueles que representavam suas contemporâneas. A autora constrói concepções acerca das imagens das artistas pintadas por homens, tendo como ponto forte o fato de situar a representação por mãos alheias como sendo tão importante quanto aquelas feitas por elas mesmas, por estarmos falando de um processo de afirmação de sua posição profissional. Grande parte das pessoas que escrevem sobre Georgina são mulheres, que buscam trazer a perspectiva de gênero em seu lugar na História da Arte repensada em seus cânones. Estes textos, atualmente, tendem a seguir objetivos como: analisar um conjunto de obras sem um grande tema/problema em específico, analisar obras que se encaixem num determinado tema/problema escolhido para a discussão ou ainda, analisar episódios específicos da trajetória da artista com o auxílio de fontes diversas fora as próprias obras.

Em 2020, Ana Maria Tavares Cavalcanti incluiu Georgina numa revisão do movimento impressionista que buscava desconstruir a resistência historiográfica de considerá-lo impressionismo de fato. É uma discussão importante para pensarmos uma menor dependência dos instrumentos teóricos da História da Arte eurocêntrica, e a inclusão de Georgina, de maneira espontânea, também é relevante se considerarmos que muitos textos sobre o impressionismo brasileiro não a incluem de modo efetivo.

Nesse quadro crescente de possibilidades de abordagens multidisciplinares, a presente pesquisa traça uma conversa entre aspectos vindos de quatro grandes áreas: História, Antropologia, Sociologia e, mais ao final, a Curadoria. Tendo em vista que a trajetória de Georgina de Albuquerque é longa e repleta de episódios que nos chamam a refletir sobre contextos complexos da arte brasileira, o entrelaçamento dessas disciplinas será feito de modo a repensarmos momentos ainda não discutidos sobre sua carreira, que integram uma incrível trama de projetos desenhados por outras grandes mulheres artistas. É preciso situar essas artistas

enquanto motivadoras das grandes aberturas às mulheres no campo artístico, tendo em vista que suas particularidades biográficas e artísticas se encontram num mesmo projeto social coletivo.

Para a realização desses objetivos, seguimos uma pesquisa arquivística e bibliográfica. O levantamento dos catálogos e fichas técnicas foi feito através dos acervos da Enciclopédia Itaú Cultural, Coleção de Catálogos de Exposição da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBAOR) e pela Biblioteca Digital da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BDOR). Foram organizadas por ordem cronológica todas as exposições em que o nome de Georgina de Albuquerque se faz presente. Para a escrita desta dissertação o destaque cabe àquelas exposições em que Georgina foi premiada ou atuou em outra função que não seja a de artista expositora, e que compreendessem o período anterior a 1920 e posterior a 1930, buscando, assim, a ampliação de nosso recorte temporal e, conseqüentemente, de possibilidades de trabalhar as novas problematizações.

A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional teve papel fundamental para o levantamento de todas as publicações utilizadas na pesquisa, vista a situação atípica ocasionada pela pandemia de Covid-19, que teve seu início no Brasil em 2020. Os acervos digitais são de extrema importância para os pesquisadores de todas as áreas e, por isso, é necessário o reforço na proteção e valorização destes visando apoiar e fortalecer a atividade científica.

A escolha dos periódicos foi realizada com base em suas caracterizações e no recorte temporal proposto. A *Revista Ilustrada*, por exemplo, fora utilizada na monografia, mas, no recorte proposto para a presente pesquisa, seu conteúdo já não conferia igual enfoque a Georgina, isto é, as notas em referência à artista se tornaram mais superficiais, apenas mencionando sua participação em exposições de forma objetiva. Em contrapartida, foi possível realizar o levantamento de publicações cujo conteúdo estava voltado especialmente às artistas que surgiram ou se consolidaram principalmente após 1930, como é o caso do Brasil Feminino. Assim, buscamos evitar as menções do nome da artista que não estivessem relacionadas críticas ou notícias que não deixassem clara sua forma de participação e recepção por parte do público. Considerando que os dois principais polos de atuação da artista eram as capitais dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, foram realizadas, de forma presencial, pesquisas de fontes primárias na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM). De forma remota, pesquisamos também o Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Bienal (Fundação Bienal de São Paulo), e a Biblioteca Lourival Gomes Machado (Museu de Arte Contemporânea da USP), respeitando as diretrizes sanitárias preventivas das instituições. Mencionamos, em nossos agradecimentos iniciais, que as novas dinâmicas sociais impostas

pela pandemia nos levaram a adaptar, isto é, buscar apresentar as questões propostas com base na acessibilidade das informações. Durante o levantamento das fontes, nos deparamos com as limitações aos espaços físicos das instituições às quais pretendíamos nos direcionar para a pesquisa e, tendo cada qual adotado suas próprias medidas de prevenção à Covid-19, as formas de acesso a essas fontes também se diferenciavam: no caso da Bienal de São Paulo, foi possível a troca dos arquivos em formato digitalizado; já no caso do Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, além das dificuldades na comunicação com os setores por elas responsáveis, o acesso ao espaço físico não era possível.

Seguindo a mesma organização cronológica aplicada aos catálogos, para as publicações, o levantamento se estende ainda à caracterização dos periódicos, incluindo dados como o ano e a cidade de fundação; os autores dos textos selecionados, o público a que se dirigem, entre outras informações. As caracterizações desses periódicos tornam necessárias certas considerações sobre suas diferenças discursivas para que possamos interpretar as críticas em suas visões variadas e os objetivos para com seus públicos. O periódico *A Noite*, fundado em 1911, no Rio de Janeiro, por Irineu Marinho, era um dos principais jornais populares; sua fase mais importante foi o período de 1920 a 1930. O *O Jornal* ou *Jornal do Commercio*, que circulou pela América Latina de 1827 a 2016, defendia o liberalismo e o antinacionalismo, no entanto a política nacionalista, sobretudo no governo Arthur Bernardes, impedia uma abertura maior ao capital estrangeiro. A publicação, então, sofreu perseguições pelo governo por conta de seu discurso. O *O Paiz*, que circulou entre 1884 e 1930, foi fundado pelo imigrante português João José dos Reis Júnior, o Conde de São Salvador Matosinhos; a publicação era estreitamente relacionada aos movimentos que pediam pela deposição da monarquia no Brasil, pelo abolicionismo, bem como ao ideário do Partido Republicano. Já a *Revista do Brasil* foi fundada em 1916 por Júlio de Mesquita, trazia em discussão assuntos como literatura, artes, sociologia, antropologia, política, entre outros. A *Revista* teve várias fases, nas quais se pode perceber mudanças de discursos interessantes: da realidade brasileira, passando pela oposição entre conservadores e modernistas, à forte oposição ao Estado Novo, por exemplo.

Os critérios para a escolha das obras (pinturas, desenhos etc.) foram os seguintes: para as obras de Abigail de Andrade, buscamos trazer obras que, embora apresentem grande qualidade e complexidade, não se encontram tão bem difundidas e discutidas junto ao público – muito em razão do incentivado “esquecimento” da trajetória da artista, como falaremos mais adiante. Para as de Georgina, buscamos ampliar as séries de obras, que tenham maior acessibilidade de pesquisa em meio virtual, além de outras não tão conhecidas pelo grande

público, mas que consideramos de grande relevância ao estudo, uma vez que tratamos da trajetória profissional da artista como um todo. As datas, portanto, se enquadram no recorte temporal proposto. É importante destacar, a título de explanação, que a falta de acesso a algumas obras ocasionou a necessidade de que as mesmas fossem coletadas em sites genéricos, que muitas vezes não dispunham da ficha técnica completa das telas, e nem de sua destinação – coleção particular, acervo institucional etc. Para as obras de Tarsila e Anita, buscamos levantar obras feitas ou expostas no ano de 1922, com destaque para as que estavam presentes na Semana de Arte Moderna, ou em anos próximos a ela. Após a escolha das obras, seguimos ao aporte bibliográfico.

A criação de imagens pelo ser humano possui diversas razões, que podem variar e/ou coexistir ao longo da História. De forma geral, podemos citar as necessidades de dar sentido à existência humana e ao que vivemos – seja por meio de representações ou registros, a utilização da imagem como forma de linguagem e comunicação, ou a simples busca pelo belo, pela estética. Percebemos que a imagem detém o poder de suprir diversas necessidades que surgem no decorrer do desenvolvimento das sociedades e, através do estudo dessas manifestações e suas motivações, ao historiador da arte se torna possível compreender melhor as vivências e ideários daquela sociedade. Encontramos manifestadas imageticamente intenções de, por exemplo, preservar identidades e memórias, expor ou difundir visões de mundo – aqui, podem estar incluídos pensamentos, sentimentos filosofias, ideologias e visões de poder – e, por fim, a própria vontade da experimentação e aprendizagem de novos modos de se manifestar através da produção imagética. Sobre as intenções das imagens, gostaríamos de lembrar Michael Baxandall na obra *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006), trabalhada na monografia e que se faz necessária para esta continuação dos estudos. A noção de articulação entre diferentes níveis de intenções propostas para a representação imagética inseridas ao longo da História, onde se destacam os contextos sociais e políticos, pode ser aplicada também sob a perspectiva de gênero, pois estaremos tratando de outras perspectivas de produção, circulação e validação. A sociedade brasileira, organização interna na qual as obras aqui analisadas estão integradas, dispõe de grande variedade de formas e experiências visuais que advém da própria colonialidade e suas reminiscências.

Assim como acontece com os diversos campos de estudo da História, na História da Arte o interesse central é identificar e pôr em discussão as mudanças e permanências ocorridas de acordo com o período, a sociedade e as circunstâncias em que se podem apontar as concepções vigentes sobre um determinado aspecto e as transformações que a elas se seguem. Temos, hoje, grande variedade de estudos e propostas metodológicas para nos auxiliar nessa

tarefa. É de nosso interesse nesta pesquisa, que nos atentemos melhor à experiência estética. Interpretar obras de arte é, para nós, uma atividade que envolve várias dimensões, a se destacar a afetiva e a intelectual.

Teresinha Sueli Franz (2003) fala em seu texto quais os âmbitos que podem ajudar no aprimoramento de nossas interpretações: o primeiro é o *estético-artístico*, no qual o foco são as questões de ordem técnica, as simbologias e a biografia do autor da obra; o segundo é o *histórico-antropológico*, que trata dos modos de agir, pensar em sociedade dentro do caso estudado; o terceiro âmbito é o *crítico-social*, no qual se pode trabalhar a noção crítica do pensamento social e do posicionamento adotado pelo artista; o quarto e último âmbito é o *biográfico*, aquele em que se inclui a subjetividade do espectador ou, neste caso, da autora. Assim, lembramos que as concepções diretamente ligadas à análise das obras aqui reunidas não devem ser empecilho para novos estudos, uma vez que, como mencionamos, estamos sempre em um movimento de desenvolvimento de nossas percepções individuais do mundo que nos cerca.

As obras de arte serão aqui entendidas como parte essencial do campo artístico no entendimento de Pierre Bourdieu, como traz Ana Paula Cavalcanti Simioni (2017), ou seja, não são apenas reflexo das demais áreas de vivência, nem apenas criações dispersas de seu contexto. A concorrência pela autoridade artística, aspecto apresentado por Bourdieu, apresenta-se em seu texto como origem de crivos – qualidade, condições financeiras etc – que não podem ser aplicados às artistas sem as devidas problematizações, uma vez que junto a esses crivos havia sempre uma justificativa adicional para barrar o acesso das mulheres à educação artística formal. Assim, do ponto de vista da Sociologia da Arte, o valor da assinatura de uma artista encontrava entraves dos mais diversos, ainda que sua “raridade social” fosse posta enquanto uma verdadeira excepcionalidade dentro de seu tempo e espaço.

Dentro dessa perspectiva, a noção de trajetória se faz novamente necessária. A obra base para nossos estudos nesta área é o livro *Projeto e Metamorfose* (2003), do antropólogo Gilberto Velho. A trajetória enquanto projeto social, proposta trazida pelo autor, foi fundamental para situarmos Georgina em um campo artístico que, em pouco tempo – contemos cerca de 30 anos do advento do impressionismo ao modernismo no Brasil – apresenta grandes transformações.

Segundo Velho (2003), a biografia ajuda a traçar significados para uma trajetória enquanto parte de uma realidade social. Em uma sociedade complexa como a moderna, faz-se necessário pensar em um *projeto* que, segundo o autor, é uma “conduta organizada para atingir finalidades específicas” (VELHO, 2003, p. 101). Seguido a esse conceito central, há que considerar o campo de possibilidades. DeLuca, Rocha-de-Oliveira e Chiesa (2016), realizando

um estudo comparado entre a obra de Velho e a de outros cientistas sociais, resumem essa proposta conceitual, considerando a temporalidade histórica:

[o] campo de possibilidades é, portanto, o rol de alternativas que se apresenta ao indivíduo a partir de processos socio-históricos mais amplos que, além disso, passam pelo potencial interpretativo da sociedade. Trata-se de algo que é dado, mas que passa, ao mesmo tempo, por ressignificações em diferentes contextos, demonstrando o potencial de metamorfose do indivíduo. O campo de possibilidades é um conceito fundamental para compreensão da maneira pela qual os projetos se movimentam ao longo de uma trajetória de vida, coerentemente ou não (DELUCA; ROCHA-DE-OLIVEIRA; CHIESA, 2016, p. 465-466).

Pensando no projeto de Georgina enquanto artista profissional, este não se inicia na infância, e sim alguns anos depois, quando visita a exposição individual de Antônio Parreiras (1860-1937) na Casa Steidel em São Paulo – a artista não especifica o ano da exposição. A experiência se une às memórias da infância, nas quais o apoio e esforço da mãe para lhe conseguir um bom professor se combinam para uma antecipação de sua trajetória futura. Foi ali que Georgina começou a desenhar seu projeto. O campo de possibilidades de sua época apontava a Enba como a única instituição pública governamental, sendo assim avaliada como o mais legítimo e importante centro de formação artística profissional, com todos os seus rigores acadêmicos. Esse primeiro projeto individual logo estaria ligado a outros projetos coletivos de sua geração, à presença feminina na instituição, aos regionalismos e aos status almejados por meio das premiações e cargos na Escola. A perspectiva de gênero nos demandará atenção, pois, ao longo de sua trajetória, Georgina se deparou com fronteiras simbólicas impostas às artistas, bem como com outras trajetórias artísticas que se assemelhavam ou ensaiavam uma contradição à sua, aspectos de grande relevância para entendermos o quadro de possibilidades disposto para as pioneiras. Como continuam os autores:

[o] indivíduo, portanto, circula por diferentes mundos e tem um trânsito mais ou menos facilitado devido ao seu potencial de metamorfose. Vivendo ou não dilemas e conflitos, esse indivíduo negocia a realidade, metamorfoseando a si e aos projetos ao longo de sua trajetória – e tudo isso podendo ser percebido frente a projetos individuais como projetos coletivos. Assim sendo, cumpre observar não a escolha isolada do indivíduo, mas seu processo para chegar até lá; percurso este que pode contemplar não apenas outros indivíduos, mas também instituições – entendendo-as como parte dos aspectos objetivos do real (DELUCA; ROCHA-DE-OLIVEIRA; CHIESA, 2016, p. 469).

Em diversos momentos de socialização da pesquisa, perguntaram-nos o que teria acontecido a uma trajetória profissional tão promissora quanto a de Georgina para que deixasse de ser mencionada após o Modernismo, portanto nos vimos na necessidade de incluir as seguintes

considerações: compreender sem julgamentos o fato de que a trajetória individual não é linear e progressiva, por ser feita também de fracassos e mudanças espontâneas ou forçadas de percurso, é necessário ao resgatar e contextualizar uma história de vida. A entrada no campo da Antropologia como aporte teórico passa pelo fato de que para o caso de Georgina, há que se pensar “fora da caixa”: o que mais uma artista poderia fazer além de produzir e expor arte em sua época? Estas atividades são certamente centrais à profissão, entretanto, não são as únicas. É preciso, ainda, desconstruir uma possível hierarquia entre estas atividades.

Uma vez que o indivíduo está inserido em um contexto institucional e coletivo, cabe também o estudo de suas redes de sociabilidades, pois haverá uma troca mútua de influências entre o indivíduo e estas instituições e grupos. Assim, veremos que o período em que Georgina esteve menos presente como expositora em eventos coletivos ou individuais não implicou na diminuição da importância de sua atuação; tendo mudado de forma, sua agora grande influência perpassaria os corredores e salas de aula da Enba, esta última passando de centro de formação da artista a instituição na qual os inovadores métodos de ensino propostos por Georgina passariam a compor seu aparato didático.

Os textos de Lejeune (1997) e Anhezini (2003) cumprem funções que consideramos complementares no caso do presente projeto. Para Lejeune, o âmbito individual do estudo das biografias e autobiografias requer compreensão, investimento afetivo e de tempo, além de nos chamar ao olhar para as trajetórias das pessoas “comuns”, que geralmente vêm atrás das personalidades históricas ou famosas. Em Anhezini, a trajetória intelectual é o centro da discussão. Tendo como objeto a trajetória de Afonso Taunay, a autora se atenta às redes e intercâmbios de sociabilidades entre os intelectuais com quem Taunay conviveu, buscando entender também como a relação com o poder público – pessoas em posições de poder e instituições – impactam as atividades intelectuais desenvolvidas por Taunay e seus colegas. Ambos os textos servem como pontapé à discussão sobre trajetórias e formas de atuação, pois é preciso considerar que os percursos compõem-se destes dois âmbitos: o singular e o coletivo.

Considerando a multiplicidade envolvida no processo de desenvolvimento de um projeto individual, logo chegamos ao conceito de *potencial de metamorfose* proposto por Velho (2003). Nesse sentido, transformações de papel social ocasionadas pela mudança do projeto individual ou pelo contexto se ligam diretamente à coexistência com outros projetos individuais ou coletivos. Para uma artista que caminhava rumo à sua consagração, essas metamorfoses foram acompanhadas de expectativas externas. Na trajetória de Georgina, o período em que esteve afastada como expositora pode vir acompanhado de uma ideia de perda de relevância se

somado ao âmbito coletivo que se acelerava em mudanças. Pensar que sua figura deixou de ser histórica nos levaria a um determinismo inconsequente, mas é preciso entender essa foi a postura de alguns agentes do campo artístico ao cobrar uma mudança de postura de Georgina no âmbito estético e conceitual de sua arte, vendo-se não atendidos.

Ângela de Castro Gomes, em seu livro *Escrita de Si, Escrita da História* (2004), trata dos escritos autobiográficos e biográficos e sua importância no estudo de trajetórias e de outros aspectos da vida privada e pública daquele indivíduo. Conceituando as escritas de si enquanto práticas culturais, a autora destaca a mudança de olhares tanto das pessoas que os escrevem quanto de seus potenciais leitores, ocorrida em fins do século XIX, com o crescente ideário do individualismo. O texto nos é relevante por tratar da temporalidade na escrita biográfica ou autobiográfica.

Além da questão da materialidade do objeto, a escrita de si estabelece uma relação de domínio do tempo que está determinada por seus objetivos e pela sensibilidade que a provoca. Embora se possa considerar que toda escrita de si deseja reter o tempo, constituindo-se em um 'lugar de memória', cabe observar que certas circunstâncias e momentos da história de vida de uma pessoa ou de um grupo estimulam essa prática. É o caso dos textos – sejam eles diários, memórias ou cartas – que se voltam para o registro de fases específicas de uma vida, como viagens, estadas de estudo e trabalho, experiências de confrontos militares, prisão, enfim, um período percebido como excepcional (GOMES, 2004, p. 18).

Através do texto de Manuela Henrique Nogueira (2017), tomamos conhecimento da pasta da artista, que se encontrava na biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, e na qual estava um texto autobiográfico de Georgina. Ao estabelecermos contato com a instituição, no entanto, fomos informados de que não havia possibilidade de realizar uma pesquisa presencial em razão das reformas que ocorriam no Museu, e que o material não poderia ser enviado em formato digital. Ainda assim, em entrevistas dadas ao longo de sua trajetória, essa escrita biográfica se faz presente por mãos alheias. Nas entrevistas, de forma geral, há a tendência de se destacar o período da infância e os anos iniciais da formação artística de Georgina. Mesmo a grande conquista de 1922 veio a ser menos mencionada do que esses dois momentos, intrínsecos um ao outro e responsáveis, em primeira instância, por sua excepcionalidade artística. Notou-se também que a própria artista, após 1930, já não mencionava tanto aspectos referentes à sua trajetória, estando envolvida em atividades institucionais. Dessa forma, parte da memória que consagrou a figura da pintora vem desses trechos de sua juventude, citados por ela própria em conversações dentro de sua rede de sociabilidades. Apenas recentemente, com os estudos de Eneida Queiroz (2016) e a produção

do documentário *Mulheres Luminosas* (2013, com direção de Pedro Pontes), o resgate mais aprofundado de suas memórias familiares e legado seria realizado. Ainda assim, esses materiais não abarcam suficientemente as inúmeras produções pós-1930; produções fora destes dois eixos centrais – família e início e consagração profissional –, cujo alcance foi nacional e internacional.

Como aporte teórico, a História Visual também nos cabe no sentido de que, tendo como objetivo a compreensão da dimensão visual de uma sociedade, é preciso que façamos uma travessia que parte das fontes visuais para a visualidade enquanto objeto da historicidade. Para Ulpiano Meneses,

nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, integrar três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte o observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado (MENESES, 2003, p. 17 *apud* PEDRÃO, 2009, p. 788).

Maria Augusta Ribeiro Pedrão observa também sobre a proposta de fundamentos de Meneses:

[a]lém desses dois pontos, segundo Meneses, devem ser tratados com atenção: as condições técnicas e sociais em que foram produzidos e consumidos esses documentos; a importância de se construir conhecimento novo a partir das fontes visuais e não acrescentar às imagens informações históricas externas a elas; e também, estudar a cultura material como dimensão intrínseca à produção e reprodução social (PEDRÃO, 2009, p. 788).

Alguns de nossos cuidados principais ao longo do desenvolvimento da pesquisa estão expostos na citação acima, e é significativo que mantenhamos também uma visão mais ampla sobre o que é arte e a relação entre os complexos culturais interno e externo, ou seja, entre a subjetividade e a arte, como traz Jorge Coli (1995),

[a] arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de ‘aprendizagem’. Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contato com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia (COLI, 1995, p. 108).

As artes que aqui analisamos não nos permitem passar pela ideia de se tratar de experiências individuais traduzidas em pinturas. O lugar de artista e mulher de seu tempo é de grande importância na medida em que o objetivo é identificar e pensar as formas de atuação das artistas. Entretanto, ao analisar as obras, é preciso que compreendamos que

[o] fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual (NOCHLIN, 2016, p. 7).

Sendo entendidas como uma forma de linguagem, as imagens podem ser interpretadas como verdadeiros atores sociais – circulam, agradam e desagradam, participam da formação de discursos. Posto dessa maneira, a ideia é trazer as obras das artistas em seus possíveis lugares dentro desta concepção de imagem: vindas de universos interiores ou particulares, as imagens partem ao exterior coletivo para atuarem, causando as mais diversas reações. É imprescindível que tenhamos a atenção também aos cânones e às armadilhas da História da Arte quando estamos falando de gênero no campo artístico.

Nochlin explicita a importância de não nos deixarmos persuadir por afirmações superficiais postas para confundir o pensamento de que, embora não seja possível inserir uma artista na História na condição de mestra ou grande artista – tal como Michelangelo, Da Vinci, Rafael e tantos outros –, é possível construir, agora, abordagens que a insiram em seu próprio lugar de importância, tanto em seu tempo quanto para as gerações posteriores na História da Arte. O contexto social no qual atuam as artistas e em que operam as imagens criadas por elas é fundamental no sentido de não ser possível idealizarmos uma artista excepcional, que “escape” a todas as convenções de sua sociedade. Dessa forma, buscaremos apresentar alguns pontos sobre tais estruturas sociais à medida que desenvolvemos as discussões propostas.

O papel das instituições, neste âmbito do estudo das estruturas sociais, é de grande importância quando consideramos a reflexividade – ou, a falta dela – sobre a presença de obras feitas por mulheres ao longo de seus funcionamentos. Públicas ou privadas, as instituições contribuem muito tanto para a memória quanto para o esquecimento daquilo que expõem ao público ou que alocam em suas “reservas técnicas”, condicionando, assim, a visibilidade das artistas. A própria História da Arte é constituída por aspectos que condicionam as artistas a atuações – e, não raro, a memória de suas trajetórias e obras – mais limitadas que as dos artistas. A trajetória também se aplica ao nível institucional, e iremos observar como possíveis ajustes em discursos e dinâmicas são transformados no que tange à perspectiva de gênero.

Embora tenhamos no Brasil artistas que ocupam níveis parecidos de relevância em relação a seus colegas – a exemplo de Georgina –, isto não implica em afirmar que havia aqui a igualdade entre gêneros. A vida artística acadêmica brasileira é rica à sua maneira, assim como são as outras vertentes de nossa arte – popular, originária etc. Isto não quer dizer, no

entanto, que as instituições faziam por onde se desfazer de certas estruturas impostas por meio de relações de poder. A vivência artística acadêmica feminina encontrava limitações tão visíveis quanto as que identificamos na França, por exemplo. O que nos interessa é apontar as formas com as quais se tornava viável uma abertura para uma atuação mais autônoma ou emancipada para as artistas brasileiras do século XIX e início do XX. Cada qual à sua maneira proporcionou para si mesma um nivelamento com relação aos artistas homens que, mesmo havendo tentativas de diminuir seu trabalho, bastam hoje algumas fontes para que atestemos talentos e perspicácias de atuação que não passaram despercebidos. A forma como as instituições tendem a lidar com estas artistas insiste em mantê-las em uma determinada posição, ao mesmo tempo em que admite, com relutância, a notabilidade de seus feitos.

Faz parte de nossos objetivos “intrínsecos” apresentar uma escrita que proponha o uso da virada visual/pictórica como chave para situarmos a iconicidade das obras. Aqui, conciliamos também o olhar da Curadoria, área importante de pesquisa que participa ativamente da democratização do conhecimento histórico, processo este que demanda o estudo cuidadoso não apenas das iconicidades, mas do modo como ela alcança o público. Dotadas de trajetórias próprias, as imagens vêm de um momento de produção, circulam e podem ganhar funcionamentos dentro das vivências sociais tanto do passado quanto do presente. Para Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, a forma como os autores brasileiros aplicam a virada visual em seus estudos está ligada a especificidades brasileiras que envolvem

a valorização da iconicidade como parte da relação entre visível e invisível, materialidade e imaterialidade é uma potencialidade local (...). Como hipótese sugerimos que entre nós teríamos a convivência de abordagens diversas, que enfocam (a) práticas de significação e semânticas históricas das imagens e/ou (b) usos da iconicidade na cultura material, em um sentido amplo desta expressão (SANTIAGO JR., 2019, p. 33).

Para nós, é importante considerar todos os aspectos citados pelo autor. Veremos que cada um trará contribuições singulares às problematizações historiográficas. Partindo de uma perspectiva mais antropológica do trato com as imagens, a virada pictórica/icônica permite, como diz Santiago Júnior, “observar como a materialidade e a presença das imagens articulam modelos de experiência e temporalidades diversas para os sujeitos.” (SANTIAGO JR, 2019, p. 34).

O uso dessas imagens está estreitamente ligado ao conceito de Cultura Material e, portanto, às práticas culturais. Poderíamos indagar, por exemplo, quais as permanências discursivas evocadas em/por *Estendendo a Roupa*, de Abigail de Andrade, ou por *Sessão do*

*Conselho de Estado que decidiu a Independência*, de Georgina de Albuquerque, para seus respectivos tempos históricos? Há traços dessas permanências nos dias atuais? Pensar a produção e distribuição de conhecimentos e as intersubjetividades, noções abordadas por Santiago Jr., são recursos presentes nas propostas de interpretação de imagens que realizaremos neste trabalho.

As Exposições Gerais de Belas Artes, em boa parte do recorte temporal proposto, funcionam como o meio principal para exposição dessas obras ao público. Para falar do papel das Exposições Gerais, mais tarde chamadas de Salões, trazemos o texto de Luz (2006), que destaca, entre outros aspectos, o papel dos críticos de arte e o processo de estruturação e adaptação desses eventos ao campo artístico, que aos poucos se desenvolvia no Rio de Janeiro, evidenciando toda a complexidade envolvida no ato da Exposição e sua repercussão dentro e fora da instituição que a organizava:

[n]os salões, as esferas da crítica, do corpo de jurados e, obviamente, das obras e seus criadores se movem continuamente, pois, além da emulação entre artistas, a crítica açodará as opiniões e levantará questões não apenas do material exposto, mas também da faculdade de julgar que se manifesta nas escolhas do júri e do público, confirmando a assertiva de Argan [Giulio Carlo Argan, um dos autores de Guia de História da Arte, de 1992] de que “uma obra de arte é sempre uma realidade complexa, que não pode ser reduzida apenas a imagens (LUZ, 2006, p. 61).

Pensamos que é uma importante contribuição a este estudo o conceito de Cultura Visual. Souza e Zamperetti (2017) o trazem aliado a outros dois conceitos centrais para nós: arte e gênero. A ideia é aplicar a noção proposta pelas autoras para que possamos ampliar as possibilidades de percepção da relação entre o meio, o tempo e as identidades sociais. A Cultura Visual é um campo de estudos derivado dos Estudos Culturais, surgido nos Estados Unidos na década de 1990. Como prosseguem as autoras: “A cultura visual é um campo de estudos multidisciplinar que abrange não só as artes, mas também outras áreas de conhecimento como: sociologia, psicologia, antropologia, entre outros” (SOUZA; ZAMPERETTI, 2017, p. 251).

Dessa forma, compreende-se que o estudo da cultura visual, segundo Raimundo Martins é um campo

múltiplo, em que se abordam espaços e maneiras como a cultura se torna visível e o visível se torna cultura. *Corpus* de conhecimento emergente, resultante de um esforço acadêmico proveniente dos Estudos Culturais, a cultura visual é considerada um campo novo em razão do foco no visual como prioridade da experiência do cotidiano (MARTINS, 2005, p.35 *apud* SOUZA; ZAMPERETTI, 2017, p. 251).

Assim, para além das questões iconográficas e iconológicas discutidas no trabalho anterior, desta vez nossa atenção se voltará também para as subjetividades aos contextos, simultaneamente. O processo de decodificação dos símbolos das produções imagéticas pode ajudar na percepção do indivíduo sobre si e sobre o mundo.

A cultura visual contribui para que os indivíduos fixem as representações sobre si mesmos e sobre o mundo e sobre seus modos de pensar-se. A importância primordial da cultura visual é mediar o processo de como olhamos e como nos olhamos, e contribuir para a produção de mundos (...) (HERNANDEZ 2000, p.52 *apud* SOUZA; ZAMPERETTI, 2017, p. 251).

Serve ao nosso propósito a noção de que essa desconstrução e reformulação de preceitos revela aspectos não só a respeito do período sobre o qual nos debruçamos como também sobre a contemporaneidade.

Nesse sentido, é importante lembrar, por exemplo, da questão do gênero, que apresentaremos no próximo capítulo. Para as autoras, “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas, implicando em símbolos culturalmente construídos e conceitos normativos que interpretam em símbolos” (SOUZA; ZAMPERETTI, 2017, p. 253). Ora, o gênero é um dos fatores principais na construção das identidades sociais. Sendo a identidade social e as suas diferenças ambas construções socioculturais, questionar essas conceituações implica que tenhamos ciência de que as relações sociais são, em sua grande maioria, relações de poder.

No Brasil, pensar a noção de colonialidade enquanto modelo de poder que impõe uma hierarquia entre culturas, gêneros e outros aspectos, também é uma chave de leitura possível e necessária, como diz Madalena Zaccara (2019), que se debruça sobre a presença das artistas brasileiras nos salões parisienses no período de 1900 a 1939. Para a autora, “o resgate da arte produzida pela mulher, em qualquer período da história, significa uma contribuição no sentido de mudar as regras da colonialidade de gênero e, conseqüentemente, para a transformação do olhar colonizado” (ZACCARA, 2019, p. 2). Desconstruir concepções naturais à sociedade vigente requer pensar sempre além do que está imposto, exigindo, ainda, um trabalho com a nossa própria vivência.

Quando se fala em concepções “naturais”, tem-se que ter em mente que “tempo e espaço foram aprendidos e interiorizados por diferentes grupos sociais ao longo da história e assim suas concepções tornaram-se ‘naturais’” (SOUZA; ZAMPERETTI, 2017, p. 251). Se algo que foi imposto ou treinado, como no caso das diferenças de gênero, é tomado como “natural” pela sociedade, é preciso que isso seja questionado, da forma como for viável. Para o caso das artistas

estudadas, veremos que esses questionamentos podem vir intrínsecos em suas obras e em seu processo de amadurecimento profissional. Em maior ou menor grau, a consciência do feminino se faz presente, embora não possa ser sempre explícita, situando-se num movimento cuidadoso com o processo de emancipação em meio aos diversos estereótipos e julgamentos que a ela se voltam.

Tão importante quanto a identificação e a análise desses processos de desnaturalização do gênero enquanto fator determinante à profissão é o confronto das interpretações das obras com as críticas feitas na época em que foram expostas. As críticas de arte são objetos de estudo constituídos de certa riqueza de possibilidades de abordagens problematizadoras. A partir delas, podemos ter acesso ao modo com a obra foi exposta e repercutida pela sociedade, bem como o ideário do qual o autor se utiliza e como este ideário está situado em seu contexto sociocultural.

Beatriz Campos (2011) toma como objeto de estudos dois textos do crítico Quirino Campofiorito, um excerto dedicado a Georgina de Albuquerque, no livro *História da Pintura Brasileira no século XIX – A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica 1890-1918*, e uma apresentação de catálogo para a exposição individual da pintora, escultora, desenhista e gravadora Sônia Von Brusky. Para Beatriz Campos (2011, p. 7), a crítica de arte é uma “forma de percepção que cada um dos autores entende o mundo artístico, os artistas e, porque não, os anseios desses grupos. (...) O leitor se torna observador e público através dos olhos do crítico”.

A semântica presente nos discursos em críticas de arte, com seus recursos de tematização e figurativização, segundo Karla Cristina de Araújo Faria (2005) tem como objetivo explicar a realidade, conceituar, classificar e definir. Já o texto figurativo cria um sentido de realidade na constituição da verdade discursiva, pois, segundo a autora, a figura liga-se ao mundo natural ou perceptível pelos sentidos. A escolha dessas figuras está diretamente ligada à reação do leitor/público, visto que, ainda segundo Faria,

[a] escolha das figuras, como todas as escolhas realizadas pelo enunciador, não é ingênua e revela o lugar ideológico do discurso, funcionando como recurso que tanto atrai o enunciatário pelo acordo de valores que propõe quanto produz reação contrária, de rejeição ao universo ideológico projetado (FARIA, 2005, p. 19).

O lugar de onde provém a fala referente às obras é um lugar que reflete a posição do autor sobre o que ele observa e, por conseguinte, o ideário no qual sua visão pode estar inserida, considerando o contexto em que se deu a escrita. Na maior parte das críticas aqui reunidas, veremos que algumas utilizam também uma estratégia argumentativa baseada na aproximação e no distanciamento com o leitor da crítica: “O enunciador faz-se parecer com o enunciatário

para ganhar sua confiança, mas depois mostra que eles não são iguais e faz com que o enunciatário deseje estar naquela *feira*, compartilhando as alegrias e a sabedoria do ambiente” (FARIA, 2005, p. 22).

Essa estratégia produz efeitos para além da aproximação com a obra. Ela produz a vontade de se estar num determinado espaço, de ter contato com determinadas pessoas e atividades, o que se liga às nossas propostas de discussão. Da produção ao contato com o público, a trajetória da obra pictórica envolve atores e condições propícias ao seu maior alcance, seja por parte de compradores individuais ou das grandes instituições e galerias de arte. Quando somada ao componente gênero, essa trajetória ganha contornos que a História da Arte, em seus moldes mais tradicionais, ainda não explorou de forma flexível e consciente das limitações de uma narrativa predominantemente masculina. Veremos que em vários momentos, a exemplo das críticas, são delimitados espaços de feminilidade: a valorização da delicadeza ou da masculinidade das obras, a representação das mulheres negras em suas semelhanças e diferenças com a das mulheres brancas, a atribuição de estereótipos à imagem pessoal etc.

O feminismo, nesse âmbito, comporta-se como um dos maiores desafios aos cânones históricos da arte. Se tomarmos como ponto de partida o Brasil, a discussão se torna ainda mais cara, pois estamos falando de um campo artístico com particularidades que, muitas vezes, revela subversões e condescendências de modo diferenciado das europeias. Seguindo a proposta de reflexão de Griselda Pollock (1998), focaremos no contexto brasileiro para pensar a atuação feminina nas artes. Os processos nos quais a emancipação se comporta como fio condutor também estão sujeitos a temporalidades e desafios enfrentados sob diferentes circunstâncias nos países tomados como referência na História da Arte, como França e Itália. O que poderíamos dizer de nossas artistas sob esse ponto de vista? É a contribuição que esperamos trazer para debate.

A estrutura do estudo está segmentada em cinco capítulos, a saber:

- Capítulo 1 – *Manhãs de sol, instantes plurais: um olhar sobre as artistas brasileiras do século XIX e início do XX*. No primeiro capítulo apresentaremos aspectos biográficos de Georgina de Albuquerque que contribuem para um entendimento mais amplo da artista enquanto mulher em seu tempo. A questão de gênero no campo artístico segue sendo um de nossos fios condutores no estudo da trajetória de Georgina e, a partir dela, aprofundaremos a discussão sobre gênero, arte e educação. Também estão incluídas análises e considerações sobre a trajetória e as obras de algumas de suas artistas contemporâneas.

- Capítulo 2 – *(Re)pensando Georgina de Albuquerque: propostas para novos ângulos para o estudo de sua trajetória*. No segundo capítulo, faremos algumas reflexões acerca das

possibilidades de estudo da trajetória artística de Georgina para além da pintura histórica e outros temas debatidos com maior frequência sobre sua figura. Analisaremos algumas obras sob perspectivas possíveis de serem trabalhadas junto ao contexto em que se inserem.

- Capítulo 3 – *1922: um ano de diversos movimentos modernistas no Brasil*. Nesse capítulo, serão postos em debate olhares sobre o Modernismo brasileiro, com destaque para sua relação com o Centenário da Independência, evento divisor de águas na carreira da artista estudada. Será realizado um estudo comparativo entre os trabalhos de Georgina, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, tendo como base a perspectiva de gênero no campo artístico.

- Capítulo 4 – *A vida acontece e arte, também: a atuação de Georgina junto às instituições*. No quarto capítulo, nos dedicaremos aos novos rumos da carreira de Georgina, visto que após esse período, sua presença nas Exposições Gerais já não era tão frequente. A partir de meados de 1927 notou-se, com o levantamento das fontes, que Georgina passou a atuar de forma mais próxima às instituições, bem como a dialogar com outras formas de linguagens artísticas de forma mais visível. Ao assumir novos cargos na Enba, promover e participar de novos formatos de exposições, Georgina abriu espaço para novos entendimentos importantes sobre seu legado como mulher artista brasileira em um contexto e campo ainda bastante exigentes com relação à presença de mulheres. Trataremos, nesse capítulo, dos feitos da artista entre 1930 e 1945.

- Capítulo 5 – *Além das linhas do horizonte: o amplo legado de Georgina de Albuquerque e suas contemporâneas ao campo artístico brasileiro*. O último capítulo tem caráter conclusivo. Nele, faremos um apanhado acerca das formas de atuação e legados das artistas estudadas ao campo artístico brasileiro, principalmente em sua relação com o gênero. Estão abarcadas nesse capítulo as atividades desenvolvidas por Georgina de 1945 até o ano de seu falecimento, 1962, bem como estudos sobre a forma como a memória da artista esteve presente na sociedade daí em diante.

## 2 MANHÃS DE SOL, INSTANTES PLURAIS: UM OLHAR SOBRE AS ARTISTAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Pensar a História do Gênero é pensar em chaves de leituras para conceitos e práticas que vêm de um longo processo de construções sociais e que buscam, ainda hoje, manter a figura feminina subjugada à masculina. É pensar em histórias que, se contadas e estudadas de forma mais ampla em sua diversidade, poderiam agregar significativamente ao nosso conhecimento histórico enquanto sociedade.

Na História da Arte não é diferente. Se pensarmos no quanto as imagens – pinturas, desenhos, fotografias, esculturas etc. – fazem parte do nosso dia a dia, há de se reconhecer o quão importantes essas produções são para o entendimento de nosso tempo e espaço e na formação de nossas próprias identidades. Quantas imagens feitas por artistas mulheres deixamos de apreciar dada a desigual visibilidade a elas conferida ao longo da história? Neste capítulo, apresentamos, além de Georgina de Albuquerque, outras mulheres importantes para a História da Arte que, até hoje não obtiveram o devido reconhecimento, pois são, em diversas instâncias, pioneiras, ainda que tenham de se colocar sob certa discricção. Essas mulheres em muito contribuíram para o panorama que temos hoje no campo artístico e é sempre interessante trazer suas trajetórias e obras para análise.

Para Nádia Cruz da Senna,

considerar a produção feminina implica uma desconstrução radical do discurso vigente na História da Arte. Significa produzir um novo discurso que supere o distanciamento existente entre homens e mulheres, fruto de um rígido sistema de divisões fabricado pela ideologia e reiteradamente mantido (SENNÁ, 2007, p. 19).

Buscamos sair do lugar comum que trata as artistas como invisíveis ou como mulher artista, por exemplo. É preciso que se desnaturalize termos como esses, a fim de que possamos expandir as possibilidades de estudos.

Carmem Regina Bauer Diniz (2012) lança um olhar interessante sobre as questões de arte, gênero e educação. Ao destacar o papel das artistas plásticas Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Hannah Höch (1889-1978), a autora mostra como as artistas sofreram os mesmos preconceitos e limitações – quando não os mesmos, ao menos semelhantes – num período de cerca de meio milênio. Do ponto de vista da história, a proposta da autora é ousada, lúdica no sentido de conseguir suscitar questionamentos, de prender a atenção através das semelhanças que se encontram entre os dois contextos – os séculos XVI e XVII e os séculos XIX e XX.

A imposição da ideia da superioridade entre gêneros, e como esta construção social teve impacto sobre as artistas é um ponto discutido pela autora:

[a] subordinação das mulheres aos homens sustentava-se numa ordem inalterável; era considerada um desígnio da natureza. Assim era útil que lhes impedissem o acesso à educação e lhes proibissem o exercício de qualquer profissão. Este encaminhamento serviu para reforçar posições que já eram consagradas, limitando ainda mais as possibilidades de formação cultural, e de atuação da mulher no espaço público. Em relação à formação como artista plástica, inúmeros eram os obstáculos que com essas posições estavam sendo reforçados (DINIZ, 2012, p. 3).

A educação tem um papel central na busca por reconhecimento profissional de mulheres que são artistas. Para elas, os obstáculos aparecem de forma sutil: historicamente, é necessário que a mulher se contente com o que lhe é permitido fazer. Há, nessa ideia, um disfarce que tenta manter mulheres sob controle ao dar-lhes um pouco de autonomia.

No decorrer do século XVIII, juntamente com a ascensão profissional de algumas mulheres, desenvolveu-se a ideia de que era necessário que as jovens de famílias abastadas recebessem uma educação artística que completasse sua formação, mas que não servisse como profissão e não representasse riscos de concorrer com os homens. As qualidades desenvolvidas serviam para atuação das mulheres nos seus lares. Esta tradição perpetuou-se durante longo tempo. Pode ser percebida no transcorrer do século XIX e início do século XX (DINIZ, 2012, p. 4).

A divisão entre as artes maiores (pintura, arquitetura e escultura) e artes menores (tapeçaria, bordado, cerâmica) é um ponto de partida para entendermos como operam as divisões de gênero dentro do ambiente de formação de nível acadêmico. Um bom exemplo da longa construção desta divisão está na coleção *Como reconhecer a arte* (1978), publicada originalmente em Portugal pela Edições 70 e traduzida no Brasil pela editora Martins Fontes; nos diversos números da coleção, são estabelecidas estritas divisões entre as artes na escrita dos textos como forma de divisão apenas acadêmica, sem menção à perspectiva de gênero. Em contraponto, a discussão sobre a origem desta divisão e sua relação com o fazer manual doméstico tem gerado importantes estudos na contemporaneidade, como o trabalho de Ana Mae Barbosa (2010), *Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras*, onde a autora se dedica ao estudo da figura da mulher no campo artístico e as possíveis razões para tantas restrições e diminuições da importância de suas atuações em diversas linguagens artísticas. Partindo de uma questão atual, Ana Mae retoma as figuras de mulheres importantes na arte do século XIX e XX no Brasil e propõe diversas questões acerca da pouca visibilidade a elas conferida pela História da Arte. No âmbito da educação artística, observa-se que as artes menores são, não por acaso, artes atribuídas às mulheres, e as que se

dedicavam profissionalmente às artes maiores eram consideradas excepcionais, apesar de não obterem o mesmo tratamento que seus colegas homens. A concepção de igualdade de capacidades intelectuais manuais entre gêneros não se faz sempre presente.

[E]nquanto os homens se dedicavam às pinturas de temas nobres, como as grandiosas pinturas históricas (...) as mulheres tinham que se contentar com pintura de interiores e naturezas mortas, gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos grandes artistas (QUEIROZ, 2016, p. 36).

Quando nos perguntamos o porquê de haver tão poucas produções e outras informações sobre as artistas, pode ocorrer de não levarmos em consideração o quanto este amplo repertório de modos de subjugamento pode promover desgastes psicológicos em quem é subjugado. Até a década de 1960, diversas situações permeavam o campo artístico em que se pode perceber como esses discursos operavam para o silenciamento das artistas. Diniz (2012) pondera que no período

[...] compreendido entre o século XVI e o século XX, as mulheres deixaram poucos vestígios de produção, sejam escritos, pintados, esculpidos, gravados, com registros em pautas musicais. O acesso à escrita foi tardio e muitas vezes privilégio de uma elite que se diferenciava socialmente da maioria do povo. Muitas vezes, a produção construída no recôndito de seus lares era destruída, ou jogada em porões. E eram as próprias mulheres que destruíam suas produções por não acreditarem no valor que pudessem ter (DINIZ, 2012, p. 6)

Senna (2007) também levanta essa questão e chega a outras hipóteses que, para a presente dissertação, também devem ser levadas em consideração:

[u]ma seria a forma com que a mulher tem sido vista e valorizada ao longo da sociedade ocidental. Outra se refere especificamente à catalogação do material artístico: uma grande quantidade de obras, principalmente dos períodos que compreendem a Antiguidade, o Medievo e o Renascimento, têm autor desconhecido e, em muitos casos, a teoria reconhece o artista como ‘anônimo, provavelmente do sexo feminino’. Uma outra razão é o fato de que a História é geralmente contada por homens (SENNA, 2007, p. 17).

Seguindo este raciocínio, Diniz complementa: “[a]ssim, definiam os artistas como homens e a arte como produto da criatividade masculina. Dessa forma, a mulher é impedida de ser incluída na História. Foram excluídas ou apresentadas como casos excepcionais” (DINIZ, 2012, p. 7).

Essa concepção, cuja atribuição está ligada às artes ditas mecânicas e liberais, está presente na história desde a Antiguidade, tendo se consolidado na Idade Média. A excepcionalidade se figura como um outro conceito com o qual precisamos ter mais cuidado. Tratar a atividade profissional

exercida por uma mulher como algo excepcional, fora do comum, pode nos levar às mesmas armadilhas citadas anteriormente, limitando e condicionando a análise a uma visão de um único universo feminino no qual o talento é algo para poucas.

Nosso objetivo não é apenas “incluir” na escrita da História as obras e trajetórias das artistas. Trata-se de pensar novas formas de se analisar como cada uma incluiu a si mesma na história, e as reações externas a tais formas de atuação. Cada trajetória é uma, bem como suas narrativas pictóricas. Dessa forma, o título desta dissertação busca fazer uma alusão a um dos pontos iniciais de todo um movimento de superação de obstáculos por parte das artistas aqui estudadas: quando estamos em frente a um amplo horizonte, as possibilidades são inúmeras, os pensamentos vão de um lugar a outro. Seria estranho se, mesmo estando em frente à linha do horizonte, não nos pegássemos imaginando o que há além, o que há a mais do que o que o olhar alcança no momento. Mas não basta admirar o caminho, é preciso trilhá-lo, pular obstáculos, atravessar pontes, subir morros e montanhas. A atividade artística é por si só uma atividade na qual nós nos deparamos frequentemente não apenas com os obstáculos externos, mas também com os internos. A arte exige que enfrentemos e saibamos usar os obstáculos para encontrar soluções.

Para entrarmos numa primeira discussão sobre os contextos e condições de atuação das artistas pesquisadas, começaremos a falar das exposições oficiais. Antes de serem admitidas como alunas regulares da Escola Nacional de Belas Artes, as artistas já participavam desses eventos, sendo que esses, muitas vezes, constituíam a primeira forma de contato entre a artista e seu público. A primeira edição das Exposições Gerais de Belas Artes teve lugar em 1840, e foram renomeadas como Salão Nacional de Belas Artes a partir da Proclamação da República.

#### Segundo Luz,

o salão propiciava a oportunidade para todo e qualquer artista, independente da situação econômica que tivesse, poder se aperfeiçoar nos principais centros de produção artística na Europa. A cada ano, a emulação entre os concorrentes ajudava o despertar de novos valores para a arte brasileira (LUZ, 2006, p. 60).

Para além da condição econômica, essas exposições não faziam restrições ao público externo quanto à sua participação. Para as mulheres, valem as mesmas considerações. Dessa forma, havia participantes que poderiam não estar matriculadas na Escola, mas que expunham suas obras ao público. A crítica de arte também se desenvolveria no decorrer das edições do evento; aos poucos, deixaria de ser composta apenas por descrições para incorporar também comentários que iniciavam verdadeiras discussões acerca das obras. Uma outra mudança seria

a publicação dos catálogos. Produzidos pelo secretário da Enba, essas publicações eram compostas de textos descritivos sobre as obras, sem ilustrações. Luz (2006, p. 61) aponta ainda que havia diferenças nas concepções destes primeiros catálogos. O exemplar mais bem trabalhado era endereçado ao rei, os mais razoáveis seguiam para as altas autoridades, e “havia, ainda as pequenas brochuras, vendidas à porta do salão”.

A exposição de 1884 foi a última realizada no período que compreende o Império no Brasil, e é através da análise de seu catálogo que iniciaremos a discussão sobre as pintoras brasileiras. A documentação levantada sobre essa 26ª edição da exposição se destaca por vários aspectos, a começar pelo fato de que seu catálogo é o primeiro a ser composto por ilustrações de cada obra apresentada e pelo nome de seus artistas. Trata-se de croquis feitos pelos próprios artistas. O texto de apresentação também traz detalhes importantes a serem analisados. Enfatizamos o fato de a Enba estar passando por uma grande escassez de recursos – o catálogo ilustrado, inclusive, parece ter sido uma forma de compensar essa falta de aparatos na instituição naquele ano.

Soma-se a isso o esforço em prol da aproximação entre público e artistas, explicitado nas palavras do organizador do Catálogo, L. [Laurent] de Wilde:

[a]presentando ao público de gênero novo entre nós, parece-nos indispensável alguns esclarecimentos. Os trabalhos de Bellas Artes não podem e nem devem ser julgados à vista deste catálogo, conquanto elle se componha de esboços na maior parte executados pelos próprios autores das obras que reproduzem. Estes croquis são, e não pretendem a mais, uma recordação, feita no decorrer da pena, uma conversa entre artistas e público. Concebido tarde, com falta de recursos que dispõe outros paízes, este trabalho sahio como podia em taes condições. Com o favor dos artistas e dos amadores ele se aperfeiçoará nas subseqüentes exposições. Acreditamos, porém, que mesmo assim contribuimos com pouco é verdade, mas em todo caso com boa vontade, para o preenchimento de nosso único fim: estabelecer um laço mais íntimo e durável entre Artistas e Público; e lisonjea-nos pensar que os visitantes do palácio da Academia achem de alguma utilidade este livrinho, que recordará ainda que vagamente a notável exposição artística do corrente anno (...) (Rio de Janeiro, Agosto de 1884).

Apenas três mulheres apresentaram obras nessa edição, a saber: Guilhermina Tollstadius e Julieta Adelaide dos Santos, ambas recebedoras de Menções Honrosas, e Abigail de Andrade. Infelizmente, parte do documento não foi disponibilizada para consulta em base digital, e nessa parte estão os croquis de Guilhermina e Julieta, bem como os dos demais participantes. O documento original tem cerca de 450 páginas, porém só foram disponibilizadas as primeiras 85.

Foi nesse ano de 1884 que tivemos Abigail de Andrade com *Cesto de Compras*, que lhe rendeu a Grande Medalha de Ouro da exposição. Abigail (1864-1890) se tornou a artista

que inaugurou uma nova fase das mulheres no campo das artes; embora sua técnica fosse pioneira no trato da luz natural, a visualidade das obras de Andrade ainda não se enquadra no movimento impressionista. Seu trabalho é enquadrado no Realismo, e é fundamental que pontuemos sua importância enquanto figura histórica, pois ela levou como profissão algo que era indicado às mulheres apenas como passatempo.

Abigail estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, após ganhar a medalha de ouro em 1884 no Salão Imperial – então organizado pela Sociedade Propagadora das Belas Artes –, dois anos após sua primeira participação nessas exposições, em 1886, começou a organizar suas exposições individuais. Todos esses fatos eram inéditos para uma mulher. Dentre suas obras mais belas estão *Niterói* (1885) e *Estrada do Mundo Novo* (1888). Por meio de sutis revoluções – a escolha da profissão, a técnica utilizada, as temáticas que incluíam figuras humanas por inteiro –, Abigail construiria sua trajetória profissional de forma autônoma, ainda que tivesse de se adequar às convenções do século XIX, o que explica as frequentes representações de ambientes familiares ou cotidianos. Abigail de Andrade foi, muito provavelmente, uma grande inspiração para as mulheres que adentraram no campo artístico no seu tempo e posteriormente, inclusive Georgina de Albuquerque. Para o presente trabalho cabe destacar que o nome e trabalho de Abigail são os primeiros a serem citados no catálogo, devido à premiação por ela conquistada.

**Figura 1 – *Cesto de compras*, de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1884). Sem indicação de tamanho. Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro:**



Fonte: <https://medium.com/54artistasbrasileiras/1-abigail-de-andrade-5ea0b95404e2>

O uso do *chiaroscuro*, técnica que entrelaça luzes e sombras utilizada por Abigail, é marcante, dando destaque total à natureza-morta em cima da mesa. Os tons trabalhados pela artista para cada item são bem definidos e criam um forte contraste com o fundo, de modo que o espectador consegue identificá-los sem dificuldade. Lida da esquerda para a direita e cima para baixo, a obra ainda nos permite uma reflexão intrínseca sobre a vida e a morte, se considerarmos as moedas jogadas, após as compras, ao canto esquerdo da mesa.

A forma como Abigail aloca cada elemento demonstra um planejamento de composição cuidadoso, visto que a área disponível (a mesa) é pequena para dispor tantos itens. Ainda assim, a pintora consegue que todos estejam à mostra em seus detalhes particulares.

As obras de Abigail podem ser enquadradas dentro do Realismo. Busca-se uma arte objetiva em suas representações e referências e que toma o caminho para se tornar uma tendência artística. Percebe-se que a expressividade exacerbada dos romantistas já não agradava a uma parte dos artistas; o Realismo também não é um movimento no sentido mais estrito do termo, pois a falta de uma regularidade não permite que assim o caracterizemos. Isto é notável se levarmos em conta que o Realismo – em seu sentido de objetividade – tornou viável o desenvolvimento de uma variedade considerável de realismos, isto é, a aplicação do conceito se deu em níveis diferentes, de acordo com as preferências do artista.

Em parte, essa prática se deve ao fato de o século XIX ser marcado por rápidos avanços que influenciaram a dinâmica social. Gowing (2008) caracteriza esse período, de forma sumária, como “o século dos impérios comerciais, além dos políticos, das grandes pesquisas históricas, dos arquivos e das estatísticas, dos surpreendentes avanços técnicos e dos produtos industriais”. De fato, o desenvolvimento de todos esses aspectos contribuiu para que a realidade se tornasse o foco da arte. Para além de se contrapor às ideias românticas, era preciso acompanhar a velocidade das mudanças e transformações que já não davam espaço para concepções que ignorassem as emergências científica e materialista. Gowing (2008) simplifica outra possível definição para o Realismo ao dizer que o estilo “poderia ser considerado um ataque à civilização e também uma declaração sobre a verdadeira natureza da civilização. Isso é assim particularmente quando os temas se generalizam para destacar sua atemporalidade” (GOWING, 2008, p. 63).

É possível afirmar que os discursos vigentes sobre a civilização ou sobre o progresso não condiziam com as produções imagéticas românticas, podendo às vezes ser propositalmente desatentas. Dizemos isso, pois nem todos os pintores trarão tal perspectiva, como é o caso de Goya, a realidade e a representação de suas contradições, bem como das possibilidades de releituras que surgiam no que diz respeito aos temas das obras, como faz Monet em *Olympia*, cuja intenção era rever a figura de Vênus aproximando-a da de uma mulher comum. É interessante perceber

a relação entre materialidade e imaterialidade dentro desse estilo. O contexto e a prática pictórica entram em certo alinhamento, chegando ao Naturalismo, cujo objetivo era representar o homem em sua realidade, em seu próprio tempo. Diversas formas de determinismo podem ser vistas em obras realistas, como é o caso do positivismo.

Faremos, agora, algumas considerações sobre questões mais específicas que envolvem a atuação e produções das artistas. Começaremos com algumas considerações sobre um espaço emblemático para o exercício da profissão: o ateliê. Desde sua entrada nas escolas superiores, em 1879, as mulheres passam a ser não apenas representadas por outros artistas em cenas de ateliê, como também a se autorretratar em tal espaço. O acesso ao espaço do ateliê tem papel fundamental no processo de emancipação e reconhecimento profissional das mulheres na arte. Enquanto espaço de produção artística, nele se desenvolve o processo criativo de cada indivíduo, assim como a sociabilidade, ou seja, a troca de concepções acerca da sociedade e do próprio campo artístico. O ateliê ainda conferia uma valorização a mais à imagem da artista: “[o] acesso ao ateliê, seja na realidade ou por representação, parece conter a promessa de acesso ao verdadeiro momento de criação” (ESNER *apud* ALVES, 2017, p. 155).

Sendo considerada uma atividade intelectual, a produção artística, quando realizada num ambiente propício, poderia ter sua qualidade elevada, uma vez que o artista poderá se concentrar mais em seu trabalho. O ato de se representar em um ateliê, seja por pintura ou fotografia, era comum para os homens. Mas, uma vez que as mulheres passaram a se utilizar do mesmo recurso, ele ganhou um novo status, tornando-se um meio de dar maior visibilidade as artistas, para além de seu próprio tempo. Caroline Alves menciona Abigail ao analisar a tela *Um canto no meu ateliê*:

[e]stando de costas, a artista não permite ser objeto do olhar dando real destaque a sua tela que está em produção aos objetos encontrados em seu ateliê, iluminados pela luz que entra através da janela lateral. Por essa pintura, Abigail recebe inúmeras críticas positivas, dentre elas, as de Oscar Guanabarro no *Jornal do Commercio* e a de Ângelo Agostini, seu mestre e futuro marido (ALVES, 2017, p. 155).

Oscar Guanabarro (1879-1937) foi um crítico de arte, músico e dramaturgo brasileiro. O crítico, temido pela rigidez de seus comentários, considerava Abigail como uma pintora que estava além do amadorismo, como bem mostra o trecho a seguir, escrito em 1884 e transcrito por Souza (2012):

(...) a talentosa *artista* dispensa perfeitamente qualquer benevolência e resiste com facilidade a um exame detido, profundo e severo, atentas as condições do meio em que se expande a sua atividade, e as influências que, sobre as produções artísticas

exerce o temperamento de uma moça de muito pouca idade (SOUZA, 2012, p. 728, grifo nosso).

Apenas o uso do termo *artista*, para a época, já demonstra o quão notável era o talento da jovem pintora. Segundo o catálogo da exposição de 1884, Abigail expôs 13 obras no evento, e um dos quadros premiados foi *Um canto no meu ateliê*.

**Figura 2 – *Um canto no meu ateliê*, de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1884). Sem indicação de tamanho. Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro:**



Fonte: <https://citaliarestauro.com/wp-content/uploads/2019/01/Abigail-de-Andrade-Um-Canto-de-Meu-Ateli%C3%AAweb-245x300.jpg>

A cena pintada conta com fato marcante de ser composta por duas figuras femininas, rodeadas de outras representações mitológicas, de outras mulheres, em meio às obras de artes na parede. Abigail reforça sua mensagem ao sugerir, pelas mulheres e pelos quadros, a importância de uma relação amiga entre mãe e filha, ou entre amigas, irmãs, colegas de profissão etc. O ponto focal são as duas mulheres, partindo da luz na janela, subindo pelo cavalete da pintora até as outras obras, e voltando ao chão. A estátua de Vênus se encontra na linha do olhar da moça que está em pé, levando o espectador de um lado ao outro, relacionando as duas figuras. O fato de a composição ser mais carregada na parte inferior demonstra que

Abigail queria chamar atenção para seu ambiente de trabalho, separar e ao mesmo tempo interligar o terreno e o etéreo/mitológico, que são os quadros e as esculturas. O tema sugere uma amizade, em contrapartida às representações sexualizadas de artistas em ateliês que surgiam naquela época.

Ao falarmos de Abigail de Andrade, novamente chamamos a atenção ao fato de a artista ter trabalhado temas similares aos de Almeida Júnior (1850-1899) e de outros artistas realistas brasileiros e, mesmo apresentando elementos únicos em meio à produção de sua época, não ter obtido igual reconhecimento. O debate sobre o fato de ser mulher artista tem um peso considerável, tal como discutimos previamente. As resistências à separação de poderes baseados no gênero por vezes parecem bastante sutis, mas eram de grande importância, como é o caso de Abigail. A sua resistência reside na escolha da profissão, na técnica por ela utilizada (à luz do dia, nos primórdios do Impressionismo no Brasil) e em suas temáticas. Ainda que se adequando às convenções sociais de seu tempo, o simples fato de que Abigail pintava figuras humanas é excepcionalmente inédito, pois se trata de uma época em que o estudo e prática da pintura de figuras humanas por mulheres era visto como um tabu.

Em “*Niterói*” (1885), todos estes aspectos ficam bem claros; A figura materna traz à cena uma atmosfera familiar, da mãe que cuida e orienta a criança que, por sua expressão, demonstra a vontade de conhecer o mundo. É preciso que nos atentemos à técnica de Abigail: pinceladas bem marcadas, que viajam do academicismo ao impressionismo com facilidade, dada a valorização da luz natural. O fundo escuro realça as figuras humanas, em especial a da mulher, a criança do lado direito da imagem cria uma pirâmide ou tangente que nos orienta a uma leitura da esquerda para a direita: de cima para baixo e da esquerda para a direita. Há ainda uma espécie de contraforma entre o caminho e o braço estendido da criança, que nos chama a imaginar o cenário por trás das figuras humanas. A paleta de cores consiste em tons terrosos puxados para o azul, e nos auxilia na identificação de três momentos: a figura humana, as árvores (leitura do ambiente) e o chão (clima e a luz do dia). Essa pintura se encontra hoje como parte de uma coleção particular no Rio de Janeiro.

Como veremos em pinturas de Abigail de Andrade, a representação das camadas populares visava dar mais peso à realidade, ao que se vê nas ruas ou em casa. Começamos aqui uma discussão que nos será fundamental para o desenrolar deste capítulo: é possível dizer que o Realismo europeu, desse ponto de vista, se assemelha ao brasileiro? Nas análises das pinturas de Abigail, destacamos que o fato de a artista representar tais temáticas era algo singular até então para os realistas brasileiros – que procuravam suas inspirações em ambientes mais fechados, e não tanto em cenários externos.

Entre os pontos comuns ou semelhantes, podemos apontar a preocupação com a realidade, tanto na estética quanto nas temáticas, e a necessidade de se atentar às grandes transformações que começavam a ocorrer no Brasil – como a abolição da escravidão. É nesse ponto que entram as especificidades brasileiras. A colonialidade traz à tona questões particulares à nossa modernidade em desenvolvimento. Daí Abigail, Almeida Júnior e vários outros artistas abordarem a questão racial, a desigualdade socioeconômica ou o regionalismo. A complexidade de eventos e discursos que se fará presente no Brasil dá ao Realismo um tom social diferente do europeu.

No Brasil, o realismo trabalhava, também, em prol da construção de uma identidade brasileira, uma nacionalidade. Entretanto, a condição passada da colonização colocava entraves a uma produção em moldes similares aos da Europa, plantando um sentimento de inferioridade nas obras pictóricas e também em outras artes. Tida como algo oposto à possibilidade de uma civilização, o processo da colonização deixaria marcas profundas em toda a sociedade ao longo das transformações ocorridas no século XIX que buscavam, aos poucos, se desvencilhar dele. Jorge Coli (2011) analisa obras de Almeida Júnior em sua relação com o meio físico e o meio das ideias brasileiros de sua época:

[e]sse duplo movimento a princípio paradoxal – a ênfase negativa no determinismo do meio e a apreciação positiva desse mesmo ambiente e de seus personagens – se explica em boa medida pelo objetivo que envolvia instituições e literatos paulistas, no sentido de criar uma identidade heroica para o povo de sua província, possibilitando assim o estabelecimento de uma história que justificaria um futuro grande e promissor (COLI, 2011, p. 163).

A força da representação é vista, portanto, nas mais diversas áreas envolvidas nesta construção identitária. O discurso produzido pelas instituições – a se destacar: o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista e a Academia Brasileira de Letras – e por publicações – como o jornal Estado de São Paulo –, segundo o autor, seria heterogêneo, mas eficaz. Coli aponta Almeida Júnior como um pintor cuja obra reforça e contribui para a formação desses discursos, dando-lhes uma representação imagética. De fato, o artista tornou visíveis questões vigentes, além de procurar se posicionar pessoalmente da forma como lhe era possível, vista a grande responsabilidade que passaria a carregar como aquele que melhor representaria tais discursos no final do século XIX.

Para repensarmos um pouco esse aspecto fortemente ligado à escrita exclusiva masculina da História da Arte, é interessante que analisemos uma outra obra de Abigail. A tela *Estendendo a Roupa*, datada de 1888 (Figura 3), é uma obra importante para iniciarmos uma

discussão acerca das temáticas e técnicas escolhidas pela pintora e como elas se inserem neste âmbito da lenta transição de conceitos artísticos e de gênero no Brasil.

**Figura 3 – *Estendendo a Roupa*, de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1888). Sem indicação de tamanho. Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro:**



Fonte: Coleção Sérgio Fadel.

A composição da imagem pode ser dividida ao meio, nos dando uma interpretação interessante: o ponto focal está na saia vermelha da mulher e, seguindo o olhar para cima, a árvore ao centro liga as duas cenas da composição e nos dá uma sugestão de ordem para a leitura. À esquerda, vemos a casa em tons claros com interior escuro, e uma jovem figura masculina sentada com olhar voltado para baixo. Ao seu redor, vários materiais que indicam um trabalho por fazer, inacabado. Da figura do menino, somos direcionados pela escada encostada na parede a olharmos para a outra metade da cena. Repleta de cores fortes e vida, vemos a figura feminina em suas atividades domésticas. Ela estende a roupa e, ao chão, vemos que há também um bebê. Uma interpretação possível poderia remeter às diversas atividades domésticas exercidas pela mulher em seu lar, à vontade de ver desenvolver-se a vida, sem que haja espaço para o descanso ou desânimo. Essa ideia é reforçada pela presença das plantas apenas neste lado da imagem.

Essa cena reflete a preferência de Abigail pelas cenas ao ar livre e, mais ainda, pelo cotidiano popular. Ao considerarmos o contexto de produção da obra, nos deparamos com várias transformações que começaram a ocorrer no final do século XIX. Em 1888, as discussões a respeito da Abolição eram muito presentes, já com certa divisão entre a elite – que incentivava

a “purificação racial” do Brasil –, e aqueles que aproveitavam o momento para dar foco ao que consideravam como a verdadeira essência da sociedade brasileira – o povo em geral, porém, já sob a perspectiva da democracia racial. Vista dessa perspectiva, a obra ainda evoca a reflexão de que a expressão do menino estaria relacionada a esta questão racial, pois as outras figuras têm a pele clara, e ambas demonstram uma expressão menos pensativa ou apática.

Mais adiante, veremos que essa temática estará cada vez mais presente nas representações pictóricas, acompanhando as intensas discussões sociopolíticas. É importante lembrar que a representação do negro também está inserida nas relações de poder presentes no campo artístico, na passagem do século XIX para o XX, por exemplo, a arte acadêmica se valerá diversas vezes da figura masculina ou feminina negra, ora reforçando estereótipos, ora se esforçando para desconstruí-los – o que nem sempre era possível, pois há uma representação de uma vivência negra que não parte do ponto de vista do representado, mas de círculo branco e exclusivo.

A escrita da história se dá por meio de várias pequenas histórias; não há um número grande de estudos sobre Abigail e sua obra para além da estética. *Estendendo roupa*, em particular, oferece possibilidades de interpretação que em muito contribuiriam para se pensar não apenas as opiniões dentro do campo artístico sobre a abolição da escravatura, como também sobre as formas como ela é entendida pelo público externo – aqui também poderíamos dizer das permanências desses pontos de vista que encontramos na contemporaneidade. Não há uma narrativa pronta, embora predomine a diferença marcante entre as expressões faciais e corporais dos personagens, trazendo suas emoções. Quando situada em seu contexto histórico-antropológico, *Estendendo a Roupa* se mostra como uma obra feita para ser pensada, não apenas observada.

Em *A Hora do Pão* (Figura 4), há mais um dos motivos que fazem do trabalho de Abigail algo inédito à arte no Brasil.

**Figura 4 – *A Hora do Pão*, de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1889). 70 cm x 50 cm. Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro:**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Lida da direita para a esquerda, começamos pelas palmeiras, cujas folhas se inclinam na direção da escadaria, chegando ao grupo de pessoas, a maioria crianças. À esquerda, um garoto aponta para cima e nos faz notar a figura na janela, que aponta de volta ao enredo central da imagem. Além da técnica bem trabalhada, em cores quentes e terrosas, a temática escolhida por Abigail é incomum por ser uma cena de rua. Hoje, essa tela faz parte de uma coleção particular. A obra fez parte da recente exposição *Moderno quando?*, organizada em 2021, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), com curadoria de Aracy Amaral e Fernanda Teixeira. O objetivo da exposição era apresentar elementos modernos surgidos ao longo da história da arte brasileira para que se possa discutir o moderno para além da Semana de 22, sobre a qual falaremos no terceiro capítulo. Nessa exposição, ao lado da tela de Abigail, estão obras de Almeida Junior, como *O Violeiro* (1889), o que revela importantes aspectos sobre esses dois artistas. Apenas uma obra de Abigail foi exposta, e está colocada de forma a ser a primeira obra vista do lado direito da entrada: a narrativa traz Abigail como a porta de entrada para se

discutir o moderno, ao mesmo tempo em que Almeida Júnior, bem ao lado, além de outras obras, nos lembra a desigual visibilidade entre os dois pintores. Ao olharmos as obras, tão próximas uma da outra, verifica-se similaridades e diferenças pontuais.

Em Abigail, chama atenção a riqueza de detalhes em cada elemento da composição, cada personagem detém um universo, uma expressão individualizada dentro da narrativa coletiva. O ambiente faz parte das pessoas e vice-versa, mas o destaque recai sobre as pessoas. Em Almeida Júnior, o foco também está nas pessoas, mas há uma atenção maior à atividade por elas desempenhada e sua relação com o ambiente. Para Souza (2019), Abigail não se contentava com as cenas pintadas dentro do ateliê, e parecia buscar nas ruas a sua grande inspiração. De fato, este é o elemento moderno trazido pela pintora, que, somado à condição do feminino, resulta em uma combinação arrebatadora. Trata-se de uma artista que se utilizou das ruas e do cotidiano para se expressar, fugindo do lugar-comum dos ateliês e espaços domésticos; Abigail traz para si diferentes universos sem impor a eles a sua própria visão enquanto aristocrata. Há, para nós, uma diferença fundamental acerca da questão da concepção de narrativas imagéticas entre Abigail e Almeida Júnior: Abigail não representa narrativas com apenas um foco, ela busca, a cada obra, abarcar o máximo de questões possíveis de serem identificadas naquilo que representa, isto é, traz ao espectador – provavelmente, elitista – o máximo de possibilidades de reflexão sobre a realidade popular, com ênfase na existência de universos particulares em cada ser.

Souza (2019), após realizar uma análise comparativa das obras, aponta que Abigail poderia se equiparar ao aclamado pintor Almeida Júnior, pois ambos representam cenas cotidianas populares, ao invés dos temas mitológicos ou moralizantes. Certamente, há semelhanças entre os trabalhos, mas eles vêm de pessoas diferentes, e as narrativas escolhidas são, por isso mesmo, únicas. Não é necessário que se equipare um ao outro, embora ainda se faça necessário que mais pesquisas e visibilidades sejam conferidas à Abigail. Por fim, vejamos *Estrada do Mundo Novo com Pão de Açúcar ao fundo* (Figura 5), para pensarmos mais um pouco sobre esses aspectos.

**Figura 5 – *Estrada do Mundo Novo com Pão de Açúcar ao fundo*, de Abigail de Andrade, óleo sobre tela (1888). Sem indicação de tamanho. Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro:**



Fonte: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro.

A obra apresenta, em termos técnicos, características básicas do realismo: a atenção à realidade, ao popular e ao cotidiano. A paleta transita entre os tons terrosos e os azulados suaves; em seus três planos – a estrada, as casas e árvores e o Pão de Açúcar, Abigail dá ao movimento de ir ao encontro do novo uma visão pouco explorada até então. Além de se tratar de outra cena de rua, o destino da figura masculina, ou o local para onde seu olhar se volta, é a região central do Rio de Janeiro. A capital fluminense, nessa época, crescia rapidamente em função da exportação de café, atraindo um grande número de pessoas que buscavam oportunidades de trabalho e ganho financeiro. O olhar de Abigail não se atenta às representações da elite, mas às populares, em meio a esse momento da história do Rio. O cuidado maior está na pintura das casas, do solo irregular que forma a estrada, dos animais, da figura simples e quase centralizada que caminha pela estrada. O meio se sobrepõe ao personagem, destacando-se a simplicidade e certa aridez no ambiente, bastou a Abigail incluir uma simples silhueta do morro do Pão de Açúcar para estabelecer tal enredo de forma objetiva, ao mesmo tempo em que abre espaço para reflexões mais subjetivas – o movimento de ir ao encontro do novo pode suscitar diversas interpretações, dado o contexto da obra.

Embora a proposta da artista presente de forma sutil tais questões em certas telas, em *Estendendo a roupa* e *Hora do Pão* vemos um início de uma mesma abordagem pela qual também seguiria Almeida Júnior, mas com essência singular: os personagens se encontram em afazeres cotidianos, e alguns trazem a observação, a reflexão sobre o que estão a ver ou fazer. Essa atenção com o meio, com o homem real e sem retoques, lembra o positivismo e o realismo

européus, mas se atenta a questões particulares da terra brasileira. A arte se encontra numa jornada pela caracterização da nacionalidade não idealizada, fato que mais tarde a impediria de ir além, por ter de cumprir com tal compromisso.

A trajetória de Abigail foi breve. Após ser descoberta a sua relação afetiva com seu professor, o crítico e pintor Ângelo Agostini (1843-1910), que na época era um homem casado, a artista seria severamente julgada pela sociedade. A crítica, que antes a aclamava por seu trabalho, faz questão de apagá-la das publicações, numa tentativa de apagá-la também da História da Arte. A forma conturbada como a crítica veio a público fez com que o casal fosse obrigado a se mudar para Paris, onde se casariam oficialmente. Abigail estava grávida de uma menina, a quem deu o nome de Angelina, nascida em 1888. Durante a gravidez de seu segundo filho, a pintora contraiu tuberculose, e nem ela nem o bebê resistiram à doença, tendo falecido com apenas 26 anos. Ângelo e Angelina voltariam ao Brasil para atuar na Enba.

Falaremos mais a respeito da trajetória de Angelina mais adiante, por agora, é importante que se perceba a diferença existente no tratamento entre gêneros. Abigail foi condenada moralmente pela sociedade, e seu esquecimento foi incentivado de tal forma que hoje, se não fossem as cerca de 10 obras descobertas ao acaso em coleções particulares, por exemplo, não teríamos dimensão da importância de sua figura e de suas obras. Como bem observa Souza (2019): “[a]ua trajetória derruba o generalismo com que a produção feminina do século XIX é tratada, saindo do lugar comum dos temas femininos e explorando temas modernos. Abigail alcança o máximo que lhe era permitido alcançar em sua condição” (SOUZA, 2012, p. 731).

Ao contrário do que se vê comumente com outras artistas, sobretudo dos séculos anteriores ao XX, a obra de Abigail passa facilmente pelos crivos da qualidade e do mérito, tão caros à História da Arte e quase sempre entrepostos pelo gênero como primeiro condicionador de aprovação. O fato de as obras serem expostas na Enba e em exposições particulares reforça a prerrogativa de uma atuação não limitada por convenções. Por ter sido uma das pioneiras na profissão e, mais tarde, ter sofrido julgamentos morais, suas obras não parecem ter encantado as instituições no sentido de realizarem aquisições e prezarem pela conservação de sua obra, ao contrário: não houve movimentos para desnaturalizar o gênero na profissão de artista que incluíssem Abigail, pois o peso do feminino que descumpra as normas da instituição do casamento é consideravelmente maior que o do masculino que também o faz. Não se tem dados sobre a família de Abigail e sobre o seu papel no desenvolvimento artístico da pintora. A presença masculina em sua trajetória é marcada tanto pelo momento de aprendizado nas artes, quanto pela

desmoralização pessoal, em ambas as situações, Ângelo Agostini a apoiou e foi seu protetor. A sociedade, no entanto, fez com que o peso da situação recaísse em dobro sobre Abigail.

Enquanto pintora, não demonstrava ter receio dos limites impostos pela construção de gênero de sua época, seus trabalhos demonstram uma inteligência destemida. Reproduzir o discurso que documentava sua vida pessoal é importante apenas para entendermos as mentalidades de sua época, não para interpretar seu trabalho e importância. Abigail demonstra várias vezes querer abrir um espaço para a interpretação do espectador, como se propusesse uma narrativa não definida, não terminada. Suas obras demandam uma reflexão além da própria representação pictórica; põe-se o problema acompanhado de soluções que esperam a participação do espectador, mas sem deixar de trazer o resultado do ponto de vista da artista.

Se levarmos em conta as limitações impostas não apenas pelo gênero, mas também pela localidade – no Brasil, o campo artístico foi lento em seu desenvolvimento à par da Europa –, as conquistas da artista precisam de maior aprofundamento, principalmente seguindo-se os preceitos da Sociologia da Arte: análise de contexto de produção, fruição e consumo. Ao que parece, o processo de “reinserção” da pintora em nossa História da Arte vem ganhando forças nos últimos anos, com pesquisas e curadorias perspicazes como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 2021. Ver uma de suas obras frente a frente é uma experiência que suscita diversas questões inevitáveis, entre elas “como é possível que tamanho potencial tenha sido alvo de tantas perseguições?”. Ignorar a condição do feminino ou fantasiar um lugar ideal para ele dentro do estudo da História da Arte exclui as principais questões levantadas no estudo da trajetória de uma artista. Abigail sem dúvida inspiraria uma grande quantidade de mulheres na profissão de artista nas décadas seguintes, entre elas, a própria Georgina de Albuquerque. Para que fosse possível situar as singularidades de Georgina, julgamos necessária a discussão sobre a trajetória de Abigail, à medida em que ambos os projetos se assemelham ao trilharem caminhos ainda limitados às artistas brasileiras, tornando-os possíveis e ampliando suas possibilidades.

A trajetória de Georgina Moura Andrade pelas Exposições Gerais se inicia em 1903, em que apresentou, como amadora, *Um Caipira*. O arquiteto, professor e historiador Adolfo Morales de Los Rios y Garcia de Pinmentel escreve para o periódico *O Paiz*, em 3 de setembro de 1903, mencionando várias outras participantes daquela edição:

[e], enfim, não devo esquecer nesta resenha a brilhante corte de senhoritas, que vieram honrar a exposição com primorosos quadrinhos, salientando, em primeira plana [sic], as duas irmãs Cunha Vasco [Anna da Cunha Vasco e Maria da Cunha Vasco], que são duas verdadeiras artistas; a senhorita Sarah Del Vecchio, uma principiante que promete completar-se e que apresenta retratos, frutas e flores, gêneros aos quais, nos nossos centros,

e indefectivelmente votada a pintura de senhoras; e ainda: D. Minna Mee, uma aluna que tem alguns trabalhos interessantes de frutas e legumes; as senhoritas Alina Teixeira, Clelia de Castro Nunes, que é uma das expositoras cujos trabalhos revelam maior temperamento artístico e nota pessoal e mais: D. Elvira Gomensoro, Dinorah [Dinorah de França Meirelles] e Marietta de França Meirelles, nomes que são uma tradição; Georgina Moura Andrade e Leduina B. da Gama Rodrigues. E vá a rapaziada acautelando-se diante desta triunfadora invasão de pincéis manejados pelos mais lindos dedos do Rio de Janeiro e circunvizinhanças.

Notamos que Adolfo de Los Rios traz uma semântica que, quando inserida em seu contexto, nos dá a impressão de se tratar de uma concepção mais fechada à entrada das mulheres no campo artístico e, de fato, há elementos que corroboram essa visão – a começar pela clara valoração das expositoras que se atém aos temas de senhoras: naturezas-mortas, retratos, e a citação de apenas duas como *verdadeiras artistas*. Entretanto, há também alguns detalhes que podem ser analisados de outra forma: por exemplo, a citação de Dinorah e Marietta de França Meirelles como uma tradição, e a última frase do texto aconselhando que os homens tenham cautela com as emergentes artistas.

O texto de Los Rios demonstra um momento de transição de concepções ao citar a entrada das mulheres no campo artístico da pintura como algo triunfal, mas ainda mantendo certas diferenças de tratamento pautadas pelo gênero. Também o *Jornal do Commercio*, em 9 de setembro de 1903, diria que “o número das senhoras que mandaram trabalhos é bastante numeroso e mostram certo gosto e amor no estudo da pintura”. Aqui, o texto é breve e evasivo, dando a entender que os trabalhos são bons, mas que não há necessidade de serem comentados, apesar da grande quantidade de expositoras presentes. Faria (2005) dedica um trecho à análise da semântica discursiva quando os críticos se referem às artistas, e aqui cabe ressaltar que

a oposição estabelecida nos textos da época entre profissionalismo vs. amadorismo, aqui incluindo-se outra oposição temática, masculino vs. feminino, marcada por julgamento de valor significativo. Embora os “novos” ainda não tenham a afirmação do seu talento como “mestres”, são tratados como profissionais das artes. As “mulheres” não se enquadram nem em meio aos novos, nem em meio aos mestres, fornecendo-nos uma pista do papel que as mulheres exerciam no mundo da arte, estando, então, ligadas ao amadorismo (...) (FARIA, 2005, p. 29).

Os amadores eram aqueles sem ensino artístico formal ou que não foram aprovados pelos rígidos critérios da Enba. No caso das mulheres, a condição de amadoras se prolongava, pois, para elas, havia outros obstáculos a serem transpostos, mesmo com a abertura das instituições. A premiação de Georgina na Exposição de 1907 não está registrada no catálogo, mas foi possível constatar, pela publicação do *Jornal do Commercio*, no dia 22 de setembro de 1907, que ela recebeu uma Menção Honrosa de Primeiro Grau. Em 1909, ela receberia a mesma

premiação. Georgina também participou de exposições no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, especificamente das duas primeiras edições da Exposição brasileira de belas artes, realizadas em 1911 e 1912.

Iniciaremos a análise das obras de Georgina a partir de um de seus autorretratos (Figura 6): essa forma de representação pictórica era de fundamental importância para as artistas. O retrato, então um dos poucos gêneros pictóricos permitidos às mulheres, eram uma das maiores formas de se legitimar enquanto artista. Ao representarem a si mesmas, as artistas realizavam um ato político e uma documentação de sua atuação. Segundo Alves (2017, p. 154), “esse tipo de representação coincide com o período de concessão de direitos da mulher na Primeira República, como por exemplo, de ocupar espaços públicos, ambientes de trabalho e universidades”. Se colocar enquanto a responsável por uma obra é um ato que pode ser equiparado ao se colocar como *mulher de seu tempo*, de reconhecer e valorizar o seu próprio trabalho.

**Figura 6 – *Autorretrato*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1904). Sem indicação de tamanho. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro:**



Fonte: Google Arts & Culture.

A visualidade da obra sugere uma maior aproximação com o Realismo, dadas as passagens tonais suavizadas e as pinceladas menos marcadas; no momento em que essa obra foi realizada, o impressionismo ainda se encontrava alheio às terras brasileiras, ou era ainda pouco conhecido. Georgina representou a si mesma de forma mais natural, sem a preocupação

de representar elementos subjetivos, por exemplo. É possível ler a tela de baixo para cima, começando pela vestimenta branca, na qual a luz reflete e direciona o olhar para seu rosto, um tanto mal iluminado. Há a sensação de que quase não podemos ver o rosto, fato que nos chama a “procurá-lo” em mais detalhes. O chapéu reforça a luz, ainda que faça também alguma sombra à face de Georgina. O objeto em seu pescoço – que parece ser um colar ou fita – liga o fundo de cores escuras à figura. Georgina sabia bem como proporcionar esta ligação por meio de elementos simples, quase imperceptíveis, mas que fazem a diferença para o espectador – lembremos da delicada pulseira de *Dia de Verão* (1926), analisada em Ribeiro (2019). Esse autorretrato se encontra hoje no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro-RJ. Mesmo o retrato pintado por outra pessoa cumpriria função similar à do autorretrato. Georgina pintou poucos autorretratos, mas seu marido Lucílio a representou diversas vezes em suas pinturas. Em *Retrato de Georgina de Albuquerque* (1907), por exemplo, temos Georgina representada em vestimentas de cores suaves, “emoldurada” pela vegetação em cores quentes ao fundo. A leitura da imagem pode ser feita de trás pra frente, contando-se três planos – a vegetação mais distante, a que está ao lado direito da retratada, e a própria Georgina. O lenço azul é o ponto focal da tela, guiando nosso olhar do rosto até as flores nos braços da artista e, depois, para o restante da imagem. Aqui, sua representação é enquanto mulher de seu tempo, não necessariamente como artista.

Além do acesso ao ateliê e da produção de retratos, o casamento com um artista também a ajudava a ampliar o contato com outras pessoas e oportunidades:

(...) a escolha por se autorretratar pintando no ambiente de trabalho, o ateliê, parece conveniente num período em que a mulher constrói artifícios para se legitimar como artista. Além disso, seu relacionamento com um homem, também inserido no universo cultural e letrado, pode facilitar seus estudos e sua inserção nos meios institucionais da academia e salões de arte (ALVES, 2017, p. 153).

O caminho para a legitimação profissional passava pelo casamento ou pela ligação com homens artistas, críticos etc. O casamento era visto como a prioridade na vida da mulher; a arte era apenas para sua formação complementar ou para entretenimento. Viviane Souza (2012, p.726-727) acrescenta que, “sendo assim, os artistas e professores evitavam o aparente desperdício das vagas destinadas aos aspirantes das belas artes com alunas que não se empenhariam e abandonariam os estudos e treinamento assim que se casassem”. O repertório de razões pelas quais as mulheres não deveriam frequentar as academias de arte era amplo: do casamento à falta de materiais e verba; da religião ao medo por parte dos homens de perderem seus postos de prestígio.

Uma pesquisa mais atenta à correlação de obras de artistas masculinos e suas esposas, por exemplo, pode atestar detalhes que mostram certa resistência em dar visibilidade, por parte dos homens, à mulher, mesmo após o casamento. A atuação das mulheres era, por isto, imprescindível; era preciso ir atrás do que se desejava sem esperar por apoio espontâneo, pois esse raramente acontecia. O caso de Georgina é interessante, pois, felizmente, constitui uma exceção.

Em *Georgina de Albuquerque (1910)*, de autoria de Lucílio, temos uma outra narrativa que também é para nós interessante no que diz respeito às ligações entre trabalho artístico e família. Na pintura em tons escuros de vermelho e marrom, vemos dois planos; no primeiro, a figura de Georgina está centralizada, pintando. Ao fundo, uma criança na varanda nos mostra que se trata do lar do casal. A composição está mais carregada do lado direito, destacando Georgina e a criança que se encontra à luz do dia. Interessante notar que as duas figuras estão “ligadas”, embora em atividades diferentes. Georgina também trabalhava no ateliê em sua casa, como apontam a entrevista a Angyone Costa e outras publicações e trabalhos historiográficos, como o de Manuela Henrique Nogueira. Este tipo de representação é muito significativo se considerarmos as mulheres que desejavam ser artistas profissionais não deveriam se distanciar de seu papel como mãe e esposa. Nogueira (2017, p. 156) analisa ainda várias fotografias de Georgina em seu texto, e também dirá que mesmo as artistas bem sucedidas profissionalmente “não poderiam negligenciar as funções sociais esperadas pelo Estado e pela Igreja.” Aqui, a identidade social recai com mais força no âmbito doméstico/privado, embora já possamos perceber avanços no modo como as mulheres são vistas e recebidas em outros âmbitos.

O casamento de Georgina e Lucílio é frequentemente citado em publicações como um casamento perfeito. A entrevista realizada por Angyone Costa para seu livro, *A Inquietação das Abelhas*, inicia pontuando tal fato: “A casa de dona Georgina e de Lucílio de Albuquerque é um sereno recanto onde se vive da arte e para a arte. Aquele casal realiza bem o ideal de perfeição, dificilmente atingido, e vai dando à vida a mais graciosa impressão de encanto, possível num lar de artistas” (COSTA, 1927, p. 33).

Em 1927, Georgina iniciara sua carreira como professora da Escola Nacional de Belas Artes, e o fato de Costa não se referir a ela também como professora é um detalhe curioso, mas que, ao lermos o texto completo, não parece ser uma diminuição de sua figura – ao contrário, pois o autor demonstra em vários momentos da entrevista um maior interesse no que Georgina tem a dizer. Mas o que nos interessa, por agora, é principalmente este ideal de perfeição ao qual é atribuída a união dos dois artistas. De fato, o casal trabalhava em conjunto desde o início, como trará Costa, e

a imagem construída pelos dois – enquanto artistas e pais amorosos e dedicados – em muito contribuiu para que a ideia de uma concorrência entre gêneros não fosse atribuída ao casal, o que demonstrava ser algo inédito no campo das artes visuais:

Georgina contou com o amparo familiar e do marido para se formar e desenvolver-se enquanto pintora de renome os anos iniciais do século XX. Georgina e Lucílio formavam um casal parceiro na vida e nas artes, ou seja, sua relação era vista como harmônica e desprovida de competição, tanto no âmbito profissional, como artistas, assim como na vida pessoal (NOGUEIRA, 2017, p. 157).

Para Diniz (2012, p. 5), os grupos artísticos vanguardistas “buscam respostas e procuram adaptar-se ao mundo em que vivem. Neles convivem homens e mulheres, atuando conjuntamente na busca e novas perspectivas sociais e artísticas”. O caso de Georgina e Lucílio é raro, pois sabemos que as mulheres, em movimentos como o Impressionismo e o Expressionismo, têm papel singular. Entretanto, ainda não seria possível falar de um trabalho conjunto, pois havia dois fatores que continuavam a separar por gêneros esses artistas. O primeiro é o fato de que as artistas precisavam manter certa imagem além do que se exigia a profissão – era desejável que ela representasse certo modelo de mulher moderna, a Nova Mulher, bela e comportada. O segundo é que seus trabalhos eram ainda vistos como *trabalho feito por uma mulher/ mulher artista*, e não por uma *artista*. A diferença entre essas colocações é importante para percebermos como o gênero vinha antes da produção, antes da possibilidade de igual reconhecimento com relação aos homens. Como veremos em várias críticas levantadas em publicações, os termos *senhora* e *senhorita* se faziam muito presentes. Raras são as ocasiões em que uma mulher é tida como uma *artista*.

O que ocorre é que as vanguardas também são criadas em seu tempo, isto é, envolvem as práticas e as representações que há séculos vinham sendo construídas e mantidas pelos homens a fim de manter as mulheres sob o espectro de figuras frágeis e incapazes. Zaccara (2019, p. 2) reforça que, “se sempre foi possível para uma mulher entrar no mundo da arte e roçar o meio vanguardista, elas nunca foram percebidas por seus colegas como rivais”. Essa construção complexa de ideários de gênero, no entanto, não tornou impossível o acesso das mulheres aos ambientes das exposições, por exemplo.

Ainda assim, é preciso considerar que Georgina exercia também a imagem de mulher de artista. Isso por vezes implicava em comentários ambíguos, como o de Angyone Costa: “[e]m Paris, dona Georgina foi companheira e aluna de Lucílio, função que exerceu apenas nos dias da viagem, da chegada e instalação, por isso que, apresentando-se na *Académie Julien*, se fez estudante de notável aplicação (...)” (COSTA, 1927, p. 34).

Lucílio, com sua experiência e talento, pode ter orientado Georgina, mas é preciso que não se confunda esse apoio com uma dependência por parte da pintora para conseguir seu ingresso na *Académie*. Mais adiante, o entrevistador conta que Georgina utilizou-se do tempo na *Académie Julien* para se preparar para o processo seletivo da *École de Beaux-Arts*, no qual concorrera com outras 600 candidatas, ficando em quarto lugar na classificação. Teve aulas com Henry Royer (1869-1938) e outros mestres. A partir daí, Georgina conciliava os estudos nas duas escolas, estudando por boa parte do dia. Após o período de estudos, passa a trabalhar por conta própria, frequentando museus e trabalhando – sobre isso, a própria Georgina pontua que nem quando do nascimento de seus filhos ela deixara de trabalhar, pois é o que faz em todos os momentos do dia. Aqui, vemos que, além do apoio da família e do marido, a artista dedicou-se com afinco à profissão para obter os resultados desejados. À época da entrevista, como veremos mais adiante, Georgina já não se atinha tanto ao falar de sua dedicação ao trabalho, mas, antes disso, vimos que era preciso certo cuidado para não “desequilibrar” o que era esperado dela por parte da sociedade – ser artista, mas sem deixar de ser a mantenedora do lar.

Em 1911, junto de seu marido, monta a Exposição de Pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque, na Enba. O texto inicial do catálogo foi escrito por M. de Oliveira Lima, em ocasião da volta do casal da Europa, após Lucílio ter ganhado o Prêmio de Viagem em 1906. Supõe-se que o autor seja Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), jornalista, crítico de arte, diplomata e professor pernambucano de grande renome. Assim como o fez Angyone Costa, Oliveira Lima tece vários elogios à casa e à harmonia do casal. Ao final do texto, lê-se que fora escrito em Bruxelas, na Bélgica, um dos países onde Oliveira Lima atuou como diplomata. Percebemos que Oliveira Lima tinha grande amizade com o casal, pois, logo ao fim do texto, diz a Lucílio:

[e]spero, meu caro patrício, que o nosso publico fará à sua exposição a mesma festa que eu lhe fiz quando visitei seu atelier de Pariz, atelier em que se trabalhava com amor e em que a doce intimidade do seu lar se transformou a uma fecunda associação artística, que conto ver prolongar-se muito e dar origem aos mais belos frutos.

Nessa exposição, Georgina apresentou cerca de 68 obras, entre elas, *Cabeça de italiana* (1907), que hoje se encontra no acervo da Pinacoteca de São Paulo. Trata-se de um retrato centralizado, mas percebe-se que o rosto direciona o olhar para a esquerda. A emoção é demonstrada pelas mãos e não tanto pela expressão facial. O vermelho da echarpe se destaca por não ser um tom quebrado e há também destaque à roupa, que se mistura ao fundo neutro. A técnica utilizada, no entanto, confere profundidade a ambos. Ainda não se vê tanto o trato da luz natural, característica marcante do Impressionismo, mas a forma como a figura feminina é

representada por Georgina – sua técnica e escolhas de expressão para a personagem – conferem uma abordagem interessante e que denota, possivelmente, certa vontade de testar e visualizar novas ideias de representação.

Do ponto de vista histórico, é possível associar a temática proposta pela pintora com a imigração de europeus, sobretudo italianos, cujo número aumentaria principalmente após a abolição da escravatura. Ao abrir o Brasil para os brancos e fechá-lo aos africanos, indígenas e asiáticos, a ideia de “branquear” a população foi levada a cabo pelo governo brasileiro: com o direito de imigração patrocinado pelo governo, muitas famílias italianas viriam para o país em busca de oportunidades de crescimento financeiro, encontradas principalmente nas plantações de café. A representação da mulher italiana parece querer registrar justamente essa busca pela vida nova; a figura feminina se mostra apreensiva e observadora. Como veremos adiante, a visão de Georgina sobre alguns eventos importantes na história brasileira ficará cada vez mais próxima ao objetivo de se captar a realidade e causar sensações ao espectador – traços fundamentais ao Impressionismo –, e não tanto construir uma imagem idealizada academicista.

No ano de 1912, Georgina recebeu a Medalha de Prata e apresentou um grande número de obras. Supõe-se que a Exposição de 1912 teve algum fundo temático específico voltado para questões raciais brasileiras, dado o texto do periódico *A Noite* de 18 de julho:

Lucílio de Albuquerque concorrerá com um seu novo trabalho, que se acha quase terminado.  
 ‘A mãe preta’ é o título deste quadro.  
 É um hino de gratidão à raça, que tantos serviços nos prestou, servindo-nos com carinho, criando com verdadeiro amor maternal os filhos daqueles que por uma desumanidade inaudita a colocaram sempre fora da lei, contra os próprios princípios da natureza.  
 D. Georgina Albuquerque, Heitor Malaguti, Fiuza Guimarães e muitos outros concorrerão também a esse certame.

Sabemos que, após a abolição da escravatura no Brasil, o debate referente à inserção dos negros no mercado de trabalho seria intenso, sobretudo nos séculos XIX e XX. A grande quantidade de pessoas negras representava uma ameaça em diversos níveis para a elite. Não era conveniente que o “sangue inferior” atuasse nos mesmos ambientes que os brancos. A imigração em massa de europeus, principalmente de italianos, foi muito incentivada pelo governo, com o objetivo de “limpar” e “regular” racialmente a sociedade: essa iniciativa recebia o nome de *branqueamento*. Segundo Hernández (2017, p. 54), “o branqueamento no Brasil foi uma ideologia e um conjunto de práticas de embranquecimento da população

brasileira e de suposta modernização da nação”. A presença do negro era vista como um atraso ao crescimento do País.

Em contrapartida, o que se vê na Enba, segundo Sarah Dume (2018), é um movimento de representar o *nacional*, esse sendo o povo pobre, brancos, mestiços ou negros. A figura do negro seria amplamente representada em uma relação quase intrínseca à questão do trabalho. O trabalho de Dume tem como objetivo principal analisar a obra apresentada por Lucílio a partir da iconologia, o que permite que a autora chegue a questões institucionais interessantes para começarmos pensar na dinâmica da Enba.

O processo de ‘desacademização’ no Brasil levava a ENBA ao encontro do nacional brasileiro, que era omitido e renegado na maioria dos trabalhos ali concebidos, por conta de sua incompatibilidade com o modelo que, segundo o pensamento da elite, permitiria o progresso do país. Encontravam-se aqui negros, pardos e miscigenados, misturas de um passado colonial que se desejava omitir da história pelos republicanos e solucionar através das discussões raciais que emergiam nas falas dos homens de ciência daquele momento e em segmentos da elite que compunham a sociedade brasileira (DUME, 2018 [on-line]).

Note-se que a autora fala num processo de “desacademização”, que é o que, em certa medida, propõe o movimento Impressionista. Isto demonstra o quão interligados estão o contexto histórico, o movimento artístico e os posicionamentos, ainda que divergentes, entre a instituição e seus alunos. Além disso, destacamos como tais informações foram possibilitadas através da leitura mais atenta da obra de Lucílio. A obra apresentada por Georgina não tem seu nome mencionado, mas compreende-se que detinha ponto de vista semelhante ao de Lucílio, que representou a figura da ama leite em *Mãe Preta (1912)*.

A primeira observação que podemos fazer é a triangulação presente na composição, que busca destacar as três figuras humanas e a relação entre elas. Começando a leitura de cima para baixo, o rosto da ama de leite nos direciona à criança deitada ao chão. O olhar da criança se volta na direção de sua mãe e é complementado pela posição da mão da mulher, nos direcionando à criança que ela amamenta. O uso de cores suaves para as vestimentas das figuras traz a imagem de pureza, bondade e inocência, mas também de desconsolo e tristeza. O ambiente em que se encontram é mal iluminado, mas a luz do sol faz com que essa mistura de pureza e tristeza esteja ainda mais presente no enredo. Em *Mãe preta*, vemos uma mulher que amamenta uma criança branca e bem vestida, ao mesmo tempo em que olha para seu próprio filho ao chão, trajado em vestimentas simples, com expressão de tristeza. Esta obra se encontra hoje no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

Da mesma forma que a pintura traz uma representação fora dos padrões dos discursos de elite, que se tornavam cada vez mais difundidos, a crítica à obra apresenta uma tentativa de reconstruir a imagem da ama de leite sob o mito da democracia racial e o estereótipo da “mãe preta”. O posicionamento, tanto do artista quanto do crítico, no sugere que o campo artístico – inclusive dentro da Academia – já detinha, a essa altura, suas maneiras de trazer questionamentos e ressignificações à sociedade de seu tempo, ainda que de forma lenta e carregada de contradições, conforme Sarah Dume (2018). Esse é justamente o ponto ao qual precisamos nos atentar ao abordar esse tipo de obra, pois há a parcialidade discursiva não apenas do pintor mas também de um grupo e, talvez, da própria instituição.

Representa-se uma tentativa de um novo discurso sobre a maternidade, em especial, das mulheres negras. Inserida num passado colonial sem direito sobre sua própria voz e corpo, a mulher negra surge como a figura que amamenta a criança branca, ao ponto de dar a impressão de não dar a mesma atenção a seu filho deitado no chão. Um outro aspecto na crítica que nos chamou a atenção é o de que o crítico já tinha algum conhecimento das obras que seriam apresentadas mais de um mês antes da realização do evento. Em 5 de setembro, o mesmo periódico publicaria as considerações sobre o evento:

[d]os trabalhos expostos atualmente na Escola de Belas Artes que espíritos perversos já classificaram entre as calamidades que desabaram ultimamente sobre o Brasil, pouca coisa mesmo muito pouca coisa se põe a salvo da irreverência da crítica dos que afastados das mil e uma ‘coteries’, vão ali procurar sensações artísticas.

Por esse motivo merecem um destaque especial os trabalhos de duas senhoras, onde se encontra facilmente a afirmação de qualquer coisa que não abunda muito na maioria do que com tanta generosidade a crítica indígena tem elogiado.

As duas expositoras a que nos referimos são a senhorita Angelina Agostini e de D. Georgina de Albuquerque.

A primeira, herdeira de um nome que constitui uma responsabilidade, expõe dois quadros: um retrato de Mme. Leão de Barros, trabalho onde se descobre o pincel de um artista consumado, seguro do desenho e do colorido. Pode competir com o belo retrato de Gonzaga Duque que Elyseu Visconti expõe.

Outro trabalho, um difícil estudo do perfil, que a autora modestamente denominou ‘Hortência’ garante-lhe um dos primeiros lugares entre os expositores.

D. Georgina Albuquerque expõe um retrato do Sr. Azeredo Coutinho, que possui uma original galeria de retratos seus, de todos os feitios, de todas as cores e de quase todos os nossos artistas. O do ‘Salon’ deste ano é o quadragésimo e terá, forçosamente, na original galeria, um destaque especial, porque é um trabalho perfeito.

Percebe-se o descontentamento do autor com os trabalhos apresentados e com a reação positiva de outros críticos a eles – note-se o uso do termo *indígenas* como ofensa a tais críticos. Esse é um detalhe que quase passa despercebido, mas que diz muito sobre as mentalidades acadêmicas da época. A democracia racial que começava a se desenhar e muitas vezes não incluía os povos nativos, dando margem para a ignorância e para um preconceito

“justificado” – a cultura nativa não interessava, bem como a dos negros. O que interessava era o corpo para trabalho, e nada mais. Esse pensamento se refletiria nas representações de várias formas, veladas ou não.

Além de Georgina, destacamos outra artista, Angelina Agostini. Angelina nasceu em 1888, e era filha dos artistas Ângelo Agostini e Abigail de Andrade. Começou seus estudos com o pai e teria também aulas com alguns dos maiores mestres da Enba, dentre eles, Zeferino da Costa (1840-1915), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). Ressaltamos que, segundo Oliveira (2020), a relação ilícita de seus pais foi mantida em segredo, e tanto Ângelo quanto Angelina foram desvinculados da imagem de Abigail, que, por sua vez, foi apagada da história. Esta foi a forma encontrada para que os dois seguissem suas carreiras sem serem julgados, tal como Abigail foi em vida. O talento de Angelina era associado apenas ao do pai, nunca ao da mãe, como vemos pela crítica anteriormente citada. Em 1914, Angelina ganharia o Prêmio de Viagem, que consistia em uma bolsa para a realização de estudos na França. pela tela “*Vaidade*”. Na Europa, ela participou de diversas exposições e, em meio à Primeira Guerra Mundial, prestou serviços voluntários à Cruz Vermelha, sendo reconhecida pelo governo britânico. Analisaremos aqui duas obras da pintora, “*Vaidade*” (1913) (Imagem 7) e “*Autorretrato*” (1915) (Imagem 8).

**Figura 7 – *Vaidade*, de Angelina Agostini, óleo sobre tela (1913). 73,50 cm x 78,50 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro:**



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22316/angelina-agostini>

A imagem representa uma jovem se olhando no espelho, em um ambiente interior, um quarto. Às cores escuras do fundo contrapõem-se levemente os detalhes da mobília; já a figura feminina deixa o uso do *chiaroscuro* evidente, destacando-se como o enredo principal. Em plano único, a regra de terços nos permite ler a imagem de baixo para cima, e da esquerda para a direita. Há um tecido no canto inferior, em tons mais claros, que destaca o início da leitura sugerida. Vemos que a vestimenta delicada da mulher está folgada em seu corpo, ao mesmo tempo que seu reflexo cuida para que não folgue tanto, e as diagonais construídas nos levam ao ponto focal, que é o laço vermelho no cabelo. O laço nos direciona ao olhar refletido pelo espelho, expressando a vaidade, a admiração da própria beleza. A forma como Angelina representa a vaidade poderia ser interpretada como uma, a simples ideia de a mulher gostar do que vê em si mesma, se repararmos no olhar da mulher. É, para nós, uma representação muito interessante da beleza feminina vista pela própria mulher, e a forma como essa visão é recebida pelo espectador também é significativa. O tema *vanitas*, vaidade, principalmente relacionada a figuras femininas, já era comum desde o século XVIII, mas era considerado como algo voltado à emergente modernidade do século XX.

Como traz Oliveira (2020), a grande novidade trazida por Angelina é a forma como a intimidade feminina é representada. Esse trabalho de Angelina se insere num momento muito importante para a arte brasileira feita por mulheres pois,

a partir do início do século XX, a autorrepresentação ou representação de mulheres feitas pelas artistas converteu-se num espaço de negociação e confronto de questões relacionadas com o gênero e a sexualidade. Muitas artistas passaram a usar o corpo feminino – por vezes, seu próprio corpo - como forma de reivindicar sua própria sexualidade, construída por elas e não pela cultura visual e artística dominante. Ao resgatarem os corpos femininos da tradição hegemônica, na qual aqueles se constituíam em metáforas universais do desejo masculino, as mulheres individualizaram-se nas suas diferenças, reclamando as possibilidades de olhar e recriar significados (OLIVEIRA, 2020 [on-line]).

A obra se encontra atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Já em seu autorretrato, vemos um fundo ainda mais escuro, que quase se mistura com as vestimentas avermelhadas de Angelina. Pelo discreto feixe de luz, podemos pontuar que ela está em um interior, como uma sala ou um quarto. Apenas seu rosto ganha destaque com os tons mais claros da pele. A leitura pode ser feita da esquerda para a direita, e de cima para baixo. Partindo do feixe de luz, notamos o chapéu preto em diagonal, cuja sombra criada no rosto só permite que vejamos metade dele. O olhar sereno de Angelina está voltado ao espectador. A cena conta com um trabalho delicado de profundidade que nos permite diferenciar, mesmo com

pouca luz, as formas representadas, focando apenas na feição da sua autora, conforme a Imagem 8.

**Figura 8 – *Autorretrato*, de Angelina Agostini, óleo sobre tela (1915). Sem indicação de tamanho. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro:**



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-angelina-agostini/pgFkDS2FcxP1xg?hl=pt-br>

Ainda segundo Oliveira (2020), Angelina passou por várias situações que a colocavam em prova enquanto artista. Porém, ela não se deixava abater: era sempre vista entre os jovens da modernidade – homens e mulheres. Além disso, seu vestuário era composto por peças escuras e, frequentemente, masculinas, com o claro objetivo de “conformar e sinalizar a imagem da mulher que emergia nos espaços de trabalho até então restritos aos homens” (OLIVEIRA, 2020 [online]). Mais à frente, veremos como a masculinidade foi um dos conceitos referenciais para a atribuição de qualidade e merecimento de reconhecimento às artistas. Assim, as escolhas feitas por Angelina para sua imagem pessoal não apenas refletem, mas confrontam esta noção superioridade entre gêneros enquanto construção social. A figura da mãe, cujos julgamentos sofridos quase relegaram seu trabalho ao esquecimento, pode ter sido um motivador para a firmeza de Angelina em seus posicionamentos. Embora ela também tenha tido a necessidade de

se adequar ao mesmo campo artístico, ela o fez com maior subversão das dicotomias de gênero, assumindo para si qualidades e comportamentos tidos como masculinos.

Angelina é uma das poucas mulheres que integram o *Álbum e fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros* de Nogueira Silva, publicado em 1932. As outras são: Georgina de Albuquerque, a escultora Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) e a pintora Izolina Machado Fanzeres (1889-1931). Ao voltar ao Brasil, esteve presente em várias outras exposições como expositora e, em 1957, como parte do júri. A pintora faleceu em 1973, deixando obras que, por seu estilo único e pela notoriedade recebida, para além do posicionamento de Angelina enquanto mulher artista brasileira, demandam aprofundamento em estudos.

Todas essas artistas buscavam evidenciar sua identidade profissional da forma como o contexto possibilitava. Para elas, identidade a ideológica de artista mulher era um entrave, mas nada que as impedisse de realizar suas atividades. Como vimos, e como bem pontua Griselda Pollock (artigo online), o saber é uma questão política, de posições, de interesses, perspectivas e poder. Assim, a escrita da História da Arte precisa ser repensada enquanto discurso, que não põe no mesmo lugar de validação as obras feitas por homens e mulheres, e instituição, considerando-se os devidos questionamentos. Estando situadas em tempos e espaços de sociabilidades diferentes, as possibilidades de se discutir aspectos sobre suas obras ou trajetórias precisam ser mais bem exploradas. Malin Hedlin Hayden (2019) propõe que a profissão de artista se transforma no que diz respeito a como, quando e onde as manifestações das artistas se realizam e, por isso mesmo, a abordagem das políticas e ideologias do mundo da arte e suas mudanças e vicissitudes devem ser consideradas. Buscando, cada uma a seu modo, representar seu tempo e sociedade, todas as artistas aqui estudadas faziam de um instante um espaço longo de tempo cuja inteligência encanta seus espectadores.

Os anos que se seguirão serão repletos de oportunidades e bons retornos profissionais para Georgina. Neste primeiro capítulo, buscamos evidenciar como a questão de gênero pode ser um fator decisivo para que a artista tenha – ou não – a sua autonomia e reconhecimento garantidos. Ao notarmos as semelhanças e diferenças entre as trajetórias de Georgina e as de outras artistas de seu tempo, é possível notar que há elementos fundamentais para que Georgina seja lembrada até os dias de hoje como uma mulher de grande importância para a história das mulheres na arte brasileira. O primeiro é o apoio familiar e o do marido, que não se atinham às convenções sociais e ajudaram a plantar e cultivar não só a falta do receio de ser julgada que vemos em Georgina, mas também a sua perspicácia em demonstrar isso através de suas escolhas artísticas e posicionamentos sociopolíticos cuidadosos, sem deixar de refletir sua opinião a

respeito da sociedade vigente. A seguir, faremos reflexões sobre novas abordagens de pesquisa para sua trajetória.

### **3 (RE) PENSANDO GEORGINA DE ALBUQUERQUE: PROPOSTAS PARA NOVOS ÂNGULOS DE ESTUDO SOBRE SUA TRAJETÓRIA**

Quando foi realizado o levantamento bibliográfico para a presente pesquisa, notamos que, com frequência, Georgina de Albuquerque e suas obras são tomadas por chaves de leitura semelhantes e, por esse motivo, é preciso que se atente a outros aspectos de sua trajetória. De fato, quadros como *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* rendem discussões variadas e férteis vista a grandiosidade da obra. Ao mesmo tempo em que nos dedicávamos à sua análise, percebíamos que era preciso ir além de uma mesma discussão. Embora hoje não tenhamos facilidade de acesso a algumas obras de Georgina, outras se encontram acessíveis, e é nessas que focaremos para pontuar algumas possibilidades de novas discussões.

Uma primeira possibilidade de estudar Georgina e outras artistas é pensá-las em seus lugares dentro do movimento no qual suas obras se enquadram, mas sob a perspectiva de gênero. Vimos que Abigail ganhou destaque pelo Realismo; que Georgina se considera e é considerada como uma artista impressionista, tal como vemos em sua entrevista a Angyone Costa e nas diversas vezes em que foi mencionada em críticas de arte. Após a volta de Paris, em meados de 1911, o impressionismo tornou o estilo principal de Georgina, o que a consolidou como uma das maiores pintoras nacionais de seu tempo. Considerar como o impressionismo chega ao Brasil é um ponto interessante para começarmos a discutir certos posicionamentos adotados pela pintora paulistana.

Em nossa discussão proposta para a monografia, nos utilizamos do texto de Schapiro para tratar do Impressionismo. Consideramos relevante trazer para este estudo o livro de Timothy J. Clark (2004), que se inicia propondo uma releitura de Schapiro, em busca de um entendimento acerca do Impressionismo que veja a arte moderna além de sua relação com os fatos socioculturais parisienses mais visíveis do período – como o surgimento do pequeno burguês, dentre outros fatores.

Partindo de conceitos básicos, Clark apresenta a sociedade como um “campo de batalha de representações” derrubadas e remodeladas regularmente ao serem testadas pela prática social e seus discursos. Para o autor, o modernismo das artes só ganha de fato os contornos modernos quando lhe é atribuída a essência de um espetáculo. Dessa forma, Clark tem sua hipótese fundada no fato de que o Impressionismo não era apenas espontaneidade, mas também fruto de uma série de discursos interligados ao seu fazer artístico, entre eles, o que valorizava mais as cenas cotidianas do que as ligadas à religião, política ou mitologia. Tornando o dia a dia da

*petite bourgeoisie* um espetáculo minucioso em sua construção – ainda que a efemeridade se sobreponha –, as representações construídas deixavam espaço para a reflexão sobre as incertezas da arte. É em meio a essas incertezas e dúvidas que se articula a retórica visual impressionista,

na qual a preferência da pintura pelo não conhecido, não arranjado e não interpretado era tomada como artigo de fé. (...) A arte busca os limites das coisas, do entendimento; por isso seus métodos favoritos são a ironia, a negação, o rosto sem expressão, a simulação de ignorância ou inocência. Ela prefere o inacabado (...) (CLARK, 2004, p. 46).

Esse discurso inicial impressionista é importante para que comecemos a pensar que o movimento trata de algo a mais do que apenas uma estética inédita; o seu valor se estende a outros âmbitos. Ao referir-se ao valor formal de um bem material, Meneses evoca um outro conceito muito importante para nossa discussão, o da estética:

[a] estética diz respeito a essa ponte fundamental que os sentidos fornecem para nos possibilitar sair de dentro de nós, construir e intercambiar significados para agir sobre o mundo. Trata-se, no caso, do efeito da presença, nos objetos, de atributos capazes de aguçar a percepção, de levar a uma apreensão mais profunda, de induzir a produção e a transmissão mais amplas de sentidos – alimentados pela memória, convenções e outras experiências – qualificando minha consciência e meu agir. A estética, assim, é uma mediação que nos faz humanos. Isso não coincide com estilos, embora atributos formais dos estilos possam, precisamente, aguçar minha percepção, classificando-a (MENESES [on-line], p. 36).

A estética é o fio condutor da obra de Bayer (1978). Ainda que as visões dos dois autores sobre o conceito se diferenciem em alguns pontos, a sensação advinda da criação cultural/artística é um termo comum em ambos os textos. Para o Impressionismo, é preciso que se considere seu contexto de surgimento. Na França, o estilo apareceu como uma vanguarda, na qual a técnica da pintura *plein air* tem papel central, algo raramente observado em movimentos anteriores. Portanto, as relações sociais a referentes ao impressionismo têm uma essência singular no tempo e espaços em que ele surge e se articula.

O termo *plein air* foi utilizado pela primeira vez por Stéphane Mallarmé, alocando, assim, toda a arte vanguardista dos fins do século XIX. Portanto, apenas a visualidade Impressionista não o tornaria um movimento de vanguarda possível de se diferenciar dos demais. Isso porque, já no fim do século passado, alguns artistas utilizavam do recurso da pintura ao ar livre, como o neoclassicista Pierre-Henri de Valenciennes, o romantista John Constable e o realista Camille Corot. O que se percebe é que eram feitos estudos ao ar livre, e a obra era executada em estúdio, sendo possível a adição dos elementos acadêmicos e outros

detalhes antes de sua exposição ao público. Algumas quebras de convenções artísticas já tomavam lugar há pelo menos um século antes, embora de forma discreta e, por vezes, despreziosa. Estamos falando, no entanto, apenas da estética apresentada pelos artistas, sejam eles impressionistas ou não, cabendo a nós identificar as razões pelas quais o movimento impressionista tornou-se fundamental ao nascimento da arte moderna.

Os artistas levaram algum tempo para desenvolver um método favorável para a pintura *plein air*. Num momento inicial, as dificuldades com a luz natural ou com o clima, por exemplo, tomavam tempo e inspiração para as produções, uma vez que a ideia inicial não era estática, estando sempre em movimento, ainda que lentamente. A partir desses estudos, as pinceladas se tornavam cada vez mais complexas, sendo formadas por toques cada vez menores de cor. Trabalhar a superfície em sua bidimensionalidade era outro aspecto fundamental, pois procurava-se conferir mais rigidez nas representações da natureza, já que as condições ao ar livre não permitiam que fossem feitas representações literais do tema proposto. As pinceladas individuais procuravam justapor as cores, para representar as tonalidades e texturas em sua variedade. Gowing (2008) destaca essa característica de não se tratar apenas de uma visualidade: “[e]m parte, essa liberdade surgiu simplesmente das exigências de trabalho no ar livre, mas indubitavelmente havia também um propósito consciente de destacar o valor de cada pincelada, e isto se deve em grande parte a Manet” (GOWING, 2008, p. 78).

Aí está uma das principais mudanças vindas com o Impressionismo. Quando a execução da obra passa a exigir rapidez para que se aproveite ao máximo o efeito da luz natural, as pinceladas tornam-se mais flexíveis, espontâneas, os temas têm seu foco em cenas da realidade, a paleta ganha mais cores e há, em meio à prática, a liberdade e a subjetividade do artista. O modo como este percebe o seu redor se entrelaça à representação, e a idealização da natureza dá lugar à relação entre o olhar do artista e a sua temática. Busca-se realizar o máximo possível a *plein air*, que é apresentada ao público sem mudanças ou retoques. A sensação captada pelo autor é transmitida ao espectador. Para Clark (2004), a riqueza da vanguarda impressionista está em criar metáforas em suas representações que tirem o espectador de seu lugar de conforto, causando-lhe impressões.

Essa visão de que há uma retórica que vai além da espontaneidade e da subjetividade é corroborada por Cézanne. Para o pintor, não se tratava de atribuir características sensíveis às coisas, mas de “organizar as sensações” por meio da relação entre o olho e o cérebro. Observa-se, portanto, que havia intenções mais complexas envolvendo a prática da pintura impressionista. Essa prática criava, ainda, uma exigência de espaço entre o pintor e a obra em andamento: a distância de mais ou menos um braço a frente era ideal à produção, tornando-se

parte indissociável do processo. Para a crítica, seria difícil aceitar que, para que as obras fizessem sentido, era preciso estar a alguns passos de distância para apreciá-la adequadamente. Em seu texto, Clark dá o exemplo de Pissarro, que teve a ajuda de amigos para explicar o fato aos críticos. É possível citarmos, ainda, outra consideração, feita por Cézanne – tradução de Gandra – (2011, p. 23): “a arte é uma harmonia paralela à natureza”: “neste contexto, a ‘sensação’ se explica como um fenômeno alimentado pela memória, pelo desejo e pela imaginação e implica a organização consciente das sensações visuais”.

Podemos concluir que havia uma intenção, ao menos para Cézanne, de que a obra se “completasse” ou ganhasse total sentido com a contribuição subjetiva do espectador. Cézanne ficou conhecido pelas inúmeras obras inacabadas – ou que deixavam essa impressão, dada sua técnica – o que se alinha à evocação da memória e da subjetividade do espectador como algo similar à etapa final de suas produções. Apesar de essa consideração não poder ser aplicada a todos os mestres impressionistas, por remeter a uma visão individual, ela indica a presença de discursos morais e filosóficos por trás da imagem, o que vai ao encontro à noção de uma retórica visual vanguardista, uma vez que tal conceito não era tão comum antes do século XIX.

Ressaltamos na introdução do estudo a necessidade de se ir além das produções artísticas para ampliar nosso entendimento sobre elas e seus artistas. Discutir o Impressionismo no Brasil requer atenção a fatos que são de suma importância para não cometermos equívocos que venham a distorcer as especificidades existentes entre a vertente francesa, na qual surge o movimento, e a brasileira. Para começar, falaremos sobre as circunstâncias que ocasionam a entrada em cena do movimento.

Estudando as trajetórias de pintores como Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Cézanne e Pissarro, observamos que cada um já possuía, em suas opiniões e formas de representar a realidade em suas obras, tendências a romper com as convenções sociais. Cada um, a seu modo, trazia essa intenção em campo. Manet foi duramente criticado pelo quadro *Le Déjeuner Sur L’Herbe*, mas inspirou uma série de outros artistas a irem além. Monet, com suas belas paisagens que representavam a vida moderna, também enfrentou inúmeras críticas e rejeições. Cézanne, ao andar em linha tênue entre temas como erotismo e religião pôde apreciar pouco de seu reconhecimento, uma vez que este se deu apenas em seus últimos anos de vida. À par de suas individualidades, havia um fio em comum que os ligava: todos viam a necessidade de se libertarem das muitas exigências que se entrepunham ao reconhecimento de seus trabalhos, sempre embasadas pelo academicismo e pelo reforço das tradições pictóricas renascentistas. Todos estudaram segundo os moldes tradicionais, entretanto, mais cedo ou mais tarde, chamariam a atenção pelo modo diferenciado como

representavam cenários, pessoas ou naturezas-mortas. Valorizando a luz natural e aspectos da modernidade, propunham temas e técnicas que afrontavam os cânones vigentes nas artes.

Uma nova visualidade aparecia e novos valores se esboçavam em obras esparsas pela França, portanto, falar de um movimento só seria possível se voltarmos nossa visão para outras esferas sociopolíticas da época. O grupo formado por Monet, Camille Pissaro (1830-1903), Pierre August Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906) e Berthe Morisot (1841-1895) aos poucos foi rejeitado pelo júri do Salon de Paris. Esse salão foi fundado em 1667 para exibir trabalhos de membros da Academia Real de Pintura e Escultura – até então, era a única exposição oficial organizada na França. Esses artistas que foram recusados e que questionavam a conduta do Salon de Paris passaram, então, a realizar encontros no chamado Salon de Refusés (Salão dos Recusados) e no Café Guerbois, para conversar sobre arte. Foi de um desses encontros que a ideia para uma exposição independente teria surgido, partindo de Monet e Frédéric Bazille (1841-1870) e, apesar de não ter sido realizada, tornou-se a base para a que ocorreu em 1874 (RIBEIRO, 2019, p. 57). Segundo Cézanne (2011, p. 18-19), a eclosão da Guerra Franco-Prussiana em 1870 ocasionou mudanças na política francesa e, somada à destruição por ela causada à Comuna de Paris, a sociedade se vira diante de feridas profundas. A arte moderna, no entanto, ainda não conseguira seu espaço: “[a] chamada Terceira República não se mostra mais aberta do que o Segundo Império no que diz respeito à arte moderna. A vanguarda se convence definitivamente que não seria possível mudar a situação interna das instituições” (CÉZANNE, 2011, p. 19).

Jorge Coli (1995) lembra que o próprio nome do movimento Impressionista foi criado a partir de uma concepção pejorativa, que assim denominava qualquer arte que fugisse dos cânones vigentes. Dessa forma, vários artistas seriam considerados impressionistas, porém, muito mais sob a visão de estarem produzindo algo fora das regras do que por seu estilo em si:

[a]s vanguardas artísticas tiveram que lutar contra forças reacionárias da cultura para se imporem, e a grande luta primeira foi a dos Impressionistas. Em seguida, os conflitos, os escândalos sucederam-se, passando a fazer parte integrante do panorama das artes do século XX. Os impressionistas haviam mostrado que tinham razão, e que era imbecil a cultura à qual se opuseram. Assumindo como valor positivo a revolta e os inovadores, o público, a crítica aderem mais e mais a eles, e assistimos a um fenômeno de ‘recuperação’ das vanguardas (COLI, 1995, p. 97).

A obra *Impressão: Sol nascente* (1872), de Monet, rendeu o título da crítica publicada por Louis Lorey, *A exposição dos impressionistas*. O termo foi adotado pelos artistas e ressignificado. Se a intenção era criticar a arte que produziam, cujo propósito era

principalmente causar impressões ou sensações, o nome veio bem a calhar e, vindo de um crítico que lhes era desfavorável, funcionou também como uma afronta perspicaz.

A frustração inicial deu lugar a uma atitude decisiva para que o impressionismo tomasse seu lugar como um movimento vanguardista de fato. Entre 1874 e 1876, o grupo realizou, de forma independente, oito exposições, realizadas no estúdio do fotógrafo Nadar no Bulevar de Capuccines. O modo como foram organizadas as mostras é essencial para entendermos essa passagem para uma manifestação conjunta e mais efetiva:

[p]ela primeira vez, um grupo, com cerca de 30 artistas, desafia a administração do Salon e organiza uma exposição coletiva. A primeira mostra, aberta poucas semanas antes do Salon, não é uma concessão do Estado – como os vários Salon de Refusés –, mas uma iniciativa que compete com a mostra oficial (CÉZANNE, 2011, p. 21).

Um movimento trata de um conjunto de ações coletivas por um mesmo fim. Assim, a partir do momento em que as opiniões e ações individuais se levantam em paralelo às convenções e tornam-se conjuntas para, de fato, operarem alguma mudança de concepções que já não servem mais às vivências socioculturais, veremos toda uma gama de novas possibilidades que não giram em torno da expectativa da aprovação do governo e, portanto, das instituições. Inicialmente, vimos que a subjetividade faz parte da filosofia e técnica impressionista. Quando há esse fio condutor comum entre mais sujeitos movendo-os em direção à ruptura, teremos as vanguardas. A coletividade alcançada não exclui a subjetividade do artista, ao contrário, ela permite que a subjetividade se manifeste mais livremente.

A essa consideração alinha-se a necessidade da atenção aos detalhes da trajetória do artista, pois nela estão aspectos que não devem passar despercebidos e que podem conferir uma leitura diferenciada de sua obra. Logo, apenas a obra não é suficiente se o objetivo é discutir sua iconografia e relação com o contexto em que foi produzida. Os próprios valores – sejam eles históricos, formais, cognitivos etc. – à obra atribuídos provêm da rede de relações sociais, como traz o autor e, portanto, de relações de poder.

Na História Cultural, o conceito de poder aparece em várias construções e representações sociais: política, financeira e artística. Para entender a atuação feminina no movimento impressionista, podemos focar na relação de poder entre gênero/arte e arte/gênero, especialmente em se tratando do século XIX, um século de grandes transformações nas relações sociais. Para a presente discussão, cabe lembrar a questão de gênero sob uma perspectiva que nos leve mais perto das discussões políticas de igualdade entre homens e mulheres que começaram a se fazer presentes.

Michelle Perrot (2005) trata inicialmente da questão do poder e suas representações nas várias obras da História Contemporânea dedicadas a ele em suas variações ao longo do tempo. No século XIX, como aponta a autora, temos como questões principais a distinção entre o público e o privado, a higiene e seu lugar central numa política que é frequentemente uma biopolítica. Existe, entretanto, uma dificuldade de se discutir essas questões dentro da História das Mulheres, uma vez que a separação entre sexo biológico e gênero enquanto construção sociocultural toma espaço. Vem dessa separação a contraposição entre poder e força que Perrot trabalha, pois a força é entendida como algo muito mais difuso que o poder. Em uma retomada aos cenários dos séculos XVII e XVIII, Perrot pontua os temores dos homens ligados às conquistas femininas. Constrói-se a ideia, então, de que o poder das mulheres vem da natureza e dos “costumes”; uma ideia que dá e ao mesmo tempo renega a igualdade de gênero. Tem-se que o século seguinte seria então um tempo de ruptura quanto às diferenças de gênero, mas que também apresenta seu reforço. A autora traz a questão da administração das mulheres como fruto da biopolítica, uma vez que estamos tratando do que Foucault chama de um jogo entre as artes de governar, seus indexadores e debates.

A modernidade do século XIX está, segundo Perrot, na colocação em pauta de questões até então não expostas, como o direito de voto feminino. A sociedade se encontra rumo à democratização, porém a passos lentos: as esferas do público e do privado se tornam fundamentais para “conter” e ao mesmo tempo dar poder às mulheres. Discursos e práticas são construídos relegando aos homens o poder público – razão, inteligência, fundação da cultura – e às mulheres o poder privado, sob uma ótica de sensibilidade e fraqueza nelas presentes. As referências ao biológico feminino se ligam ao imaginário da doença e fragilidade e a separação entre mulher civil e a mulher cidadã ainda se fazia muito presente. Uma nova identidade feminina é construída numa tentativa de que o poder delas fosse refletido apenas no âmbito privado, e surgiram, então, novas representações favoráveis a esse discurso, juntamente às representações resistentes a ele.

Apenas na metade do século lhes seria dado um poder “filantrópico”, uma missão moral que torna essa separação de gêneros mais sutil, mas não ausente. O direito jurídico e a opinião pública se encarregavam de servirem como instrumento regulador, e de serem vistos como um afrontamento composto por controvérsias; a escrita era, nesse caso, um recurso central para esse exercício de controle dentro do aparelho regulador. O que se via era uma exaltação do feminino e de seu poder dentro do lar; a representação de um poder autônomo no âmbito privado. E é justamente a partir da esfera privada que se formara uma nova “consciência de gênero”, dando

origem às primeiras formas de feminismo. O feminismo, como sabemos hoje, pode se manifestar de várias formas: em todas elas, haverá um fundo político.

Com a consolidação do Impressionismo, alguns pontos foram bastante favoráveis às mulheres que desejavam adentrar no campo artístico. As representações de naturezas-mortas, por exemplo, ganharam novas possibilidades a partir de Cézanne, quando o artista interpretá-las com simplificação geométrica dos frutos e do espaço. Essa experimentação elevou o gênero das naturezas-mortas a um dos grandes gêneros da arte moderna. A pintura de paisagens também foi revisitada. Alguns pintores como Monet e o próprio Cézanne a aproximariam do Romantismo, aplicando a noção da insignificância humana perante a natureza e a sua distância do cotidiano urbano. Essas novas conceituações abriram espaço para que as produções das mulheres pudessem se utilizar de sua subjetividade e singularidades em suas obras.

Nas artes, faz-se necessário o conhecimento de alguns dos principais nomes de mulheres artistas que despontaram nos ambientes acadêmicos por meio do movimento Impressionista – ou que se inspiraram em sua filosofia e estética, mesmo sem o conhecimento das grandes escolas e ateliês; todas as informações aqui reunidas estão disponíveis nos sites especializados *Aware of Woman Artists*<sup>1</sup>, *Daily Art Magazine*<sup>2</sup>, *Art Net*<sup>3</sup>, *The Athenaeum*<sup>4</sup> e *The Wiki-Art*<sup>5</sup>.

Começamos por Louise Abbéma (1853-1927), pintora, escultora e gravurista, parisiense, estudou em Paris, onde foi aluna dos pintores Charles Chaplin e Carolus Duran. A figura de Abbéma era singular pelo fato de os artistas homens a aceitarem a presença dela entre eles, algo raro em aquele tempo. Ela representa muito bem o ideal da “nova mulher”, que surgiu na França, sobretudo a partir do século XX. Uma característica interessante de seu trabalho é a mescla entre elementos impressionistas e acadêmicos, como se vê em *Matin d’Avril (Manhã de Abril)*, de 1894. A também francesa Eva Gonzalés (1849-1883), única aluna formal de Manet, teve aulas de pintura com Charles Chaplin. Apesar de nunca ter exposto suas obras em público, Eva era única por seu estilo dentro do Impressionismo, mostrando-se em uma constante busca por sua própria identidade, desde os tempos de aluna. Uma obra de notável beleza feita por ela é *Le Chignon (O Pão)*, que não possui data oficial, mas foi, provavelmente, feito entre 1865 e 1870. Ensinou a irmã, Jeanne Guérard-González (1856-1924) a pintar – esta também modelava para Eva. Um dos trabalhos mais conhecidos de Jeanne é o belo *Paysage de lac avec un bateau à voile (Paisagem de um lago com um barco a vela)*, sem data.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://awarewomanartists.com>.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://dailyartmagazine.com>.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://artnet.com>.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://the-athenaeum.org>.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://wikiart.org>.

Marie Braquemond (1840-1916) nasceu em Argenton-em-Landunez, na França, e é considerada uma das “grandes damas do Impressionismo”, segundo Henri Focillon (historiador da Arte, nascido em 1881), embora quase não seja mencionada pela História da Arte, devido às muitas críticas que seu próprio marido fazia publicamente contra seu trabalho. Marie aprendeu a pintar sozinha e seu marido dizia respeitar seu trabalho, apesar de “não concordar com o modo como ela utilizava as cores”. Duas de suas mais belas obras são *On the Terrace at Sèvres* (*No terraço em Sèvres*), de 1880, e *Trois femme aux parapluies* (*Três mulheres com guarda-chuvas*), do mesmo ano.

Berthe Morisot (1843-1926) também faz parte do grupo das “grandes damas”. Nascida em Bourges, na França, sua primeira exposição foi no Salon de Paris, e participou das seguintes exposições junto aos maiores nomes do impressionismo do meio masculino. Tornou-se amiga de Manet e, apesar das críticas que este fazia às suas obras, era possível identificar uma admiração mútua, e Manet a pintou diversas vezes. Dois dos trabalhos mais importantes de Morisot são *Woman and child on a balcony* (*Mulher e criança na sacada*), de 1872, e *Wiege* (*Berço*), de 1873.

Ainda na França, teremos Camille Claudel (1864-1943), escultora, que estudou na Academia Colarossi e era grande amiga de Auguste Rodin. Uma de suas obras é *Reve au coin de feu* (*Sonho junto à lareira*), de 1899.

Fora da França, temos Mary Cassat (1843-1926), nascida nos Estados Unidos e faz parte do mencionado “grupo das grandes damas”. Mary estuava e viajava muito, principalmente para Londres, Paris e Berlim (tendo aprendido o francês e alemão). Mesmo com a família se colocando contra sua vontade de se tornar uma artista profissional, Mary se matriculou na Pennsylvania Academy com apenas 15 anos e conheceu muitos artistas em eventos, entre eles Degas, que se tornou um grande amigo. Entre suas obras mais conhecidas estão *Self-portrait* (*Autorretrato*), de 1880, e *Summertime* (*Verão*), de 1894.

Como vimos no capítulo anterior, a entrada das mulheres nas escolas superiores de artes ocorreu em fins do século XIX no Brasil, época em que o Impressionismo ainda não havia se consolidado. É possível que Georgina não tenha sido a primeira mulher a se dedicar a este estilo, mas a pintora certamente seria lembrada por sua atuação junto aos maiores mestres homens, figurando como a única mulher a receber tal título até então. Seu nome aparece com frequência entre os grandes mestres da pintura impressionista brasileira. Georgina é, junto a outros poucos desses artistas, reconhecida por várias publicações de sua época como uma artista verdadeiramente impressionista, abrindo portas para que outras mulheres almejassem feitos semelhantes. Mesmo com todos os avanços, a luta das mulheres pela ocupação dos espaços de

ensino e trabalho ainda não estava encerrada: diversos movimentos feministas surgiram na Europa e, posteriormente, no Brasil.

O debate sobre a chegada do Impressionismo ao Brasil divide opiniões até os dias de hoje na historiografia da arte brasileira. Isso porque, como vimos acima, o movimento surge da necessidade de se romper com os padrões artísticos, trazendo a contraposição entre a arte ultrapassada ou “engessada” e a arte subjetiva, efêmera e moderna ou, como o escritor Émile Zola chamava, uma arte feita por artistas *actualistes*, ou seja, que representavam a modernidade. No Brasil, o Impressionismo chegou não tanto pela necessidade de uma renovação nas artes, mas como um dos fios condutores da busca pelo progresso num sentido sociocultural mais amplo e que encontrou sua grande inspiração na França. A semelhança entre os modos de vida e as sociabilidades mostra que, dentro do que lhe era possível, o Brasil seguiu os moldes franceses para tentar se inserir na sua própria *belle époque*. A diferença entre os contextos de surgimento apontaria importantes variações de percurso dessa vanguarda em terras brasileiras. Ana Maria Tavares Cavalcanti (2020) estuda em seu artigo as possibilidades e as estratégias para se discutir o Impressionismo no Brasil.

Assim como a autora, durante nossos estudos foi notada a diferença entre os dois países no que diz respeito aos contornos sociopolíticos tomados pelo Impressionismo. Em terras brasileiras, somente as técnicas impressionistas eram aplicadas, mas a essência da pintura continuou tendo como final a idealização – vemos isso principalmente nas pinturas históricas. Acontece que, quando o Impressionismo se estabeleceu no Brasil, a busca pelo nacional ainda estava em um processo de idas e vindas, pairando entre os discursos conservadores e os liberais. Esse fato pode ter influenciado, mais tarde, na rápida decadência enfrentada pelos artistas impressionistas, sobretudo após o advento do Modernismo. Estudando o catálogo da Exposição Reflexos do Impressionismo, ocorrida em 1974 no MNBA, Cavalcanti aponta outro fator: [n]a verdade, poucos se definiam como impressionistas, e a maioria experimentou diferentes estilos de pintura. No catálogo da exposição, marinho de Azevedo insistia que o impressionismo brasileiro fora mais um reflexo do que uma escola (CAVALCANTI, 2020, p. 28).

Falando da atuação de Georgina de Albuquerque, iniciaremos pelo tópico referente ao gênero. Foram encontradas breves menções a seu trabalho como esta do *O Paiz*, de 22 de setembro de 1913:

[c]omo paisagem, no seu conjunto, é um trabalho bem feito, e feito com certa vida e movimento. As figuras das crianças são interessantes, guardando ambas atitudes naturais e graciosas, com as quais também guarda harmonia a posição da rapariga que com elas brinca no jardim. A menina que está deitada sobre a relva, espreitando a

companheira a atirar a bola, agrada bastante. O quadro ainda tem pontos bem tocados. O outro trabalho, “Perfil de senhora”, é também de algum interesse (O Paiz, 22 de set. de 1913, p.2)

O autor da crítica demonstra certa hesitação na análise da paisagem, como se esperasse algo a mais da obra. A artista, nessa época, estava no caminho para se consolidar e talvez essa seja a razão pela qual a crítica espera novos triunfos. De toda forma, esses pequenos comentários revelam que a consolidação não tardaria a chegar. Em 1914, realizou duas exposições individuais, uma no Rio de Janeiro e a outra em São Paulo. Em 1916, Georgina expôs vários trabalhos em técnicas diversas, como três óleos e seis aquarelas – “com boa frescura”, segundo o *Jornal do Commercio* do dia 26 de agosto, e ganhou a Grande Medalha de Prata pela obra *Árvore de Natal*:

**Figura 9 – *Árvore de Natal*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1916). Sem indicação de tamanho.**



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>

Em termos técnicos, a obra apresenta a regra de terços muito presente, numa composição horizontal. A árvore aponta para cima, mas os personagens se encontram organizados horizontalmente em dois planos. O foco está no casal de crianças brincando no chão. A triangulação – leitura orientada pela própria artista a partir da criação de três pontos foco – proposta pela pintora está nos seguintes pontos: a mulher tocando piano, a árvore e as duas meninas no canto inferior direito. O assunto ou enredo principal é a mesa de jantar, numa cena doméstica. Um aspecto importante que queremos destacar é o de que o uso das cores reforça a ideia de intimidade e nos

mostra a importância da iluminação para a definição do enredo. O uso da luz e as temáticas bem trabalhadas fariam de Georgina uma notável artista impressionista. Em 24 de agosto de 1916, a publicação do *Jornal do Commercio* trazia o seguinte texto:

D. Georgina de Albuquerque expõe três trabalhos a óleo que agradam, dos quais um grande de gênero - *Árvore do Natal* - que logo chama e prende a atenção dos visitantes. O assunto, embora não seja novo, foi bem aproveitado pela distinta artista e deu-lhe ensejo a pintar uma bela página que encanta a quantos a contemplam. Nada mais interessante do que ver esse grupo de crianças em torno da árvore do Natal, variegadamente iluminada e carregada de brinquedos, que lhes estão sendo distribuídos. No primeiro plano, uma moça, vista de costas ao plano, dá a música necessária à festa, e ao mesmo tempo se volta para um moço assentado perto dela, e em cujo rosto se vê a expressão de quem espera que o “Papa Noel” lhe mande um presente diverso dos que se acham pendurados na árvore simbólica. Há movimento na composição, as figuras são boas e o tema do quadro bem contado na apropriada linguagem pictoria (*Jornal do Commercio*, 24 ago. 1916, p. 5)

João Luso, na *Revista do Brasil* de 1º de setembro de 1916, por sua vez, denota certa falta de harmonia na cena representada. Luso começa falando dos trabalhos apresentados por Lucílio de Albuquerque, e chega a Georgina trazendo que:

[s]ua esposa, a sra. Georgina de Albuquerque, teve a Grande Medalha de Prata. É o que se chama um casal, mesmo em arte, feliz. A *Árvore de Natal* representa também uma obra maior e mais difícil até hoje empreendida pela artista. É num interior de uma casa burguesa, onde se reúne, em torno do pinheiro gentil, de variegados, luminosos frutos, um bando de crianças; já muitas prendas foram distribuídas; ao fundo, as pessoas grandes contemplam a alegria dos pequeninos; e no primeiro plano, ao canto da tela, há uma moça ao piano e um rapaz enlevadamente a olha, como se, no rosto que resume aquele ambiente familiar e festivo, visse todo o seu futuro. Esta nota dá ao assunto uma particularidade tocante; e algumas figuras, como a meninota que, de frente para o observador, examina a nova boneca, seriazinha, compenetrada, um tanto comovida, são na verdade, interessantes. Um entendido notaria talvez, no conjunto, certa falta de harmonia, de equilíbrio; mas seria, talvez, uma simples impertinência...(*Revista do Brasil*, 1º set. 1916, p.41)

João Luso era o pseudônimo de Armando Erse de Figueiredo (1874-1950), um jornalista, intelectual, poeta e escritor luso-brasileiro. A imagem de um casal moderno e harmonioso passada por Lucílio e Georgina tinha grande relevância no campo artístico. Georgina por si só era considerada um modelo ideal da “nova mulher brasileira” – a que estuda e trabalha, mas, ao mesmo tempo, é mãe e esposa exemplar - e, por isso, menções a imagem do casal seriam comuns a essas publicações. A falta de equilíbrio a que Luso se refere pode estar relacionada à impressão que temos em se tratar de um plano único. Para nós, o que foi notado é que Georgina constrói esse equilíbrio de forma diferente: destaca o olhar para pontos diferentes, mas bem alinhados na composição. Daí nosso olhar “viajar” de um canto a outro,

notando melhor as figuras humanas. As figuras não se excluem da cena por sua diversidade de atividades; a moça ao piano não impede que vejamos o homem à sua frente e que dirige o olhar à mesa rodeada de crianças. As crianças ao centro e à direita não nos impedem de ver as pessoas ao fundo, a cena é unificada sem deixar de trazer o movimento de uma reunião de pessoas. A harmonia está aí, mas não do modo convencional, como talvez tenha sido esperado pelo crítico.

Outro ponto que nos chama a atenção é que em *Árvore de Natal* Georgina parece estar dando início ao que vemos em *Sessão...*: ela traz, já em 1916, a ideia de se utilizar da luz impressionista para pintar um interior, em tons quentes e que transmitem acolhimento. A harmonia foi estudada cuidadosamente para não deixar de trazer movimento, e para não impedir que cada figura fosse compreendida em seu lugar de ação. Georgina aprendia com as críticas que recebia, nem por isso diminuía seu trabalho, e notava com pesar que algumas de suas colegas não conseguiam fazer o mesmo. A pintora fala, para Angyone Costa, sobre um episódio no qual havia produzido uma tela com a qual desejava obter uma boa premiação, o que não ocorreu; vejamos o trecho a seguir:

[a]penas, como ficha de consolação, deram-me 500mil-réis, mandando o júri igual quantia, para outra pintora, muito talentosa, que concorrera à mesma recompensa que eu. Minha colega, mais sonhadora e impressionável, talvez, sofreu um golpe, tão rude, que abandonou o pincel, não quis mais se dedicar à arte, deixou a profissão onde começara tão bem (COSTA, 1927, p. 37).

A pintora define a si mesma como “melhor forrada para as decepções”, e conta que não desistiu após o episódio. Em seguida, fez outra tela, despretensiosamente, com a qual ganhou o prêmio que antes almejava. Ela, então, teve a ideia de montar uma pequena exposição com os dois quadros e, ao perguntar ao júri o porquê de não ter sido premiada anteriormente, conta na entrevista a Angyone Costa (1927) que “[r]espondiam, geralmente: ‘Indecisão. Você não reuniu os dois. Umas coisas imprecisas em que você avançava muito e que apareceram atenuadas no outro...’ Eu ria-me. E ganhava experiência.”

É interessante notar aqui que esta reação calma e racional de Georgina é outro aspecto que a fez “encarar” o campo artístico. Para ela, não se tratava de não falhar, mas de entender a falha e seguir em frente, acreditando em seu potencial para a carreira artística. Como ela bem pontua, nem todas as artistas reagiam bem às falhas e, por esse ou por outros motivos, se viam desencorajadas. Ana Paula Simioni (2002) já havia tratado de tal aspecto ao falar da produção das pinturas históricas – gênero cujas exigências técnicas eram ainda maiores. Um outro aspecto a se pontuar é que em momento algum durante a entrevista Georgina diminui o talento de qualquer colega que mencione, demonstrando consciência das vivências das artistas dentro do

campo. Num outro momento, Georgina é perguntada sobre o meio artístico feminino, dando a seguinte resposta:

[m]uito adiantado. Cheio de vocações inteligentes. A Escola está repleta de moças de brilhante talento. E já temos várias pintoras de merecimento. Dona Regina Veiga (1890-1968); Fédora do Rego Monteiro (1889-1975), que, infelizmente, abandonou a arte. Zina Aita (1900-1967), pintora moderna de grande talento, fazendo essa pintura com a preocupação de criar alguma coisa; Tarsila do Amaral (1886-1973), grande inteligência e admirável cultura; Heydéa Santiago (1896-1980); Solange; Sarah de Figueiredo (1903-1958); Sylvia Meyer (1889-1955), várias outras, que pintam com carinho e vocação... (COSTA, 1927, p. 40).

No próximo capítulo, daremos maior atenção à fala sobre Tarsila. Para a presente discussão, é interessante notar a ênfase dada por Georgina à vocação das artistas. Ela percebe – e vive – a resistência enfrentada para que as mulheres sejam reconhecidas por sua vocação artística. Essa entrevista é importante, pois nela a pintora expõe algumas opiniões que anteriormente em sua carreira ainda não tinha podido expor. Assim, pontuar suas opiniões sobre determinadas questões é relevante, ainda que não tenham sido feitas no período em análise, para termos uma noção de sua visão sobre sua própria trajetória.

No ano de 1917, pela Revista do Brasil de outubro, o escritor e editor Monteiro Lobato (1882-1982) foi o autor de uma crítica em referência à Georgina:

[s]enhoras, senhoritas e madames. Há-as copiosas, 22 ao todo. Destacam-se: D. Georgina de Albuquerque, já muito senhora da sua arte, amiga de pintar interiores aos quais dá notável equilíbrio de ambiente e onde figuras bem trabalhadas pousam à vontade como chez soi (Revista do Brasil, out. 1917, p. 177).

Conhecido pelas falas conservadoras, Lobato começa sua crítica desconsiderando o termo artista para as mulheres. O autor destaca Georgina por sua pintura segura, e pelos trabalhos com interiores. O crítico reconhece o equilíbrio da tela, mas deixa uma margem para entendermos que, para ele, Georgina se limitaria a pintar interiores. Se nesse trecho a questão principal não era a visualidade impressionista, esta também apareceria, mostrando a lenta aceitação por parte da crítica ao movimento. Em 1918, ganhou o prêmio de animação de 250\$ pela obra *Jardim Florido*. A seção Artes e Artistas do *O Paiz*, de 17 de agosto de 1918, escrevera sobre a obra:

[m]as a autora do Jardim florido está, realmente, na plena posse de todos os seus meios de expressão?

Que o diga quem melhor entenda do assunto, do que nós, simples neófitos.

Na nossa opinião, porém, a sua tela, evidentemente levada a cabo com a absoluta compreensão das responsabilidades, exprime tão grande sinceridade e tão ardente ‘querer’; a feitura é tão leal e o desenho tão seguro; o ar, sob aquele guarda-sol, é tão

transparente e luminoso; enfim, a 'nota vista' nos é tão harmoniosamente transmitida e aquele efeito de luz (sempre sedutor e traiçoeiro) cai tão facilmente nas vulgaridades 'impressionistas' do cromo e do 'afiche - quando não é visto e sentido assim, por um colorista verdadeiramente delicado e de processos fundamentalmente honestos, - que é justo esquecer as pequeninas anomalias da paleta para a inscrever com prazer entre as obras de maior valor do atual salon.(O Paiz, 17 ago. de 1918, p. 5).

Para ao autor do texto acima, o impressionismo parece requerer certos cuidados para que não se transforme em “vulgaridades” – termo que, embora não nos seja de grande surpresa no âmbito das reações ao movimento, é interessante que o analisemos dentro da semântica presente. O autor deixa clara sua admiração pelo uso da luz natural, embora perceba detalhes técnicos, provavelmente referentes à disposição das cores que, de modo geral, não lhe agradaram. Há também as críticas que unem as duas questões de gênero e visualidade; a *Revista do Brasil* publicou em novembro de 1918 a crítica feita pelo advogado, poeta e escritor Rodrigo Otávio Filho (1892-1969):

[n]a pintura Georgina Albuquerque que apresenta entre vários trabalhos duas excelentes telas: O Jardim Florido onde há muito calor e boa luz e O Carnet de baile pequeno quadro de muito gosto, otimamente colorido; Maria Pardos satisfaz muito com a Zuleika que expôs; Sylvia Meyer tem um bom pastel e finalmente Regina Veiga apresenta o único nu do Salão - Danáe - tendo conseguido um belíssimo modelo de feições encantadoras. Os pequenos defeitos de desenho que se observam no quadro não são bastantes para diminuir a boa impressão que dele se tem. As expositoras são, creio eu, vinte e cinco. Só me referi a cinco. Confesso que tenho sérios receios em passar por galanteador...(Revista do Brasil, nov. 1918, p. 310).

Esse trecho, para além das considerações técnicas, inclui um elemento que nos faz voltar à questão de gênero. O autor justifica o fato de não ter se referido às outras expositoras por receio de se passar por galanteador. Faria (2005, p. 30) analisou o mesmo trecho em seu texto, chegando à conclusão de que “a oposição masculino vs. feminino fica bem marcada neste texto e mostra o papel que as mulheres exerciam no meio artístico: analisadas com cavalheirismo condescendente, recebem galanteios em vez de críticas”. Deparamos, anteriormente, com semânticas como essa, que realocam as artistas a um lugar de amadorismo. Dessa vez, Georgina também foi incluída, mesmo sendo a primeira citada. Assim, percebe-se que a condição do feminino impôs ambiguidades à trajetória de Georgina: de um lado, esperava-se logo um novo triunfo; de outro, as imposições de barreiras e resistências ao reconhecimento baseadas na dicotomia feminino/masculino esforçava-se para se manter, independentemente de estarmos falando de uma artista cuja emergência não demonstrava ser passível de ser “contida”.

As temáticas trabalhadas pelos artistas brasileiros também entram na discussão, pois para Cavalcanti (2020, p. 33) “o que existia era uma aproximação suave, um clareamento das

paletas, pinceladas mais soltas, um naturalismo mais acentuado”. A presença de elementos tidos como acadêmicos – o *chiaroscuro*, a delineação bem definida etc. – em meio a elementos impressionistas era comum. Georgina de Albuquerque também experimentou outros estilos e técnicas além do impressionismo, como veremos mais adiante, e nem sempre se declarou uma artista impressionista. A exemplo, em *Cabeça de Italiana* vemos o uso da luz, mas não a ponto de podermos considerar a obra como impressionista. Já em *Árvore de Natal* a técnica se faz mais presente, ainda que se trate de uma pintura de interior.

Em 1919, ganhou a Pequena Medalha de Ouro, condecoração que abriu portas para que a artista fosse convidada a integrar o júri das Exposições no ano seguinte. Receber tal convite contribuiu para sua consolidação profissional e para que estreitasse positivamente seus laços com a Escola. Além de integrar o júri, Georgina apresentou, entre outras obras, a bela *Manhã de Sol*, cuja visualidade já emprega tanto a técnica – valorização da luz natural e pinceladas marcadas – quanto a filosofia impressionista, que buscava valorizar os instantes cotidianos.

**Figura 10 – *Manhã de Sol*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1920). 50 cm x 61 cm:**



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>

A tela apresenta tons azulados em destaque, e temos também a luz amarelada do dia. O foco principal é a figura humana. A composição é vertical, na qual tudo aponta para cima, mas é centralizada, e a “moldura” da obra é feita pelas plantas em volta. A escolha da artista em posicionar e selecionar o assunto principal faz com que a imagem tenha mais conteúdo do

lado esquerdo, mas não implica na falta de equilíbrio da composição. A década de 20 é especialmente importante para alavancar Georgina aos altos cargos e méritos conquistados posteriormente. A artista iniciou um intenso intercâmbio cultural que começa na Argentina em 1921 e, após uma volta ao Brasil para participar do Centenário da Independência – participação que retomaremos com mais detalhes no próximo capítulo –, seguiu para os Estados Unidos para participar do salão da National Association of Women Artists and Sculptors em Nova York nos anos de 1924, 1925 e 1926. Voltou à Argentina para outros eventos em 1927 e 1929. Há ainda registros de participações da pintora na First Pan-American Exhibition of Oil Painting, e na Art Department State Fair of Texas, ambas em Los Angeles, nos Estados Unidos. Aqui, começamos a ver dois aspectos muito importantes na trajetória de Georgina que contribuíram não apenas para sua formação individual, como também para a visibilidade da arte brasileira – no caso, do impressionismo brasileiro –, então uma de suas maiores preocupações enquanto artista. Também podemos pontuar as participações em eventos voltados à ala feminina, como o Salão Feminino de 1926; este aspecto é interessante, pois denota o alinhamento de Georgina com a causa feminista na arte, que então dava seus primeiros passos no exterior através da organização de eventos com projetos curatoriais específicos para tratar do assunto.

Mesmo com materialidade e imaterialidade inéditos, custou-se a reconhecer, em terras brasileiras, o Impressionismo como tendência pictórica devido à distância para com a vertente francesa, e esta dificuldade se reflete até hoje, inclusive para os historiadores de arte. Para Cavalcanti (2020), a dificuldade em se reconhecer a existência do movimento no Brasil está na percepção de que

os brasileiros tiveram notícias sobre os impressionistas desde o final do século XIX. Porém, as primeiras informações nos chegaram apenas em descrições por escrito, não havia acesso às imagens em cores das pinturas francesas. Consequentemente, os críticos classificaram como impressionistas obras que apresentavam algumas características que se difundiram após o fenômeno impressionista. Talvez seja o momento de deixar de lado a visão de que existiram ‘verdadeiros’ ou ‘falsos’ impressionistas, e compreender como os processos artísticos se fazem a partir do intercâmbio e apropriação de ideias, sem que exista uma maneira correta ou errada de se entender a pintura (CAVALCANTI, 2020, p. 38).

Embora certas diferenças precisem ser identificadas no estudo do movimento no Brasil, não há porque considerar os trabalhos como inferiores aos franceses. Trata-se de compreender que o percurso da vanguarda impressionista para nós seria outro, mas que ele cumpriria bem o seu papel de uma ruptura – ao menos parcial – com os padrões restritivos do academicismo, se tornando uma ponte para o Modernismo.

O Impressionismo sofrera o impacto do advento da fotografia, pois, naquele momento, já passara pelo processo que o tornara um estilo acadêmico. Nesse sentido, a tese de Marcos Gonçalves (2011) nos guiará, tratando mais especificamente da fotografia e dos pictorialistas. O autor coloca em pauta reflexões que, para nós, serão muito relevantes: a relação entre essas duas habilitações artísticas – pintura e fotografia –, e o modo como as estratégias de afirmação dos estatutos artísticos podem operar.

É de relevância notar que desde seu início o movimento tinha conhecimento e penetração no mercado das artes plásticas esperando, com regras como as acima citadas – a da boa composição, a utilização do *chiaroscuro* e aspirações à criação de uma ‘atmosfera’ que invocasse sentimentos de verdade, beleza, harmonia e sugestão – conquistar colecionadores de arte, para quem qualidade estética e individualidade eram importantes considerações. As aproximações com a pintura estreitavam-se a ponto das provas fotográficas pictorialistas serem concebidas como ‘cópias únicas’: alcançavam somas elevadas no mercado de arte precisamente porque seus negativos eram comumente destruídos para assegurar tiragem limitada, produção singular, e, conseqüentemente, reintrodução da aura ao objeto de arte (justamente naquela forma de expressão artística que, dado seu caráter reproduzível, a negava em sua essência e princípio!) (GONÇALVES, 2011, p. 26).

A instantaneidade dos registros tanto pela pintura impressionista quanto pela câmera fotográfica era, geralmente, apresentada como uma relação de concorrência ou de influência. Entretanto, para o impressionismo, haviam observações a serem feitas que ultrapassavam a instantaneidade. Ao analisar a obra de Degas, Gowing (2008, p. 83) aponta que “os efeitos instantâneos têm pouco a ver com o planejamento minucioso das composições que Degas fazia, e os efeitos da assimetria estudada, que tanto agradava esse pintor, são anteriores à popularização desses recursos na fotografia”.

São as cenas urbanas que inspiram os impressionistas em sua escolha de perspectiva, e não tanto a fotografia. Os artistas viam na fotografia, bem como de outras imagens que circulavam pelos meios de comunicação de massa, uma oportunidade de renovar a pintura, partindo das fontes alternativas a algo já tido por eles como estagnado. Clark (2004, p. 48) levanta em seu texto que a questão do achatamento da superfície proposto pelos impressionistas em seu momento inicial derivava de algo fora da arte, ou buscava evocar as duas dimensões de cartazes, rótulos, impressos de moda e fotografias. Para nós, as duas razões se interligam. Como discutimos anteriormente, certas questões emergiam em outros âmbitos – políticos e econômicos, por exemplo – e faziam com que os artistas se posicionassem a favor de uma ruptura dentro das artes visuais. Ao mesmo tempo, novas formas de comunicação visual surgiam e o impressionismo pareceu buscar nelas um reforço para seu objetivo de conferir

ênfase aos aspectos cotidianos modernos. No Brasil, as cenas urbanas não são as únicas a serem escolhidas, tal como mostra *Manhã de Sol*.

O brilho do impressionismo brasileiro pode estar justamente naquilo que não foi intencional ao trazer para cá esse estilo. A diferença de temáticas conferiu algo que tira as limitações à vida urbana, à vida burguesa. A tarefa de se dirigir o progresso ou à construção identitária limitaram, mas não suprimiram a pintura brasileira, e, ainda hoje, faz-se necessária a releitura de algumas concepções acerca desse tipo de arte. Os processos de afirmação de um estilo artístico são, por si mesmos, uma ótima possibilidade de estudo. O Impressionismo, para as francesas, veio um pouco depois de o espaço público começar a ser ocupado por elas, ultrapassando a noção de um poder restrito ao âmbito privado. É possível que o interesse das mulheres pelo impressionismo estivesse além do uso da subjetividade, a exemplo de *Canto do Rio* (1920) e de outras telas de Georgina. Havia a questão de representar a figura feminina não restrita ao espaço doméstico, em convivência com outras pessoas e sociabilidades.

**Figura 11 – *Canto do Rio*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1920). 76 cm x 106 cm. Museu Antônio Parreiras, Rio de Janeiro:**



Fonte: *Canto do Rio*. In: Rede Web de Museus do Rio de Janeiro – Museu Antônio Parreiras<sup>6</sup>.

A representação das figuras femininas por Georgina em *Canto do Rio*, já analisado por nós no trabalho de conclusão da graduação, há certa despreocupação em pintar mulheres em um espaço de comunicação e convivência. Para além da representação do Rio, já discutida quando analisamos a tela, é importante pontuar que novamente temos uma representação de um

<sup>6</sup>Disponível em: [http://museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/MAP/fotos/000332\\_1492540176.jpg](http://museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/MAP/fotos/000332_1492540176.jpg).

ambiente de elite. Georgina vem de uma família de elite e, ao menos até meados de 1930, eram frequentes as representações desse meio social. Suas obras trazem como narrativa, por exemplo, a produção cafeeira que enriqueceu a capital fluminense, *a belle époque* brasileira, entre outros temas. Na revista “Para Todos”, na edição 388, de 1926, há uma nota sobre uma exposição na qual o autor pontua que tanto Lucílio quanto Georgina atraíam grande público pertencente à elite social e monetária, que também comprava muitas de suas obras. Para além de ser algo relacionado à sua origem, esse apreço inicial da pintora pelas cenas elitistas pode ter também relação com a necessidade se angariar um público influente socialmente.

Até a década de 1930, aproximadamente, a obra de Georgina está no centro da Cultura Visual que pretendia ser o novo instrumento de construção identitária e imagética do Brasil. Se estudada do ponto de vista histórico-antropológico, veremos que as temáticas começam a se movimentar entre os espaços elitistas e os populares, refletindo a busca pela essência moderna brasileira. Georgina foi muito bem recebida pelas instituições já nesse momento inicial de sua trajetória. A imagem de mulher excepcional a acompanha direta ou indiretamente, sobrepondo-se, por vezes, à de seu companheiro Lucílio. O papel da família foi fundamental para Georgina, principalmente o da mãe, sua primeira incentivadora. Cabe ressaltar que a educação que Georgina recebeu não foi apenas para uso do lar. Desde cedo, era sua vocação para a arte que estava sendo posta para investimento, noção que fez toda diferença à futura artista. As imagens de mulher artista e aristocrata se misturam, mas há a intenção, por parte de Georgina, em separá-las logo, por meio do trabalho árduo e da clareza ao falar de seu ofício. O posicionamento de Georgina fez toda a diferença para que ela mostrasse seu diferencial. As escolas parisienses somavam à sua formação, não sendo entendidas como simples alternativa ao ensino fechado do Brasil, principalmente por ter encarado um processo seletivo sem ao menos ter recebido Prêmio de Viagem pela Enba, que consistia em uma bolsa para a realização de estudos na França, fator que poderia “comprovar” sua excepcionalidade – concepção esta que, para a artista, não parecia fazer sentido algum.

À medida que a década de 1920 avançava, notamos que a técnica de Georgina se aperfeiçoava no sentido de deixar as cores e as pinceladas mais marcadas, e o uso da sombra aparecia valorizando a luz, ao invés de diminuí-la. Nesse momento, o Impressionismo já estava consolidado, inclusive como novo estilo acadêmico – coisa que o movimento, assim como o Realismo, evitava, embora a retórica vanguardista já não se aplicasse tanto a eles. Nesse momento, as Egbas ainda eram o principal centro aglutinador de artistas, críticos e aquisitores. As Egbas em si eram espaços de trocas comerciais e culturais cuja contribuição foi fundamental ao desenvolvimento do campo artístico carioca. Squeff (2013) destaca que eram espaços de afirmação

social nos quais as famílias gostavam de ser vistas, e não somente para atuar como espectadores das obras. No desenvolvimento do mercado de arte, a autora escreve:

[d]este modo, os catálogos de exposições das EGBAs informam sobre a existência, se não propriamente de um mercado de artes, mas de um ambiente em que obras de arte eram encomendadas e/ou compradas. As Exposições Gerais funcionavam também a serviço de particulares que as usavam para fazer negócio: expor e, quem sabe, vender trocar, ou comprar obras de outros colecionadores (SQUEFF, 2013, p. 207).

Estamos falando, portanto, de uma rede de relações que movem não só as artes, mas também outros setores da sociedade. Ver o Impressionismo como uma porta para o progresso econômico era ver ao longe a renovação de todo um mercado cultural brasileiro. Uma pesquisa a respeito dos Salões franceses do século XIX nos indica a singularidade das Exposições Gerais: estas últimas estavam muito mais próximas da função político-econômica do que as francesas:

(...) os catálogos de exposições das EGBAs informam sobre a existência, se não propriamente de um mercado de artes, mas de um ambiente em que obras de arte eram encomendadas e/ou compradas. As Exposições Gerais funcionavam também a serviço de particulares que as usavam para fazer negócio: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores (SQUEFF, 2013, p. 207).

Esse fato nos instiga a pesquisar um pouco mais sobre a relação da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) – posteriormente chamada Enba – com o governo e a sociedade. Vemos que o Impressionismo no Brasil não chega seguindo os mesmos preceitos, inclusive no que diz respeito ao seu trânsito sociocultural. Aqui foram mantidas as ideias centrais da efêmera modernidade, da subjetividade enquanto parte da obra e da necessidade de renovação nas práticas pictóricas propostas. Não há, portanto, razões para comparar os impressionismos francês e brasileiro. Eles são semelhantes, mas não idênticos, e isso não tira a relevância das obras produzidas por artistas nacionais. O mais importante a se compreender é que as relações sociais no sociocultural brasileiro, colônia até pouco tempo ainda ligada à sua metrópole, se diferem daquelas experienciadas num país colonizador, como a França. Logo, o conceito de vanguarda também sofreu algumas variações quando aplicado no Brasil.

Ao se estabelecer enquanto vanguarda no Brasil, o Impressionismo sofreu críticas e/ou foi mal compreendido pela crítica e pelo público, mas não tanto quanto seus percussores europeus. Isso porque o estilo logo seria abraçado em função dos objetivos do governo brasileiro em se aproximar ao máximo da França para passar a imagem de um país mais desenvolvido, que havia deixado seu passado colonial para trás. Todas essas questões devem ser pensadas quando falamos em uma vanguarda impressionista. Podemos dizer que, mesmo

breve, a passagem do Impressionismo foi ponte essencial para as vanguardas que viriam a seguir e mesmo a coexistir com o movimento, como aconteceu com o Modernismo.

#### 4 1922: UM ANO DE DIVERSOS MOVIMENTOS MODERNISTAS NO BRASIL

O ano de 1922 deu origem a duas exposições de arte que marcaram, cada uma à sua maneira, a História da Arte no Brasil. O Centenário da Independência, que fora realizado no Rio de Janeiro, e a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. O primeiro celebrava a reafirmação de toda uma perspectiva idealizada a respeito da história e cultura brasileiras, e seus frequentadores eram formados em grande parte pela elite carioca. Já a Semana de Arte Moderna ia contra essa idealização, embora também se colocasse na corrida pela construção de uma identidade cultural para o País. O estudo da obra *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, pintada por Georgina e exposta em 1922 por ocasião do Centenário da Independência rendeu, a partir da elaboração de minha monografia, uma série de novas questões. O que observaremos ao longo do desenvolvimento deste capítulo, é que tais questões se encontravam entrelaçadas por linhas sutis.

Iniciamos este capítulo apresentando uma questão conceitual que nos guiará às principais reflexões propostas. Durante o levantamento de fontes e referências bibliográficas, nos questionamos quais seriam os sentidos possíveis de serem atribuídos ao conceito de *moderno*. No capítulo anterior, falamos um pouco sobre a arte moderna dos séculos XVIII a XX. Para nos referirmos ao Modernismo, tornou-se necessária a investigação em torno do nome do movimento, para que pudéssemos compreender melhor a sua retórica. Hans Gumbrecht (2018) se atenta a esse tema e se alicerça na História Social e no subcampo da História Conceitual para realizar uma retomada histórica que parte da Idade Média e segue até a contemporaneidade, analisando as variações de sentidos para o que representa o *moderno* que podem ser encontradas dentro desse recorte temporal. Tal como notado em nossas pesquisas, esse conceito, quando não considerado em suas diferentes nuances historicamente construídas, pode levar ao

perigo de significados discrepantes de uma palavra, em diversas instâncias, serem interpretados como mudanças diacrônicas, quando na realidade há simplesmente uma pluralidade sincrônica de usos e significados nos diferentes campos de experiência pertencentes a uma norma linguística única (GUMBRECHT, 2018, p. 14).

O autor identifica três possibilidades de sentido para o conceito: o primeiro refere-se ao *presente enquanto oposto ao prévio*; o segundo, ao *novo em oposição ao antigo*; por fim, o terceiro, que pode referir-se também ao *transitório que se opõe ao eterno*. Para nosso estudo, é possível focar na análise do século XVII em diante, feita pelo autor. Na França, a Revolução

de Julho de 1830 foi uma das responsáveis pela passagem do entendimento do moderno enquanto novo para transitório. A rapidez no desenvolvimento de vários ideais diferentes não permitiria mais o uso da oposição ao antigo. Nesse processo, como destaca Gumbrecht, a obra *O Pintor da Vida Moderna*, de Charles Baudelaire, seria fundamental:

[a] teoria da modernidade de Baudelaire não apenas marca um ponto de virada na autoidentificação da arte, como também nos permite entender como o uso do moderno no terceiro sentido, como antítese de eterno, resulta da “historização do tempo”, no caso de Baudelaire a partir da inferência de que os períodos do passado, eles mesmos, já haviam sido presentes (GUMBRECHT, 2018, p. 26).

Ao concluir seu raciocínio, Gumbrecht aponta que é a relação entre o artista e a passagem do tempo que vai caracterizar o século XX. Como pudemos perceber, nas décadas finais do século XIX e iniciais do século XX, já havia por parte de vários artistas brasileiros, uma preocupação com um *nacional* que não fosse idealizado. A passos lentos, a academia cedia espaço a essas ideias, embora as técnicas continuassem as mesmas, cuidadosamente aplicadas seguindo os preceitos da arte “bem-feita” – aquela cuja composição e estética deveriam se aproximar ao máximo da perfeição, conceituação ligada ao Neoclassicismo e a outros estilos, como o Realismo e o Impressionismo. A exposição do Centenário da Independência, que analisaremos a seguir, se apresentava como agente aglutinadora dessas tendências acadêmicas e de seus cânones, embora se esforçasse para mostrar que não havia aspectos de estagnação no caminhar do campo artístico no Brasil.

A Exposição Universal (ou Internacional) do Centenário da Independência foi um grande evento inaugurado em 7 de setembro de 1922, no qual se buscou apresentar o que havia de melhor e mais moderno no Brasil, apresentação esta especialmente direcionada ao exterior, tal qual uma “propaganda”. Dessa forma, havia seções para as mais diversas atividades desempenhadas até o momento pela população brasileira – mais especificamente, as que estavam sendo desenvolvidas acompanhando as tendências da modernidade. À parte, na Enba, foram inauguradas, em 13 de novembro do mesmo ano, as Exposições de Arte Retrospectiva e de Arte Contemporânea, como uma “extensão” da Expo Internacional. A divisão entre quais obras integrariam as respectivas vertentes da Exposição deu-se por base na data de produção, de modo que aquelas produzidas entre 1816 e 1915 pertenciam à Expo de Arte Retrospectiva, incluindo-se, assim, obras datadas desde a fundação da Aiba; e as obras posteriores a 1915 ficaram alocadas na Expo de Arte Contemporânea. A princípio, esperava-se que as Exposições fossem inauguradas em uma data próxima à da Expo Internacional, entretanto, devido a vários pedidos de prorrogação dos prazos para submissão das obras, a

inauguração foi posterior ao evento principal do Centenário. A explanação está presente tanto no catálogo da Exposição Internacional, republicado em função das inscrições feitas nessas prorrogações, quanto em notas de publicações.

Reunindo artistas nacionais e internacionais, o evento foi amplamente divulgado pelos principais jornais e revistas, e coube ao crítico de arte Fléxa Ribeiro (1884-1971), ao pintor Raul Pederneiras (1874-1953) e ao então diretor da Enba, Baptista da Costa a organização. Houve, num primeiro momento, antes de abrir sua entrada aos demais espectadores, certa exclusividade conferida ao então Presidente da República, Epiácio Pessoa (1865-1942), às altas autoridades civis e militares, aos membros do Conselho Superior de Belas Artes, aos professores da Escola, aos próprios expositores, à imprensa, aos convidados especiais. No entanto, quando aberta a entrada, o acesso foi restritamente aos alunos que tinham o cartão de matrícula na Escola e o convite específico. Dessa forma, vemos que o público do evento foi seletivo, não permitindo que pessoas não convidadas – isto é, quase a cidade inteira –, apreciassem as obras. O jornal *O Imparcial* foi um dos que criticou com maior afinco o evento; a começar pelo próprio prédio, descrito como vasto e encardido, e chegando à falta de estrutura dos salões anteriores e a ausência de catálogos para acompanhar a exposição. Em outra edição, critica-se a austeridade com a qual se realizaram as atividades dentro do espaço expositivo, das solenidades à circulação pelo espaço.

A primeira divisão do evento, dedicada às Artes Retrospectivas, foi a mais elogiada pela imprensa. Já a de Arte Contemporânea rendeu tanto elogios quanto críticas, sendo esta a divisão na qual se encontravam as obras de Georgina de Albuquerque. Em “*O Paiz*”, de 27 de novembro, logo na primeira página da publicação, Fléxa Ribeiro lamentou a negatividade da recepção que as Artes Contemporâneas obtiveram da imprensa e do público e, ao mesmo tempo, teceu opiniões acerca das obras de alguns artistas presentes na exposição. Sobre Georgina, Ribeiro questiona o porquê de a pintora não ter tornado a representação de D. Leopoldina (1797-1826) em *Sessão...* mais vigorosa, em especial a parte inferior do tronco.

Interessante notar que, no resultado preliminar do concurso, divulgado pelo *Jornal do Comemercio*, em sua 353ª edição, o nome de Georgina não aparecia entre as indicações para premiação da Seção de Pintura. Além dos prêmios tradicionais ofertados pela EGBA, havia o prêmio máximo ofertado exclusivamente por ocasião do Centenário: a aquisição das melhores obras por parte do governo. Angariar uma aquisição pública era um feito de grande importância para os artistas, pois, assim, ampliavam-se as chances de a obra ser exposta para mais pessoas, em locais de acesso público e/ou cujos espectadores fossem também possíveis novos compradores. Nesse âmbito da aquisição pública, os vencedores foram, além de

Georgina, Pedro Bruno (1888-1949), Augusto Bracet (1881-1960) e Helio Seelinger (1878-1965), cujas obras selecionadas permaneceram por algum tempo na Enba e, posteriormente, doadas ao Museu Histórico Nacional. Com as obras rejeitadas pela Exposição, organizou-se, paralelamente, o Salão da Primavera. Juntamente à Exposição, foram realizadas várias reformas na Enba, registradas nos Relatórios do Ministério da Justiça, em ateliês e em outras dependências.

Marly Silva da Motta (1992) dedicou-se ao estudo da comemoração, atentando-se aos discursos contra e a favor das mudanças promovidas para a preparação da capital do Rio de Janeiro em ocasião dos festejos. Um ponto a se destacar é que, nas preparações para o Centenário, verificou-se um forte internacionalismo. A meta era claramente a de tornar o Brasil o mais próximo possível de uma nação “civilizada”, europeia. As culturas afro-brasileiras e indígenas eram ligadas ao passado da colonização, passado que as elites política, econômica e cultural faziam todos os esforços para renegar e “apagar”. Em comemoração à Independência do Brasil, a Exposição do Centenário fora inaugurada em 7 de setembro de 1922 trazendo com ela as perspectivas idealizadas acerca da Independência, mas que, na verdade, revela uma outra forma de dependência: a de “aprovação” por parte dos países europeus. Num misto de nacionalismo e internacionalismo, buscava-se valorizar o Brasil pelo que este tinha de semelhante com a Europa. Nas artes plásticas, o Impressionismo ainda se figurava como estilo acadêmico e a idealização de um passado glorioso refletia-se também na arte.

A construção de um passado glorioso tornava possível o estabelecimento de uma evolução artística, necessária à edificação de uma ‘arte brasileira’, uma vez que, somente quando fosse criado um marco fundador para a produção artística do País, poderia ser instituída uma linha progressiva do tempo, que tornaria o presente ‘habilitado’ para o desenvolvimento das belas artes. Essa linha evolutiva começava com as primeiras peças confeccionadas no período colonial e culminava, obviamente, com a produção dos artistas do Império (CASTRO, 2005, p. 338).

O trecho acima, trazido por Ísis Pimentel de Castro (2005), pode ser complementado no contexto do Centenário pelo texto que compõe a seção dedicada às Artes Plásticas no *Livro de Ouro do Centenário da Independência*. Dividindo a História da Arte em três momentos e se utilizando de um discurso linear e progressivo, bem como bastante contraditório e eurocêntrico, temos, primeiramente, na arte dos povos originários um período “primitivo”, no qual é custoso aos autores admitirem suas qualidades artísticas, num grande esforço para diminuí-las frente à tradição europeia. Em seguida, o período dos grandes artífices coloniais é citado como um período lento, no qual a arte, no sentido acadêmico, ainda se encontrava “adormecida”. O terceiro período compreende a chegada da Missão Artística Francesa até os

dias próximos ao Centenário; este, sim, exaltado como o período em que o Brasil se empenhou na construção da verdadeira arte, em forte diálogo com as tendências europeias.

Se tomarmos como referência as obras *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* ou *Flor de Manacá* – ambas expostas em 1922 e bastante elogiadas pela crítica –, teremos razões para ver Georgina como uma artista que “ensaia” uma saída ou solução para o academicismo engessado que até então vigorava. No entanto, a própria pintora não se posicionava de forma que fosse possível a aproximação com o que propunha o Modernismo. Dentro da própria *Sessão*, é possível propormos novas chaves de leitura pensando nas questões postas anteriormente sobre gênero e o Modernismo:

**Figura 12 – *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1922). 210 cm x 265 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro:**



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>

À par dos elementos técnicos e narrativos mais proeminentes já estudados na monografia, como o uso das cores e luzes e os elementos inéditos trazidos pela obra dentro do gênero da pintura histórica, chamamos, agora, a atenção para o fato de que o contexto criativo de *Sessão* é particularmente interessante do ponto de vista da relação arte/gênero e gênero/arte. Até aqui, vimos que Georgina adotava para sua carreira uma postura na qual não se via intimidação com relação ao tratamento diferenciado para com as artistas – tratamento este que sempre encontrava uma justificativa para a inferiorização da atuação feminina na arte. Partindo da esfera individual, a possível identificação entre artista e representada (D. Leopoldina) já foi notada e estudada por várias historiadoras e historiadores. Ambas provêm de famílias da elite e

conciliavam a vida familiar com os estudos da melhor forma que lhes cabia, não dando espaço para julgamentos externos.

D. Leopoldina por vezes foi representada de modo que não fossem destacadas sua face de estudiosa das mais diversas ciências e artes e sua figura ativa nas negociações e tratados políticos brasileiros. Dava-se a prioridade para o papel de princesa, mãe e esposa. A identificação de Georgina com a princesa no âmbito da imagem pública beirava o óbvio se levarmos em conta o seu contexto. Ora, para um evento como o Centenário, o fato de a artista apostar nessa narrativa, na qual a mulher aparece dedicando-se a uma atividade intelectual e diplomática num momento tão crucial para a História do Brasil somada à novidade da estética impressionista empregada na pintura histórica, não poderia ser uma escolha rápida, instantânea, visando apenas a uma participação ou mesmo a aquisição pública. Georgina esteve envolta em pesquisas historiográficas e arquivísticas durante a produção da tela, como registra a Revista da Semana (edição 13 de 1922), num texto de autoria de Luís Gastão d'Escragnolle Doria

[p]odemos atestar a consciência da autora. Muitas vezes, procurou o Arquivo Nacional; valeu-se do Museu Histórico, fundado em 1883; nele indagou, desenhou, procurou ser fiel à História no agrado da imaginação. (REVISTA DA SEMANA, 1922 p. 24-25)

A pintura histórica exigia o uso de fontes, por estar representando um fato histórico e cumprir funções de instrução da sociedade por meio da imagem, como veremos mais adiante. A atividade científica intrínseca à criação de *Sessão...* por si só demonstra o objetivo da pintora em se valer de uma narrativa inédita para representar a Independência. Era de conhecimento da imprensa e de pessoas próximas a Georgina o detalhamento de seus planos para a composição. Ainda assim, a imprensa ignorou a ideia central – do protagonismo feminino. O autor do texto no qual o trecho acima se insere, Escragnolle Doria (1869-1948), confere a José Bonifácio (1763-1838) – figura em pé com a mão direcionada a D. Leopoldina – o protagonismo ao levar a situação ao conhecimento da princesa, relegada ao papel daquela que ouve e aplaude a exposição, não lhe cabendo a ação principal de decidir a cisão do Brasil com a condição colonial. Dividindo o público entre o encanto e o estranhamento, a obra está ligada, mesmo que sem a intenção inicial de sua autora, às discussões sufragistas que tomavam lugar em meados de 1922. Partimos, assim, para a dimensão coletiva das relações de gênero na qual a obra foi criada e exposta pela primeira vez.

Em 1919, a ativista, educadora e diplomata Bertha Lutz (1894-1976) deu um passo importantíssimo para o avanço desta luta no Brasil quando

fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, posteriormente denominada de Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Essa organização foi uma das responsáveis na condução do processo pelo sufrágio feminino em território brasileiro. A tática utilizada pela Federação para pressionar o governo patriarcal, (...), era a divulgação da atuação feminista na mídia, refletindo na pressão social sobre os membros do Congresso e informando cada vez mais mulheres sobre seus direitos negados (MENUCCI, 2018, p. 9).

Ainda que não fosse sua intenção primeira ao pintar o quadro, é possível relacionar a postura política pessoal de Georgina no âmbito do gênero no campo artístico (postura esta que não dava sinais de estar presa ou limitada às convenções da época) ao movimento sufragista, que procurava abranger as mulheres brasileiras de modo geral. Não podemos nos esquecer de que por dentro desse movimento há também a luta pelo reconhecimento do intelecto feminino, aspecto que Georgina confere maior destaque em sua tela. Resultado de uma longa e complexa luta iniciada fora do Brasil, o voto feminino reflete uma parte fundamental do feminismo.

A remodelação do movimento de mulheres que se encontrava paralisado após conquistas significativas, acarretou em uma nova percepção do papel feminino diante da ordem social. Agora, a mulher participava da área pública através da intelectualidade conferida pelos estudos em instituições de ensino superior e da possibilidade de laborar fora do espaço privado. A retirada da mulher da clausura do doméstico facilitou para que o movimento feminista caminhasse em direção à conquista de direitos negados as mulheres e que os homens já desfrutavam, como os direitos políticos (MENUCCI, 2018, p. 11).

Identificamos, ainda na monografia, que a atuação de Georgina está inserida no âmbito do feminismo cultural-intelectual, de acordo com o que Wood (1998) propõe ao analisarmos a Modernidade e o Modernismo no sentido amplo aplicado aos movimentos artísticos vindos em fins do século XIX. Cabe analisarmos, agora, as demais formas de feminismos que podem ser identificadas dentro do estilo coexistente ao impressionismo acadêmico. Para tanto, faremos um estudo do movimento como um todo para então partirmos para uma breve análise das obras e aspectos importantes das trajetórias de Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973), duas das maiores expoentes da vanguarda pictórica em 1922.

Analisando publicações da época, Cavalcanti (2020) aponta ao longo de seu texto que o apreço pelo Impressionismo seria mais recorrente após 1920, mas que, a partir de 1922, seus adeptos passariam a ser criticados, atrelados à arte ultrapassada, por aqueles que defendiam o Modernismo como o futuro das artes visuais. Faria (2005) observou pela análise de críticas publicadas em periódicos referentes às Exposições, também chamadas Salões, que a semântica

discursiva muda significativamente desde o vigente prestígio pelo academicismo até o advento do Modernismo:

[p]ercebemos nos textos um movimento que começa por euforizar a arte acadêmica e esta avaliação positiva vai se diluindo ao longo dos anos, passando à não euforia e chegando ao estado disfórico, enquanto o processo inverso, da disforia à euforia, ocorre com a arte moderna (FARIA, 2005, p. 33).

Atualmente, vários estudos vêm sendo realizados corroborando a ideia de uma multiplicidade de modernismos no Brasil: o ciclo de seminários *1922: Modernismos em debate*, organizado pela Pinacoteca de São Paulo e pelo Instituto Moreira Salles (IMS), em 2021, procurou dar visibilidade a essa discussão, indo da arte presente na Semana de Arte Moderna à arte afro-brasileira, popular e indígena, por exemplo. Esse tipo de iniciativa é relevante para que possamos sair da concepção de que houve apenas um Modernismo, ou seja, uma única forma de se trabalhar a retórica do movimento.

No Modernismo europeu, buscava-se a ruptura com o passado, inserindo-se a vida cotidiana e mesclando-se as formas de linguagem tradicionais com as coloquiais. No caso brasileiro, a busca por uma identidade nacional se estendeu ao Modernismo, que possuía o objetivo de se voltar às culturas nativas e aos aspectos da vida popular em geral. É importante que consideremos esse aspecto, pois ele permite identificar fatores sociopolíticos que dão contornos únicos ao movimento no Brasil.

De forma similar, essa busca pela identidade teve grande influência na visualidade e na retórica modernista, afastando-a da proposta italiana, principal fonte de inspiração, como Ana Maria Barbosa de Faria Marcondes (2018) traz em sua tese de doutorado. A forma como o internacionalismo é empregado fez muita diferença: o conceito da *antropofagia*, bem apresentado nos manifestos cunhados por Oswald de Andrade, levaria a arte nacional – já com elementos que evocavam a brasilidade – aproximando das vanguardas europeias. Trata-se não de utilizar a arte estrangeira como receita pronta, tal como era vista pelos impressionistas, mas de assimilá-la, possibilitando que a arte produzida no Brasil fosse abraçada enquanto moderna e legitimadora de uma identidade cultural singular.

Maria de Fátima Morethy Couto (2011) estudou os manifestos escritos por Oswald de Andrade, e observou que o discurso utilizado por ele pode ser considerado o mais original entre os discursos modernistas que figuraram na América Latina. Entre um Manifesto e outro, a autora pontuou as variações da construção da retórica vanguardista do movimento: inicialmente, propõe-se o retorno à originalidade nativa e, depois, temos a assimilação do

estrangeiro ou a antropofagia, como fora chamada. Couto também apontou elementos que denotam um projeto que ia além da produção imagética, pois há “o desejo de ultrapassar a especulação estética e lançar-se, ainda que de forma idealizada, em um projeto mais amplo, o qual visaria, em última instância, transformação social” (COUTO, 2011, p. 95). Para os impressionistas, era preciso afirmar um passado cuja principal herança era a europeia, e romper com as heranças indígenas e africanas, consideradas atrasadas e inferiores. Para os modernistas, a via era a contrária, em termos gerais: teremos, ainda no início do movimento, em meados da década de 1920, a valorização dessas populações e novas formas de acompanhar os campos artísticos internacionais. Como Evando Nascimento (2015) demonstra, havia o apreço pelo “primitivismo” dessas culturas como o ponto onde se encontrava a verdadeira cultura brasileira. Era preciso assimilá-la à civilização, ou seja, à cultura europeia, para então termos a cultura brasileira “civilizada”, moderna.

Uma última pontuação se faz necessária, segundo a autora Fátima Couto: o Modernismo que vemos nos Manifestos não possui forma igual à das pinturas e desenhos:

se no campo da criação poética de vanguarda, Oswald realizou, aos olhos de muitos, uma experiência deveras avançada, sendo seus manifestos considerados ‘como a realização de seus pressupostos teóricos’, no campo das artes visuais a aderência ao ‘verbo’, ao tema, por parte de nossos pintores parece ter dificultado, na interpretação de [Ronaldo] Brito, uma investigação formal mais aprofundada (COUTO, 2011, p. 98).

Entramos, então, na discussão sobre a coexistência de dois eventos cujas artes apresentadas ao público em muito se diferenciavam. Não apenas pela estética, mas também pelas retóricas, pelas formações de seus artistas etc. Iniciamos pelo Centenário da Independência, cujas preparações já vinham tomando lugar, pelo menos, desde o ano anterior no Rio de Janeiro.

Partiremos agora ao outro lado da moeda; a ideia para a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, segundo Evando Nascimento (2015),

pertence ao pintor Di Cavalcanti (mas essa atribuição não é pacífica, pois é feita também ao influente escritor Graça Aranha), o qual, chegando do Rio em outubro de 1921, comunicou-a aos companheiros (Cf. BATISTA, 1972, p. 74 apud. NASCIMENTO, 2015). Em suas memórias, Di confirma esse fato. A proposta era a de unir aos festejos do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, o marco de *outra independência*, a da cultura brasileira, paradoxalmente sob inspiração das vanguardas estéticas europeias: a futurista, a cubista, a expressionista e a dadaísta (NASCIMENTO, 2015, p. 382).

A ideia, a princípio oposta à do Centenário, aponta o paradoxo das presenças das vanguardas europeias, ainda que mais modernas, como nota o autor. A capital paulista, em

meados de 1922, também não escapava aos ideários conservadores das elites. Como então, tratar da coexistência de dois eventos – e, por conseguinte, dois movimentos – que se apresentavam como opostos em seus objetivos? É preciso que não nos esqueçamos de que grande parte dos artistas vinham de famílias das elites, tendo condições e preferência de que seus estudos fossem realizados ou complementados no exterior. Mas, para que tivessem maior visibilidade, entrava em campo um outro fator:

[p]arece que a explicação recai no fato de ter sempre interessado às classes dirigentes do Brasil a atualização com a última novidade europeia. Em vez de colocar a industrialização incipiente como fator de modernização cultural, é mais lógico ver nisso tudo um último esforço da oligarquia rural decadente, mas politicamente dominante, a fim de manter sua posição de superioridade para com os outros segmentos sociais. Essa razão se confirma com as palavras de Mário de Andrade, quando ele diz que ‘A aristocracia nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa germinação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação legítima’ (ANDRADE, Mário de, 1974, p. 241 apud. NASCIMENTO).” (NASCIMENTO, 2015:383)

Sutis diferenças e semelhanças à parte, ambos os eventos nos apresentaram ou consolidaram grandes mulheres artistas. Georgina de Albuquerque se firmou como a maior pintora acadêmica com *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, obra cuja iconografia é singular à História da Arte presente nas instituições de ensino superior artístico. De um outro lado, temos Anita Malfatti e Tarsila do Amaral; neste momento, a presença das artistas e das estudantes de arte começou a se tornar cada vez mais firme e visível às críticas e público. Uma outra discussão que vem ganhando maior espaço nos ambientes acadêmicos e escolares diz respeito ao lugar do feminino no modernismo brasileiro. Não por acaso, este foi o título do seminário promovido pelo Museu de Artes Visuais da Universidade Federal de Campinas (UNICAMP), em março de 2022, intitulado *O lugar do feminino no modernismo brasileiro*, mediado pela professora Luana Saturnino Tvardovskas, cujo objetivo foi discutir as trajetórias das principais artistas do movimento. Interessante é a observação que Barbosa (2010) faz, convidando a refletir sobre o papel de outras mulheres – no caso, críticas de arte – que, ao apoiarem as pintoras da forma como lhes era possível, foram essenciais ao não-esquecimento de Tarsila e Anita.

Acredito que elas também teriam sido invisibilizadas, não fosse por duas outras mulheres, críticas de arte, que escreveram livros importantes sobre aquelas artistas. Malfatti, na verdade, foi duramente criticada, pelo poderoso escritor Monteiro Lobato em 1917, foi atingida em sua autoestima (...). (BARBOSA, 2010, p. 1980).

Nascida em 1889, em São Paulo, Anita Catarina Malfatti foi pintora, desenhista, gravadora, professora e ilustradora. Vinda de uma família da elite, descendente de estadunidenses e alemães, o percurso de Anita teve forte influência da família e de suas redes de sociabilidades, ocasionando à pintora a possibilidade de trilhar um caminho diferente do conhecido percurso francófono. Tendo começado seus estudos em arte ainda jovem, com as estadias na Alemanha, entre 1910 e 1914, e em Nova York, entre 1915 e 1916, na volta ao Brasil, a artista traria uma rica bagagem vanguardista. No ano de 1917, incentivada por amigos a apresentar ao público seu trabalho, organizou a exposição que ficou conhecida como um dos marcos iniciais do Modernismo no Brasil. Nela, Anita apresenta pela primeira vez algumas obras que, mais tarde, apresentou também na Semana de Arte Moderna. Foi nessa exposição que um episódio tomou lugar na trajetória da artista: após a visitar o evento, o crítico e escritor Monteiro Lobato (1882-1948) escreveu um texto no qual atacava duramente a arte de Anita.

Uma outra observação feita por Barbosa está relacionada diretamente às convenções de gênero das quais tratamos no capítulo anterior. Para a autora, o incômodo de Monteiro estaria mais relacionado à sexualidade retratada do que ao estilo modernista: “Penso que Lobato e seus contemporâneos, embora concentrassem sua crítica no estilo modernista de Malfatti, estavam claramente escandalizados pela liberdade daquela jovem em representar nus masculinos com gestos femininos, uma representação de sexualidade ambígua” (BARBOSA, 2010, p. 1981). Essa hipótese é favorável se nos lembrarmos da já transcrita crítica feita a Georgina de Albuquerque, colocada como “senhora de sua arte”. No entanto, quando Anita se mostra senhora de sua arte, através de sua liberdade, há a tensão de estar se tratando de “sexualidades”. Uma mulher que representa um corpo nu de homem com gestos femininos é algo muito além das convenções. Muito além do que as pessoas poderiam esperar para aquele período. O problema de Lobato, segundo essa ótica, era mesmo esse “além” trazido por Malfatti, em uma forma de expressão que pode ser considerada por nós algo próximo à contemporaneidade artística. Uma obra que se enquadra ao que aqui discutimos é *Torso/Ritmo*:

**Figura 13 – *Torso/Ritmo*, de Anita Malfatti, carvão e pastel sobre papel (1915). 61 cm x 46 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo:**



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1373/torso-ritmo>

O uso dos tons quentes para a figura masculina se contrapõe aos tons frios do fundo abstrato. Podemos ler a obra de baixo para cima, da direita para a esquerda. A figura apresenta características estruturais que lembram uma figura feminina, para além de seus gestos corporais. Vemos que a pintura nos convida a ir de um lado ao outro, reparando nos detalhes. O contraste criado entre os dois tipos de material também auxilia na construção visual, pois o carvão tende a ser menos suave que o pastel, realçando o contorno da figura. A composição da obra diz muito sobre as intervenções artísticas de Anita no que se refere às questões de gênero, por exemplo. A técnica utilizada corrobora a construção da narrativa e a sua afirmação, passando a sensação de transitoriedades em vários sentidos. A historiografia, no entanto, tende a se atentar para a análise das obras de maneira restrita, ignorando o contexto de produção e de circulação.

Voltamos à crítica de Lobato. Marcondes (2018) analisou a crítica e concluiu que Anita não foi ofendida pessoalmente. Para a autora, Lobato criticava, antes de tudo, a falta de brasilidade nas artes. O movimento Modernista como um todo era alvo frequente, e não apenas Anita. Marcondes aponta que um dos principais elementos criticados por Lobato foi a inclusão de obras de artistas estrangeiros feita por Anita em sua exposição individual em 1917. A pintora as havia incluído na intenção de mostrar aos espectadores que também no exterior a arte

moderna já ganhava seu lugar. Há que se considerar ambas as hipóteses, tanto por uma questão de representação de gênero quanto pelo discurso estético e pela curadoria da exposição, Anita Malfatti trazia uma arte que saía da zona de conforto.

A crítica de Lobato a Malfatti é objeto de estudo historiográfico de vários autores e autoras. Há, por certo, uma série de questões possíveis de se levantar, tal como o debate sobre gênero e a busca pela brasilidade vista acima. Uma terceira interpretação acerca do fato remete à esfera artística enquanto um campo amplo e complexo, no qual atuam diversas relações de poder cujos valores e objetivos podem divergir e causar algumas controvérsias. Evando Nascimento (2015) apresenta em seu artigo uma hipótese que, para o presente estudo, é fundamental para compreendermos como operam os vários agentes do campo artístico, sobretudo em contextos ou situações em que há a coexistência de tendências, aparentemente, opostas.

No caso Anita, estão, pela primeira vez, defrontados publicamente no Brasil dois valores radicalmente distintos. Um é o valor representativo do conservadorismo cultural da época; as palavras de Monteiro Lobato reproduzem os parâmetros de uma estética acadêmica que entendia a pintura como reprodução direta da natureza. Outro é o valor absolutamente novo, expresso nos quadros de Anita, de uma arte que atende a seus próprios princípios, não tendo um compromisso fotográfico com os objetos da realidade natural (NASCIMENTO, 2015, p. 380).

São Paulo, segundo Marcondes (2018) e Nascimento (2015), era, então, uma cidade cuja grande parte da população adotava ideais conservadores. As duas hipóteses levantadas pelas autoras se enquadram nesse panorama, pois, como discutimos anteriormente, a presença dos conceitos de gênero e cultura visual é algo que perpassa todas as instâncias da sociedade. Sendo assim, Lobato reproduziu, ainda que de forma exagerada, ideias que não eram de todo despercebidas por seus leitores, mas, sim, que lhes causavam certa identificação.

Anita, paulista cuja formação artística fora realizada no exterior, já se mostrava preparada para o que poderia ouvir de seus espectadores. Entretanto, o abalo atribuído à pintura quando da recepção da crítica nada construtiva de Lobato foi bastante exagerada.

Em oposição à opulência de Tarsila do Amaral, Anita frequentemente aparecera como uma artista martirizada pelo campo em que atuava. É importante lembrar que, apesar do episódio que a conferiu uma imagem de mártir do Modernismo, seu reconhecimento não foi, como se imagina, minado. Uma leitura do *Livro de Ouro do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro* nos apresenta a uma relação dos artistas que melhor representam a produção pictórica do País. Vários artistas são mencionados e apenas quatro mulheres se encontram entre eles: Georgina de Albuquerque e Nicolina Vaz de Assis; e, dentre os artistas modernos, estão Zina Aita e Anita Malfatti. Ser mencionada entre tantos

artistas num documento que ora faz o papel de registro do Centenário e ora de propaganda do País era um grande feito para sua época. Dessa forma, ainda que ligada a um discurso com o qual poderia não compactuar, a figura de Anita se fazia presente entre os maiores artistas do Brasil já em 1922.

O incômodo dos artistas homens, dessa vez direcionado a todas as mulheres artistas, poderia ser também em referência à questão financeira, pois, “basicamente, desde que não haja dinheiro envolvido, as mulheres podem fazer parte do cenário; havendo envolvimento financeiro, porém, a igualdade logo é desestabilizada” (BARBOSA, 2010, p. 1981).

Maria Augusta Ribeiro Pedrão (2009) trabalha nessa perspectiva, tendo como questão principal a forma como se dá a representação da mulher nas obras de Georgina e de Anita. As trajetórias já dão indícios de alguma semelhança: ambas começaram seus estudos ainda jovens, foram para o exterior para aprofundá-los. A autora, inclusive, considera Georgina uma artista Modernista:

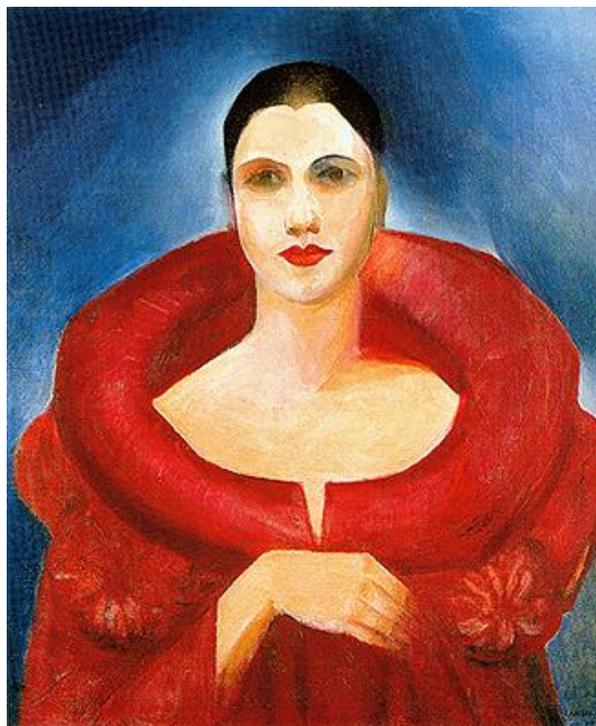
Georgina, com viés Impressionista, e Anita, particularmente expressionista, foram figuras importantes do Movimento Modernista brasileiro, assim como na trajetória e conquistas femininas, em uma sociedade onde as mulheres encontravam-se em posição de buscas e conquistas sociais (PEDRÃO, 2009, p. 787)

É preciso certo cuidado ao considerar Georgina uma artista Modernista, pois levar em conta apenas a estética de suas obras nos faz ignorar a formação e a atuação da pintora, que em muito se diferem das de Anita e de Tarsila. Georgina sempre esteve mais próxima das correntes mais tradicionais do campo artístico carioca, ainda que se utilizasse de uma visualidade emergente. O fato de ter atuado de forma tão próxima às instituições públicas demonstra certo alinhamento com as dinâmicas internas delas, ao passo que Anita e Tarsila demoraram um pouco até para serem aceitas por essas mesmas instituições, atuando principalmente nos espaços voltados às novas tendências da arte, quando não organizando seus próprios espaços.

Por fim, falaremos um pouco sobre a obra *Autorretrato/ Manteau Rouge*, de Tarsila do Amaral. Tarsila nasceu em 1886, em Capivari, São Paulo. Sua trajetória artística se iniciou na escultura, mas logo partiu para a pintura, tendo aulas com Pedro Alexandrino (1856-1942). Nessas aulas, conheceu Anita Malfatti, com quem iniciara uma grande amizade. Seguindo a linha de percepção das representações de figura humana propostas por cada pintora em 1922,

temos aqui uma obra que vem logo após a volta de Tarsila do período de estudos na Académie Julien, tendo sido aluna da instituição de 1920 a junho de 1922:

**Figura 14 – *Autorretrato/ Manteau Rouge*, de Tarsila do Amaral, óleo sobre tela, (1923). 73 cm x 60 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro:**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Por ocasião de sua volta um pouco depois da inauguração da Semana de Arte Moderna, em 1922 ainda não teremos obras com o teor modernista, expressionista ou cubista de autoria de Tarsila. Esse retrato, uma de suas obras mais famosas, foi inspirado em sua chegada ao evento em homenagem a Santos Dummont (1873-1932), no qual teria atraído todos os olhares em função da bela roupa que usava. Tarsila é um bom exemplo do quanto a imagem pessoal pesava para o reconhecimento da artista; conhecida por estar sempre bem-arrumada e vestindo alta-costura, a figura da pintora parecia vir antes de seu trabalho. Na tela acima, Tarsila se utilizou do episódio para representar a si mesma. A imagem pessoal é aclamada através da atividade profissional, como se lembrasse ao espectador que a mulher cuja elegância encantou a todos não se resumia a isso. É também na sua autonomia no exercício profissional que se encontra a relevância de sua atuação e presença. A pintora trabalha fortemente o contraste entre as cores frias e quentes – do fundo e do casaco, respectivamente, emoldurando seu rosto, centralizado e contando com o contraste no olhar para destacá-lo. Tarsila sente e parece se preocupar com o peso de sua imagem pessoal, buscando trazer à frente seu trabalho enquanto figura de atuação singular no campo artístico. Fora da esfera vanguardista, essa imagem

também se fazia se presente. Na entrevista para Anyone Costa, em um trecho cujo subtítulo é justamente “As artistas brasileiras vistas pela pintora de Flor de Manacá”, Georgina é perguntada especificamente sobre Tarsila do Amaral e, novamente, não diminui em momento algum seu trabalho ou pessoa, mas atribui à falta de tempo a estética empregada por Tarsila em suas obras. Vejamos um trecho:

[é] um brilhante talento, servido por uma cultura das mais fortes que tenho conhecido em senhoras. Depois, riquíssima. Mulher de bom gosto, flor de opulência. Uma pintora com tais requisitos não pode, por falta de tempo, trabalhar numa arte mais acabada, e explico, assim, o pendor do seu espírito para os quadros curiosos da sua pintura atual. (...) Os seus quadros divulgados em reprodução foram vistos na intimidade do seu ateliê, e é uma pena que ela ainda não os quisesse mostrar aqui [no Rio]. É uma brilhante figura, cheia de inteligência e saber, procurando tirar da vida os encantos que ela pode proporcionar (COSTA, 1927, p. 40).

Mesmo Georgina tratava da posição social de Tarsila e de seus gostos refinados para a época, o que demonstra que a imagem pessoal de Tarsila acompanhava estreitamente suas obras; filha de grandes produtores de café, Tarsila fazia parte da elite. Embora se referisse à artista modernista com certa proximidade, Georgina também demonstrava certo desconhecimento com relação à técnica e essência das obras da colega. Um aspecto significativo mencionado pela professora Aracy Amaral (Universidade de São Paulo) na palestra “Artistas mulheres e o lugar do feminino no modernismo brasileiro”, transmitida online como parte da programação do seminário da UNICAMP, é que Tarsila era amiga íntima de Angelina Agostini, a quem confiava a guarda de sua filha Dulce quando precisava viajar à Europa ou a outros lugares distantes, além de ter ajudado a pintora modernista na idealização de seu ateliê. Aracy destacou ainda que a atuação Angelina nas artes pode ser situada, ao mesmo tempo, como paralela ao modernismo, dada sua vinculação com a arte acadêmica, e como ponto de referência da transição entre as duas tendências artísticas, tendo visto que a artista estendia suas redes de sociabilidades com ambos os grupos, e sua arte também demonstra aspectos que mesclam as duas perspectivas conceituais e estéticas.

Compreender o encontro entre as trajetórias das artistas é, para nós, uma questão de grande importância para o estudo da atuação feminina e, por este exemplo, vemos que essa noção também abre portas para a discussão sobre as coexistências e transitoriedades dos dois principais estilos acadêmicos vigentes no Brasil.

Anita e Tarsila eram amigas próximas e, inclusive, foi através das cartas de Anita que Tarsila ficou a par da Semana de Arte Moderna. Quando de sua volta ao país, foi Anita quem a introduz ao grupo de modernistas que ficara conhecido como Grupo dos Cinco – formado por

Tarsila, Anita, Mário e Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. É possível que Tarsila não quisesse expor no Rio – mais especificamente, na Enba – pelo fato de o Modernismo desejar justamente fazer um movimento contrário ao estilo impressionista, agora considerado um estilo acadêmico. Em meados de 1929, Faria (2005, p. 31) identificou a insatisfação dos críticos com as produções advindas da Enba. Em um texto em particular, a autora nota que o autor vê na instituição “uma arte que não está atendida com seu tempo, onde novas estéticas já apontam para os rumos da arte moderna. Esse enunciador não cita os pintores da Academia, não fala em mestres, novos nem mulheres”. Nessa época, Anita já havia pintado telas icônicas em sua trajetória, tais como *A Estudante*, *A Boba*, *Farol de Mohegan* e *O Homem Amarelo*. Tarsila surgiu no cenário artístico em 1923 com *Autorretrato/ Manteau Rouge*, *A Negra* e *A Caipirinha*, por exemplo. A primeira foi responsável por boa parte da abertura de caminhos para a vanguarda modernista, e a segunda em muito contribuiu para sua consolidação.

É importante notar que Tarsila e Georgina, cada uma a seu modo, eram consideradas modelos para “nova mulher”, ideal nascente com a Primeira República. Anita, embora fosse referência fundamental ao modernismo, foi atribuída a um lugar de martírio que, se analisarmos de forma mais ampla as fontes nas quais seu nome se faz presente, veremos que o lugar da crítica recebida por Lobato tem, sim, um lugar incômodo em sua trajetória, mas não a define como um todo. Lembremos que, para além de Lobato, existiam outros grandes autores e críticos de arte favoráveis à vanguarda modernista e que reconheciam o protagonismo de Malfatti.

O exemplo do *Livro de Ouro...* é bastante representativo, uma vez que as comemorações e produções acerca do evento foram acompanhadas de perto pelas altas autoridades políticas na busca pelo melhor e mais moderno que o Brasil tinha a oferecer em todos os âmbitos.

As intervenções propostas pelas três artistas nas obras aqui analisadas tendem a recair sobre a questão de gênero, de forma geral. Em Georgina, que já havia trabalhado tal temática em outras oportunidades, vemos *Sessão...* como um novo nível de intenção, mais claro e abrangente em relação ao contexto, pois a artista se valera de uma perspectiva histórica para reafirmar a autonomia feminina. Anita, por sua vez, subvertia a dicotomia do gênero, explorando multiplicidades, algo que por si só demonstra uma intenção pouco trabalhada mesmo fora do Brasil. Já Tarsila trazia o “tempo da paisagem”, elemento de origem subjetiva, mas que se liga facilmente às experiências comuns de quem transita entre um e outro ambiente; o campo e a cidade brasileiros ganham atenção de modo a valorizar essas singularidades.

É preciso chamar atenção, no entanto, ao trato com as questões raciais e demais construções estereotipadas acerca da população brasileira feitas por Anita e Tarsila – em *Tropical* e *A Negra*, por exemplo. Embora a técnica e a estética possam sugerir uma chave de leitura

inovadora, a composição dessas obras apenas reforça estereótipos. Se situadas nesse contexto onde levar a arte brasileira para o mundo era algo de grande importância, é preciso avaliar, por exemplo, o impacto que as iconografias dessas telas tiveram no exterior. Não se tem conhecimento de obras de Georgina que suscitem tais questionamentos: sua atenção se voltava para temas sociais, mas não diretamente ligados às populações negras e originárias – sendo sua intervenção mais presente em temas como a imigração e o trabalho feminino no campo.

O componente gênero obviamente não foge a nenhuma das três pintoras. Em maior ou menor grau, apenas o fato de terem feito a escolha pela carreira artística já demonstra a consciência de duas barreiras que deveriam ser ultrapassadas: lidar com a imagem de mulher pública e a de artista. Fora de casa, a mulher na Primeira República estaria sob os olhares prontos a classificá-la sob o estereótipo da prostituta, antítese da figura materna. As mulheres que aspiravam seguir uma profissão e deixavam o papel de cuidadoras do lar tinham de lidar com as diversas armadilhas impostas para desqualificá-las. Posto dessa forma, vemos que entre essas três pintoras existem semelhanças provenientes da condição do feminino, subentendidas ao contexto e, por vezes, se refazendo em prol da tentativa de manutenção do cânone da superioridade masculina, em especial, da superioridade intelectual. A forma como a arte de Tarsila e Anita fora abordada se difere da forma como a obra de Georgina o foi, pois se trata de uma subversão mais explícita dos limites das dicotomias feminino/masculino e mesmo entre academicismos e vanguardas. Ainda assim, a recepção pelas instituições se deu de modo parecido, visto o pano de fundo comum aos dois cenários, movidos pela modernização e construção identitária e artística do Brasil. O lugar do feminino, como disse Aracy Amaral em sua palestra *Artistas mulheres e o lugar do feminino no modernismo brasileiro*, no seminário “O lugar do feminino no modernismo brasileiro”, realizado em março de 2022, é em todo lugar; ainda estamos a caminho para descortinar a amplitude da atuação das mulheres no modernismo e em outros momentos da História da Arte no Brasil. Convenções e limitações à parte, é preciso ter atenção aos pormenores da trajetória de uma ou mais artistas para que seja possível situá-las em seus diferentes lugares sociais.

As três estão em ambos os lugares de mulheres da elite e artistas profissionais e, nos casos de Georgina e Tarsila, esses lugares por vezes se confundem, mas, ao analisarmos a fundo a forma como se posicionavam e as narrativas de suas obras, logo é possível apontar a consciência que tinham desses lugares. A dependência da figura masculina, no seu sentido mais literal, é nula, salvo o apoio ou custeio de estudos por parte dos familiares. No caso de Georgina, Lucílio, seu marido, trabalhou em conjunto com ela, fazendo do casamento uma extensão valiosa à atuação de Georgina, pois, como pioneira, a imagem de uma mulher que mantém em

equilíbrio a sua casa e a sua carreira em muito contribuiria para sua menção como exemplo a outras mulheres, algo significativo nesse início da construção da noção de emancipação profissional no Brasil de forma mais ampla. Já para Anita, a quem Aracy Amaral se refere como uma mulher discreta, o lugar da aristocracia não recebia atenção a ponto de misturar-se como no caso de suas colegas. Por mais que a sociedade criticasse o lugar de Anita como mulher, o papel de artista profissional se sobrepunha, sobretudo com as novas discussões levantadas sobre o modernismo, onde seu pioneirismo se destacou.

No caso de Anita, temos ainda um exemplo da influência da narrativa masculina sobre uma produção artística feita por uma mulher; o imaginário da situação colocou Malfatti numa posição que formava um contraponto à imagem de musa na qual Tarsila era referenciada. É preciso que nos atentemos ao fato de que essa imagem de artista sofredora pode ter circulado de forma superdimensionada. Se a intenção era impor barreiras à trajetória de Malfatti, a empreitada não surtiu o efeito esperado. Isso porque não basta apenas analisar a estética criticada ou atribuir a tentativa diretamente ao gênero. A Cultura Visual naquele momento da História da Arte brasileira encontrava-se em transição profunda e complexa, na qual estavam em jogo diversos atores e situações para além do campo artístico. Assim, a imagem de Malfatti precisava ser revista no sentido de não se limitar à narrativa ou chave de leitura relacionada a Monteiro Lobato.

Faz-se necessária uma série de perguntas diferentes sobre nossas artistas, para que se possa repensar suas formas de atuação. Essas perguntas precisam envolver, juntamente à perspectiva de gênero, instrumentos de análise que sejam adequados para tanto.

Vimos, por este capítulo, que as três pintoras cujas atuações passariam a se destacar após 1922 não estavam assim tão distantes, mesmo trazendo obras diferentes em técnica e temáticas. Em maior ou menor grau, todas trilhavam caminhos com pontos semelhantes: as sociabilidades elitistas; as críticas que, por várias vezes, insistiam em analisar sua imagem pessoal tanto quanto ou mais que suas obras; os estudos no exterior etc. Os próprios eventos não estão distantes se considerarmos o momento pelo qual o Brasil passava, de grandes transformações sociopolíticas, em que a questão artística ganha visões diferentes, mas que coexistem, ao menos até cerca de 1930.

Em estudo anterior, nos questionamos sobre os possíveis motivos para que a arte acadêmica – sobretudo a feita por Georgina – fosse “esquecida” com considerável rapidez, mesmo após o grande feito de 1922 e os seguintes a ele. Quando da escrita deste capítulo, tínhamos a hipótese de que o principal motivo seriam as vanguardas modernistas protagonizadas no âmbito acadêmico pelo Grupo dos Cinco, que pode ser confirmada se compreendida dentro da complexidade que ganhava campo artístico brasileiro na época. Não

obstante, chegamos a uma nova constatação – desta vez, mais palpável – para a compreensão desse momento da trajetória de Georgina: o início da atuação junto às instituições, organizações e associações artísticas.

## **5 A VIDA ACONTECE E A ARTE, TAMBÉM: A ATUAÇÃO DE GEORGINA JUNTO ÀS INSTITUIÇÕES**

Nos primeiros anos do século XIX, uma série de ajustes e reformas marcou profundamente o então Império Português. Com a vinda da Corte, em 1808, para o Rio de Janeiro, deu-se início ao que Maria Odila Dias (2005) nomeou de interiorização da Metrópole. Esse processo reflete, segundo a autora, uma ruptura interna no Império, fortemente abalado pelo impacto da Revolução Francesa. Em territórios coloniais, o que se vê é um complexo processo interno de ajustes às pressões do cenário internacional. Houve, então, o enraizamento de interesses portugueses, entre os quais fazia parte o projeto de criação de uma imagem que rejeitava o liberalismo ascendente na Europa e que buscava esperanças no Brasil para a amenização das tensões internas no processo de reconstrução e modernização de Portugal. Essa imagem deveria ser forte, com intenção de superar a dispersão, a fragmentação e a insegurança sociopolítica presentes também na Colônia.

A implantação do poder na América, como dizem Jancsó e Pimenta (2000), incrustou uma elite política cujos membros se viam marcados pela provisoriedade; eram exilados e, ao mesmo tempo, responsáveis pela continuidade das ações nas novas condições em que se viam. Houve, ainda, segundo os autores, uma politização da condição americana que alterara os significados das identidades coletivas: de luso-brasileira para brasileira, considerando-se a autonomização das identidades em sua diversidade de projetos; o principal, como veremos, foi a necessidade de uma redefinição do Estado, que até então permanecia nos mesmos moldes do Antigo Regime.

Entre os planos de reformas do governo de Dom João VI, temos a criação da escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, que procurava, como traz Fernandes (2007), atender à aplicação de uma subscrição do Corpo de Comércio do Rio de Janeiro – ou Junta de Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação, um tribunal superior de funções judiciais e administrativos implantado no Rio de Janeiro em 1808 – a D. João VI, em comemoração pela elevação do Brasil a Reino Unido de Portugal e Algarves. Com isso, chegou ao Brasil a Missão Artística Francesa, composta por artistas e artífices que seriam encarregados de iniciar as atividades na Escola. Dez anos mais tarde, já no reinado de D. Pedro I, fora inaugurada a Academia Imperial das Belas Artes (AIBA), cujo ensino era sistematizado, de tendência neoclássica e acadêmico. Importantes projetos ocorreram nesse primeiro momento de estruturação.

O chefe da Missão, Joachim le Breton, redigiu um documento esclarecedor: na verdade, um projeto que estruturava o ensino, quer na área das belas artes, quer na área dos ofícios, dando à instituição a feição de uma dupla escola. Esse documento embasou o estatuto provisório da AIBA que vigorou até 1831; a Reforma Lino Coutinho (30/12/1831) que orientou os dezessete anos da gestão de Félix Émile Taunay (1834-1857) e a Reforma Pedreira (14/05/1855) idealizada por Manoel de Araújo Porto-Alegre. O período de implantação dessa Reforma corresponde à gestão de Porto-Alegre como diretor da AIBA. As determinações desse estatuto, com algumas alterações, nortearam todas as atividades da Academia até o final do Segundo Reinado. (FERNANDES, p.1, 2007)

Deu-se à primeira Reforma na AIBA o nome de um personagem importante na época da tentativa de elaboração da Constituição de 1822, que visava consolidar a união da nação portuguesa: José Lino Coutinho, um dos deputados eleitos para representar o País nas Cortes Constituintes de Lisboa.

Maria Odila (2005) fala em seu texto como essa “consciência nacional” foi sendo imposta por uma Corte determinada a enraizar-se no Brasil e, como podemos ver pelo exemplo do campo artístico, houve um surto de reformas – de normas, de monumentos etc. – atendendo a interesses particulares e ao valor da imagem almejada. Os próprios termos Pátria, País e Nação precisam ser considerados em sua essência primeira para que se possa compreender as suas eventuais permanências nas décadas seguintes. Segundo Jancsó e Pimenta (2000), *Pátria* é o lugar de origem ou a província de onde se vem; *País* é o Brasil e *Nação* compreende o Império Português, sendo assim, uma nação portuguesa. Ainda assim, o Brasil era considerado um conjunto disperso e não se pode falar em uma unidade de fato, uma nacionalidade.

A relação entre a AIBA e o governo não foi plenamente favorável. Taunay, por diversas vezes questionava a falta de oportunidades de trabalho nas repartições públicas do governo e defendia “o papel da instituição como órgão público e responsável pelo desenvolvimento e o bom gosto que deveriam orientar os projetos oficiais.” (FERNANDES, p.1, 2007) O gênero de pintura mais importante era a pintura histórica, cujas obras tinham uma relação especial com os planos do governo, pois, ainda segundo Fernandes:

tais representações, de cunho oficial, iriam contribuir para a construção do imaginário da nação, no discurso narrativo dos temas representados. (...) Deveria-se voltar para a economia dos elementos da composição representando apenas o essencial. No entanto, os temas comemorativos da corte e as cenas de batalha foram sendo povoados de grande número de personagens. Para a representação desses temas, os artistas deveriam seguir verdadeiras receitas; os elementos da composição deveriam ser cansativamente estudados: cada participante da ação, os diferentes escorços, seus rostos em tensão, gestos, detalhes das armas e dos trajes, animais da cena, o local, o momento do dia, elementos que conferissem a realidade necessária ao episódio. O planejamento completo e abrangente do projeto previa mesmo, em caso das representações das batalhas, o deslocamento do artista para o teatro do acontecimento. Seguindo a tendência europeia, a pintura histórica ou as obras de grande máquina eram apresentadas em telas de grandes dimensões (FERNANDES, p. 1, 2007).

Ísis Castro (2005, p. 341) apresenta a pintura histórica como a peça-chave para a relação entre a Aiba e o Império, corroborada também “por parâmetros estabelecidos pelo IHGB. Tudo aquilo que ferisse os ideais de ordem e patriotismo, como, por exemplo, as revoltas regenciais, deveria ser apagado da narrativa oficial”. A hierarquia estabelecida entre os gêneros pictóricos conferia à pintura histórica um papel canônico por diversas razões. A função instrutora lhe cabia, pois, segundo Castro (2005), considerava-se que a visão era o sentido no qual o aprendizado ocorria com maior eficácia. A visualidade desempenhava, então, papel tão importante quanto a escrita histórica realizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cujos objetivos também se encontravam alinhados às expectativas governamentais.

Como se sabe, o acesso à educação não era possível a todos e, assim, as pinturas históricas exerciam a função de se passar, por meio da imagem, o “fato histórico”, o mito fundador brasileiro em todo o seu triunfo. Assim, a representação assumia um caráter mais documental do que artístico, aspecto de grande relevância nas construções dos discursos populares e cumprindo, em parte, a função proposta pelo governo. Havia os discursos contrários a esse tipo de representação, mas, em um momento em que a busca por uma identidade nacional própria era fundamental, para as elites, essa poderia ser encontrada no mito glorioso e no apagamento de sistemas e pessoas que não fossem condizentes a ele. A fonte histórica, nesse contexto, ligava-se à legitimidade e veracidade da narrativa transposta em imagem pelo artista. “A fonte nesse sentido não era entendida como representação, mas como a própria materialidade do passado. A pintura histórica, por lidar com os fatos históricos, também deveria utilizar fontes e buscar a ‘verdade’” (CASTRO, 2005, p. 347).

A validação do discurso imagético era, portanto, a fonte em si, sem serem realizados questionamentos; a simples existência da fonte documental servia como comprovação da oficialidade da representação, tanto para o público interno ao campo artístico quanto para o externo. Tendo sido estudadas rigorosamente pelo artista, quaisquer dúvidas ou críticas poderiam ser rebatidas com os elementos encontrados na fonte utilizada. O local escolhido para expor cada tipo de obra também nos fala a respeito do gênero, pois as artes atribuídas ou relegadas às mulheres – paisagens, naturezas-mortas, entre outras – eram dispostas propositalmente em altura muito abaixo ou muito acima dos olhos dos apreciadores. Se estavam naquele local, era porque sua relevância à prática artística não se equiparava à das que se encontravam acima.

As Exposições Gerais de Belas Artes no Período Imperial foram realizadas desde 1840 a 1884, totalizando 26 edições nas quais, segundo Leticia Squeff (2013), somam-se 3.315

obras de 516 artistas. Inspiradas nos Salões franceses, as Egbas apresentavam uma dinâmica um tanto diferente dos eventos franceses que as inspiravam. Interessante observar que os catálogos nelas distribuídos, como nota a autora, são pequenos tal como um livro de bolso. Próprios para serem carregados pela Exposição e servirem como guia ao espectador, os catálogos começavam pela seção de Pintura, como já mencionamos, e “orientavam” o espectador a percorrer o evento acompanhando cada artista pela ordem alfabética. Cada edição exigia uma ampla organização, com vários profissionais, tais como “pintores, douradores, carpinteiros, ferreiros, servidores para lavagem da casa e para arrumação de ferragens e esculturas” (SQUEFF, 2013, p. 202), como é o caso da Exposição de 1879. As obras eram expostas seguindo uma classificação por gênero pictórico, na qual a pintura histórica detinha os locais mais privilegiados.

A imagem da exposição de 1884 sugere que a Academia carioca seguia o padrão de disposição dos quadros do chão ao teto, ainda vigente no século XIX. As obras eram dispostas bem próximas umas das outras, muitas vezes cobrindo toda a extensão da parede, do teto ao nível do olho. Ocupando todos os centímetros disponíveis, os quadros ficavam quase colados uns aos outros. Isso só era possível porque cada obra era vista como uma entidade independente, fechada em seu próprio esquema perspético, isolada de seu vizinho pelas pesadas molduras. (SQUEFF, 2013, p. 203).

Quando já em 1853, Porto-Alegre apresentou ao Imperador um projeto para um monumento à Independência, a ser localizado no Campo de Santana. Apresentou também diversos outros projetos, como o Plano do Mangue, da instituição de escolas municipais e falou sobre a decadência que percebia na Academia. Foi solicitado a ele que planejasse uma reforma radical para essa, que culminaria na já citada Reforma Pedreira, como nos traz Fernandes (2007). Essa reforma visava à modernização dos métodos de ensino, bem como uma readequação arquitetônica do espaço da Academia. Foi através das reformas promovidas por Porto-Alegre que a pintura histórica se firmou enquanto o mais alto nível de produção artística no Brasil, tendo exercido a direção da Academia entre 1854 e 1857. A reestruturação da cadeira a tornara altamente exigente, concorrida e, por conseguinte, prestigiada.

A reforma de 1855 também agiu na direção de estabelecer pré-requisitos mais exigentes para aqueles alunos que desejassem ocupar a cadeira de pintura histórica, investiu, desta forma, em uma formação mais demorada, porém mais completa. Porto-Alegre estabeleceu que, para cursar a cadeira de pintura histórica, o aluno deveria obter boas notas em Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico e Desenho Figurado. Depois de admitido no curso, teria de assistir às aulas de Modelo Vivo e de Anatomia e Fisiologia (CASTRO, 2005, p. 346).

O que torna o feito de Georgina em 1922 grandioso é o conjunto dos fatores que *Sessão...* traz e faz repensar: a narrativa, a visualidade, o contexto de produção – das movimentações feministas e do Centenário e, aqui, destacamos a base curricular exigida de Georgina e outras estudantes. O ingresso ao curso não era, portanto, o grande problema, e sim a moralidade a ser enfrentada nas aulas e as avaliações. É provável que muitas se sentissem pressionadas ao frequentar tais aulas – seja pela religião, pelo mito da excepcionalidade e privilégio ou outras razões. Estando fora do âmbito das salas de aula e ateliês da agora Enba, *Sessão...* esteve exposto em uma ocasião na qual muitas questões eram colocadas à mesa acerca do passado, presente e futuro da nação, um momento simbolicamente decisivo.

Voltando ao texto de Maria Odila (2005), é importante considerarmos que, à época da Independência, essa imagem de um governo forte baseava-se nas tradições e na integração e conquista de recursos naturais visando à neutralização dos conflitos e forças de desagregação externas. Segundo a autora, as “tarefas” de reforma e construções moldariam a geração da “Independência” pelos ilustrados, já com um nacionalismo didático e uma consciência nacional elitista e utilitária. Um século mais tarde, essas bases foram trazidas de volta na comemoração do Centenário; mesmo tendo passado por uma série de desconstruções em sua escrita, a Independência chegou ao seu Centenário evocando uma nova onda nacionalista. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) é o marco deste período para a historiografia brasileira. A arte no Rio de Janeiro dependia, segundo Marcondes (2018), de mecenas, do Ministério dos Negócios do Estado – do qual a Aiba era anexa – e das iniciativas pessoais de Dom Pedro II, ocasionando pouca autonomia e um grande comércio de bens simbólicos – relacionados aos discursos incentivados sobre a História do Brasil.

É possível iniciar uma reflexão interessante ao considerar que, no campo artístico, especificamente por causa relação de proximidade entre a Academia e o governo, os discursos dentro dessa primeira refletiam o pensamento semelhante ao da sociedade portuguesa, o que podia ser percebido em determinados espaços e nas atitudes relacionados às artes e ao governo. Devido à dificuldade das elites em se desapegarem da identidade portuguesa, muitos desses traços perduraram até meados do século XX, ainda que não muito explícitos. O academiscismo nas artes – formulado a partir, por exemplo, do próprio Impressionismo, que se iniciou como uma vanguarda – pode ser considerado um esforço em manter certo poder sociocultural, ao mesmo tempo em que se esforça para acompanhar as modernidades. Aqui, a retórica visual aparece e, no Brasil, ganha uma força a mais dada a complexidade do período em que se instaura. A questão das identidades perpassa em Jancsó e Pimenta (2000), que discutiram, também, esses esforços das elites para se manterem com poder, ainda que viesse o fracasso da

união da nação portuguesa. Mais importante era, pois, manter a memória que esclarecia o cerne das relações sociais e, portanto, o que lhes garantia a expressão sintética de diferenciação e superioridade com relação aos outros grupos sociais. Nas artes, semelhante processo ocorrera, refletindo-se nas Exposições Gerais. Como escrevera Squeff (2013):

(...) a experiência carioca transcorreu em sentido radicalmente oposto do que ocorreria nos salões franceses. As Exposições Gerais foram um instrumento importante para o funcionamento da corte e também para a estruturação de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro do Império (SQUEFF, 2013, p. 208).

Até a primeira metade do século XX, esta aproximação das exposições com a Corte imperial e, mais tarde, com o governo da Primeira República foi, por fim, um entrave aos novos progressos artísticos no que diz respeito às transformações das estéticas e narrativas relacionadas à população e culturas brasileiras. Lentamente, a desvinculação com o projeto inicial ligado ao governo ocorrera movida por diversos agentes do campo artístico e pela recepção do público, cada vez menor quanto às permanências problemáticas dos cânones acadêmicos. A voz das artistas foi fundamental nesse processo de transformação, haja vista, por exemplo, o texto de Maria Francelina para o periódico *Brasil Feminino*, na edição 12, de 1933. Ao manifestar-se contra a insistência da Enba em manter padrões limitantes em sua dinâmica de funcionamento, a artista destaca a própria atuação feminina e como esta vem sendo recebida com pouca consideração. O texto e seu veículo de publicação reforçam mutuamente a importância das trajetórias e da coletividade para a consolidação das mulheres artistas no Brasil.

O estudo da trajetória de Georgina de Albuquerque enquanto mulher e profissional das artes plásticas de seu tempo possibilita reflexões acerca da importância de ações e movimentos, em geral, que fomentavam a criação e atuação das mulheres não somente no campo artístico, como em todos os outros. É notável o processo de transposição de diferenças impostas pelos papéis sociais definidos pelo gênero. Algumas questões ainda podem ser percebidas atualmente, como permanências históricas dessas imposições, que, hoje, são foco de lutas feministas. A própria participação política que vimos no quadro *Sessão do Conselho de estado que decidiu a Independência* é um dos principais focos atuais pelo qual, através da representatividade, é feito um exercício de diálogos mais próximos às realidades das mulheres, para que se façam ouvidas as suas demandas por saúde, educação e direito à ocupação de espaços públicos, entre outras questões.

A partir daqui, veremos Georgina e outras mulheres se movimentando em busca de uma mudança no projeto social coletivo no qual as artistas se inserem, através de transformações em seus projetos individuais, aspecto transparecido principalmente nas formas de se posicionar pela escrita, fala ou pela arte. Por meio das críticas e notas sobre arte da imprensa, essa movimentação pode ser acompanhada de forma mais próxima, como apontaremos a seguir.

Em 1926, na edição 377 da revista *Para Todos*, Adalberto Mattos (1888- 1966) escrevia um texto sobre o Salão Feminino de Belas Artes, no qual o discurso oscila entre aclamar as artistas e insistir numa noção de definição do feminino. Mattos elogia copiosamente a “evolução estética feminina” alcançada sem implicar no abandono das sensibilidades femininas. Para o autor, a atuação das artistas deveria equilibrar o ideal aspirado com o encanto natural ou divino que era próprio das mulheres. Apesar da visão limitada e relutante de Mattos, ele observa que, em 1906, havia apenas duas artistas, Julieta de França (1870-1951) e Nicolina Pinto do Couto – podemos interpretar essa fala sob o ponto de vista de que *apenas* estas duas mulheres eram consideradas artistas, uma vez que se sabe, hoje, que havia um grande número de mulheres frequentando as escolas de arte e outros espaços do campo artístico. No ano do Salão, Mattos celebrou o aumento desse número, citando alguns nomes de artistas que ele considera promissoras, por “ordem hierárquica”: Julieta, Nicolina, Angelina Agostini, Regina Veiga (1890-1968), Georgina de Albuquerque, Angelina Figueiredo, Sylvia Mayer, Dinorah de Simas Enéas, Adelaide Gonçalves, Margarida Lopes de Almeida, Haydéa Santiago, Edith Aguiar e Sarah Villela de Figueiredo.

Analisando fontes similares, vimos que vários debates eram levantados acerca do funcionamento da Enba, desde os referentes ao espaço físico àqueles dedicados ao sumiço de verbas destinadas às premiações dos expositores.

Em 1927, pela entrevista de Angyone Costa, é notável que havia, então, um debate quanto a pelo menos três questões referentes à dinâmica interna da Enba. A primeira dizia respeito à falta de uma arte brasileira, denunciada por Eliseu Visconti. Lucílio e Georgina se posicionam contra tal afirmação, e Georgina concluiu, de forma certa:

Salvo se o Visconti fala no sentido de estilização brasileira, que esta, sim, nós não temos... Agora, vida artística, propriamente dita, parece-me forte. Porque, em suma, um país que permite a existência de tantos artistas, que vivem exclusivamente da arte, prova justamente o contrário... (COSTA, 1927, p. 36).

Uma segunda questão discutida na entrevista por Lucílio e, mais tarde endossada por Georgina em sua Tese de Concurso, diz respeito a uma série de reformas, tanto no espaço físico quanto no ensino, que precisavam ser feitas para melhor atender a comunidade acadêmica. Lucílio

sugere a separação entre o Museu e a Escola para que esta ficasse em um prédio próprio e, com o desmembramento do Salon e sua entrega à Sociedade Propagadora das Belas Artes, pudesse exercer sua função coletiva, produzindo o que lhe era esperado. Lucílio sugeriu também a criação de outras cadeiras para os cursos, e fala da difícil gerência das finanças da Escola, refletida nos salários dos professores e nos Prêmios de Viagem nem sempre concedidos.

O terceiro aspecto, e talvez o mais notável do trecho a seguir da entrevista, tem relação com o desejo e, para Georgina, a necessidade de não apenas levar a pintura brasileira no exterior, mas de se utilizar dos conhecimentos do exterior para produzir a arte brasileira. De forma inteligente e didática, a pintora explica que é preciso que se faça uma “propaganda” maior da arte no Brasil:

[n]ão me refiro apenas às vantagens monetárias. Quero falar do fundo de incentivo que esse movimento produz, levando a outros povos, a outras raças, a prova do esforço, do valor de cada artista, na procura da melhora comum. (...) O estímulo que desperta o saber-se discutido, combatido, admirado, noutra meio, por outras inteligências, outros temperamentos, diferentes do seu! (COSTA, 1927, p. 38).

Sobre o estudo feito no exterior, Georgina diz:

[p]ara fazer arte brasileira, precisamos ver tudo quanto o estrangeiro faz, melhorar, simplificar para depois criar o que é nosso, conscientemente, porque tanto mais horizonte e inteligência descortinamos, quanto mais aptos ficamos para produzir e inovar (COSTA, 1927, p. 38).

Nesse trecho, podemos ver que o ponto de vista de Georgina é o que a arte brasileira só se cria após ver o que se faz fora do país. Em certa medida, é um discurso contraditório às outras discussões levantadas na entrevista, mas que reflete uma mentalidade do campo artístico de sua época. Por todos esses posicionamentos, vemos que Georgina detinha muitas opiniões sobre o campo artístico brasileiro de forma geral – o fato de Costa se referir a ela de modo a estar falando com alguém de grande renome reforça o amplo entendimento da artista sobre o assunto. Ao longo de nossos levantamentos de fontes primárias para esta pesquisa, foi notado que Georgina percorria por outros caminhos além da pintura impressionista, e da pintura histórica que a consagrara. Pinturas em outros estilos e técnicas por ela assinadas mostram que seu repertório ia muito além do que foi discutido. Queiroz (2016, p. 40) faz a mesma observação em seu texto: “Georgina trabalhou todos os gêneros de pintura: entre seus quadros figuram retratos, naturezas-mortas, nus, cenas do cotidiano, paisagens e marinhas”.

Foi a partir de 1927 que Georgina desenvolvera suas atividades como professora da Enba, participando de um concurso para professor de pintura no qual ficou em segundo lugar,

atrás apenas de Augusto Bracet. A partir daí também notamos que a atuação de Georgina passara a se estender para fora das artes plásticas/visuais. Uma matéria edição 1328 do periódico *A Noite – Suplemento: Secção de Rotogravura* trata de um concurso de penteados do qual a artista fez parte do júri. Organizado por uma revista especializada, o concurso foi realizado no Hotel Glória, no Rio de Janeiro, e atraiu a alta sociedade carioca.

A partir de 1930, as participações de Georgina de Albuquerque no Salão Paulista de Belas Artes se tornaram mais frequentes e, em 1942, conquistou o 1º Prêmio Fernando Costa e a Medalha de Prata, sendo o primeiro oferecido pelo governo, e o segundo, pela ENBA. Em 1947, ganhou a Medalha de Ouro e o 2º Prêmio do Governo do Estado – Pintura, pela Enba e pelo poder público estadual, respectivamente. Suas participações seguiram anualmente até 1953. Sua imagem enquanto mulher artista também se modificara. Para Nogueira (2017), esse movimento está em consonância com a mudança cuidadosa, porém perspicaz, de postura adotada por Georgina logo após 1920.

Uma das hipóteses a respeito dessa gama diversa e imagens de Georgina é que ela soube agenciá-las a seu favor, o seja, o fato de inicialmente optar por posar mais como mãe e esposa, enfatizando sua postura enquanto mulher que seguia as convenções sociais do período demonstra que ela não quis mostrar-se como transgressora das normas, embora fosse artista (NOGUEIRA, 2017, p. 158)

De fato, Georgina buscava equilibrar os fatos de ser mulher de seu tempo e de ter tido conquistas profissionais antes atribuídas somente a homens. Como nos foi possível evidenciar na escrita da monografia, Georgina não só acreditava em si mesma, quanto também nas mulheres em geral. Não custa recordar que na tela *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, divisor de águas em sua carreira, a pintora já buscava pôr em voga uma figura feminina como heroína política brasileira. Nogueira continua apontando que

já com o passar das décadas afirmar também o seu lado de pintora profissional serviu como estratégia para a construção de sua identidade enquanto artista de reconhecimento naquele momento, em que as condições sociais e institucionais ainda dificultavam o acesso às mulheres, que até poucas décadas atrás eram ainda taxadas como amadoras (NOGUEIRA, 2017, p. 159).

A visão do pintor e crítico Quirino Campofiorito (1902-1993), como traz Campos (2011), vai além da época em que foi veiculada – 1983. O crítico observa atentamente a obra e a trajetória da pintora, considerando-as como um todo. Mais uma vez, as obras de Georgina aparecem ao lado do termo *moderno*. Ainda segundo o texto de Campos, Campofiorito perceberia a mudança de visão de Georgina após 1930:

Campofiorito chega a comentar da mudança de visão da artista a partir de 1930, não como um novo rompimento ou transição, mas aponta a artista que amadureceu e agora tende a utilizar uma paleta mais sóbria com tons opacos, assim como o crítico faz uma relação direta da artista com o pós-impressionismo (CAMPOS, 2011, p. 3).

Quando trabalhou a ruptura e a mudança, Campofiorito as coloca como “intrínseca ao trabalho do artista, se torna uma necessidade que se desenrola, como de uma maneira lógica, com o amadurecimento de sua obra” (CAMPOS, 2011, p. 7). Um bom exemplo desta mudança é *Roceiras*.

**Figura 15 – *Roceiras*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1930). Sem indicação de tamanho. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro:**



Fonte: Google Arts & Culture.

As cores utilizadas foram trabalhadas em diferentes tons para criar a luz e a bidimensionalidade. Em uma estética bastante próxima à modernista, Georgina traz duas figuras femininas, trabalhadoras do campo: uma veste cores quentes e vibrantes e a outra, cores mais frias. É interessante notar que as cores das roupas das roceiras parecem complementares uma à outra. Podemos identificar quatro planos: a moça com a faixa branca no cabelo, seguida por sua amiga, a construção na qual as duas estão sentadas à frente, e o fundo com a vegetação. Mesmo utilizando os tons quentes ao fundo, Georgina os trabalhou para que dessem destaque aos tons mais frios, direcionando nosso olhar. A questão das

temáticas também precisa ser apontada: se em *No Cafezal* (1926) tínhamos uma cena campestre feita com a técnica impressionista acadêmica, nessa tela vemos um estudo, um ensaio de Georgina em direção às visualidades mais modernas, ainda que mantendo certo rigor nos traços e uso da luz. As figuras femininas continuam sendo o foco, mas dessa vez não vemos nenhuma figura masculina, e a cena retrata um momento de descanso e prosa, não de trabalho sob o sol. A tela se encontra hoje no Museu Nacional de Belas Artes. *Roceiras*, deste ponto de vista, demonstra a transitoriedade da artista por diferentes estilos e narrativas, ainda que pontualmente. É preciso considerar que a obra, inserida em toda uma trajetória, deve ser compreendida em seu contexto de produção também levando-se em conta a não-linearidade do projeto individual e os novos aprendizados.

Partiremos agora para o estudo das outras formas de atuação de Georgina de Albuquerque, nas quais veremos uma grande variedade de funções. Nelas é interessante que notemos as relações construídas com as instituições e com as linguagens artísticas – pintura, desenho, penteados de cabelo, arquitetura etc. Em 1931, *O Boletim de Ariel*, em sua 3ª edição, dedicou um texto à uma série de exposições de obras de artistas brasileiros ocorrida nos Estados Unidos. Segundo o autor, o intuito principal da exposição era deixar de lado os “ismos” – impressionismo, realismo, modernismo etc. –, e mostrar aos estrangeiros o melhor da pintura brasileira.

Entre as mulheres, temos Georgina, que apresentou *Festa Religiosa*; Anitta Malfatti, com *Bahianas* e *No Balcão*; e Tarsila do Amaral, com *Morro da Favela* e *Religião Brasileira*. Essas obras foram elogiadas pela crítica americana, tendo algumas sido mencionadas como *of the land* – algo como “realmente pertencente ao Brasil”. Se a expectativa de que algo novo ou revolucionário fosse apresentado foi quebrada, houve elogios à representação de elementos socioculturais próprios do Brasil, e a exposição, que contava com 100 obras de 52 artistas, esteve em Nova York – no Museu Roerich, em Washington, e em várias outras cidades americanas. Ao fim do texto, o autor destaca que a “alma do empreendimento da Associação Brasileira dos Amigos do Museu Roerich”, local da exposição em NY, fora Georgina.

As conferências e palestras promovidas pelas artistas também são um campo frutífero para a historiografia. O *Diário Carioca*, edição nº1321 de 1932, trouxera a nota “Uma conferência feminina e cheia de interesses e novidades”, organizada pela escritora Rachel Prado (pseudônimo de Virgília Stella da Silva Cruz, nascida em Curitiba, no ano de 1891, e falecida em 1943). Para proferir trechos da palestra, foram convidadas artistas como Georgina, Margarida Lopes de Almeida, Adriana Janacopolus, Marina Pádua, Regina Veiga, Gilda Abreu, Messodi Baruel, Eros Valesia, Celita Vaccari, Haydéa Santiago, Odelli Castelo Branco e Ogarita del Amico. A forma como as artistas tratam sua atuação e recepção pela

sociedade, por meio de entrevistas, conferências, encontros, salões e textos críticos são recursos que podem e devem ser explorados no estudo de trajetórias, para além das obras pictóricas, pois, através dessas fontes é possível construirmos concepções acerca dos posicionamentos das artistas frente a perspectiva de gênero na arte brasileira, além de revelarem importantes detalhes dessas vivências no caminho para a reafirmação de suas presenças e na luta pela igualdade.

Em 1933, a publicação *Brasil Feminino*, na edição 12, traz em sua seção de Artes Plásticas suas impressões sobre o Salão de Maio ou V Salão dos Artistas Brasileiros. Na seção, a pintora Maria Francelina (1897-1979) apresenta uma concepção interessante. Criado por jovens artistas que desejavam se opor aos artistas acadêmicos, o objetivo do Salão era socializar a arte e a brasilidade. Francelina reforça a necessidade de se valorizar a iniciativa, que propunha um caminho alternativo ao de ter que “agradar uma corrente predominante”. Essa simples linha confirma a hipótese do processo de academização do impressionismo na Enba, e do por que haveria, mais tarde, tantas oposições a ele. Por certo, a pressão por uma premiação nas Exposições desagradava os alunos, que se viam obrigados a cumprir com os padrões academizados para serem aprovados. O ponto de Francelina, entretanto, não se ligava ao Modernismo: a pintora alertava para os “falsos modernismos/modernos”, e os nomeou como “algo mal feito”. O desagrado principal com as Exposições era muito mais a respeito do engessamento de sua dinâmica educacional do que a respeito de um ensejo por uma nova forma de expressão estética. A preocupação de Francelina também passou pela esfera política: para a pintora, o espaço fechado da Enba ligava-se aos privilégios da elite, algo que não condizia com uma sociedade democrática.

A discussão sobre as obras das artistas também pode ser vista na 3ª edição da *Revista Brasileira*, já em 1934. Analisando as obras apresentadas em uma exposição, o autor da nota falou da “arte feminina” em suas “evoluções”. A feminilidade foi colocada como algo negativo de se aparecer em uma obra e algo que traía a sua artista. A masculinidade – exatamente esse termo – de algumas obras feitas pelas artistas ganham os elogios. Atribui-se o feminino como um defeito da arte produzida pela mulher, e essa arte só ganhava real valor quando se encontra o mais próximo possível de uma arte “masculina”.

À par das caracterizações de cada periódico e das datas das publicações, o debate sobre a atuação das artistas dividiu opiniões. Há, entretanto, na maioria das vezes, uma polarização entre o que se atribui à feminilidade – o encanto, o divino, a delicadeza e a sensibilidade –, e o que se atribui à masculinidade – a racionalidade, o rigor, o detalhamento. Apesar de esse tipo de classificação não demonstrar intenção de restrição ou de

direcionamento à atuação feminina, por vezes vemos os autores – homens, brancos e da elite, tratando também do feminino como o ponto fraco da mulher, o que por si só entrega o discurso machista. Na ocasião da exposição mencionada, as elogiadas foram Odelli Castelo Branco, Meyer Beer Barretto e Haydéa Santiago.

Por outro lado, já havia naquela época publicações voltadas ao público feminino que buscavam trabalhar com discursos feministas – ou, muito próximos a eles. É o caso da publicação *Walkyrias*, do Rio de Janeiro que, em sua 5ª edição, no mesmo ano (1934), apresentava um texto sobre Georgina de Albuquerque, que foi a autora da capa da edição, cujo tema era natalino. O texto destaca a luta de Georgina pela realização e consolidação da própria carreira e cita a artista como a “pioneira que luta contra a hostilidade dos homens pelo direito da mulher à intelectualidade. Artista e professora, Georgina de Albuquerque é um padrão de glória da cultura da mulher” (p. 26). A figura da artista nesse trecho se estende a vários âmbitos na medida em que representa a luta pelo direito à intelectualidade.

A fundação da Universidade do Distrito Federal (UDF) se deu em meio às necessidades e anseios de modernização do Rio de Janeiro, sobretudo na década de 1920, quando a educação era um ponto em destaque nas discussões de intelectuais e educadores. Inspirada pela Associação Brasileira de Educação (ABE), falava-se em um ensino público, gratuito e leigo. A proposta do então secretário de educação, Anísio Teixeira (1900-1971), visava trazer o melhor de várias áreas do conhecimento para integrar a universidade e por isso mesmo o processo de seleção dos discentes envolveu, segundo Lectícia Vincenzi (1986, p.1), “o professor precisava, portanto, ser polimorfo e abrangente, com farto conhecimento e prática de pesquisa científica. Na medida do possível e com o máximo de extensão, as novas gerações por ele despertadas e orientadas deveriam alçar-se à condição de elites”.

Nos arquivos do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), há uma breve carta de Georgina a Teixeira; remetida em 1 de março de 1935, a artista pergunta a Teixeira se havia resposta sobre os croquis que havia deixado com ele. É possível que os croquis tenham sido uma espécie de portfólio do trabalho da artista para o processo de seleção dos professores da UDF, fundada em 4 de abril do mesmo ano.

Entre os seis órgãos principais da UDF, estava o Instituto de Artes (IA), no qual Vincenzi (1986) identifica os profissionais atuantes quando da fundação da instituição: Celso Octávio do Prado Kelly (1906-1979), educador, pintor e crítico de arte, como diretor do Instituto e como professores,

Lúcio Costa e Carlos de Azevedo Leão, de arquitetura; Nestor de Figueiredo, de urbanismo; Cândido Portinari, de pintura mural e cavelete; Celso Antonio de Menezes, de escultura monumental e de salão; Georgina de Albuquerque, de artes decorativas; F. Valentim do Nascimento, Gilberto Trompowsky e Sylvia Meyer, de artes plásticas e industriais; Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes, de música e canto orfeônico; J. C. Andrade Muricy, Arnaldo Estrella e Albuquerque Costa, de história e música, harmonia prática instrumental, teoria musical e prática orfeônica (VINCENZI, 1986 [artigo on-line]).

A dinâmica de ensino do IA se diferenciava da Enba em aspectos significativos. Havia diferentes linguagens artísticas, interligadas pelas seguintes propostas: a circulação de pesquisas e atividades relacionadas à produção de sua comunidade, o preparo do estudante para lecionar no ensino secundário e promover a igualdade entre atividades acadêmicas e profissionais, por exemplo. A presença de Georgina no corpo docente da instituição nos inicia numa discussão que será aprofundada mais à frente: mesmo vinda de uma Escola cuja imagem estava fortemente ligada ao conservadorismo, a artista defendia um modelo de ensino muito próximo ao de Anísio Teixeira.

José Roberto Peres (2020) estuda a formação oferecida aos estudantes do IA, no qual vê na pesquisa um grande diferencial:

verifica-se, nesse aspecto, mais uma diferença entre o IA e a ENBA: no primeiro havia a preocupação com a experimentação de novas formas de produzir arte, com a pesquisa das manifestações culturais brasileiras com a finalidade de se compreender a sensibilidade do povo; a segunda, desde sua fundação, sempre esteve pautada pela reprodução de modelos europeus, com o ensino baseado em cópias para reprodução de um padrão acadêmico (PERES, 2020, p. 38).

Frente a ascensão do autoritarismo de Getúlio Vargas (1882-1954), a UDF carregava a imagem de uma universidade “comunista”, devido aos seus objetivos educacionais, o que ocasionou a perseguição à instituição e a seus profissionais. Nesse momento, houve evasão de vários professores e, em 1939, a UDF foi fechada e incorporada à Universidade do Brasil (UB). A Enba também foi incorporada à UB, cujo objetivo era ser um modelo para as outras instituições de ensino superior, seguindo os moldes do governo Vargas. A Enba, naquele momento, não tinha interesse no preparo de professores de artes, o que causou embaraços aos ex-estudantes da UDF, quando alguns dos cursos foram remanejados para a Enba. Mais adiante, veremos que esses fatos nortearam os próximos passos de Georgina dentro da Escola. Após a mudança, Georgina ficou algum tempo sem lecionar em cursos superiores, tendo perdido seus cargos tanto na antiga UDF quanto na Enba.

De fato, a atuação da artista se destaca, visto que a pintora não teme assumir responsabilidades das mais variadas em sua área de atuação – e em áreas próximas. A 24<sup>a</sup>

edição da *Walkyrias*, de 1936, noticiou a inauguração do Instituto Argentino-brasileiro Julia Lopes de Almeida, em homenagem à escritora carioca, idealizadora da Academia Brasileira de Letras. Criado em Buenos Aires pela Sra. Del Barco Pinero e pela brasileira Rachel Crotman, Georgina atuou nele como secretária artística.

As exposições individuais de Georgina foram documentadas diversas vezes ao longo de suas edições pelos periódicos do Rio. Nesses registros, os autores chamam a atenção para a versatilidade da pintora, que apresentava óleos, aquarelas e paisagens que buscavam representar ambientes das diversas regiões brasileiras. A exposição de 1940 foi notada pelo *Boletim de Ariel*, em sua 30ª edição, localizada na sede da Associação de Artes Plásticas, o Palace Hotel. O evento contou também com obras das alunas de Georgina: Thea Haberfeld, Marina Machado, Consuelo Salgueiro de Souza, Dulce Machado da Silva e Rizza Castro Barbosa. Foi nessa exposição que Georgina apresentou *Feira da Glória*.

**Figura 16 – *Feira da Glória*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre tela (1940). 46 cm x 55 cm. Coleção privada:**



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>

A pintura conta com a linha do horizonte orientando as barracas da feira. O foco está na copa das árvores, com cores profundas em relação ao restante da paleta, mas há também o foco principal, que é própria feira e as pessoas que nela circulam. O ponto de fuga em questão de perspectiva está no canto esquerdo, no início da feira, e a regra de terços faz com a igreja

também tenha um lugar de destaque na composição. Vemos aqui uma proporção áurea, na qual o espectador pode ver vários elementos destacados, cada um em seu lugar de foco, e formando um único e rico cenário. Nesse tipo de exposição, é interessante notar que, com um número maior de obras feitas pela artista, a crítica pode construir uma concepção mais ampla das produções de Georgina.

No ano de 1941, a Associação dos Artistas Brasileiros promoveu um debate sobre o desenho infantil e suas práticas de ensino nas escolas e acompanhamento pelos pais ou responsáveis. O evento contou com profissionais ligados à área em discussão, tais como: o psicólogo Lourenço Filho; o educador Celso Kelly; Heloísa Marinho, professora de psicologia do Instituto de Educação; e Georgina de Albuquerque, como professora de arte e artista. O jornalista, médico e ensaísta Peregrino Júnior (1898-1983) foi o responsável por conduzir o debate, que foi amplamente divulgado e comentado pela imprensa, tendo grande sucesso de público – pais, professores, entre outros –, e recebeu atenção especial por parte da Associação Brasileira de Educação. No mesmo ano, a artista promoveu uma outra exposição individual no Salão de Arte Casa & Jardim, contando com pinturas, aquarelas e desenhos avulsos.

Uma fonte que gostaríamos de analisar é a tese de concurso escrita por Georgina em 1942, pleiteando a cadeira de Desenho da Enba. Nela, podemos ver o quão amplo era o conhecimento técnico e filosófico da artista. Intitulada *O desenho como base para as Artes Plásticas*, Georgina inicia o texto retomando conceitos e contextos artísticos, partindo das primeiras manifestações imagéticas nas cavernas, passando pelos egípcios, assírios e gregos, até a então contemporaneidade, sempre enfatizando os modos como o desenho está presente e sua importância para cada uma dessas sociedades. Uma preocupação central de Georgina em sua tese é com o ensino do desenho figurado, a parte construtiva da obra em que trabalhamos as proporções e relações a partir do modelo. Para Georgina, nessa fase da criação de um trabalho, são imprescindíveis a observação e a decisão, que ela discute ao longo dos capítulos. Logo em suas Considerações Gerais, temos um trecho interessante a ser trabalhado, que diz respeito à dinâmica de ensino da Enba:

[e]clama-se que a Escola é arcaica mas, no ensino escolar, não são propriamente as regras, os preceitos geralmente precedentes da experiência e de uma justa observação, que tolhem um tanto o desenvolvimento da mocidade, é antes a falta de motivo e de ocasião de expandir o élan, o movimento, o calor das almas juvenis (ALBUQUERQUE, 1942, p. 9).

Há no trecho acima uma crítica à dinâmica academicista adotada pela Escola, e Georgina defende um despertar das personalidades que caminhe ao lado das qualidades básicas da

educação tradicional. O segundo capítulo, “O Ensino do Desenho”, entra em questões diretamente relacionadas às aulas. Para Georgina, a cadeira de desenho deveria ser teórico-prática, e não apenas prática como no período vigente. Isso porque o método aliado à prática permitiria que o aluno compreendesse melhor o desenho e sua perspectiva. A importância dessa ideia central é destacada quando se leva em conta a coordenação entre as diferentes matérias do currículo: geometria descritiva, perspectiva e prática de desenho. A dinâmica teórico-prática serviria, portanto, como a ideia diretriz para todas essas matérias.

O terceiro capítulo da tese trata da Prática do Desenho. Pode-se encontrar nele referências técnicas interessantes em meio a conceitos gerais. As três fases do desenho, como traz o texto, são as bases construtivas, a construção em andamento e o acabamento. O que nos interessa apontar aqui diz respeito ao fato de Georgina destacar que os detalhes bem trabalhados e os traços finos e sombras transparentes são elementos importantes ao desenho bem-feito. A aula de desenho, como Georgina discorre neste capítulo de sua tese, é a base e o preparo para as matérias seguintes. O desenho é citado como uma ciência, um saber profundo com leis imutáveis, em contrapartida à superficialidade, criticada pela artista. Ao falar das convenções em arte, temos outro trecho que chama a atenção. Nele Georgina fala contundentemente sobre as mudanças no modo de criação e recepção da obra de arte por seu público:

[n]enhum espírito educado suporta hoje o desenho de imitação, de cópia servil da natureza. Para que a interpretação e transposição das coisas nos comovam, é preciso que o desenho traduza o seu senso interior, que faz parte integrante da forma exterior, mas é outra coisa, porque é o objeto apresentado de forma inédita da exteriorização do próprio artista através dos seus meios de expressão (ALBUQUERQUE, 1942, p. 25).

Assim, ela reforça a rejeição às visualidades dos movimentos anteriores ao Impressionismo, que prezavam pelos detalhes, pela representação mais fiel da natureza. A questão das subjetividades também está presente nesse trecho. Os meios de expressão do artista em sua individualidade contribuem para a criação, para trazer as sensações à sua produção. Encontramos uma fala muito significativa para o entendimento das concepções da artista acerca da relação arte-artista:

[m]as não é somente na questão do tempo, que os desenhos diferem, é também na questão espaço, que tem sua importância. Quero dizer, que a reação diante do mesmo assunto, de um artista em Pekin [Pequim], de Paris ou de Nova York são totalmente diferentes. O oriental abstrai e, nem pensa na perspectiva, o ocidental não pode prescindir dela. Há pois, uma questão de espaço que entra em jogo. A maneira de acabar um desenho é pois função: - do temperamento do artista, - da época em que viveu, - do meio cultural e racial d’onde provém. O artista sente o desenho, partindo de um estado de alma. Concebe a imagem em forma e valores, antes de fazer a

transposição para o papel, e só sente a realização, quando as imagens se justapõem (ALBUQUERQUE, 1942, p. 32).

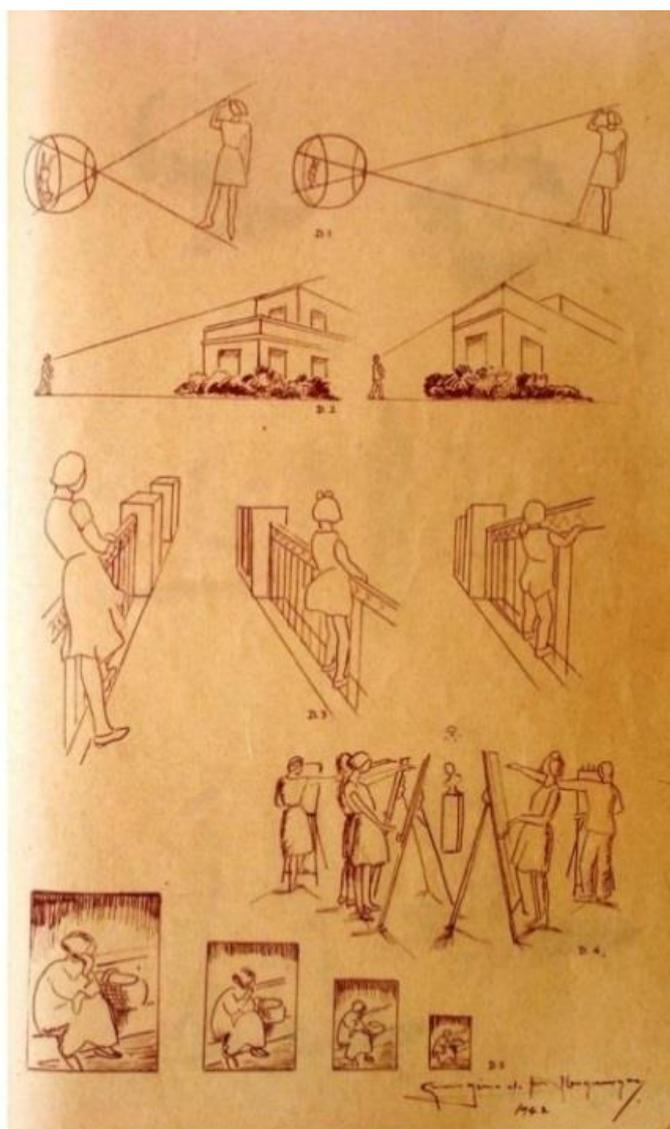
O que a pintora propõe nesse momento de sua tese, está diretamente ligado aos conceitos de Cultura Visual/ Material e à História Visual. Ao reconhecer a importância dos tempos, espaços e meios sociais, a artista mostra o quanto arte e vida andam juntas. Para a época em que fora escrito, o texto de Georgina dá a impressão de estarmos falando de um método de ensino atual, ou pouco mais novo do que realmente é. A visão de Georgina marca uma transição no pensamento acerca da pedagogia de ensino artístico. Basta que consideremos alguns pontos-chave: se antes havia algo como uma receita pronta e quase imutável para a produção imagética, essa noção começa a se movimentar com o Impressionismo e avança com o Modernismo. Embora Georgina valorize o aprendizado acadêmico e o aperfeiçoamento da técnica, em seu texto a valorização da alma do artista – aqui, entendida como sua subjetividade – não lhe é mais tão suprimida. Há resistências a técnicas mais “livres” como a modernista, mas essa abertura ao entendimento da figura do artista *junto* à sua arte tonar-se-ia uma porta para o pensamento crítico, os questionamentos de vida que aquela alma de artista pode vir a representar em sua produção. Mais à frente, esse pensamento é retomado numa essência já um tanto familiar à contemporaneidade:

[p]ode-se reduzir a pintura à linha e ao claro escuro, a cor própria do objeto, sendo desnecessária à obra de arte que vai além da natureza. A obra de arte vai além da natureza porque desenha as ideias e concepções. A natureza pode apresentar fenômenos, mas a ideia ultrapassa tudo. A natureza fornece as imagens para a abstração mas é o homem que cria os estados da alma (ALBUQUERQUE, Georgina; 1942, p. 41).

Como conclusão de sua tese, Georgina põe em pauta a seguinte reflexão: o desenho, enquanto base das Artes Plásticas é bem realizado quando se tem o domínio da matéria e o domínio intelectual e cultural. Estes dois últimos vêm tanto da trajetória pessoal quanto da formação teórica acadêmica. Isso demonstra certa preocupação em renovar os olhares e expressões artísticas dentro da Enba, numa época em que movimentos como o Modernismo e o Expressionismo se consolidavam na cena artística brasileira, e outros tantos movimentos se tornavam conhecidos. Ao final da tese, são apresentados diversos desenhos de autoria da própria Georgina de Albuquerque. Trata-se de estudos estruturais de imagem. Junto aos desenhos, temos as denominações para orientação do leitor. Os estudos tratam dos temas abordados teoricamente pela artista ao longo do texto, e atuam como complemento visual à tese. Faremos uma breve análise das imagens presentes nesta parte final do documento.

D-1 apresenta uma explicação do estudo da percepção da perspectiva/profundidade pelo olho humano. D-2 e D-3 apresentam a perspectiva em linha reta, um estudo de interpretação a partir de ângulos diferentes, trabalhando o ponto de fuga, além de estudar também a estatura adulta, jovem e infantil feminina. Já em D-4 e D-5, temos uma experiência de ateliê que demonstra como um modelo tem várias interpretações e escalas, apenas a partir do ponto de vista em que se encontra o artista.

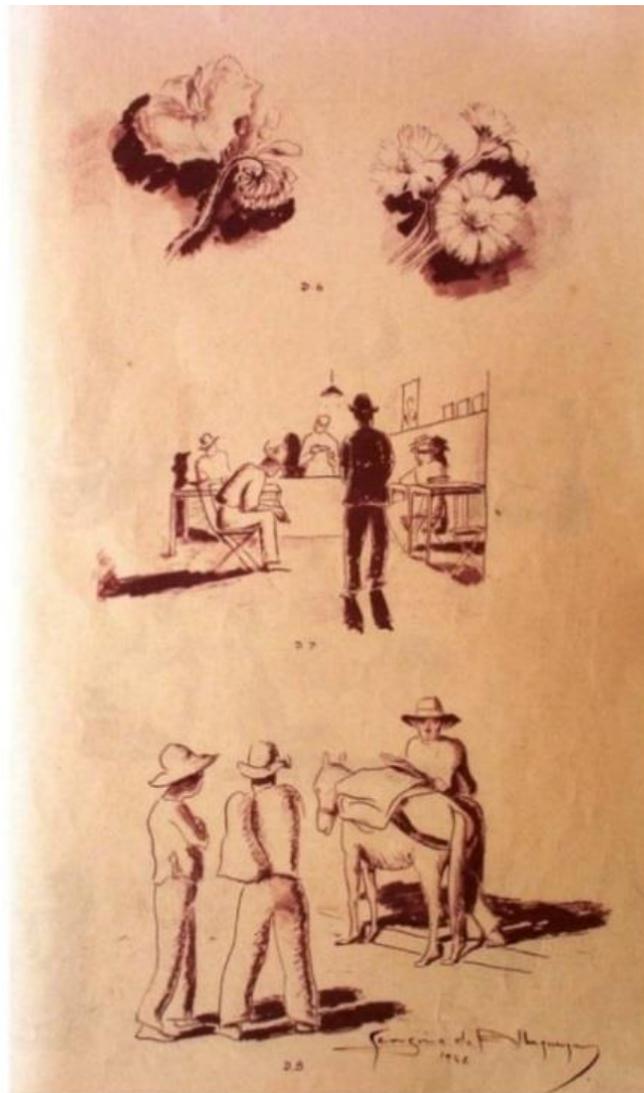
**Figura 17 – D-1 a D-5, de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942)**



Fonte: ALBUQUERQUE, Georgina. O desenho como base para as artes plásticas. Enba, 1942, p. 53.

Em D-6 e D-7 vemos estudos de ampliação e distância a partir de dois exemplos: as flores e um cenário em terceira pessoa, no qual o espaço e as interações são o destaque. D-8 é um estudo de luz e sombra (ou claro-escuro, como referido na tese), volume e perspectiva. Vejamos.

Figura 18 – D-6 a D-8, de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942)



Fonte: ALBUQUERQUE, Georgina. O desenho como base para as artes plásticas. Enba, 1942, p. 54.

Esses estudos dialogam com a mudança de repertórios que Georgina apresenta após 1930, passando das cenas mais elitistas às cenas populares, como é o caso do bar, ao centro, e dos tropeiros, ao final da página.

De D-9 a D-16 temos estudos de observação, luz, sombra e contra-luz. Observe.

Figura 19 – D-9 a D-16, de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942)

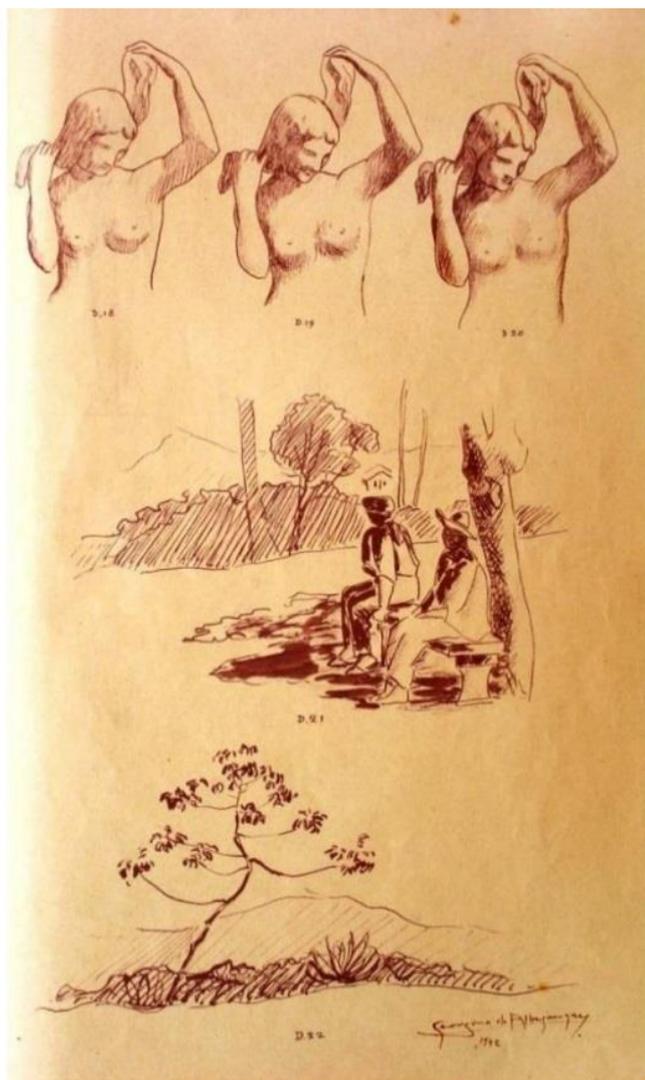


Fonte: ALBUQUERQUE, Georgina. O desenho como base para as artes plásticas. Enba, 1942, p. 54.

D-15 nos chama a atenção, em particular, por se tratar de uma representação, ainda que breve, de negros pela cidade. Não foi encontrada nenhuma obra que pudesse ser relacionada a esse estudo, mas a atenção dada por Georgina às vestimentas e expressões corporais dos personagens sugerem também o início dos estudos para suas representações de cenas fora da bolha elitista.

De D-18 a D-22 há uma série de aspectos em estudo. São eles: material, sombras com hachuras (aplicação da tridimensionalidade em uma imagem bidimensional, sem perder as dimensões e o senso de proximidade da perspectiva planificada); objeto isolado em seu processo de construção; um cenário complexo com personagens inseridos e paisagem; paisagem distante e simplificada, trabalhando novamente o senso de proximidade da perspectiva planificada.

Figura 20 – D-18 a D-22, de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942)

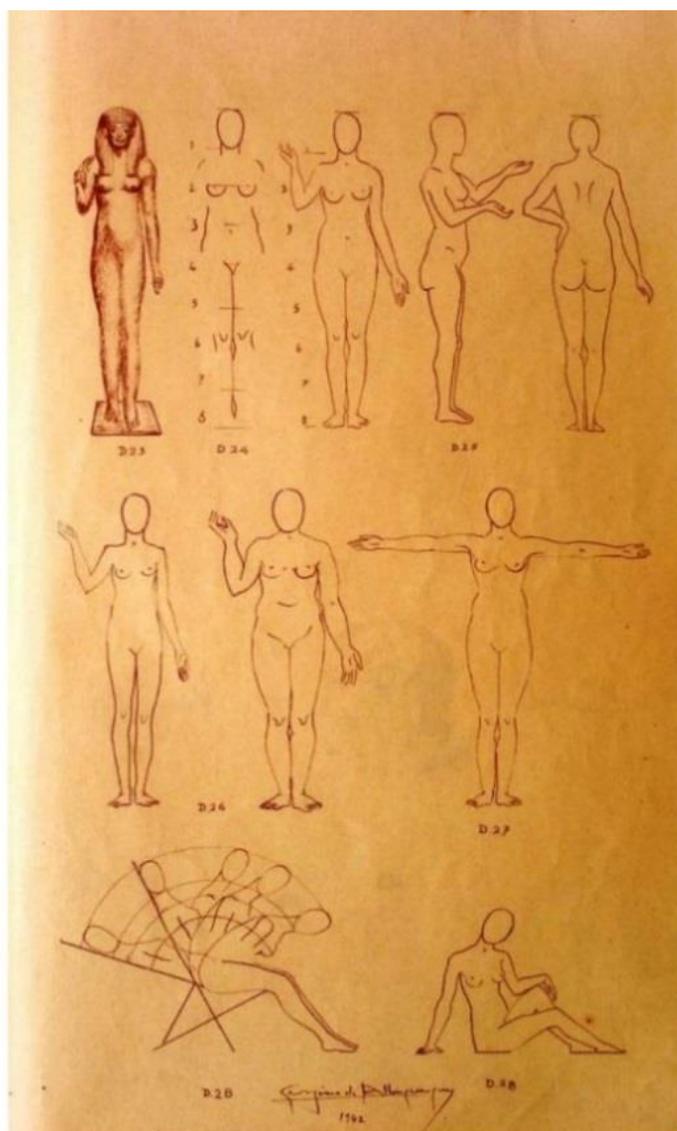


Fonte: ALBUQUERQUE, Georgina. O desenho como base para as artes plásticas. Enba, 1942, p. 55.

Novamente, vemos cenas campestres e populares. As figuras dos tropeiros foram estudadas com atenção, numa busca pelo melhor modo de representá-la.

De D-23 a D-28 temos um interessante estudo de anatomia e proporção feminina a partir de uma estatueta, o que mostra que se trata de uma imagem idealizada e mais próxima de um estudo também de estética, ao mesmo tempo em que testa uma construção mais realista, no sentido da anatomia.

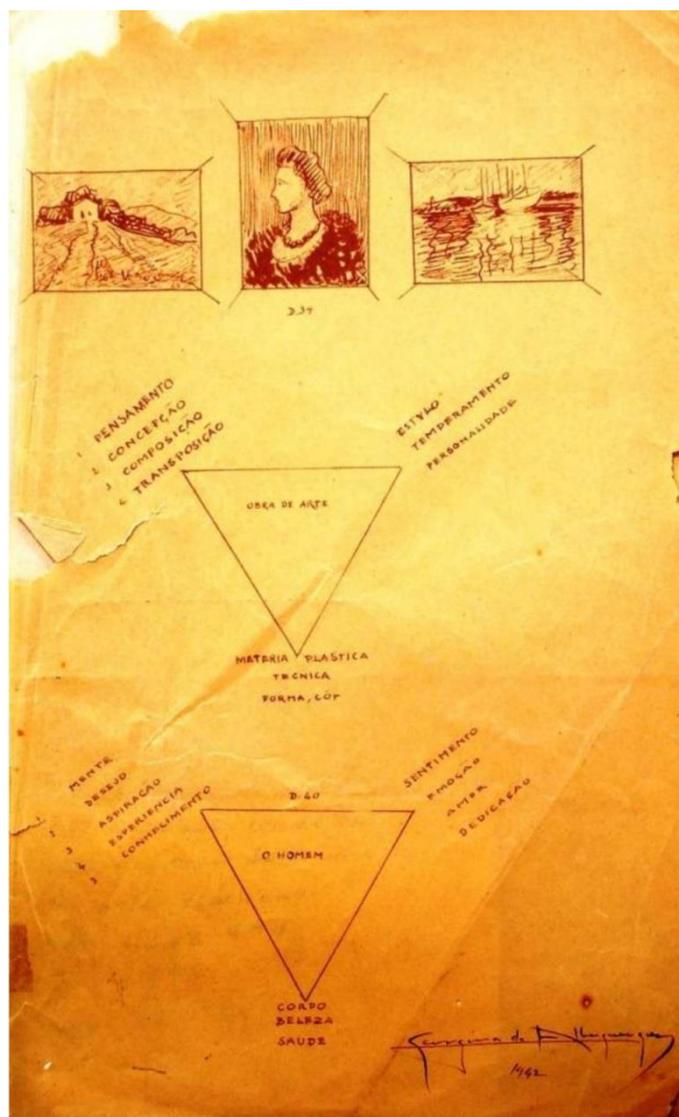
Figura 21 – D-23 a D-28, de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942)



Fonte: ALBUQUERQUE, Georgina. O desenho como base para as artes plásticas. ENBA, 1942, p. 56.

De D-23 a D-28 já se pode notar estudos de anatomia e proporção feminina.. A última página anotações visuais de ideias de composição para desenhos ou pinturas, além de esquemas visuais que mostram o processo criativo de Georgina e suas preferências técnicas.

Figura 22 – *sem título*, de Georgina de Albuquerque, estudos em materiais variados (1942)



Fonte: ALBUQUERQUE, Georgina. O desenho como base para as artes plásticas. ENBA, 1942, p. 60.

Os esquemas apresentados são um resumo dos pontos defendidos por Georgina ao longo da tese. Ao fim da página, temos sua assinatura e a data da escrita do estudo. Tendo assumido a cadeira de Desenho, para nós é impossível não associar esse feito à criação do curso de formação de professores de Desenho, tal qual mostra Anita Delmas (2012, apud. PERES, 2020, p. 54):

[e]m 1943, com um ano de Didática ministrado pela Faculdade de Filosofia começou o Curso de Formação de Professores Secundários de Desenho, depois transformado em Curso de Professorado de Desenho e, posteriormente, para atender ao currículo mínimo, em Licenciatura em Desenho e Plástica (DELMAS, 2012, apud PERES, 2020, p. 54).

Pelo conteúdo da tese de Georgina, vimos que a artista dedica boa parte de seu argumento à questão do ensino e das práticas de socialização em salas de aula. Peres (2020,

p. 54) bem observa que “a regulamentação desses cursos na Enba, em 1943, foi uma medida para resolver o problema dos alunos que ficaram pelo meio do caminho, devido à situação ocasionada pela extinção da UDF e o fechamento do Instituto de Artes da UDF”. O fato de Georgina ter assumido a cadeira se divide entre os componentes “potencial intelectual e mulher de artista”, isso porque embora tenha se dedicado à tese, a posse do cargo foi noticiada na imprensa como uma designação por homenagem a seu falecido companheiro Lucílio, que havia exercido tal função anteriormente.

Em meados de 1943, a imprensa já falava de Georgina como parte do grupo dos velhos mestres, ligados à uma tradição conservadora. Talvez a associação a incomodasse, pois, como pudemos ver, sua real intenção estava mais próxima de um ensino liberal do que do conservadorismo. É possível, no entanto, que, por ser mencionada como parte de uma geração artística, esse traço individual não prevaleça. Em nossos estudos de fontes primárias, percebemos que este tipo de associação ocorre com maior frequência nos casos em que Georgina atua como parte de um grupo ligado à academia, ou seja, à Enba. Em fontes nas quais os feitos registrados foram liderados por ela, ou individuais, a imagem de uma artista conservadora ou estagnada num academicismo não se faz presente; ao contrário, os avanços por ela conseguidos são elogiados e analisados de um ponto de vista técnico-administrativo. Se a sua arte estava associada ao conservadorismo, não parecia ser sua intenção e, justamente neste período, suas principais obras já não estarão mais tão próximas do Impressionismo: teremos experimentações expressionistas e pós-impressionistas, por exemplo. As temáticas também passaram por uma modificação profunda, na qual as sociabilidades elitistas deixam de ser o foco e abrem espaço para as representações populares, interioranas, dentre outras. Vejamos *Os Tropeiros*.

**Figura 23 – *Os Tropeiros*, de Georgina de Albuquerque, óleo sobre madeira (s/d). 28 cm x 32 cm. Coleção privada:**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Na tela, as pinceladas da artista são bem marcadas e em pouco número, não são tão espontâneas como em outras de suas obras. Em uma leitura feita de cima para baixo, reforçada pelas palmeiras, a linha do horizonte corta os rostos das figuras, que são os primeiros elementos procurados pelo espectador. O valor tonal das cores confere o forte contraste e iluminação à imagem. Em sua tese, há estudos que se assemelham a essa representação, demonstrando o cuidado de Georgina com as possibilidades de construção da obra. A obra, cuja data é desconhecida, pode ser atribuída ao período posterior à década de 1940, devida a grande mudança na visualidade. Esteve presente na exposição “100 Obras Itaú MASP”, em 1985, constando como parte da coleção privada do Banco Itaú.

A exposição fora organizada em pleno momento de redemocratização da política brasileira, e seu catálogo revela certa intenção de usar da arte exposta contra os novos discursos que valorizavam a cultura da periferia. De autoria de Pietro Maria Bardi (1900-1999), o texto introdutório do catálogo atribui à periferia um caráter “conservador”, sendo este o motivo pelo qual não teriam aceitado ou compreendido o Futurismo – então a vanguarda mais incentivada pelos regimes autoritários fascistas. Bardi acrescenta que as inovações artísticas ocorridas naquele período não provinham dessa parte da população, utilizando-se de áspero discurso, numa tentativa de desvalorizar as manifestações artísticas que insurgiam fora das grandes instituições.

Estudos recentes, como o de Viana (2020), trabalham a figura de Georgina fora da esfera da pintura, abrindo espaço para diálogos a respeito de uma visão expandida de sua atuação, sobretudo após 1940.

A partir dos anos 1940, a seção de Arte Decorativa já é predominantemente de expositoras mulheres e, em 1948, quando o curso de graduação é aberto, ele oferece duas primeiras especializações coordenadas pelas professoras: Sophia Jobim (Indumentária) e Hilda Goltz (Cerâmica). Ao lado de Georgina de Albuquerque (Desenho Artístico), Dinorah Simas Enéas (Gravura) e Celita Vacani (Modelagem), elas compõem o quadro de docentes de Arte Decorativa, marcando 1/3 de professoras mulheres no grupo (VIANA, 2020, p. 337).

As Artes Decorativas, tidas por vezes mais como ofício do que como fazer artístico, eram mais comumente atribuídas às mulheres e, segundo a autora, isso as ajudou a conquistar seu espaço na Escola como alunas ou mestras. É a esse tipo de atuação que nos referimos quando colocamos em pauta a preocupação com a falta de menções a Georgina enquanto artista da forma que se verifica até 1930. O fato de a artista ter amadurecido, assumido posições cada vez mais altas em sua carreira mostra que sua trajetória não foi esquecida ou ignorada desde a chegada do Modernismo. Georgina ressignificou seu próprio caminho ao não deixar de querer progredir e ir novamente a lugares antes tidos como fora do alcance das mulheres. Ainda que não existam muitos estudos que tratem do tema, precisamos considerar que

a atuação dessas artistas marca o período de remodelação da Escola, com a introdução de cursos novos e da dissolução da tríade Pintura-Escultura-Arquitetura, com a saída desta última e a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura, desligada da Escola de Belas Artes, enquanto esta, por vez, se reestrutura, tornando independente o ensino da Gravura (plana) e abrindo as possibilidades para a arte do design e suas variações no curso de Arte Decorativa (SQUEFF, 2013, p. 338).

Na exposição individual de 1944, a *Walkyrias* identificou um traço principal para falar dos trabalhos da pintora: a independência de critério. O texto enfatiza a individualidade de cada obra, atribuindo assim “uma individualidade de espírito” – termo comum às críticas de arte do período. Aqui, Georgina já é considerada uma mestre consagrada, e o fato de não se limitar a um só gênero pictórico chama a atenção de quem redigiu a crítica. A mesma exposição foi comentada também pelo *A Noite: Suplemento...*, no qual traz alguns dados biográficos da pintora e destaca as dificuldades enfrentadas por sua mãe para conseguir o ensino das artes para a filha, num contexto de tantas restrições às crianças e mulheres. Foi em meio a essas dificuldades que Rosalbino Santoro apareceu adoecido na casa da família de Georgina, e a mãe dela pediu que ele desse aulas de pintura à filha em agradecimento aos cuidados de saúde prestados a ele.

Georgina tornou-se titular da cadeira de Pintura da Enba em 1945, tirando o primeiro lugar no concurso. As exposições individuais seguiram por alguns anos em frequência anual era realizada em locais alternados, como o Palace Hotel e o Hotel da Glória, no Rio de Janeiro. A exposição de 1945 foi documentada pelo periódico *Carioca* e contou com uma breve entrevista com a artista, na qual ela comenta de sua estreia em 1904 com *Cabeça de Caipira*. Georgina conta que houve uma celeuma acerca da tela, que foi atribuída a Almeida Júnior, fato que comenta, com bom humor, ter sido algo honroso. Ela comenta sobre a apresentação de *Jardim Florido*, que foi adquirido pelo Museu de Arte Decorativa e sobre *Mercado*, que lhe rendeu o primeiro prêmio no Salão de Buenos Aires. Uma fala interessante da artista na entrevista é sua resposta ao questionamento do porquê ela não vendia todas as suas obras. Georgina explica que, além do apego pessoal a certas produções, havia o receio de não saber aonde iriam parar, e se seriam bem conservadas. Ela conta ao entrevistador que, em 1930, *Árvore de Natal* fora queimada por seu comprador, Pessoa de Queiroz, e que se recusou a repintar a obra devido ao descaso de seu comprador com a original. Em contrapartida, Georgina diz que preferiu focar no público das exposições, ao qual se dedica com o mesmo entusiasmo de sua estreia na Enba em 1903.

De fato, havia de nossa parte a hipótese de que ainda não conhecemos, hoje, todas as obras de Georgina. Para além daquelas que se encontram em coleções privadas, é possível que sua família também mantenha obras que possuíam algum significado pessoal para a pintora, em respeito à sua memória.

No capítulo que se segue, continuaremos a explorar o universo que existe para além do ateliê e dos salões, adentrando ainda mais em outras formas de atuação assumidas pela artista. O projeto de sua trajetória tende a se ver em posições cada vez mais altas e, em contrapartida, cada vez menos notadas por parte do campo artístico, embora este último já estivesse sob influência de transformações a nível coletivo originadas por projetos individuais dos mais diversos, entre eles, o de Georgina.

## 6 ALÉM DAS LINHAS DO HORIZONTE: O AMPLO LEGADO DE GEORGINA E DE SUAS CONTEMPORÂNEAS AO CAMPO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Chegamos à última parte de nossa discussão e, aqui, pontuaremos outros feitos de Georgina nos anos finais de sua vida e investigaremos como sua memória foi registrada e trabalhada pelo campo artístico. Em outra breve entrevista, em 1949, Georgina contara ao periódico Carioca que a pintura impressionista não era uma preferência, mas, sim, uma consequência de seu tempo em Paris. Perguntada sobre a arte moderna, a artista reagiu com certa neutralidade ao dizer que é um anseio natural da juventude por querer fazer diferente. Embora sua formação fosse tradicional e acadêmica, Georgina não discriminava as manifestações artísticas posteriores à que se enquadrava. Defendia a liberdade de criação dos mais jovens, justamente para vencer a estagnação artística, principalmente no meio acadêmico. Tal fato pode estar associado à experiência da própria Georgina enquanto aluna, uma vez que ela fez parte da geração que introduzira o Impressionismo ao Brasil.

O *A Noite: Suplemento...*, em sua edição de nº 1318 de 1954, produziu uma matéria a respeito do Museu Lucílio de Albuquerque, revelando o processo pelo qual o empreendimento de Georgina passou, incluindo os percalços, até ser considerado utilidade pública. Após a morte de Lucílio, em 1939, Georgina organizou a casa onde moravam para torná-la um museu com as obras de seu falecido companheiro, e ela mesma recebia o público e o guiava. O Museu, fundado em 1943 numa casa de aluguel, foi o primeiro lugar onde funcionou o Curso Infantil de Arte, idealizado pela pintora para atender crianças de 4 a 12 anos, com aulas aos sábados. Recebido pela própria Georgina, o jornalista conversou com ela sobre o processo de reconhecimento do imóvel em sua função museal. Nos primeiros anos de seu funcionamento, o museu não contou com o beneplácito das autoridades, como mostra também uma nota na edição 310 do *A Casa*, de 1950. Georgina explicou que, em 1947, o prefeito de Laranjeiras, Mendes de Moraes, concedera, com a ajuda de uma comissão de artistas, o reconhecimento do museu enquanto utilidade pública, dada a quantidade de obras de Lucílio que ali estavam para exposição aos visitantes.

Houve também início de um processo de encampação do Curso Infantil, pois sua relevância aos estudos artísticos foi logo notada pela comissão avaliadora. No ano seguinte, 1948, no entanto, com a abertura da Câmara dos Vereadores, a servidora Lígia Lessa Bastos declarou que competia aos vereadores a decisão do decreto de reconhecimento, o que fez com que o processo anterior fosse arquivado.

Em 1949, Georgina adoeceu e, pensando nos filhos, quis vender acervo de obras de Lucílio, mas venda só foi realizada em 1952, com a ajuda de Celso Kelly. O prédio onde

funcionava o museu entrou em processo de desapropriação e, por conseguinte, ficou em ação judicial de despejo. A prefeitura de Laranjeiras, em 1953, ofereceu a Georgina um novo local de funcionamento para o museu, onde ele permaneceria por pouco tempo. Hoje, o acervo do museu se encontra dividido entre o Museu do Ingá e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e algumas obras se encontram também na Pinacoteca Lucílio de Albuquerque, na Casa de Cultura de Teresina. O autor do texto critica as medidas da prefeitura sob a ótica de que o Rio de Janeiro, enquanto cidade histórica, deveria oferecer melhor amparo aos museus, e não colocá-los nesse tipo de situação de precariedade, visto que a circulação da arte, cultura e história da cidade acaba por ser desvalorizada e desconhecida por um público que poderia ser mais amplo.

Nesse mesmo ano, a artista se tornara a primeira mulher a exercer o cargo de diretora da Enba, tendo sido escolhida para substituir Fléxa Ribeiro. A partir daqui, suas viagens ao exterior se tornaram cada vez mais frequentes, em função das reuniões em que figurava como representante do campo artístico do Brasil. Sua candidatura ao cargo foi inesperada, visto que ela já havia passado dos 60 anos de idade.

Dessa vez, o feito fora atribuído à própria Georgina, embora Lucílio também tenha exercido o cargo de diretor entre 1937 e 1938, pouco antes de seu falecimento. O espaço de tempo no qual Georgina se manteve ativa profissionalmente foi importante para sua desvinculação da imagem de mulher de artista. O que se percebe após a morte de Lucílio é que há um equilíbrio entre o mantimento da memória afetiva para com seu esposo, mas sem vincular aos feitos individuais de cada um. Esse é um fator interessante se pensarmos que viuvez até então poderia implicar no abandono de atividades por parte da viúva, como parte do luto. É possível que o fato de Georgina buscar homenagear seu marido e grande apoiador nesse processo de construção de memórias anda de mãos dadas com seu reconhecimento enquanto uma artista que atuara de forma contundente e autônoma em prol do campo artístico.

A inteligência emocional se fez tão presente quanto a intelectual nesse momento da carreira da artista, algo que lhe seria de muita valia, além de contribuir para a atuação dos artistas brasileiros em geral. À época, Georgina voltara a realizar várias viagens ao exterior, agora, como representante da classe artística brasileira em eventos como o Congresso Luso – Brasileiro de Washington (Estados Unidos) e o XVIII Congresso de História da Arte em Amsterdam (Holanda). A essa altura, a artista já integrava os mais famosos dicionários especializados em artes do Brasil, sempre contando com longos verbetes nos quais os autores se atentam a seus feitos de forma ampla. Georgina também está presente no livro *A Mulher Paulista na História*, de Adalzira Bittencourt (1904-1976).

Em 1954, participou como jurada de um concurso de penteados organizado por uma publicação especializada em cabelos, que atraiu o público da alta sociedade ao Hotel da Glória. O fato, um tanto inusitado, nos mostra como a atuação de Georgina era ampla, pois sua presença enquanto artista consagrada era cogitada em várias atividades que pediam por alguma consideração profissional sobre beleza e estética, no geral. Georgina conferia grande valor à beleza em suas diversas formas e se dedicava a estudá-las independentemente de suas preferências pessoais. Também fez parte do conselho técnico do periódico carioca *A Casa*, na década de 50. O periódico era voltado para os arranjos do lar e informações sobre as etapas de construção de residências.

Uma outra correspondência identificada no CPDOC revela os esforços de Georgina, enquanto diretora da Enba, para auxiliar nos custeios de um aluno da instituição, Américo Galluzzi. Na carta, pedia a Anísio Teixeira, hoje Secretário Geral da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – conhecida por nós como Capes, do Ministério da Educação (MEC) –, que avaliasse a possibilidade de auxílio financeiro ao estudante, que morava no interior do Rio. Segundo o documento, o pedido foi negado e não há a explanação dos motivos. Ainda assim, é interessante perceber a proximidade e o cuidado de Georgina para com as instituições máximas da educação e com seus estudantes, fossem eles alunos exclusivos/particulares seus ou não.

Uma de suas alunas, já em meados de 1956, foi Hilda Campofiorito (1901-1997), companheira do crítico Quirino Campofiorito. Antes de ingressar na Enba, Hilda teve aulas com Georgina e também com Henrique Oswald (1918-1965). Hilda demonstrava seguir um pensamento parecido com o de Georgina no que se refere à condução de sua carreira profissional, apresentando-se como artista, mas sem deixar de lado a parte familiar. Georgina neste ano se aposentaria das cadeiras da diretoria e do magistério devido à sua idade, mas não permanecera sem atividades. Logo assumiu a presidência de outra importante instituição artística brasileira.

A edição 15-16 da *Para Todos* traz uma nota escrita por Georgina em memória do pintor Thomás Santa Rosa (1909-1956) na qual conta que o conheceu melhor em 1953, quando foram convocados por Celso Kelly, então presidente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura da Unesco para a fundação da filial da Associação Internacional de Artistas Plásticos no Brasil. Houve também a fundação da Comissão Brasileira de Artistas Plásticos, cujos eleitos foram Georgina de Albuquerque, como diretora, e Santa Rosa como vice-presidente. A artista lembra, na nota, da boa vontade com que Santa Rosa aceitou lecionar na Enba, mesmo que os salários oferecidos pela Escola não fossem satisfatórios. Vê-se que a discussão sobre o assunto dos pagamentos injustos ainda se estendia na década de 50, e continuava a incomodar Georgina.

Também em 1956, Georgina participou de uma intensa discussão sobre a Lei de Decoração de Edifícios Públicos, reportada pela *Para Todos* em sua 7ª edição do ano. A lei, proposta pelo então prefeito Hélio Ferreira Machado (1916-1975), previa a obrigatoriedade da inclusão de painéis, esculturas e outras decorações artísticas nos prédios a serem construídos em Salvador, Bahia. A proposta era que, para cada construção, se abrisse um concurso público para os artistas apresentarem suas propostas, e estas seriam avaliadas e selecionadas por um júri, não cabendo a decisão ao arquiteto. A discussão reuniu artistas plásticos e arquitetos, que ficaram divididos: os arquitetos iam contra a proposta, justamente por não terem poder de decisão sobre o assunto caso a lei fosse promulgada. Os artistas se subdividiram em pequenos grupos: os que eram a favor da proposta como constava; os que eram a favor de alterações na proposta; e os que eram contra. Georgina se enquadrava no segundo grupo, defendendo que ao arquiteto era justo caber a decisão final do concurso, tornando-o o juiz máximo. A matéria sobre o evento terminou sugerindo que a discussão tomou rumos exaltados, não chegando a um consenso concreto, mas é possível concluir que a lei fora votada levando em consideração as alterações propostas. Outras propostas legislativas semelhantes foram feitas Brasil afora, com algumas aprovações – inclusive, em vigor até os dias de hoje –, e outras rejeições ou arquivamentos.

Sua exposição individual de 1957 foi noticiada pela edição nº 17 da *Para Todos* e, além das impressões sobre o evento, o autor escreveu um pouco sobre a atuação de Georgina como diretora da Enba. Segundo o texto, a exposição foi realizada no Clube Central de Icaraí, em Niterói e teve como tema central obras que representassem o Rio de Janeiro. Através de sua atuação na direção da Escola, Georgina havia promovido, até então, importantes alterações no sistema pedagógico da instituição: conseguiu que a Escola de Arquitetura fosse transferida para a Praia Vermelha – criando, assim, o espaço há tanto necessário para o desenvolvimento das atividades do curso –; representou o Brasil no Congresso de Veneza, em 1954; e foi eleita dentre os 10 membros da diretoria internacional em 1955 e 1956, participando das reuniões.

Nesse momento, Peggy Guggenheim (1898-1979) já havia marcado presença no evento, e a Coleção que apresentou havia se tornado um marco para as Bienais. Uma das razões para isso foi a presença de obras modernas, como as de Pablo Picasso (1881-1973) e Marcel Duchamp (1887-1968). Esse congresso, também conhecido como a Bienal de Arte de Veneza, contou com representantes brasileiros desde 1950 e, mesmo antes de se tornar representante, as obras de Georgina já figuravam entre as que melhor representavam a arte brasileira. Próximo à década de 50, entretanto, essa opinião já encontrava críticos dentro da própria Bienal. Isso porque, em face do Modernismo e das outras tendências emergentes no Brasil, o impressionismo acadêmico de

Georgina já não parecia mais representar tão bem o país, como nota Edmárcia Alves de Andrade (2019), ao analisar a crítica do mecenas Ciccillo Matarazzo (1898-1977):

[o] crítico indigna-se por serem excluídos da representação nomes como Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Burle Marx, Iberê Camargo, Graciliano, Noêmia, Cícero Dias, dentre outros, artistas que representavam o modernismo brasileiro, em detrimento de nomes que soavam como provenientes das relações pessoais dos membros da comissão, sem que tivessem o compromisso com a arte moderna. Como relata o próprio artigo, os artistas Oswaldo Teixeira, Georgina de Albuquerque e Manuel Santiago formaram a comissão tão contestada por Pedrosa (ANDRADE, 2019, p. 55).

A par da arte produzida por Georgina e de sua opinião acerca dos artistas modernos, o crítico se mostra contrário à comissão por esta representar, talvez, o que havia de mais conservador ou estagnado na arte brasileira. De fato, havia da parte da artista, a concepção do modernismo como algo “feito às pressas”, e este tipo de concepção ficaria atrelado não só à Enba, mas também a outras instituições como o Museu Nacional de Belas Artes que, ainda nas décadas seguintes oscilava entre o tradicionalismo e as renovações curatoriais de suas exposições.

O processo de descanonização da arte impressionista foi lento, com idas e vindas. Mas é importante pensarmos que, para os alunos da Enba, por exemplo, as aberturas na dinâmica de ensino significaram muito para o processo. A proposta de Georgina em muito se assemelha com as dinâmicas atuais das escolas superiores de artes plásticas, como a da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Ensina-se o domínio da técnica, suas variações e possibilidades. O direcionamento fica por conta, em primeiro lugar, dos alunos e alunas. As críticas dizem mais a respeito do uso da técnica e de sua função enquanto instrumento de valorização do projeto do que a respeito das ideias e subjetividades que movem a criação artística.

A contribuição de Georgina de Albuquerque para o campo artístico brasileiro foi mais ampla do que imaginamos. Para além das paletas, pincéis e exposições, a artista atuou arduamente nas mais diversas funções dentro de sua área, e seu papel para o desenvolvimento de instituições como a Enba ou o MNBA é fundamental. Em 1961, a publicação *Módulo Brasil Arquitetura*, na 25ª edição daquele ano, escreveu uma pequena nota na qual noticiava a peleja enfrentada pelo MNBA para conseguir da Unesco um laboratório completo de restauração de obras de arte. Georgina, à época, presidente da Seção Brasileira da Associação Internacional de Artistas Plásticos da Unesco, deu suporte ao Museu para tal feito.

Em outra pequena nota do *A Noite*, na edição A15831 de 1961, há a informação de que Georgina ocupou, além da posição de presidente da Comissão Nacional de Artes Plásticas, a

direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Informação não pôde ser confirmada nas pesquisas nos arquivos da instituição, porém supõe-se que, na verdade, tratava-se de um cargo honorário ou de uma comissão específica na qual a artista fora a representante central. A nota saiu em função da autorização de livre circulação de obras de arte no Brasil, que exonerava-as de qualquer direito alfandegário. A conquista foi atribuída a Georgina, após pedido feito à Divisão Cultural do Itamarati, mas a publicação observa que a medida poderia ser mais favorável a artistas estrangeiros do que aos brasileiros, pois os materiais para produção artística por vezes não eram encontrados com facilidade. Há, inclusive, anúncios de artistas que procuram vendedores de materiais específicos, como o de Vera Bocaiúva Mindlin, que procurava por um rolo litográfico. A questão dos materiais ainda hoje pode representar um entrave à criação artística. Alguns materiais, como tintas de boa temperança, papéis e pincéis de boa qualidade são importados ou só podem ser comprados em lojas no exterior. Mesmo com as facilidades comunicacionais e postais da atualidade, os materiais importados apresentam preços elevados. A livre entrada e saída de obras na qual Georgina teve participação na deliberação, portanto, foi um alívio aos artistas que buscavam ampliar seus locais de exposição.

Em 1960, mesmo já passando pelas limitações físicas impostas pela idade, Georgina se mantivera em plena atividade. Em uma viagem a Viena, pediu pela companhia da neta para cumprir um compromisso no exterior, demonstrando novamente que a idade não era nenhum obstáculo. Uma das últimas exposições das quais Georgina teria participação em vida foi a interessante *Exposição Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País*, organizada pelo MAM entre dezembro de 1960 e janeiro de 1961 quando das direções de Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) e Mário Pedrosa (1900-1981). Contando com artistas das mais variadas tendências estéticas/conceituais, a exposição foi um importante passo para a discussão da atuação feminina nas artes naquelas últimas décadas. Dois textos abrem o catálogo, sendo o primeiro é de autoria de Mário Pedrosa. Nele, Mário identifica em Tarsila e Anita os primórdios do modernismo nas artes plásticas e enfatiza a importância das mulheres para a valorização mesmo daquele que era considerado o gênero artístico menos indicado a elas, escultura. O segundo texto, da escritora Maria de Lourdes Teixeira (1907-1989), uma das idealizadoras da exposição, surpreende por colocar as artistas anteriores ao Modernismo como “heroínas melancolicamente frustradas”, dada a falta de apoio do campo artístico para com elas, o que demonstra a ignorância da autora em relação ao árduo processo de abertura e estruturação das possibilidades de atuação feminina no pré-modernismo Georgina, por exemplo, figura apenas na lista de expositoras a seguir. Ignora-se que, por exemplo, para que Anita e Tarsila obtivessem tão alto patamar nas artes, foi preciso que outras artistas trabalhassem duro para vencer as

barreiras impostas à educação artística profissional mais básica das mulheres poucos anos antes. Em contrapartida, Maria de Lourdes destaca que os tempos mudaram, e quantifica a presença feminina nas Bienais de modo a mostrar seu rápido crescimento. Esse é um dos pontos de vista mais comuns que encontraremos na classe artística, ao menos na década de 60.

A artista faleceu em 29 de agosto de 1962. A publicação *Vida Carioca* dedicou-lhe, em sua edição de número 385, um texto no qual resgata sua memória enquanto a figura mais prestigiosa no mundo das artes plásticas de então. Georgina também é lembrada pelas obras que se encontravam em exposição em Los Angeles, Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo.

Com o levantamento de fontes referentes ao período póstumo da artista, julgamos de grande valia trazer a este capítulo alguns aspectos encontrados em textos publicados em 1962 e nas décadas seguintes, uma vez que um de nossos maiores questionamentos refere-se às memórias legadas por Georgina ao campo artístico brasileiro. No mesmo dia, o *Diário de São Paulo* publicava a notícia, na qual destacava Georgina como a “primeira mulher a se destacar no cenário artístico”. A frase nos remete a uma série de outros pensamentos que se figuram acerca da presença feminina nas artes. Lembremos de Abigail de Andrade, primeira mulher a ser premiada com a premiação máxima nas Egbas. O esforço para que arte a esquecesse está refletido nesta consideração sobre Georgina, inseridas em contextos e possibilidades de atuação diferentes, foram as primeiras a se destacarem. Observemos também que aqui parece haver uma volta ao reconhecimento de que Georgina veio antes de Tarsila e Anita – linha de pensamento que, neste momento póstumo, começa a ganhar força na imprensa voltada às artes no Brasil.

No dia seguinte, o jornalista Carlos de Andrade Rizzini (1898-1972), sobrinho de Georgina, dedica um breve texto à tia no *Jornal do Commercio*, de modo a ressaltar a relação familiar. Segue-se então, por parte de uma série de outras publicações, às memórias que começarão a tratar da trajetória profissional da artista com maior atenção.

O primeiro texto da linha é o do também jornalista Antônio Bento de Faria (1876-1959) pelo *Diário Carioca*. O autor inicia a reflexão considerando que a pintura feita por Georgina era uma arte pré-modernista, que também se enquadrava como vanguarda. Destaca o Curso de Pintura instituído pela artista após a volta da Europa, em Niterói, bem como a criação do Museu Lucílio de Albuquerque ao qual, por intermédio de Antônio ao MEC, seria renomeado para Museu Lucílio e Georgina de Albuquerque. O autor também reforça a intensa atuação de Georgina em prol da classe artística, inclusive em sua visibilidade no exterior. Quando de uma edição do prêmio Guggenheim na qual Cândido Portinari fora indicado e teve problemas para viajar, Georgina custeou do próprio bolso a viagem para o ex-aluno de Lucílio.

Poucos dias depois, foi a vez do *Folha de São Paulo* do dia 7 de setembro publicar o primeiro texto de José Geraldo Vieira sobre a pintora recém-falecida. Esse primeiro texto carrega uma certa frieza ao acontecimento, acompanhado de críticas ambíguas à obra da pintora, onde lemos:

Georgina de Albuquerque foi uma pintora quase do mesmo quilate artístico de Anita ou de Tarsila. Se tivesse frequentado no estrangeiro as rodas vanguardistas do seu tempo, formaria com as duas artistas acima citadas o triângulo isósceles da arte feminina brasileira antes de 30. Contudo, dentro de suas realizações plásticas, ela pode ser diretamente comparada a outras duas mulheres, aliás estrangeiras: Mary Cassat e Berthe Morisot. (VIEIRA, 1962, p.6)

O único trecho traz vários aspectos contraditórios, a se destacar: a necessidade de comparar uma pintora à outra e inseri-las num único universo de uma “arte feminina”; a falta de conhecimento sobre a trajetória das pintoras brasileiras – todas, em algum momento, tiveram contato com as principais vanguardas artísticas, tendo cada uma feito sua escolha. Há uma culpa implícita atribuída a Georgina pela não adesão às vanguardas pós-impressionistas, e que por isto ela não teria sido tão conhecida quanto as pintoras modernistas, aspecto que denota a falta de consideração à memória da pintora. Mais adiante, Teixeira dirá que com Georgina é possível traçarmos na História da Arte brasileira um pré e um pós-impressionismo, mas volta a falar da suposta falta de interesse da artista pelas outras tendências, como o fauvismo, cubismo ou dadaísmo, nas quais teria se interessado “apenas” como professora – redução que não condiz com o empenho da artista em sua atuação no magistério, como vimos anteriormente. Percebe-se uma clara culpabilidade sobre a figura de Georgina por não ter se equiparado a Tarsila e Anita, isto é, esperava-se que Georgina saltasse às novas tendências e, quando não o fez, parte da crítica tomou o fato como falta de interesse, e não como uma opção estética e conceitual pictórica – em *Roceiras*, por exemplo, a pintora chega a experimentar, mas se mantém ao estilo preferido. Para Georgina, o impressionismo era mais que apenas a expressão pictórica, era sua forma de ver e expressar o mundo. Vieira volta, em 1968, a escrever sobre Georgina, tendo mudado algumas visões e mantendo outras. Vejamos:

Sem dúvida Anita Malfatti trouxe para o Brasil o expressionismo que se desenvolveu na Alemanha na primeira década deste século sob o nome literário e artístico de Nova Objetividade. E Tarsila do Amaral trouxe da França o pós-cubismo de Léger. Ora, seria mais razoável, em plano didático, obliquarmos estas duas linhas, Anita e Tarsila fazendo-as se encontrarem num ápice, mas tendo como base a linha Georgina de Albuquerque. Assim ficaria composto um triângulo isósceles, como diagrama do início da nossa pintura moderna. (VIEIRA, 1968, p. 6.)

Georgina passou a integrar o modelo triangular proposto por Teixeira, mas, ainda assim, trata-se de um reducionismo da atuação feminina, não apenas de Georgina – em face de sua atuação institucional – como também das centenas de artistas contemporâneas a elas. Nos anos seguintes, surgiram as primeiras exposições póstumas. Em 1971, parentes de Georgina promovem uma exposição no MNBA com obras da artista no salão da Escolinha de Arte e, em 1975, outra exposição, dessa vez na Let Chat Galerie no Rio de Janeiro. Foi amplamente divulgada pela imprensa.

Organizada pelo crítico Carlos Roberto Maciel Levy, a exposição contou com estudos e desenhos da artista. Aqui, é interessante notar que o desenho tornar-se-ia o novo foco das atenções sobre a obra da pintora, de modo que o reconhecimento de sua prática e didática inovadora começara a aparecer, tal como trará o *O Fluminense*, de 22 de junho de 1975 parafraseando Quirino Campofiorito:

Georgina é artista que torna o desenho independente dessa finalidade subsidiária e lhe assegura valores criativos, - o desenho como objetivo exclusivo de uma transposição artística. (...) Com Georgina o desenho não será o mesmo válido para os desenvolvimentos decorativos e os misteres da ilustração e da criatividade humorística: e sim se impondo como um recurso em que a expressividade artística decorre de seu próprio alcance como fixação do impulso estético- criativo (*O FLUMMINENSE*, 1975, p. 3).

É com a força da proposta da artista para o desenho que sua imagem começa a sair do lugar de “velha mestra” dentro de um campo artístico já bastante modificado. Georgina deixou de ser apenas uma entre os tantos grandes artistas de sua época e passou a ser lembrada pelas inovações e demais atividades realizadas além da produção artística em si.

Em 1978, a Petite Galerie, também no Rio de Janeiro, promovera outra exposição com obras do casal Lucílio e Georgina, que estavam até então esquecidas no porão do Palácio do Governo, tendo sido descobertas por Zoé Chagas Freitas (1920-2015), esposa do então governador do Rio Antônio Chagas Freitas (1914-1991). O jornalista Frederico Moraes (1936-tempo presente) é quem redigiu o texto do *O Globo* de 12 de agosto sobre a exposição. O autor identifica nas obras de Georgina maior qualidade do que nas de seu companheiro, ao mesmo tempo em que a coloca como uma mulher “frágil e decidida”, e liga à sua figura o que ele identifica no impressionismo como uma “certa qualidade feminina”. A questão da visibilidade e conservação das obras também é levantada pelo autor. Moraes ainda se questiona sobre a persistência do impressionismo em terras brasileiras mesmo após o Modernismo, chegando à conclusão de que “é o sentimentalismo pequeno-burguês ou por essa visão simplista e algo ingênua que a classe média tem do mundo” que faz com haja tal empatia.

No dia 5 de setembro, a mesma publicação volta a falar da situação das obras em nota; Zoé havia então contribuído na recuperação das mesmas, que passam a integrar o patrimônio do Estado do Rio de Janeiro, indo por cessão para o Museu Histórico, do qual Frederico Moraes era diretor. Muitas das obras estariam sob a guarda dos filhos de Georgina, Flávio e Beatriz, proprietários do Colégio Oswaldo Cruz. Foi organizada, ainda, uma exposição no Museu Antônio Parreiras com as obras.

Em 1984, no *O Globo* de 30 de setembro, a descoberta de Zoé é atribuída ao escritor e político Maurício Lacerda (1888-1959) e apenas a restauração fica como responsabilidade da primeira. As obras da exposição de 1978 haviam sido transferidas recentemente para o Museu Palácio do Ingá, onde estavam sendo ameaçadas por infiltrações no ambiente. O autor da nota ironiza que, após Georgina passar anos estudando os efeitos da água na luminosidade das telas, elas logo seriam parte dos estudos, por descaso do Governo.

Neste capítulo, foi possível perceber e nos aprofundar nas diversas possibilidades de atuação dentro do campo artístico. No caso de Georgina, sua crescente presença junto às instituições foi fundamental para o desenvolvimento deste campo e, em especial, a parte dedicada ao ensino. A partir da valorização e da abertura às manifestações e linguagens artísticas, a artista abriu caminhos para os alunos e alunas, contribuiu para a valorização da arte brasileira no exterior e para o desenvolvimento interno das instituições. Não havendo para ela limites para viver o amor à arte, também não havia limites para o crescimento de seu legado às futuras gerações.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo para nossas considerações finais, é necessário fazer algumas pontuações a respeito do estudo das artistas brasileiras, sobretudo aquelas que emergem na passagem do século XIX para o XX, ou seja, nos primórdios da atuação profissional artística feminina no País. Tais pontuações são inspiradas pelo estudo cuidadoso realizado por Filipa Vicente (2012) sobre o caso português. Primeiramente, a biografia dessas artistas precisa ser melhor explorada. Algumas perguntas nos foram pertinentes de forma geral, tais como: como se deu a educação artística de x? Houve incentivo por parte da família? Deu-se através de uma academia formal ou de outras escolas/estúdios/ateliês privados? Sabendo que nesse início, as artistas eram também aristocratas, como identificar o componente da profissionalização? Pela formação, exposições ou vendas?

A exemplo de Abigail, permanecem poucos estudos a respeito de sua trajetória e, levando-se em consideração que a grande maioria – senão todas – as suas obras encontram-se em coleções privadas, nem sempre acessíveis para a curadoria de um projeto expositivo, é necessária a movimentação da historiografia da arte para que sua obra não fique limitada concepções pontuais e seja parte de um leque de discussão historiográfica mais amplo. Abigail é a primeira mulher a obter grande destaque no campo artístico, fato tão necessário de ser discutido quanto o seu quase desaparecimento da memória artística do Brasil, se não fossem as coleções particulares.

A palestra de Aracy Amaral demonstra que, ainda hoje, o questionamento sobre Abigail ser considerada artista ou apenas pintora continua vigente nas discussões acadêmicas, algo que, de nosso ponto de vista, precisa ser reavaliado e melhor aprofundado. É necessário compreendermos que Abigail não foi aluna regular, mas estudou e atuou da melhor forma como lhe foi possível dadas as convenções limitantes do gênero. O fator social externo não lhe tira o papel de artista, o que muda é a vinculação acadêmica informal, algo que também não deve ser entrave a quem deseja se dedicar às pesquisas sobre mulheres artistas no Brasil.

Seguimos então às outras considerações. Os crivos da “qualidade” e do “mérito” se dão de forma um tanto distinta no Brasil com relação às artistas. Apesar dos discursos resistentes em reconhecê-las com equidade em relação aos artistas, a qualidade técnica e conceitual teve maior abertura, de forma que Abigail, Georgina, Angelina e tantas outras obtiveram seu reconhecimento através de qualidades individuais, não sendo comparadas a nenhum homem – ou, quando o eram, não se tratava de um modo de comparar essas qualidades. No caso de Georgina, a questão da comparação se deu por uma quebra de expectativa por parte do próprio

campo artístico. Esperava-se que Georgina logo seguisse a trilha supostamente aberta por Anita e Tarsila e, quando não o fez, ficou sujeita a essa “dependência” de comparações e inserção em esquemas reducionistas. Outra motivação diz respeito às dinâmicas sistêmicas da arte referentes ao Impressionismo e às vanguardas Modernistas. O Impressionismo foi inédito, mas se ateve ao circuito fechado das grandes academias, galerias e exposições, sobretudo da capital do Rio de Janeiro.

O Modernismo chegou a São Paulo circulando fora dessa redoma, com estéticas e temáticas totalmente fora do que fomentava a Enba à época. Para além disso, daria vida renovada ao campo artístico paulista, que passaria a formar junto ao Rio, o maior eixo de produção e circulação de arte do Brasil até então. No estudo de trajetórias, esse tipo de acontecimento ou fenômeno demanda atenção por se tratar de algo que tende a fazer com que se desconsidere aquele período após o auge dos feitos do indivíduo, sobretudo quando este passa a representar aspectos “ultrapassados” daquilo que realiza em primeira instância – no caso de Georgina, a pintura impressionista. Ignora-se, em certa medida, o alto potencial de metamorfose de seu projeto individual, que passa a adentrar as mais importantes instituições e eventos sob grande prestígio nacional e internacional. Bem resume Gilberto Velho (2003):

[o]s projetos, como as pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus projetos. A transformação individual se dá ao longo do tempo e contextualmente. A heterogeneidade, a globalização e a fragmentação da sociedade moderna introduzem novas dimensões que põem em xeque todas as concepções de identidade social e consistência existencial, em termos amplos (VELHO, 2003, p. 48).

Nos sobreplanos da arte em meio à sociedade, a visão de Velho poderia ser aplicada a vários âmbitos da História da Arte que é revisitada pela perspectiva de gênero, por exemplo. Dentro disso, reforçamos que a forma de exposição das obras contribuem para a apreensão de seus significados; a forma como se observa aquele trabalho – negativamente ou não – reforça ou enfraquece sua narrativa, mas também faz com ela tenha sua difusão, circulação e, mais importante, sua validação.

Verifica-se, ainda, a importância de um formato expositivo em particular, o individual. As exposições coletivas eram grandes vitrines, mas não era possível, principalmente para as mulheres, a apresentação de uma grande quantidade de obras ou mesmo uma única série que seria melhor compreendida se exibida de forma integral. Por meio da exposição individual, as dinâmicas sistêmicas da arte envolvidas no ato de uma exposição estão focadas apenas na artista, sem que haja empecilhos, como a presença e avaliação desiguais entre homens e mulheres. Esse tipo de exposição ocorre, principalmente, e em galerias e outras instituições

privadas. Aqui, entra o problema da reflexividade institucional, como propõe Vicente (2012): pública ou privada, a instituição é dotada de uma consciência, nem sempre crítica, sobre si própria. Quando falamos da presença de mulheres artistas em uma exposição, estamos falando do modo como os museus, galerias e outros espaços se utilizam dos objetos para criar uma narrativa. A mudança interna desse paradigma institucional no Brasil se deu de forma bastante lenta.

Quanto a exposições coletivas femininas, Georgina, até meados de 1940, havia participado de exposições voltadas às artistas apenas no exterior, isto é, mesmo com a chegada do Modernismo, tais projetos curatoriais ainda não vigoravam em terras brasileiras. É importante destacar que Anita e Tarsila abriram portas, mas a mudança institucional foi resistente, como vimos pelo catálogo da exposição *Contribuições da Mulher às Artes...*, de forma a alocar as artistas anteriores em um único grupo, no qual a principal característica era a frustração. Aqui, a transformação do projeto social é visto claramente sob a perspectiva coletiva/institucional: somadas às diversas trajetórias das artistas brasileiras, a instituição inicia um processo de mudança de posicionamentos frente a atuação feminina, ainda que lentamente. DeLuca *et al.* (2016) entendem que a metamorfose proposta por Velho (2003)

pode ser admitida tanto para indivíduo como para instituição, dando singularidade à existência de cada um. A partir desse vínculo, portanto, entendemos que a própria instituição, seja um grupo, uma organização, uma profissão, enfim, um aspecto objetivo institucionalizado e com uma história, também pode ter uma carreira singular, mutável pelas mesmas interações (DELUCA *et al.*, 2016, p. 470).

O ajuste do projeto coletivo ocorreu gradualmente e carregado de contradições. Os extremos da excepcionalidade e da generalização – a chamada “arte feminina” – foram aos poucos sendo abalados por um crescente entrecruzo de trajetórias singulares. Podemos destacar novamente o papel das conferências, palestras e outros eventos organizados por um grupo de artistas ou dedicados a elas.

No capítulo 4, falamos sobre a conferência da escritora Rachel Prado, mas observamos também que a artista Haydée Santiago (1896-1980), esposa de Manoel Santiago (1897-1987), ministrava, com certa frequência, palestras sobre temas artísticos, como noticiou a edição nº17085 do *O Paiz*, em 1934 – a palestra *A pintura franceza*. Esse tipo de ação é relevante ainda para a intervenção nos discursos institucionais tanto com relação às novas tendências artísticas, quanto à presença das mulheres na arte. O processo de institucionalização da arte é de grande importância, pois estamos falando de uma série de agentes que se movem em direção à

apropriação de uma nova consciência ou discurso, principalmente por meio do projeto curatorial, como traz Leenhardt (2001):

[a] partir do instante em que a instituição museológica (curador, conservador, etc.) é parceira da significação, o discurso crítico, em sua modalidade ordenadora bem significadora pela palavra ‘curador’ faz parte integrante da estrutura da institucionalização (LEENHART, 2001, p. 116).

A Curadoria é responsável por formular os conceitos de uma exposição, pensar as obras que a integrarão e para qual público e a finalidade educativa. Assim, a forma como a perspectiva de gênero é moldada ao longo dos anos deve ser objeto constante de observação por parte do historiador da arte. O discurso museológico, por suas presenças e ausências em suas coleções, pode revelar como opera a consciência institucional museológica em seu lugar nos âmbitos da cultura e da educação de um local. Na Curadoria também temos uma ponte com a Sociologia da Arte, na qual as principais questões são: quem fez a obra? Por que a fez? Qual a formação e o contexto social do autor da obra? Onde ela se encontra hoje, em exposição ou na reserva técnica? Por quais motivos?

De forma geral, o conjunto iconográfico analisado apresenta aspectos que seriam responsáveis por inserir cada artista em seu lugar de reconhecimento. Partindo de Abigail, vemos o Rio de Janeiro fora da ótica sedutora da modernização, que tendia a “ignorar” as regiões periféricas às grandes cidades. Abigail traz críticas intrínsecas em suas composições a respeito desse contexto, característica que lhe rendeu o papel de pioneira no trato com o moderno, haja vista a exposição *Moderno quando?* (MAM, 2021). Angelina Agostini dá mais alguns importantes passos, em especial, para quebrar barreiras atitudinais impostas pelo gênero no que tange às sociabilidades. Em Georgina vemos, ao menos no início de sua carreira, uma visão quase oposta à de Abigail, que tinha como foco as vivências da elite carioca. O grande diferencial de Georgina reside na estética impressionista e no trato com a figura feminina, dando-lhe maior visibilidade – e, por vezes, lembrando a autonomia como fator possível, válido e necessário à mulher da Primeira República, que ainda insistia em tratamentos desiguais e restrições. Num todo, não é possível falarmos de uma linearidade na evolução das narrativas, justamente por estarmos estudando um período no qual a complexidade das transformações exige que consideremos a parcialidade desse conjunto de representações, cada uma em seu contexto de produção.

A perspectiva de gênero, no caso brasileiro, chama a atenção pelo fato de que, embora todas as artistas que obtiveram destaque por suas obras serem portadoras de discursos e atitudes

feministas, tal como ocorreu na Europa, principal espelho para a sociedade brasileira, a luta feminista era vista como algo agressivamente desnecessário, e mesmo as atividades voltadas apenas para o público feminino começavam a ser estigmatizadas. Sendo assim, para não correrem o risco de serem associadas ao movimento, boa parte das artistas brasileiras não explicitavam ou não assumiam sua proximidade com o movimento. Criou-se então uma distância que fora usada a favor do próprio feminismo, num trabalho conjunto formado por consciências e vivências individuais. Aí reside o principal problema do discurso sobre a atuação feminina: estamos falando de trajetórias individuais que, uma a uma, abrem um pouco mais da trilha que, num futuro próximo, as modernistas seriam responsáveis pela sua pavimentação. Já estamos, de certa forma, falando de feminismos na arte, em seus vários níveis de consciência.

Considerando-se que o feminismo configura um dos principais desafios da História da Arte tradicional, é interessante percebermos a importância da localidade e da globalização. No Brasil, embora tenhamos em certos casos formas mais racionais de se pensar o objeto artístico feito por uma mulher – isto é, sem envolver as duvidosas naturalizações do gênero –, o que permite a algumas artistas atingirem patamares tão altos, a dificuldade em repensar os instrumentos de análise desta História e adequá-los ao gênero continua latente, visto o caso de Anita Malfatti e o texto de Lobatto. Atribuir a opinião do escritor somente a um ou outro fato isolado deixa de lado a existência de um contexto amplo de produção, fruição e consumo no qual Anita inaugura uma nova identidade artística para São Paulo. A força da imagem pessoal precisa ser inserida em seu contexto.

Se estamos falando da Primeira República, há que se considerar a presença de vários estereótipos que rodeavam as artistas: o da mãe, da musa, da mulher vulgar ou pública, da sofredora etc. Essa noção de revisão e contextualização se aplica também às mulheres artistas estrangeiras que se casaram com brasileiros, mas que não obtiveram igual atenção por parte da crítica e historiografia da arte – como acontece com a artista francesa Marinette Prado, esposa do mecenas Paulo Prado (1869-1943) e figura à qual pouco se referencia a escrita da História da Arte. Ou seja, junto às condições sociopolíticas, insurgem uma série de pormenores que precisam ser observados.

Subverter as dicotomias impostas pela narrativa masculina é uma possibilidade acertada para a História que, se combinada ao estudo da Cultura Visual e da Antropologia, por exemplo, será capaz de apreender informações e concepções mais amplas. Dizemos isso porque, assim como acontece com Georgina que, por seus feitos fora do eixo ateliê/exposição não terem sido tão noticiados por não corresponderem às expectativas de certos agentes do campo artístico,

não era possível ter dimensão deste trabalho que fora realizado visando toda uma classe de profissionais.

Em nossas pesquisas encontramos, por exemplo, um registro no qual a diretoria honorária do MAM é passada a Tarsila do Amaral em meados de 1962. O que teria a artista realizado sob este título? Quais foram os critérios para sua aclamada nomeação, tal como traz o documento? A fortuna crítica de Tarsila abarca fatos além da produção artística? Os estudos das biografias e carreiras das mulheres artistas brasileiras precisam desse olhar adaptável às suas mudanças, seja a nível pessoal ou coletivo.

Para este trabalho, nos dedicamos a repensar a trajetória de Georgina de Albuquerque, e mais do que isso, nos dedicamos a identificar e analisar a forma como seu legado nos atinge enquanto historiadores da arte, feministas, artistas, professores. Também vimos esse legado tem sido tratado pelo campo artístico desde o falecimento da artista, no qual identifica-se uma mudança discursiva um tanto lenta e ainda não consciente da importância da inovação que adentra o meio educacional artístico acadêmico pelas mãos de Georgina, e que hoje nos proporciona inúmeras possibilidades de expressão e fruição. Ainda há, hoje, ausências a serem reparadas no que tange à ala feminina; estas ausências se estendem ainda à presença de artistas negras, indígenas, artistas urbanas, artesãs e tantas outras. O fazer artístico constitui-se de muito mais que apenas a prática com pincéis, lápis, têxteis, grafitti etc. Constitui-se de seu tempo e espaço, onde a prática individual – ou a de coletivos – torna-se parte de um processo de redimensionalidades e democratização de saberes histórico-antropológicos intrínsecos às suas obras, bem como do afeto – este, difícil de ser resumido – pela arte em si e sua relação com a realidade da artista.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ALVES, Caroline Farias. Entre os silêncios da História e as representações femininas: Retratos de Georgina de Albuquerque e suas contemporâneas. *In: Encontro de História da Arte*, 12., 2017. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2017. p. 153-164.

ANDRADE, Edmárcia Alves de. **A representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964**. 2019. 237 f. Dissertação (Mestrado em Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

ANHEZINI, Karina. Correspondência e escrita da história na trajetória intelectual de Afonso Taunay. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 51-70, 2003.

ARAÚJO, Raquel Aguiar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_aj\\_araa.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_aj_araa.htm). Acesso em: 01 jun. 2022.

BARBOSA, Ana Mae. Uma questão de Política Cultural: Mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ENTRE TERRITÓRIOS*, 19., 2010. **Anais [...]**. Bahia, 2010. p. 1979-1988.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Estampa, 1978.

BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. *In: BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/Bertrand. 1989. p. 7-16.

CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. A crítica de arte de Quirino Campofiorito: entre a decadência da disciplina neoclássica e o abstracionismo formal. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 26., 2011. **Anais [...]**. São Paulo, 2011. p. 1-9.

CASTRO, Ísis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. **Revista de Ciências Humanas**, n. 98, p. 335-352, out. 2005.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma História do Impressionismo no Brasil: Possibilidades e estratégias. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 39., 2020. **Anais [...]**. Pelotas, RS: UFPEL/CEHA, 2020. p. 26-39.

CÉZANNE. *In: COLEÇÃO Grandes Mestres*. Tradução: José Ruy Gandra. São Paulo: Editora Abril, 2011. Volume 15.

CLARK, Timothy James. **A pintura na vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

COLI, Jorge. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. *In: COLI, Jorge. A Forma Difícil*. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 146-173.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo n. 53, p. 89-106, mar./set. 2011.

DELUCA, Gabriela; ROCHA-DE-OLIVEIRA, Sidinei; CHIESA, Carolina Dalla. Projeto e Metamorfose: Contribuições de Gilberto Velho para os estudos sobre carreiras. **Revista Administrativa Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 4, p.458-476, jul./ago. 2016.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A Interiorização da Metrópole e outros estudos**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2005.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Arte e Gênero: Mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental. *In*: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE – ANACRONIAS DO TEMPO, 17., 2012. **Anais [...]**. Pelotas, RS, 2012.

DUMÉ, Sarah. Sociedade e cultura na obra Mãe Preta (1912), de Lucílio de Albuquerque. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, jul./dez. 2018. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/la\\_mae Preta.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/la_mae Preta.htm) . Acesso em: 02 jun. 2022.

FARIA, Karla Cristina de Araújo. A semântica discursiva na crítica de arte dos Salões Nacionais. **Linguagem em (Re)vista**, Niterói, ano 2, n. 2, jan./jun. 2005. p.18-35.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jul. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/aiba\\_ensino.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm) . Acesso em: 02 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. Aula de 4 de Abril de 1979. *In*: FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Lisboa: Edições 70, 2010.

FOUCAULT, Michel. Aula de 28 de março de 1979. *In*: FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Lisboa: Edições 70, 2010.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da Arte**. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de Si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GONÇALVES, Marcos Tadeu Fabris. **Correspondências – Arte, técnica e processo histórico**. 316 f. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GOWING, Lawrence. **História da Arte: do Neoclassicismo ao Pós-Impressionismo**. Barcelona: Folio, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Uma história do conceito “moderno”. *In*: FARIA, Regina Lucia de. **Modernismo brasileiro 90 anos, outras vanguardas e pós-vanguardas: Avaliações críticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: EDUR, 2018. p.12-50.

HAYDEN, Malin Hedlin. Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito?. In: HAYDEN, Malin Hedlin. **História das Mulheres, Histórias Feministas – Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. p. 312-336.

HENRNANDÉZ, Tanya Katerí. A versão brasileira da legislação Jim Crow: o projeto de embranquecimento do direito de imigração e o direito costumeiro de segregação racial: um estudo de caso. In: HENRNANDÉZ, Tanya Katerí. **Subordinação racial no Brasil e na América Latina – O papel do Estado**, o Direito Costumeiro e a Nova Resposta dos Direitos Civis. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 53-73.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo G. Peças de um Mosaico: Apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira. **Revista de História das Ideias**, São Paulo, v. 21, p. 389-440, 2000.

LEENHARDT, Jacques. O crítico de arte em obra. **Tempo Social, Rev. Socio**, São Paulo, p. 115-120, nov. 2001.

LEJEUNE, Philippe. O guarda-memória. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 111-119, 1997.

LUZ, Ângela Âncora da. Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro, p. 59-63, 2006.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **O campo do Patrimônio Cultural: Uma revisão de premissas**. FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL [online]. 1., 2009. **Anais [...]**. [s.l.], 2009. p. 127-135 Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES\\_Ulpiano\\_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf) . Acesso em: 02 jun. 2022.

MENUCCI, Julia Monfardini. Movimento sufragista e a conquista do voto feminino no Brasil. **Anais do I CONGRESSO BIOPOLÍTICA E DIREITOS HUMANOS**, 1., 2018. **Anais [...]**. Rio Grande do Sul: UNIJUÍ, 2018. Disponível em: <https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/conabipodihu/article/view/9326> . Acesso em: 02 jun. 2022.

MARCONDES, Ana Maria Barbosa Faria de. **Entre vanguardas: o outro lado de uma mesma geração modernista**. 178 f. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

MONET. In: **COLEÇÃO Grandes Mestres**. Tradução: José Ruy Gandra. São Paulo: Editora Abril, 2011. Vol. 3.

MOTTA, Marly Silva da. A nação faz cem anos: o Centenário da Independência no rio de Janeiro. In: **ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS**, 16., 1992. Caxambú, MG, out. 1992. p. 20-23.

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Gragoatá**, Niterói, RJ, n. 39, p. 376-391, dez. 2015.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes artistas mulheres?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação**. f. 2016. Tesse (Doutorado em Estudos Brasileiros) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. *In*: VALLE, Arthur; DAZZI, Isabel Sanson Portella; SILVA, Rosângela de Jesus (Orgs.). **Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. p. 153-160.

OLIVEIRA, Cláudia de. Angelina Agostini: a consagração da artista em 1913. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.52913/19e20.vXV11.00004>. Acesso em: 02 jun. 2022.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. *In*: MIRZOEFF, Nicholas (Ed.). **Visual Culture Reader**. London: Routledge, 1998. p. 50-90

QUEIROZ, Eneida. Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil. *In*: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (Org.). **Memória feminina: Mulheres na História, história de mulheres**. Recife: Editora Massangana, 2016. p. 35-42.

QUEIROZ, Eneida. Luz, movimento e emancipação. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 105, p. 44-47, 2014.

PEDRÃO, Maria Augusta Ribeiro. Georgina de Albuquerque e Anita Malfatti: Representações sobre a mulher na Primeira República. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, 2., 2009. **Anais [...]**. Londrina, PR, mai. 2009. p. 786-791.

PERES, José Roberto Pereira. A formação de professores secundários no Instituto de Artes da UDF (1935-1939). **Revista Amazônida**, Manaus, v. 1, n. 1, p. 29-58, 2020.

PERROT, Michelle. Poder dos homens, força das mulheres? O exemplo do século XIX. *In*: PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da História**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 263-278.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mudanças epistemológicas: a entrada em cena de um novo olhar. *In*: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 39-62.

POLLOCK, Griselda. **Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?**. 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/343346980/POLLOCK-G-Historia-y-Politica-Puede-La-Historia-Del-Arte-Sobrevivir-Al-Feminismo>. Acesso em: 08 jun. 2022.

RIBEIRO, Paula de Souza. **As obras de Georgina de Albuquerque nas Exposições Gerais de Belas Artes e 1920 a 1930: concepções iconológicas em pauta**. 49 f. 2019. Monografia (Graduação em História) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: História teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais Do Museu Paulista**, São Paulo, v. 27, p. 1-51, 2019.

SENNA, Nádia Cruz da. **Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX**. São Paulo: USP, 2007.

SHAPIRO, Meyer. O conceito e o método do impressionismo. *In*: SHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: Reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Campo Artístico. *In*: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (Orgs.). **O Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 400 f. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 66-68.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [s.l.], v. 17, n. 50, p. 143-185, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**. 360f. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SOUZA, Fabiana Lopes de; ZAMPERETTI, Maristani Polidori. Arte, gênero e Cultura Visual: um olhar para as artistas mulheres. **Revista Momento: Diálogos em Educação**. v. 26, n. 2, p. 248-264, jun. 2017.

SOUZA, Viviane Viana de. Dois pesos e duas medidas: Analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Júnior. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2012. p. 725-734.

SQUEFF, Letícia. Exposições de Arte no Brasil: Modos de interpretação. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE – ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES. 33., 2013. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. p. 199-208.

STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade: 1700-1789**. São Paulo: UNESP, 1994.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR- UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VIANA, Marcele Linhares. A Conquista de Espaço e Ocupação das Mulheres na Escola Nacional de Belas Artes no curso de Arte Decorativa. *In*: **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE PELotas**, 39., 2020. Pelotas, RS: UFPEL/CBHA, 2020. p. 334-338.

VICENTE, Filipa Lowndes. **Arte Sem História**. Lisboa: Editora Babel, 2012.

VICENZI, Lectícia Josephina Braga de. A fundação da Universidade do Distrito Federal e seu significado para a educação no Brasil. **Forum Educacional**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3. jul./set. 1986. Disponível em:  
<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/fran/artigos/federal.html> . Acesso em: 02 jun. 2022.

ZACCARA, Madalena. Decolonização da memória: mulheres artistas brasileiras nos Salões parisienses (1900-1939). **19&20**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul./dez. 2019. Disponível em:  
[http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz\\_decolonizacao.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz_decolonizacao.htm) . Acesso em: 02 jun. 2022.

## ANEXO

Quadro 1: Fontes primárias

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Origem</b>
<b>Exposição Geral de Belas Artes</b>	Escola Nacional de Belas Artes	1879	Catálogo	Rio de Janeiro
<b>Revista Ilustrada, ano IV, n.172, p.2, 9 de agosto de 1879</b>	Ângelo Agostini	1879	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Exposição Geral de Belas Artes</b>	Escola Nacional de Belas Artes	1884	Catálogo ilustrado	Rio de Janeiro
<b>Cesto de Compras</b>	Abigail de Andrade	1884	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Um Canto no meu Ateliê</b>	Abigail de Andrade	1884	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Niterói</b>	Abigail de Andrade	1885	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Estendendo a Roupa</b>	Abigail de Andrade	1888	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Estrada do Mundo Novo com Pão de Açúcar ao fundo</b>	Abigail de Andrade	1888	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>A Hora do Pão</b>	Abigail de Andrade	1889	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Exposição Geral de Belas Artes</b>	Escola Nacional de Belas Artes	1890	Catálogo	Rio de Janeiro
<b>Exposição de Belas Artes. 3 de set. p. 1</b>	Adolfo Morales de los Rios	1903	Jornal	Rio de Janeiro
<b>Notas de arte. Jornal do Commercio, 9 set. 1903, p.3</b>	Desconhecido	1903	Jornal	Rio de Janeiro
<b>Autorretrato</b>	Georgina de Albuquerque	1904	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Notas de Arte. Jornal do Commercio. 22 set. 1907, p. 3</b>	Desconhecido	1907	Jornal	Rio de Janeiro
<b>Retrato de Georgina de Albuquerque</b>	Lucílio de Albuquerque	1907	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Cabeça de Italiana</b>	Georgina de Albuquerque	1907	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Georgina de Albuquerque</b>	Lucílio de Albuquerque	1910	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Exposição de Pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque na Escola Nacional de Belas Artes</b>	Lucílio e Georgina de Albuquerque	1911	Catálogo	Rio de Janeiro
<b>Mãe Preta</b>	Lucílio de Albuquerque	1912	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>BELAS-ARTES. O “Salon” de setembro. A Noite, 18 jul. 1912, p.2.</b>	Desconhecido	1912	Periódico	Rio de Janeiro
<b>O “Salon” - Duas expositoras. A Noite, 5 set. 1912, p.1.</b>	Desconhecido	1912	Periódico	Rio de Janeiro

(Continua)

(Continuação do Quadro 1)

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Origem</b>
<b>NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, 20 set. 1912, p.9.</b>	Desconhecido	1912	Jornal	Rio de Janeiro
<b>NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, 9 set. 1913, p.6-7.</b>	Desconhecido	1913	Jornal	Rio de Janeiro
<b>O Salão De 1913 VII. O Paiz, 22 set. 1913, p.2.</b>	L. F	1913	Jornal	Rio de Janeiro
<b>Vaidade</b>	Angelina Agostini	1913	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Auto retrato</b>	Angelina Agostini	1915	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Torso/Ritmo</b>	Anita Malfatti	1915	Carvão e pastel sobre papel	São Paulo
<b>Árvore de Natal</b>	Georgina de Albuquerque	1916	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, 24 ago. 1916, p.5.</b>	Desconhecido	1916	Jornal	Rio de Janeiro
<b>NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, 26 ago. 1916, p.6-7.</b>	Desconhecido	1916	Jornal	Rio de Janeiro
<b>O Salon de 1916. Revista do Brasil, ano I, set. 1916, n. 9, p.37-50.</b>	João Luso	1916	Periódico	São Paulo
<b>O “Salão” de 1917. Revista do Brasil, ano II, out. 1917, n. 22, p.171-190.</b>	Monteiro Lobato	1917	Periódico	São Paulo
<b>J. M. Artes e artistas - Belas artes. O Paiz, 17 ago. 1918, p.5.</b>	Desconhecido	1918	Jornal	Rio de Janeiro
<b>Artes e artistas - Belas artes. O Paiz, 5 set. 1918, p.5.</b>	Desconhecido	1918	Jornal	Rio de Janeiro
<b>O “Salão” de 1918. Revista do Brasil, ano III, nov. 1918, n. 35, p.305-310.</b>	Rodrigo Octávio Filho	1918	Periódico	São Paulo
<b>Manhã de Sol</b>	Georgina de Albuquerque	1920	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Canto do Rio</b>	Georgina de Albuquerque	1920	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Academia n°4</b>	Tarsila do Amaral	1922	Tela pintada a óleo	São Paulo
<b>O Paiz, Ed. 13917, p.1</b>	Fléxa Ribeiro	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>O Paiz, Ed. 13905, p. 2</b>	Desconhecido	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>A Noite, Ed. 3933, p.2</b>	Desconhecido	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Jornal do Commercio, Ed. 353, p. 2</b>	Desconhecido	1922	Periódico	Rio de Janeiro

(Continua)

(Continuação do Quadro 1)

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Origem</b>
<b>O Imparcial, Ed. A01450, p. 6</b>	Desconhecido	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>O Imparcial, Ed. 01488, p. 6</b>	Desconhecido	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>O Imparcial, Ed. 1504, p. 1</b>	Desconhecido	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência</b>	Georgina de Albuquerque	1922	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Revista da Semana, Ed. 13, p. 24-25</b>	Luís Gastão d'Escragnoille Doria	1922	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Relatórios do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, p. 111-113</b>	João Luiz Alves	1923	Relatório	Rio de Janeiro
<b>O Brasil, Ed. 254, p. 4</b>	Desconhecido	1923	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Para Todos, Ed. 377, p.14</b>	Adalberto P.Mattos	1926	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Para Todos, Ed. 388, p.16</b>	João e Carlos Reis	1926	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Para Todos, Ed. 462, p.38</b>	Desconhecido	1927	Periódico	Rio de Janeiro
<b>A Inquietação das Abelhas</b>	Angyone Costa	1927	Livro de depoimentos	Rio de Janeiro
<b>Roceiras</b>	Georgina de Albuquerque	1930	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>Boletim de Ariel, Ed.3, p.13</b>	O. B do Couto e Silva	1931	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Brasil Feminino, Ed. 12, p.47</b>	Maria Francelina	1933	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Revista Brasileira, Ed.3, p.215-219</b>	João Câmara	1934	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Walkyrias, Ed.5, p. 26</b>	Desconhecido	1934	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Walkyrias, Ed.24, p.13</b>	Desconhecido	1936	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Boletim de Ariel, Ed.1, p.236-237</b>	Desconhecido	1937	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Aspectos: Mensario de letras, artes, sciencia, política... Ed. 30, p. 49</b>	Desconhecido	1940	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Feira da Glória</b>	Georgina de Albuquerque	1940	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro
<b>7 ° Salão Paulista de Belas Artes</b>	Galeria Prestes Maia	1940	Catálogo	São Paulo
<b>46° Salão Nacional de Belas Artes</b>	Desconhecido	1940	Catálogo	Rio de Janeiro
<b>Revista Brasileira, Ed.3, p.269-270</b>	Desconhecido	1941	Periódico	Rio de Janeiro
<b>8° Salão Paulista de Belas Artes</b>	Galeria Prestes maia	1942	Catálogo	São Paulo
<b>O Desenho como base no Ensino das Artes Plásticas</b>	Georgina de Albuquerque	1942	Tese de concurso	Rio de Janeiro

(Continua)

(Continuação do Quadro 1)

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Origem</b>
---------------	--------------	------------	------------------	---------------

Revista Brasileira, Ed.5	Desconhecido	1943	Periódico	Rio de Janeiro
9º _____	Galeria Prestes Maia	1943	Catálogo	São Paulo
A Casa, Ed. 243	Desconhecido	1944	Periódico	Rio de Janeiro
Walkyrias, Ed.120, p. 1	Desconhecido	1944	Periódico	Rio de Janeiro
A Noite: Suplemento – Seção de Rotogravura, Ed. 805, p.17	Desconhecido	1944	Periódico	Rio de Janeiro
50º Salão Nacional de Belas Artes	Desconhecido	1944	Catálogo	Rio de Janeiro
Carioca, Ed. 501, p.39 e 60	Desconhecido	1945	Periódico	Rio de Janeiro
Carioca, Ed. 701, p.28-29	Maria Wanderley Menezes	1949	Periódico	Rio de Janeiro
A Casa, Ed.310, p.56, 57 e 71	Armando Migueis	1950	Periódico	Rio de Janeiro
A Noite: Suplemento – Seção de Rotogravura, Ed. 1318,p. 2-3	Desconhecido	1954	Periódico	Rio de Janeiro
A Noite: Suplemento – Seção de Rotogravura, Ed. 1328, p.11	Desconhecido	1954	Periódico	Rio de Janeiro
A Noite: Suplemento – Seção de Rotogravura, Ed. 1338, p. 9-10 e 32-33	Maria Eliza B. de Bonis	1954	Periódico	Rio de Janeiro
Para Todos, Ed. 7, p.8	Vera Tormenta	1956	Periódico	Rio de Janeiro
Para Todos, Ed.15-16, p.17	Georgina de Albuquerque	1956	Periódico	Rio de Janeiro
Walkyrias, Ed.6, p. 30	Desconhecido	1956	Periódico	Rio de Janeiro
Para Todos, Ed.17, p.5	Desconhecido	1957	Periódico	Rio de Janeiro
Exposição Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País	Museu de Arte Moderna de São Paulo	1960	Catálogo	São Paulo
Módulo Brasil Arquitetura, Ed.25, p.47	Desconhecido	1961	Periódico	Rio de Janeiro
A Noite, Ed. A15831, p.2	Desconhecido	1961	Periódico	Rio de Janeiro
Vida Carioca, Ed.385, p.12	Desconhecido	1962	Periódico	Rio de Janeiro
Diário Carioca, 31 de agosto	Antônio Bento	1962	Periódico	Rio de Janeiro
Jornal do Comercio, 30 de agosto	Carlos Rizzini	1962	Periódico	Rio de Janeiro
O Globo, 7 de setembro	Vera Pacheco Jordão	1962	Periódico	Rio de Janeiro
Diario de São Paulo, 29 de agosto	Desconhecido	1962	Periódico	São Paulo

(Continua)

(Conclusão)

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Origem</b>
Folha de São Paulo, 7 de setembro	José Geraldo Teixeira	1962	Periódico	São Paulo

<b>Folha de São Paulo, 11 de fevereiro</b>	José Geraldo Teixeira	1968	Periódico	São Paulo
<b>O Jornal, 29 de julho</b>	Desconhecido	1971	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos</b>	Ministério da Educação e Cultura (org. Carlos Cavalcanti)	1973	Dicionário especializado	Brasília
<b>A Notícia, 13 de junho</b>	Desconhecido	1975	Periódico	Rio de Janeiro
<b>Exposição Póstuma de Pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque</b>	Maria Helena Grossi Sampaio, Sidérea Sousa Nunes, Yara Mattos	1977	Catálogo	Rio de Janeiro
<b>O Globo, 12 de agosto e 5 de setembro</b>	Frederico Morais	1978	Periódico	Rio de Janeiro
<b>O Globo, 30 de setembro</b>	Desconhecido	1984	Periódico	Rio de Janeiro
<b>100 Obras Itaú</b>	MASP	1985	Catálogo	São Paulo
<b>Dicionário Crítico da Pintura no Brasil</b>	José Roberto Teixeira Leite	1988	Dicionário especializado	Rio de Janeiro
<b>Tropeiros</b>	Georgina de Albuquerque	s/d	Tela pintada a óleo	Rio de Janeiro

Fonte: Elaborado pela autora (2021).