

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CAROLINA ALVES WANDERLEY

ESTEREÓTIPOS CRÍTICOS NA ARTE BRASILEIRA: um estudo da crítica de arte sobre a
produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930)

RIO DE JANEIRO

2019

Carolina Alves Wanderley

ESTEREÓTIPOS CRÍTICOS NA ARTE BRASILEIRA: um estudo da crítica de arte sobre a
produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Maria de Silva
Oliveira.

Rio de Janeiro

2019

RESUMO

WANDERLEY, Carolina Alves. **Estereótipos Críticos na Arte Brasileira**: um estudo da crítica de arte sobre a produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930). Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta monografia apresenta uma pesquisa sobre a construção crítica em torno da produção pictórica da artista Georgina de Albuquerque feita entre as décadas de 1910 e 1920. O que se pretende demonstrar é como os regimes dominantes de representação visual na arte brasileira transformaram a compreensão e a avaliação crítica da arte desse período, a partir da análise da forma como a crítica de arte avaliou as obras de Georgina de Albuquerque. Busca-se defender que a visão estereotipada dos críticos sobre as obras produzidas por Georgina neste período, fez com que a artista fosse valorizada somente a partir de critérios da feminilidade, e isto gerou uma compreensão incompleta e tendenciosa de sua arte.

Palavras-chave: Arte brasileira. Crítica de arte. Mulheres artistas. Estereótipos do feminino. Entresséculos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 A MULHER ARTISTA E A FORMAÇÃO DA CATEGORIA <i>L'ART FÉMININ</i> NA EUROPA DO SÉCULO XIX	11
1.1 A GÊNESE DA EXCEPCIONALIDADE DA MULHER ARTISTA	11
1.2 AS MULHERES QUE “AGEM COMO MULHERES” E A <i>L'ART FÉMININ</i>	12
1.3 O ESTEREÓTIPO DA FEMINILIDADE E A CRÍTICA DE ARTE	13
2 ENTRE ARTISTAS E AMADORAS: AS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA DO ENTRESSÉCULOS	15
2.1 A MULHER ARTISTA BRASILEIRA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX	15
2.2 A CRÍTICA DE ARTE E A CATEGORIA <i>AMADORAS</i>	18
3 GEORGINA DE ALBUQUERQUE: A PINTORA MAIS COMPLETA QUE O BRASIL JÁ PRODUZIU?	21
3.1 A ARTE BRASILEIRA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX	21
3.2 A FORMAÇÃO E PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX	23
3.3 DA INVISIBILIDADE À CONSAGRAÇÃO: GEORGINA DE ALBUQUERQUE PELA CRÍTICA DE ARTE NAS DÉCADAS DE 1910 E 1920	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42

“Georgina de Albuquerque é, de certo, a pintora talvez mais completa que o Brasil já produziu. Em geral, nas artes as mulheres aparecem como amadoras.”

Fléxa Ribeiro (1937)

INTRODUÇÃO

O gênero do artista modifica a forma como a obra de arte é recebida. Apesar de impedidas de frequentar cursos nas Academias de arte nos séculos XVIII e XIX, mulheres artistas desses períodos ainda produziram obras de arte. Seus trabalhos, no entanto, foram durante muito tempo discriminados com base em estereótipos de feminilidade, e devido a isso, as artistas foram removidas das discussões que predominavam no meio artístico. Esta monografia, portanto, busca mostrar que um dos motivos para a exclusão de artistas mulheres da História da Arte se deve ao tratamento dos críticos de arte sobre suas obras, e que o mesmo ocorreu no Brasil, ao contrário do que é considerado na história da arte brasileira sobre a existência canonizada de mulheres artistas no país, por meio de um estudo da recepção da produção da pintora Georgina de Albuquerque. Os críticos de arte do início do século XX, ao avaliarem suas obras por meio de termos femininos, relegaram os trabalhos de Georgina a uma esfera isolada da produção artística cultural, o que facilitou o seu futuro obscurecimento da História da Arte brasileira.

Com o movimento de emancipação das mulheres durante a segunda metade do século XX, análises de cunho feminista começaram a surgir em diferentes áreas do meio acadêmico. Por consequência deste novo clima social, começaram a aparecer na esfera da História da Arte questionamentos sobre o seu enfoque exclusivo no homem branco europeu como sendo o único existente, e sobre a existência e a posição de mulheres no ambiente artístico. Foi durante a década de 1970 que a Revista ARTNews publicou o artigo intitulado *Why Have There Been No Great Women Artists?*, da historiadora da arte Linda Nochlin. No artigo em questão, Nochlin (1989) introduz uma discussão sobre o porquê de não se ter conhecimento sobre a existência de mulheres artistas na História da Arte. Nele, a autora apresenta as principais questões que as feministas estavam enfrentando naquele primeiro momento devido ao vasto desconhecimento sobre mulheres artistas, e procura responder os motivos pelos quais não existiram grandes mulheres artistas à altura de Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Picasso, entre outros.

Um dos pontos principais apontado por Nochlin (1989), foi o de que mulheres sempre estiveram em uma posição menos favorecida que os homens, com diversas restrições e discriminações impostas para obterem uma formação artística acadêmica, algo indispensável

para a formação de um artista durante a maior parte da história da arte. A autora mostra que desde o Renascimento até o século XIX, mulheres foram privadas de assistirem aulas de modelo vivo, algo de extrema importância para produzir o tipo de arte que era considerado elevado nesses períodos. Este é considerado por Nochlin (1989) o motivo principal que impossibilitou mulheres de produzirem uma arte que pudesse ser considerada grandiosa. Compreende-se, então, que as mulheres não competiram no mesmo nível que os homens de suas épocas. Portanto, a falta de mulheres no meio artístico se deve à um problema institucional da História da Arte. Sendo assim, Nochlin (1989) salienta a necessidade de repensar a disciplina e buscar compreender como funcionou e como funciona o seu sistema de silenciamento histórico, quais são as suas limitações e fraquezas institucionais, principalmente no que tange a definição da arte e do próprio artista.

Nos anos 1980, Griselda Pollock e Rozsika Parker publicaram o livro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Praticamente 10 anos após o início dos questionamentos feministas à História da Arte, as autoras indicam que não se faz mais necessário somente reivindicar a existência de mulheres artistas, pois diversos livros já haviam sido publicados nesses últimos anos que difundiram as produções de diversas artistas de diferentes períodos da história da arte. Dessa forma, graças à base já formada, as autoras puderam focar na análise da posição da mulher na cultura, ou seja, nos porquês da negação da História da Arte à existência de mulheres artistas, ao invés da simples descrição desses motivos. Desse modo, para Parker e Pollock (2013), o necessário a ser feito é estudar como estas mulheres atuaram ao adentrar o meio artístico e realizar a produção de arte, apesar das restrições que sofreram.

Para Parker e Pollock (2013) a História da Arte sustenta a idealização do artista como um ser masculino em oposição à sua figura negativa, a feminilidade, algo imposto somente às mulheres. E isto influenciou e ainda influencia todos os que adentram a disciplina História da Arte, pois passam a incorporar sua linguagem e protocolos, que são baseados a partir de seu sistema de avaliação por gênero. As autoras também criticam que esta diferenciação entre artistas (indivíduos masculinos) e mulheres artistas acabou criando uma tendência a impor uma visão anti-histórica sobre a arte produzida por elas. Focada no estudo de suas vidas e suas possíveis relações com outras artistas mulheres, ao invés da análise de sua produção no contexto específico de onde e quando viveram. Isto, de acordo com Parker e Pollock (2013),

retira das mulheres sua importância na História da Arte, visto que o critério de avaliação da importância de um artista está relacionado à extensão de sua influência em outros.

Com isso, Parker e Pollock (2013) apontam para a necessidade de se estudar e buscar compreender de quais maneiras os historiadores, historiadores da arte, críticos da arte e escritores registraram mulheres artistas durante o tempo em que elas viveram. Pois, para as autoras, é deste modo que passa a ser possível compreender qual foi a norma utilizada para a definir a arte e o artista em seu período e localização. De acordo com Parker e Pollock (2013), é preciso questionar a prática da disciplina História da Arte, e “olhar para o lugar preciso da mulher na história, realizar uma análise pictórica dos trabalhos das mulheres em relação ao seu período histórico” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. 48).

Griselda Pollock (2003), por sua vez, aponta que a arte considerada ilustre é avaliada por meio de critérios masculinistas. Dessa forma, buscar avaliar artistas mulheres de modo a compará-las com os artistas homens canonizados, manifestando que são tão boas quanto eles, é, parafraseando Pollock (2003), um jogo perdido já demonstrado por Linda Nochlin em *Why Have There Been No Great Women Artists?*, no ano de 1971. Pois anexar novos nomes à História da Arte sem que seja feita uma crítica aos seus métodos e discursos discriminatórios só levaria a um novo esquecimento desses nomes no futuro.

Por outro lado, na história da arte, a mulher sempre apareceu como um grande tema de obras de arte, enquanto que a mulher como artista com suas diferenças, criatividade e singularidade foi ignorada e excluída do cânone da disciplina. Segundo Whitney Chadwick (1997, p. 21), “a confusão entre sujeito e objeto enfraquece a posição de fala da artista mulher ao generalizá-la. Negada a sua individualidade, ela é removida da posição de produtora e se torna um signo para a criatividade masculina”. Além disso, as artistas, quando reconhecidas, tiveram suas obras desvalorizadas, consideradas inferiores e avaliadas por critérios de feminilidade, tal como, delicadeza, sensibilidade e pureza, conforme Janet Wolff (2000) aponta. Essa noção de uma “arte feminina” feita por mulheres surge como uma forma de decretar a inferioridade das obras de artistas mulheres.

Isto posto, segundo a autora Svetlana Alpers (1982, p. 184), a História da Arte possui “um ponto de vista que envolve escolhas e exclusões apesar de sua habitual reivindicação de possuir uma objetividade acadêmica”. Portanto, é necessário ter esse ponto de vista em mente

quando se for realizar o estudo de artistas mulheres, pois a “História da Arte excluiu estruturalmente e ativamente as mulheres de serem consideradas capazes de participar da esfera da arte e de serem consideradas artistas” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. xix).

Por sua vez, a questão da mulher na História da Arte brasileira não é um tema que obteve a mesma atenção e quantidade de pesquisas como nos Estados Unidos e Europa. Um amplo estudo sobre esse assunto com base no caso brasileiro foi realizado apenas no início dos anos 2000, na tese de doutorado de Ana Paula Simioni e somente publicado em 2008, no livro intitulado *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. Nele, a pesquisadora discorre sobre as dificuldades que as mulheres artistas brasileiras vivenciaram para se destacarem como artistas profissionais em um período em que a Academia Imperial de Belas Artes as classificava como *amadoras*, rótulo que trazia consigo um tipo de “classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina” (SIMIONI, 2008, p. 37), por pertencerem ao sexo feminino. Com isto, compreende-se a necessidade de realizar mais estudos sobre a produção artística de mulheres brasileiras na história da arte.

Filipa Lowndes Vicente (2012), uma historiadora portuguesa, em seu artigo *História da Arte e Feminismo: uma reflexão sobre o caso português*, faz o seguinte questionamento:

Como é que as abordagens feministas podem passar a integrar a história da arte portuguesa sem possuir uma genealogia, uma história feita das transformações e críticas teóricas que os próprios feminismos experimentaram ao longo de várias décadas naqueles contextos em que foram mais debatidos? Será que nos podemos apropriar das respostas sem antes termos feito as perguntas? (VICENTE, 2012, p. 210)

Apesar de ter sido escrito com um enfoque voltado para Portugal, o trecho acima pode ser utilizado para o caso brasileiro. Tendo em vista que os desenvolvimentos na História da Arte Feminista ocorreram, sobretudo, no hemisfério norte, *será que nos podemos apropriar das respostas sem antes termos feito as perguntas?* (VICENTE, 2012, p. 210). Para tal, faz-se necessário realizar o estudo de mulheres artistas brasileiras através de um olhar que contemple as especificidades da arte brasileira.

A história da arte brasileira é constituída de particularidades e especificidades que demandam atenção individual, sendo necessárias análises próprias ao que foi e ainda é produzido no Brasil. A criação de novos caminhos de pesquisa para o estudo, assim como a

própria pesquisa de mulheres artistas brasileiras na história da arte brasileira, portanto, mostram-se como algo de suma importância para o futuro desenvolvimento da disciplina. Para que assim seja possível ter uma melhor compreensão sobre as diferentes maneiras como a História da Arte brasileira tem excluído, silenciado e desvalorizado as produções de mulheres artistas nacionais.

A presente monografia busca responder qual foi a maneira como os regimes dominantes de representação visual na arte brasileira transformaram a compreensão e avaliação crítica da arte feita por mulheres, a partir da análise da forma como a crítica de arte avaliou a produção da artista Georgina de Albuquerque. A hipótese para o problema formulado é a de que a visão estereotipada sobre as produções artísticas feitas por Georgina neste período fez com que a artista fosse valorizada somente a partir de critérios da feminilidade, o que gerou uma compreensão incompleta e tendenciosa de sua arte. Dessa forma, a presente monografia tem por objetivo apresentar a construção crítica em torno da produção pictórica da artista Georgina de Albuquerque produzida na primeira metade do século XX, mais especificamente, entre as décadas de 1910 e 1920, abrangendo o período final da Primeira República. Para tal, será feita a análise das críticas da época que abordam a artista e suas obras que foram produzidas nesses anos. Para então averiguar como Georgina, ao atuar como pintora, produziu diferentes significados e posições sobre as quais foram consumidos na sociedade carioca do período, e como a crítica de arte agiu de forma que seus significados artísticos foram desconsiderados em detrimento de estereótipos do feminino.

Este trabalho tem como embasamento teórico, sobretudo, o pensamento da historiadora da arte Griselda Pollock (2003), que afirma que uma das responsabilidades principais para se fazer intervenções feministas na História da Arte é realizar o estudo de mulheres como produtoras. Com isto, almeja-se que a presente pesquisa seja uma contribuição para a produção de conteúdo sobre as obras da pintora Georgina de Albuquerque, assim como para a História da Arte brasileira, já que aponta para a necessidade de se entender a estruturação da diferença na arte feita por artistas homens e mulheres no Brasil do início do século XX, que definiu os conceitos da compreensão do que a arte e o artista deveriam significar e ser.

1 A MULHER ARTISTA E A FORMAÇÃO DA CATEGORIA *L'ART FÉMININ* NA EUROPA DO SÉCULO XIX

1.1 A gênese da excepcionalidade da mulher artista

É com a publicação de Giorgio Vasari no século XV, *Vida dos Artistas*, que o modelo de compreensão da História da Arte como biografia do artista é inaugurado. A consolidação da ideia de que arte grandiosa é somente feita por artistas que possuem o gênio, que é entendido como masculino, ocorre neste momento. Dessa forma, pode-se dizer que o mito do artista, isto é, do “grande artista masculino”, é inventado com Vasari. De acordo com Nanette Salomon (1998), a estrutura do livro de Vasari, com seus critérios que enfatizam a inovação e a influência de um artista sobre outros, foi propagada com o passar dos anos de modo a moldar a forma como a História da Arte foi escrita e entendida até os dias atuais.

O tratamento de Vasari (1998) sobre a produção de artistas mulheres, no qual as coloca em uma posição de excepcionalidade, como se mulheres fossem incapazes de produzir arte exceto em raras exceções — tal como Properzia de' Rossi, considerada “um dos maiores milagres da natureza” (VASARI, 1998, p. 341) de seu tempo e Sofonisba Anguissola, vista como a mulher que “trabalhou com um estudo mais profundo e uma graça maior do que qualquer mulher” (VASARI, 1998, p. 343) de sua época — foi também algo que perdurou na História da Arte. Whitney Chadwick (1997) aponta que, do século XVI até o século XX, a documentação escrita sobre as artes registrou artistas mulheres como exceções e possuidoras de virtudes femininas. De acordo com a autora, essa conjuntura serviu para delinear as diferenças na forma como mulheres e homens produziram, com o intuito de evidenciar uma superioridade masculina nas artes visuais.

Chadwick (1997) também assinala que durante os séculos XVI e XVII as artistas foram mencionadas somente como seres excepcionais. Já com a chegada do século XVIII, começou a surgir um certo interesse em detectar uma “sensibilidade feminina” em suas produções. Nessa época, a artista mulher começou a ser reconhecida “apenas na medida em que sua pessoa, sua persona pública, se conformasse às noções atuais de Mulher, não de

artista” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. 96). Sua arte era vista apenas como uma parte de sua função doméstica na sociedade.

Foi no século XIX que a definição e compreensão da arte feita por mulheres como algo diretamente relacionado à sua biologia e tarefas familiares, e, portanto, feminino, delicado, sensível e puro, conquistou seu ápice. Chadwick (1997) indica que foi a ideologia burguesa e sua imposição de ambientes opostos para mulheres e homens que estabeleceu essas diferenças. A autora afirma também que é durante esse período que surgem as categorias de mulher artista e escola feminina, e foi essa divisão da arte entre esferas femininas e masculinas que arquitetou a base para que no século XX as mulheres, uma vez separadas e deixadas de lado da produção cultural e social da arte, pudessem ser excluídas da História da Arte.

Segundo Parker e Pollock (2013), o aspecto mais notável da ideologia burguesa para as mulheres foi o de determinar características e comportamentos sociais como algo inato. Foi graças a este tipo de atitude que a crença sobre as mulheres não terem aptidão para a criação de uma “arte grandiosa” e uma tendência natural para assuntos femininos surgiu. Portanto, de acordo com as autoras, a produção das artistas desse período estava marcada por esses ideais burgueses sobre a feminilidade, e, devido a isso, parafraseando Anne Higonnet (2014), elas eram impedidas de serem consideradas e reconhecidas como artistas. Além disso, Parker e Pollock (2013) também escrevem que foi justamente no século XIX que a imagem do artista começou a ser relacionada com o público, em oposição a tudo o que era doméstico. O que criou uma barreira profunda entre os ideais sobre o que uma mulher e o que um artista deveriam ser.

1.2 As mulheres que “agem como mulheres” e a *l’art féminin*

A produção de artistas mulheres foi diferenciada por meio do uso de termos femininos para descrever suas obras durante a maior parte da história da arte. Isto posto, Tamar Garb (1989) destaca que ao final do século XIX na França surgiu o conceito de *l’art féminin*. Este conceito, parafraseando Janet Wolff (2000), foi utilizado pelas mulheres desse período como

uma forma de negociar suas atuações no meio artístico sem que contestassem suas posições na sociedade burguesa.

Segundo Garb (1989), nesta época acreditava-se que a feminilidade era algo que existia de fato, e poderia ser encontrado nas características e atitudes de todas as mulheres. Devido a isso, havia a expectativa de que as obras produzidas por mulheres deveriam conter esse elemento feminino. No entanto, também de acordo com a autora, nem sempre os críticos conseguiam encontrar nas obras de mulheres essa manifestação de feminilidade. Dessa forma, começou a surgir também a crença de que a produção dessas artistas mulheres eram uma extensão de seus professores e que elas os imitavam em suas obras. Portanto, independente do motivo, os críticos acreditavam que as artistas mulheres seriam incapazes de criar algo singular, elevado e que pudesse ser considerado uma “arte grandiosa”.

Por conta desta postura, Garb (1989) salienta que houve uma reivindicação no século XIX para que a arte realizada por mulheres fosse compatível com o ideal de feminilidade, além de possuir todas as características estilísticas ideais para o que estava sendo produzido na época. É nesse meio onde surge o discurso da categoria *l'art féminin*. De acordo com Garb (1989), ele foi formulado por integrantes da *Union des femmes peintres et sculpteurs* e não se referia somente a uma mera arte de características femininas, mas sim a um ideal utópico de uma cultura feminina onde a arte francesa seria tomada por um espírito feminino. Dessa forma, as mulheres poderiam participar da produção artística francesa contanto que continuassem agindo como mulheres, isto é, femininas, e sem que abandonassem suas funções familiares e domésticas. Inclusive, conforme Garb (1989) aponta, havia certas integrantes da *Union* que se orgulhavam por conseguirem conciliar e balancear suas atividades artísticas e domésticas, sendo estas elogiadas e consideradas grandes artistas pela crítica da época.

1.3 O estereótipo da feminilidade e a crítica de arte

De acordo com Rozsika Parker e Griselda Pollock (2013, p. 8), “o estereótipo é um produto de uma cultura patriarcal que constrói o domínio masculino através do significado que atribui à diferença sexual”. Com essa fala, as autoras se referem ao uso do estereótipo

feminino, que serve para preservar a predominância da crença da arte masculina como superior. E isso é algo que atua na constituição da forma como a história da arte é compreendida até os dias atuais. Além disso, conforme Cindy Nemser (1973) escreve, tanto a crítica de arte quanto a História da Arte vêem as artistas mulheres como seres incapazes de originalidade, e compreendem suas produções como meras imitações de seus instrutores, o que pode ser entendido como resultado dessa crença na superioridade da arte feita por homens.

Chadwick (1997), por sua vez, também ressalta que o conhecimento do gênero do artista altera as formas de compreensão da obra de arte, e com isso, fabrica hierarquias artísticas que definem qual tipo de arte é boa e qual não é. Da mesma forma, segundo a autora, todas as características relacionadas à feminilidade, como delicada, decorativa, sensível e amadora, serviram como base para o desfavorecimento da arte das mulheres como algo que poderia ser considerado uma “arte verdadeira”.

Para exemplificar o quanto esse tipo de atitude para com a arte afeta profundamente a compreensão da mesma, Chadwick (1997) relembra o caso da pintora holandesa do século XVII, Judith Leyster, cuja existência era desconhecida até o final do século XIX, pois ela teve até então sua produção atribuída ao pintor holandês do mesmo período, Frans Hals. A autora destaca a forma como a crítica tratou suas obras de modo diferenciado, primeiro quando achavam que haviam sido feitas por um homem, e depois, quando descobriram que foram criadas, na verdade, por uma mulher. Ela cita como exemplo a fala do historiador James Laver:

Algumas mulheres artistas tendem a imitar Frans Hals, mas as pinceladas vigorosas do mestre estavam além de sua capacidade. Basta olhar para o trabalho de uma pintora como Judith Leyster para detectar a fraqueza da mão feminina (LAVER, s/d apud CHADWICK, 1997, p. 24).

No entanto, a existência dessa “fraqueza da mão feminina” nas obras mencionada por Laver, foi ignorada por muitos anos pelos que creditaram a Frans Hals a maior parte da produção de Leyster. Dessa forma, tal qual Parker e Pollock (2013) escrevem, é possível notar que o sexo do artista altera a forma de recepção e compreensão da obra de arte. Com isto, conforme Chadwick (1997) aponta, têm-se que este exemplo de obras que tiveram suas autorias trocadas por artistas de sexos diferentes, assim como as interpretações diferenciadas

de críticos e historiadores sobre essas obras dependendo do sexo de seus autores, são relevantes para contestar as noções de qualidade utilizadas na História da Arte.

2 ENTRE ARTISTAS E AMADORAS: AS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA DO ENTRESSÉCULOS

2.1 A mulher artista brasileira do final do século XIX e início do XX

Na história da arte brasileira a situação em relação às mulheres é diferente da encontrada no meio internacional. Nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lygia Clark, e Ligia Pape são reconhecidos na narrativa da arte brasileira, e os trabalhos dessas artistas são estudados e debatidos por acadêmicos e pesquisadores. Devido a isso, no meio artístico brasileiro há o que Luciana Loponte (2008) chama de “mito da democracia de gênero”, que se refere a certa crença de que não há uma necessidade em se discutir as questões de gênero, pois as mulheres artistas já fazem parte do cânone da arte brasileira e não se encontram no esquecimento como as artistas do meio internacional. No entanto, a existência de algumas mulheres conceituadas em determinados movimentos da arte brasileira não quer dizer que uma perspectiva feminista não seja necessária para o estudo da história da arte brasileira.

De acordo com Loponte (2008, p. 14-15), “as mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino”. Com isto, denota-se que existem outras mulheres que fazem parte da história da arte brasileira, mas foram excluídas das principais discussões sobre arte e, portanto, tiveram suas produções e contribuições omitidas. Desse modo, é preciso ter em mente que a História da Arte brasileira também foi construída a partir de um ponto de vista masculinista, e que uma crítica feminista aos seus valores é necessária.

O conhecimento sobre as artistas mulheres de períodos anteriores ao modernista no Brasil, por sua vez, foi por muito tempo inexplorado e ainda é imensamente escasso. Conforme Paulo Herkenhoff (2017) indica, até hoje não foram encontradas referências de artistas mulheres atuantes no período colonial brasileiro, sendo a obra mais antiga registrada de uma mulher no país pertencente ao ano de 1831 — o desenho *Cravos*, de Florinda dos Santos Carvalho, presente no acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Das artistas conhecidas, a maioria são mulheres brancas e de família abastada. No caso das artistas visuais negras, a situação é ainda mais desfavorável, tendo a sua presença no meio artístico brasileiro registrada somente a partir do século XX, quando aparecem pintoras como Maria Auxiliadora e Madalena Santos Reinbolt.

Um dos motivos para a falta de conhecimento sobre as artistas do entresséculos pode ser encontrado na própria escrita da história da arte modernista brasileira, que depreciou toda a arte desse período ao categorizá-la por meio do termo pejorativo *acadêmico*. Todavia, de acordo com Sonia Gomes Pereira (2012), desde os anos 1970 a arte dessa época vem sendo pesquisada e revisada, de modo que estudos sobre diversos artistas foram retomados e seus trabalhos reavaliados. No entanto, segundo Pereira (2016), muitos artistas ainda não passaram por essa reavaliação, e há necessidade de se realizar novas pesquisas sobre seus trabalhos. No que se refere a produção das artistas mulheres desse período, a quantidade de pesquisas a serem feitas é ainda mais alta, visto que essas artistas, além de terem passado pela rotulação pejorativa modernista, foram impedidas de frequentarem as instituições de ensino de arte durante a maior parte do século XIX e discriminadas pela forma diferencial como a crítica de arte tratava suas obras, por meio do uso de estereótipos do feminino e do termo depreciativo *amadora*. De modo que suas produções foram afastadas das obras feitas por homens, o que as colocou em uma esfera alheia da produção cultural da época.

Um dos motivos para a escassez de artistas do sexo feminino na História da Arte brasileira se deve ao fato de que a maioria das instituições de ensino artístico não as aceitava em seus cursos. E isto está relacionado diretamente com o fato de que as mulheres só passaram a ter acesso a educação no Brasil após a Proclamação da Independência, quando o discurso oficial passa a se dedicar à criação de uma nova imagem para o país. Uma imagem que fosse o oposto de sua natureza colonial, vista como ultrapassada e incivilizada, conforme Guacira Louro (2004) assinala. A autora também aponta que, inicialmente, as meninas de classes mais elevadas estudavam com professoras particulares em suas próprias casas ou em escolas religiosas. Sua educação era composta de ensinamentos que colaborassem para o seu futuro como mãe e esposa, a base para que seu lar fosse virtuoso. Somente na metade do século XIX que começaram a surgir as primeiras escolas, estas para a formação de docentes. As mulheres foram permitidas de estudarem nessas instituições pois a docência era

configurada, parafraseando Louro (2004), como uma ampliação da maternidade. Por sua vez, a Academia Imperial de Belas Artes, mais importante estabelecimento de ensino que formava artistas no Brasil do século XIX, não aceitava realizar a matrícula de mulheres, de acordo com Ana Paula Simioni (2008). A autora ressalta que foi somente no ano de 1893, após a Proclamação da República, que a instituição, então Escola Nacional de Belas Artes, passou a aceitar alunas do sexo feminino. Antes, as mulheres que buscavam formação artística tinham a opção de estudar no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas até mesmo o Liceu só começou a aceitar mulheres a partir de 1881.

Em relação às Exposições Gerais, a participação de artistas mulheres não era proibida, mas era feita por meio da categoria de *amadoras*, que supunha uma incapacidade de mulheres se tornarem artistas profissionais, segundo Simioni (2008). No entanto, um momento importante para as artistas mulheres brasileiras do século XIX ocorreu na Exposição de 1884, quando Abigail de Andrade conquistou duas medalhas de ouro por suas obras *Um canto do meu ateliê* e *Cesto de compras*, e se tornou a primeira mulher a obter o prêmio. A artista faz isso, conforme Claudia de Oliveira (2011) aponta, com seu autorretrato no *atelier*, na qual aparece representada como sujeito ao invés de um objeto a ser admirado. De acordo com Oliveira (2011), Abigail, ao se retratar pintando em seu atelier de costas para o espectador do quadro, demonstra que a sua intenção é a de expor o seu treinamento como artista, de modo a estabelecer sua posição como indivíduo e como artista profissional.

Isto posto, Simioni (2008) aponta que, ao longo do século XIX, a participação de mulheres foi aumentando gradualmente, chegando a alcançar quase metade do número de expositores no ano de 1900. Todavia, esse crescimento no número de expositoras não significou que as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que pretendiam se tornar artistas desapareceram. Simioni (2007) assinala que elas ainda passavam dificuldades para serem aprovadas nos concursos de ingresso dos cursos, algo devido a discrepância existente entre os currículos escolares para os sexos femininos e masculinos, e em relação ao que era cobrado nos exames de admissão. Assim como também havia dificuldades devido a forma diferencial como a crítica tratava as obras de mulheres, por meio do uso de estereótipos de feminilidade e do termo *amadora*, de modo que afastava suas produções das obras feitas por homens.

2.2 A crítica de arte e a categoria *amadoras*

A permanência das mulheres na categoria *amadoras* por todo o século XIX é um dos maiores motivos pelo qual suas produções e trajetórias foram apagadas da História da Arte brasileira, de acordo com Simioni (2008). Pois essa noção do amadorismo imutável do sexo feminino impedia o entendimento de suas carreiras como a de profissionais, e suas produções como sendo parte e colaboradoras da cultura artística do período. Segundo a autora, essa categoria *amadoras* separava as mulheres do que era considerado como a “arte verdadeira”:

tratava-se de algo muito mais significativo do que uma simples expressão, pois trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina (SIMIONI, 2008, p. 37)

Sendo assim, as mulheres eram consideradas incapazes intelectualmente em comparação aos homens, e, portanto, tidas pelos críticos como inaptas de produzirem algo esteticamente notável e “relevante” para a arte brasileira. Quando elogiadas, de modo geral, era em comparação às outras amadoras e amadores, como pode ser visto no comentário do crítico de arte Félix Ferreira (2012) sobre a pintora Abigail de Andrade na Exposição Geral de 1884:

À Exma. Sra. D. Abigail de Andrade cabe a palma da vitória entre as amadoras e mesmo amadores. Nada menos de quatorze trabalhos foram por ela expostos, sendo nove pinturas e cinco estudos a lápis — e só nestes notam-se algumas incorreções de desenho, menos devidas à talentosa amadora que às reduções dos gessos acadêmicos, que por mais que as proclamem mecânicas, serão sempre reproduções defeituosas; em compensação, naqueles quadros há provas de muito talento e de bom gosto artístico (FERREIRA, 2012, p. 211).

De acordo com Rosângela Silva (2009), a crítica de arte brasileira emergiu no século XIX com Manuel de Araújo Porto Alegre. No entanto, conforme a autora aponta, foi somente por volta da década de 1870 que a atuação da crítica alcançou seu auge, após a XXV Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, de 1879, onde foram expostas as pinturas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles, de modo a expandir o assunto da produção artística no país. Após esse acontecimento, os críticos de arte Luís Gonzaga Duque Estrada e Félix Ferreira publicam *A Arte Brasileira* (1888) e *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), respectivamente. Ambos com o objetivo de contribuir para esse debate e opinar sobre a arte brasileira e o seu significado. Nos textos de ambos autores já se encontra

presente a crença de que as produções de artistas mulheres eram meros reflexos de seus atributos por pertencerem ao sexo feminino, e, devido a isso, vistas como inferiores.

De acordo com Simioni (2008), os críticos de arte desse período do entresséculos estavam atrás da manifestação de uma feminilidade nas obras dessas mulheres, de modo que características femininas estão presentes em grande parte de suas análises de obras das artistas. Algo que pode ser notado pelo uso de termos como *alma feminina*, *graciosidade*, *delicadeza*, entre outros, que seriam representativos do sexo das artistas. O tratamento de Gonzaga Duque sobre a obra da escultora Nicolina Vaz, em seu livro *Contemporaneos: pintores e escultores* (1929), evidencia bem esse tipo de abordagem. Nele, o crítico menciona que a artista “transmite às suas obras a sentimentalidade e as delicadezas da sua alma de mulher” (ESTRADA, 1929, p. 211), assim como comenta sobre sua execução da obra, que diz ser de uma “maneira delicada d’esculpir, em que ha certa feminilidade” (ESTRADA, 1929, p. 167). Com isso, verifica-se que a compreensão dos trabalhos de artistas mulheres foi compreendida pelos críticos de modo diferenciado das obras feitas pelos homens.

Simioni (2008) também aponta que é devido a esse tipo de discurso que havia a crença na tendência que essas artistas tinham para com temas “menores”, como a pintura de flores e de naturezas-mortas. Ademais, seus trabalhos, além de considerados uma extensão do seu sexo, também eram vistos como uma imitação dos de seus professores. As artistas eram consideradas incapazes de criar algo novo e suas obras eram avaliadas como se tivessem sido feitas por outro artista, sendo estes os elogiados ou criticados, enquanto as artistas apreciadas somente por suas supostas assimilações às virtudes ou falhas de seus mestres. A crítica de Gonzaga Duque (1929), mais uma vez, apresenta essa característica. Ao comentar a obra de Adelia Saldanha, o crítico somente consegue ver o trabalho como se tivesse sido feito pelo professor da artista:

A Sra. Adelia Saldanha é discipula do Sr. Augusto Petit, felizmente numa epocha bem differente da que celebrizou o nome desse pintor, e como discipula imita o mestre nas suas boas e más qualidades. Assim, a dura maneira de pintar que, ao depois, lambida a *blaireau* e envernizada a valer, dá aos quadros o aspecto de placas de porcellana; a preferencia do classico claro-escuro ao modelado, uniforme intensidade do todo, o infeliz uzo de *escuros terrosos* para accusar sombras, como se nota no contorno desse seio direito do auto-retrato, são defeitos do mestre, dos quaes a talentosa artista , parece, difficilmente se libertará (ESTRADA, 1929, p. 149).

A categoria *amadoras* conforme utilizada no Brasil desse período pode ser relacionada à categoria de *l'art féminin* formada na França do século XIX, de acordo com Simioni (2007), visto que ambas serviam para agrupar toda a produção feita por mulheres por meio de estereótipos do feminino, e consideravam as obras de mulheres como uma extensão de seu sexo biológico. Devido a isso, a compreensão sobre seus trabalhos foi separada das obras feitas por artistas homens, e suas composições foram relegadas a um espaço distante da produção artística da época. Isto foi o que facilitou, posteriormente, a exclusão dessas mulheres da História da Arte.

No entanto, conforme o crescimento da presença de mulheres nos cursos de Belas Artes, nos *ateliers* particulares e nas exposições no início do XX, é possível verificar o começo de uma mudança no tratamento dos críticos de arte em relação ao trabalho das mulheres. Gonzaga Duque (1929, p. 168), por exemplo, comenta em uma crítica sobre o aumento do número de expositoras participantes no Salão de 1907: “A outra esta no grande numero de *pintoras* que alli se exhibio, e algumas com real merecimento. A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?”. Neste trecho, também é possível notar um exemplo dessa mudança no tratamento às artistas mulheres, pois nele o crítico reconhece a contribuição das mulheres para a arte do país. Nesse mesmo período, o termo *amadora* começa a desaparecer das críticas, e suas produções passam a ganhar um pouco mais de atenção e comentários cujo enfoque não era somente na presença de atributos do sexo feminino em suas composições, embora o uso de estereótipos ainda perdurasse em algumas críticas.

3 GEORGINA DE ALBUQUERQUE: A PINTORA MAIS COMPLETA QUE O BRASIL JÁ PRODUZIU?

3.1 A arte brasileira do final do século XIX e início do XX

Na escrita da história da arte modernista brasileira, a arte brasileira do século XIX e início do XX foi depreciada e categorizada por meio do rótulo *acadêmica*. Isso ocorreu, pois, conforme Jorge Coli (2005, p. 9) assinala, “a modernidade venceu os chamados *acadêmicos*”, e, com isso, apagaram da História todas as produções que divergiam do que era considerado moderno por eles.

Nas últimas décadas, no entanto, a arte desse período passou a ser revista, e novas compreensões sobre a produção artística dessa época começaram a surgir. Sonia Gomes Pereira (2012) destaca que a particularidade das produções de arte no início do século XX não está relacionada à mudança de fases, mas sim às diferentes alternativas de estilos disponíveis para o uso dos artistas deste período. Para uma compreensão mais adequada da arte feita neste período, portanto, é necessário, como Ana Cavalcanti (2009) aponta, realizar pesquisas sobre a arte brasileira sem ordenar obras e artistas na concepção evolutiva da arte, convencionalizada pela arte europeia. Algo que, de acordo com Sonia Gomes Pereira (2012, p. 94), nos condiciona a acreditar na existência de obras que sejam “fora do seu tempo”, divididas entre as que prenunciam um estilo futuro e as atrasadas. Também é necessário, de acordo com Cavalcanti (2014), se afastar da compreensão da arte como algo cíclico que tem começo, meio e fim, e atentar para a coexistência de diferentes tipos de produções de arte executado por artistas do mesmo período, para que assim haja um entendimento mais abrangente sobre a arte brasileira dessa época. Tadeu Chiarelli (2010), por sua vez, denota ser necessário não pensar na arte desse período em termos de oposição, rivalidade e ruptura entre tradição e modernidade, mas sim, em termos de continuidade e conciliação.

Posto isto, Pereira (2012) assinala que ao final do século XIX os artistas brasileiros começam a valorizar mais os temas que abordam cenas do cotidiano e da vida urbana, em detrimento dos temas históricos, perante ao processo de modernização que estava presente nas cidades. Pereira (2016) também denota que o artista sincero e espontâneo, que pinta cenas ao

ar livre e faz uso de diferentes linguagens pictóricas, começou a ser enaltecido. Todavia, Pereira (2016) destaca que o conceito de belo, assim como a função narrativa na pintura — que se encontrava conectada à poesia, literatura e retórica —, oriunda da tradição clássica, ainda se fazem presentes para os artistas do entresséculos. Sendo estes considerados pela autora pontos importantes para a compreensão da arte brasileira do início do século XX. Assim sendo, segundo a autora, faz-se necessário compreender melhor o conceito de moderno, para além do que é conhecido em relação aos modernistas.

Segundo Monica Velloso (2010, p. 11), moderno é um termo com significados abrangentes e variáveis conforme o tempo e contexto, de modo que podem existir “tantas modernidades e antiguidades quanto épocas e sociedades”. Velloso (2010, p. 18) também aponta que a cultura da modernidade “foi a expressão artística e intelectual de um processo histórico reconhecido como modernização e produzido pela transformação capitalista do mundo”, e no período do final do século XIX e início do XX, ela se expandiu para além da Europa. No final do século XIX no Brasil, por exemplo, o conceito de moderno já é encontrado no meio artístico. Camila Dazzi (2012) indica que para o artista ser considerado moderno, ele deveria ser original e dispor de individualidade e sensibilidade em suas obras, sem imitar escolas ou obedecer regras e normas pré-definidas.

Isto posto, têm-se que a arte das primeiras décadas do século XX, período conhecido como o da Primeira República, se encontra no cruzamento entre os chamados de “acadêmicos” e dos “modernos”, e é necessário que seja interpretada perante o lugar que ocupava na história brasileira. Pois, conforme Ana Paula Simioni e Lucia Stumpf (2014, p. 129) apontam, a arte desse período produziu uma estética própria, foi o “Moderno antes do Modernismo”, e para compreendê-la é preciso ter em mente este lugar de ocupação, ao mesmo tempo que se deve abordar com cautela as obras desse período perante os critérios e juízos estéticos dos modernistas.

3.2 A formação e produção artística de Georgina de Albuquerque no Rio de Janeiro no início do século XX

Parafraseando José Carlos Durand (1989), o período da Primeira República (1889-1930) foi um de mudanças nas estruturas produtiva e social do Brasil. Foi nesta época que o Rio de Janeiro começou a ser transformado, pois a imagem da capital passou a ter grande importância para o governo. E assim foram feitas grandes reformas na infraestrutura do Rio de Janeiro no início do século XX, de modo que a cidade perdeu seus traços coloniais e adquiriu uma aparência europeia em sua arquitetura e urbanismo. Segundo Sonia Gomes Pereira (2013), essas mudanças ocorreram também devido a degradação das condições urbanas na cidade, como aumento da população e precarização do saneamento, que propagavam epidemias. Esse período também foi marcado pelas mudanças estéticas nas artes plásticas até a década de 1920, quando, de acordo com Pereira (2013), uma nova conjuntura política e econômica começa a aparecer devido a procura de investimentos na industrialização do país. E isto alterou a forma como o processo de modernização é visto e compreendido tanto para o país quanto para o meio das artes, o que auxiliou no estabelecimento do projeto modernista desse período.

Maria Ângela D’Incao (1997), por sua vez, aponta que no século XIX surge uma nova mentalidade burguesa, que reformula a vida doméstica e as atividades femininas. De acordo com D’Incao (1997, p. 223), nesse período há o “nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa”, estabelecida por meio da importância dada à intimidade e à maternidade. Com a chegada da República e a modernização do Rio de Janeiro, as relações familiares são modificadas, de modo que há o que D’Incao (1997, p. 228) chama de “privatização da família”, que se refere ao enaltecimento e ampliação da vida íntima. Dessa forma, a mulher de elite passa comparecer em eventos sociais e a ser analisada por outros indivíduos da sociedade por sua maneira de se portar, e, dessa forma, são sujeitas à função de mães e esposas exemplares. E assim, “cada vez mais é reforçada a idéia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família burguesa e higienizada” (D’INCAO, 1997, p. 229).

Este é o tipo de ambiente presenciado e vivido por Georgina de Albuquerque. A artista nasceu no ano de 1885 em Taubaté, no estado de São Paulo. Em sua *Auto-biografia* (1958), Georgina afirma ter começado a pintar ainda criança, com o apoio de sua mãe. Posteriormente, teve aulas particulares em sua própria casa com Gaspar Falco e Rosalbino Santoro, um artista italiano. Em 1904, Georgina partiu para o Rio de Janeiro e se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde teve aulas com Henrique Bernadelli. Em 1906, se casou com o pintor Lucílio de Albuquerque, que havia conquistado o Prêmio de Viagem, e se mudou para Paris, onde viveu entre os anos 1906 e 1911. Durante esse tempo, estudou na *Académie Julian*, com Henri Royer, e na *École des Beaux-Arts*, com Jean Louis Paul Gervais, e também fez cursos de aquarela com Richard Miller, de arte decorativa com Eugène Grasset, e de *croquis* com Jules Poitevia, assim como também produziu por conta própria. Em uma entrevista para Angyone Costa (1927), a artista comenta como não deixou de pintar nem mesmo quando teve seus filhos, sempre conciliando seu papel e mãe e de pintora:

Depois, trabalhei por conta própria. Frequentei museus e procurei pintar, pintar muito, a todas as horas, a todos os instantes do dia. Nem mesmo quando os meus dois filhos, Dante e Flaminio, eram pequenos, deixei um só dia de trabalhar. E` o que faço sempre, constantemente, a todos os momentos (COSTA, 1927, p. 91)

Georgina e Lucílio voltaram para o Brasil em 1911, e a artista participou de diversas exposições e expôs suas obras em diversos salões nacionais e internacionais. Ela também foi professora de desenho na ENBA entre os anos 1927 e 1948, e deu aulas na Universidade do Distrito Federal e no curso de desenho e pintura para crianças que estabeleceu no Museu Lucílio de Albuquerque, criado e mantido por ela mesma em sua própria casa. Entre os anos 1952 e 1954, Georgina ocupou o cargo de diretora da ENBA. No que se refere à sua produção, Georgina é conhecida por seus *croquis* e suas pinturas ao ar livre de estética impressionista, que possuem um tratamento intenso no uso das cores e iluminação. A artista é definida da seguinte forma por Angyone Costa (1927):

Verdadeira sensibilidade de latina, nascida sob os tropicos e creada no estonteamente luminoso da natureza americana, a sua pintura tinha de ser diversa, agitada e viva, dando a exacta impressão do ambiente que lhe impressiona a visão. É uma colorista maravilhosa que tira das tintas todas as combinações imagináveis. Tem a paixão das telas ensoladas, lavadas de luz, onde os diversos tons se combinam. Gosta das paisagens alegres, movimentadas, do interior brasileiro; pinta os costumes rusticos da nossa gente matuta, amando, tambem, reproduzir as moças de faces frescas, os nus de carnação rosada e olhos doces, que lembram églogas vergilianas. É uma impressionista que pinta á sua época, o seu temperamento, o seu tempo.

Foge aos canones consagrados, aos moldes classicos, que toda gente já utilizou. Tendo de pintar um rosto, pintará a iluminar a physionomia, o olhar e não o olho. Assim com a bocca, com as attitudes do corpo humano, nos detalhes anatomicos reproduzidos. Vem dahi a movimentação musical dos seus quadros, a alegria pagã das suas telas (COSTA, 1927, p. 86)

Nessa mesma entrevista para o crítico de arte, Georgina define sua produção como impressionista. De acordo com a artista, sua arte é:

Impressionista, que é uma feição moderna, alguma coisa de novo em pintura. Foge inteiramente aos moldes preestabelecidos. E' tudo quando há de mais movimentado, mais ensolado, menos calculado e medido. Eu pinto a natureza, pelas sugestões que ella me causa, pelos arroubamentos que me provoca e, como tal, não posso ficar, hieratica e solemne, ante os imperativos que ella em mim produz. Depois, amo a figura humana. Vou pela praia, encantada com a paysagem; deparo-me com uma creança, entorneço e me desinteresse pelo ambiente em redor. A minha sensibilidade é presa pela graça do movimento, da vibração infantil (COSTA, 1927, p. 88).

Isto posto, Adelaide Andrade (2003, p. 295) comenta que Georgina “entregou-se de corpo e alma à visualidade impressionista” e que o seu uso desta linguagem pictórica foi propiciado graças às transformações por conta do processo de modernização, ocorridas na sociedade brasileira durante a Primeira República.

Georgina também é conhecida pela forma como procurou retratar figuras de mulheres, dando-lhes destaque. Segundo Ana Paula Simioni e Manuela Nogueira (2015, p. 35), “mais do que qualquer outra artista de seu tempo. Georgina procurou cunhar expressões plásticas capazes de representar as mulheres como sujeitos da história”. Em sua pintura *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* (Imagem 7), a artista procura dar evidência à figura da princesa Maria Leopoldina e ao seu papel político na independência do país, retratando-a como sujeito que teve importância para este acontecimento. Segundo Simioni (2002, p. 151) “Georgina tentou afirmar-se, em sua tela, como uma mulher pintora de tema histórico, por meio da figuração de um novo tipo de herói”. Pois, de acordo com Simioni (2002, p. 144), a tela de Georgina encontra-se em oposição à tela *Independência ou Morte* (Imagem 8) de Pedro Américo, tida como a “imagem oficial” da declaração de independência do Brasil, que tem a figura de Dom Pedro I como herói da nova nação, e que a conquista por meio do uso de forças armadas.

3.3 Da invisibilidade à consagração: Georgina de Albuquerque pela crítica de arte nas décadas de 1910 e 1920

Honestidade, individualidade e sensibilidade. Ao percorrer críticas de arte do início do século XX no Brasil, estas são as palavras mais recorrentes utilizadas pelos críticos. Desse modo, compreende-se que para um artista ser considerado talentoso, ele deveria possuir estas características e ser capaz de incluí-las em seus trabalhos. De acordo com Aureo Mendonça (1998), a crítica de arte moderna tem suas análises focadas não somente na biografia do artista, mas também na realização de uma apreciação apurada e detalhada da produção do artista, abordando um parecer sobre as técnicas, os temas e as linguagens pictóricas utilizadas nos trabalhos. No entanto, segundo Mendonça (1998), os críticos de arte do Brasil do entresséculos nem sempre apresentavam estes elementos em suas análises. De modo geral, os críticos desse período apresentavam comentários nos quais citavam artistas e suas obras, e os enalteciam ou depreciavam. Fazendo uma adição ao comentário de Mendonça (1998), no que se refere às artistas mulheres, os críticos de arte, ou as enalteciam em referência às outras mulheres, ou as ignoravam completamente, sem nem ao menos uma menção aos títulos de suas obras.

Em críticas de arte nas quais Georgina de Albuquerque é mencionada ao longo das décadas de 1910 e 1920, é possível dizer que a artista percorreu um caminho no qual foi da invisibilidade à consagração, de “esposa de Lucílio”¹ à “Mestra da Pintura”². Nas primeiras críticas em que aparece, suas obras são praticamente ignoradas. Em duas críticas do *Correio Paulistano*³ sobre a exposição que realizou ao lado de Lucílio logo após o seu retorno ao Brasil em 1911, por exemplo, seu nome não é mencionado para além do título e suas obras são ignoradas. A exposição do casal é tratada como se fosse uma individual de Lucílio, este considerado um “mestre da pintura” cuja arte se encontrava no mesmo patamar de grandeza

¹ GRIECO, Agrippino. A Pintura no Brasil. *Brasil Ilustrado*, Rio de Janeiro, s/p, 1933. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=244414&pagfis=257>>. Acesso em: 12/06/2019.

² VIDA DOMÉSTICA. Mestra da Pintura. *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, p. 20, 1946. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=830305&pagfis=42209>>. Acesso em: 12/06/2019.

³ CORREIO PAULISTANO. Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 17322, p. 3, 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=22764>. Acesso em: 12/06/2019; CORREIO PAULISTANO. Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 17327, p. 4, 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=22815>. Acesso em: 12/06/2019.

que a de Rodolpho Amoedo e Eliseu Visconti⁴. Apesar disso, ao longo dos anos, Georgina consegue se afirmar na pintura e a ser reconhecida. Todavia, este reconhecimento, na maioria das vezes, está relacionado à produção de outras mulheres artistas de sua época, como se houvesse uma esfera artística e cultural separada, onde as obras de mulheres dialogavam somente com o trabalho de outras mulheres. Estas, por sua vez, estariam propensas a uma “arte feminina”, supostamente voltadas para temas românticos, sentimentais, do lar e da família. Um exemplo desse tipo de atitude em relação a arte produzida por mulheres pode ser encontrado na crítica *A Pintura no Brasil*, de Agrippino Grieco (1919), onde o autor escreve sobre Georgina o seguinte:

A esposa de Lucilio é também uma glorificadora dos belos aspectos terrestres. Sente-se-lhe a delicadeza feminina na predileção pelos temas levemente romanescos, pelas melodias chromaticas, pelas effusões poeticamente sentimentaes (GRIECO, 1919, s/p).

Entretanto, é importante ressaltar que a produção de obras cujo tema central é o lar e a família não era exclusiva de artistas do sexo feminino. Eliseu Visconti, por exemplo, retratou sua família em diversas de suas pinturas, como em *A família do artista* (Imagem 1), onde seus familiares se encontram sentados em um jardim durante um momento de lazer.

Imagem 1 - *A família do artista*, Eliseu Visconti, c. 1918, óleo sobre tela, 126,5 x 95,0 cm, Coleção José Maria Withaker, São Paulo



Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p101/>>. Acesso em: 12/06/2019.

⁴ CORREIO PAULISTANO. Georgina e Lucilio de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 18907, p. 3, 1916. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=38788>. Acesso em: 12/06/2019.

Quando o tema é a maternidade, ambos Georgina e Visconti retrataram o assunto. Na pintura *Maternidade* (Imagem 2) de Georgina, uma mãe e sua filha encontram-se em um momento de lazer em parque. Debaixo de uma árvore, a mãe, com uma feição contente, encontra-se sentada em uma cadeira enquanto apoia a criança com suas mãos, que está em cima de uma mesa com brinquedos. A paleta de cores rosa e verde escolhida pela artista enfatiza a luminosidade do dia claro da cena.

Imagem 2 - *Maternidade*, Georgina de Albuquerque, c. 1930, óleo sobre tela, 159,5 x 139 cm, Museu D. João VI, EBA/UFRJ



Fonte: DezenoveVinte. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ga_arquivos/ga_193-_maternidade.jpg>. Acesso em: 12/06/2019.

Na obra *Maternidade* (Imagem 3) de Eliseu Visconti, a mãe retratada encontra-se com seu filho no colo, e esboça um sorriso enquanto o amamenta sentada em um parque. Uma outra criança aparece ao lado da mãe, e brinca com uma boneca que está em um carrinho de brinquedo. Nesta pintura, Visconti, assim como Georgina, faz uso de cores claras como o rosa, azul, verde e amarelo para destacar a luminosidade do dia, assim como a figura da mãe.

Imagem 3 - *Maternidade*, Eliseu Visconti, 1906, óleo sobre tela, 165 x 200 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p415/>>. Acesso em: 12/06/2019.

O tema da maternidade, como trabalhado por Georgina e Visconti em suas pinturas, não é oriundo somente do período do entresséculos. Segundo Carol Duncan (1973), esse tipo de representação da maternidade advém do século XVIII, quando imagens de “mães felizes” se encontravam em alta, tanto na literatura quanto na arte visual. Duncan (1973) aponta que as mulheres burguesas do século XVIII eram educadas para terem prazer na realização de suas funções domésticas e familiares, e para desejarem esse tipo de atividade para suas vidas, sendo treinadas psicologicamente para tal. Dessa forma, a imagem do que a autora chama de “culto da maternidade”, na qual mulheres se encontram realizadas por cuidarem de seus filhos, surge no século XVIII e é desenvolvida ao longo dos séculos seguintes, de modo a transformar a vida das mulheres, estando ainda presente em obras do século XX, como a de Georgina e Visconti.

Grande parte das pinturas de Georgina possuem mulheres como seu tema central. O quadro *Faceira* (Imagem 4), exposto em 1915⁵, por exemplo, retrata uma mulher sentada a frente de uma penteadeira enquanto contempla seu rosto em um pequeno espelho de mão. No móvel, encontram-se flores e vidros de perfumes, e seu espelho reflete o perfil da mulher, e também é possível visualizar o verde da paisagem exterior ao quarto. A paleta escolhida pela artista foi de cores claras como amarelo, verde e rosa e suas pinceladas abertas implementam a luminosidade clara do quadro. O quadro remete ao tema da feminilidade, da vaidade feminina vista por meio de uma mulher se arrumando em seu *boudoir*, isto é, seu quarto particular — um dos locais que Griselda Pollock (2003) chama de espaços de feminilidade, que são os espaços privados de sociabilidade entre mulheres de classes altas no século XIX.

Imagem 4 - *Faceira*, Georgina de Albuquerque, 1915, óleo sobre tela, 37 x 53 cm, Coleção Particular



Fonte: Espaço de Artes Miguel Salles. Disponível em: <<http://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=656336&ctd=101&tot=169&tipo=&dia=&pesq=>>. Acesso em: 12/06/2019.

⁵ LUSO, João. Notas de Arte. *Era Nova*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, s/p, 1915. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=097365&pagfis=171>>. Acesso em: 12/06/2019.

Este foi um tema também trabalhado por Mary Cassatt em *Denise at Her Dressing Table* (Imagem 5), quadro similar ao de Georgina, onde também há uma mulher sentada na frente de uma penteadeira ao mesmo tempo que se admira em um pequeno espelho. Pollock (2003) denota que, foi devido a intimidade que as mulheres possuíam com os espaços domésticos que as permitiu retratar cenas desses “espaços de feminilidade” com maior autenticidade, na qual as mulheres são representadas como sujeitos e não como objetos para serem contemplados por um espectador.

Imagem 5 - *Denise at Her Dressing Table*, Mary Cassatt, 1908-1909, óleo sobre tela, 83,5 x 68,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York



Fonte: Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.129/>>. Acesso em: 12/06/2019.

Uma contraposição à essas duas pinturas, é *Nana* (Imagem 6), de Édouard Manet, que retrata uma mulher se aprontando em frente a um espelho em um *boudoir*, e há um homem elegantemente vestido sentado em um sofá a observando, o que sugere que seja uma prostituta. Suas vestes estão incompletas, e seu olhar é virado para o espectador, e conforme Carol Armstrong (1995, p. 84) assinala, ela é exibida como uma mercadoria, como uma mulher que está à venda, e “aperfeiçoando sua função como objeto de deleite, cercada pelos bibelôs de seu *boudoir*, contemplada por seu comprador como uma peça de puro espetáculo

erótico, e olhando para fora, com uma atitude de gozação flertante, para seus outros clientes, nós, isto é, os espectadores”.

Imagem 6 - *Nana*, Édouard Manet, 1877, óleo sobre tela, 154 x 115 cm, Hambourg Kunsthalle, Hamburgo



Fonte: Hambourg Kunsthalle. Disponível em: <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/edouard-manet/nana>>. Acesso em: 12/06/2019.

Os críticos também separavam a arte feita por mulheres entre as que pintavam “assumptos de sentimentalismo domestico” como retratos de “cãozinho felpudo”⁶, e as que produziam algo tido como de valor elevado. O crítico Saul de Navarro (1926) em *O Salon de 1926*, chega a elogiar Georgina, afirmando que a artista “evoluiu” e se emancipou na arte após deixar de fazer obras consideradas “caprichos de paciencia feminina”⁷ e a produzir trabalhos sensíveis por meio de sua alma, de “pintura fresca, expontanea e vigorosa”. Todavia, Navarro (1926) assinala que essa sensibilidade se deve a um “temperamento de mulher” da artista. Como se o crítico estivesse dividido entre refletir sobre sua obra de modo fundamentado por

⁶ MARIANNO FILHO, José. O feminismo na arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 2047, p. 2, 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pagfis=22101>. Acesso em: 12/06/2019.

⁷ NAVARRO, Saul. *O Salon de 1926: Georgina de Albuquerque*. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 5667, s/p, 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107670_02&PagFis=28087>. Acesso em: 12/06/2019.

meio dos critérios valorizados na época, como a honestidade e individualidade do artista, e entre não ocultar o fato de que a artista era uma mulher.

No início da década de 1920, Georgina já havia conquistado reconhecimento por seus trabalhos, mas os críticos de arte continuavam a somente compará-la com outras mulheres, como quando a consideram “uma organização singular entre as mulheres que pintam no Brasil”⁸. Na crítica *Pintando o Lar e a Natureza*, de C.R. (1923), o autor mantém a argumentação já vista em Saul de Navarro (1926), de que a artista produzia algo “verdadeiro” e original, em contraposição às outras mulheres, que faziam somente cópias e trabalhos considerados fracos.

Emquanto certas palhetas femininas borboleteiam na recopia de flores e fructos, fazem precariamente paisagens sem emoção e sem vida, aparecem com uma assiduidade suspeita no *Salão* assignando *pastiches*, a Sra. Georgina de Albuquerque estuda, sente a natureza nas suas alegrias de verde e de ouro, prescruta o segredo da alfombra e a placidez doce dos jardins, recolhe impressões de quanta cousa as creaturas vibram e aparece com uma obra de sabia expressão e de intelligencia inquieta. Certo que tudo quanto faz não é impecavel. Póde fraquejar aqui no desenho, alli na perspectiva, acolá num effeito de luz. E’ possivel que num quadro em que devera ser minuciosa, a pressa de acabar a faça definir ligeiramente os contornos, dar, sem detalhes minimos, a suggestão do motivo. O que, incontestavelmente não se lhe póde negar é talento, exhuberancia de cor, acuidade esthetica, alma profundamente artistica. (C.R., 1923, s/p)

Adalberto Mattos (1921), em *Os nossos artistas e os seus ateliers*, também ressalta esta suposta superioridade de Georgina em relação as outras artistas mulheres. Para o crítico, “Georgina de Albuquerque, com seu marido, é uma artista de grande valor. Ocupa, sem favor, o primeiro plano entre as mulheres que são realmente artistas.”⁹ O elogio também está relacionado ao fato de que a artista conseguia conciliar suas funções como esposa, mãe e artista, o que a fez considerada uma artista de personalidade “forte”, capaz de trabalhar assuntos de forma agradável e sedutora, por Mattos (1921). Outra crítica de Mattos (1920) sobre o Salão de Belas Artes de 1920, aponta que Georgina “representa o expoente maximo

⁸ C.R. *Pintando o Lar e a Natureza*. *America Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 18, s/p, 1925. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=158089&pagfis=474>>. Acesso em: 12/06/2019.

⁹ MATTOS, Adalberto. *Os nossos artistas e o os seus “ateliers”*. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, s/p, 1921. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=4536>>. Acesso em: 12/06/2019.

da representação feminina no ambiente artístico carioca”¹⁰, pois a artista triunfou com suas pinturas ao ar livre e seu tratamento das cores e luminosidade. Saul de Navarro (1921), por sua vez, enaltece a artista por suas supostas características femininas, que seriam inatas de seu sexo:

O pincel de Georgina de Albuquerque conseguiu proporcionar-me essa profunda e intensa vivacidade cósmica, transfundindo na tela esse elemento substancial de nossa natureza. Pinta ao ar livre como nenhum pintor brasileiro actualmente o consegue, dando-lhe colorido fresco, ambiente proprio, e illuminando-o com uma suave graça feminina, que não exclue a violencia dos tons, sem perder o dom do sexo ao dar-lhe um toque delicado e incisivo ao mesmo tempo (NAVARRO, 1921, p. 20).

Posto isto, têm-se que ao longo da década de 1910 a artista conquistou reconhecimento do meio artístico brasileiro. Em uma crítica de 1919 do Correio Paulistano¹¹ sobre uma nova exposição de Georgina de Lucílio, suas obras não são mais ignoradas, mas apreciadas perante os parâmetros da época, com enfoque nos aspectos formais de sua obras e de sua técnica, como pode ser visto no trecho a seguir:

“Jardim Florido”, já agraciado com um premio de animação, é um bello quadro, quer como composição, quer como factura, em geral. E’ a maior tela exposta e que melhor diz do valor da sra. Georgina de Albuquerque. Tem desenho, composição, colorido e graça. A sra. Georgina de Albuquerque tem habilidade em tratar a figura, e o seu quadro “Arvore de Natal” é, além da documentação dessa habilidade, tão feliz em “Perfume”, uma prova de trabalho e de persistencia da artista nesse genero, o que muito faz esperar do seu talento. Na paisagem não é menos habil a distincta pintora, que apresenta, no genero, telas excellentes. A sua “maniére”, revelada em “Jardim Florido” e seguida uniformemente em todos os seus quadros, é sympathica e agrada geralmente. Não dá propriamente a idea de largueza que nella quiz ver o sr. Virgilio Mauricio. E’ provavel que nos seus “estudos”, trazidos, em sua maior parte, da França, fosse essa technica então praticada pela artista, naturalmente refeita e personalizada hoje com o trabalho e o estudo. Dos quadros da sra. Georgina de Albuquerque ha alguns que são excellentes documentações: referimo-nos especialmente aos seus quadros de paisagem mineira, surprehendentemente sentida pela artista e fielmente, conscienciosamente reproduzida em tonalidade e caracter (CORREIO PAULISTANO, 1919, p. 3).

No ano de 1922, Georgina de Albuquerque participa do Salão do Centenário da Independência do Brasil e expõe pela primeira vez sua obra *Sessão do Conselho de Estado*

¹⁰ MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1, s/p, 1921. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=4136>>. Acesso em: 12/06/2019.

¹¹ CORREIO PAULISTANO. Exposição Georgina e Lucilio de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 19989, p. 3, 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=48934>. Acesso em: 12/06/2019.

que decidiu a Independência (Imagem 7). Na tela em questão, a princesa Leopoldina se encontra em uma sala com mais oito homens presentes. A princesa é retratada com um semblante sério, sentada em uma mesa enquanto segura um documento e olha para seus conselheiros. O acontecimento abordado pela artista é o da Independência do Brasil, e o momento é apresentado de modo sofisticado, com a decisão feita de modo diplomático. Nesse quadro, as cores claras utilizadas pela artista de modo a destacar a luz do ambiente, fazem oposição às pinturas históricas de períodos anteriores, de luminosidade escura e cores terrosas.

Para o desenvolvimento da tela, a pintora se inspirou nos escritos de José Francisco da Rocha Pombo:

Convocou-se o Conselho de Estado para o dia 1o de Setembro (ou 2), ás 10 horas da manhã. Já estavam todos os ministros presente no Paço. Fez José Bonifacio a exposição verbal do estado em que se achavam os negocios publicos, e concluiu dizendo que não era mais possivel permanecer naquella dubiedade e indecisão, e que para salvar o Brasil, cumpria que se proclamasse immediatamente a sua separação de Portugal. Propoz, então, que se escrevesse a D. Pedro, que sem perda de tempo puzesse termo ali mesmo em S. Paulo, a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros applaudiram o alvitre, e com elles emulou no entusiasmo a Princeza Real (ROCHA POMBO apud CREMONA, 1921, s/p).

Isto, por sua vez, se relaciona com o que Sonia Gomes Pereira (2016) assinala ser uma das particularidades da arte desse período, a função narrativa na pintura. Visto que Georgina se inspirou nos escritos de Rocha Pombo para criar sua obra. E, segundo Ercole Cremona (1921, s/p), nesta obra “Georgina de Albuquerque emprestou toda a sua grande alma, todo o seu sentimento e a sua maravilhosa technica ao quadro, onde ha figuras movimentadas e bem desenhadas, attitudes resolvidas e gammas resolvidas com grande saber”. Com isso, é considerada “o expoente maximo, entre as mulheres que cultuam a Arte no Brazil”¹².

Com *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* (Imagem 7), segundo Ana Paula Simioni (2002, p. 143), Georgina se afirma em um gênero artístico dominado por homens, o da pintura histórica, ao mesmo tempo que destoa as “determinadas expectativas que orientam a visão comum a respeito do que deve ser uma pintura histórica”.

¹² ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. As nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 28, s/p, 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=6987>>. Acesso em: 12/06/2019.

Pois, nesse caso, a artista incluiu uma mulher realizando uma atividade intelectual como protagonista em sua pintura.

Imagem 7 - *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, Georgina de Albuquerque, 1922, óleo sobre tela, 236 x 293 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sess%C3%A3o_do_Conselho_de_Estado#/media/Ficheiro:Maria_Leopoldina_regent.jpg>. Acesso em: 12/06/2019.

Esta obra de Georgina, por sua vez, se contrapõe com a apreensão do momento de Proclamação da República na história do Brasil, que possui quadros como *Independência ou Morte* (Imagem 8), de Pedro Américo, e *Proclamação da República* (Imagem 9), de Benedito Calixto, como compreensão de como o episódio decorreu, isto é, como um evento bélico, conforme Simioni (2002) denota. Pois ambas pinturas retratam homens vestidos em uniformes militares, montados em cavalos, com suas espadas em punho, em um momento como se estivessem preparados para uma guerra para garantir seus objetivos, no caso, a independência. Na obra de Georgina, no entanto, a cena não é retratada de modo combativo e militarista. A artista preferiu focar nesse momento político de forma intelectual, com enfoque na Princesa Maria Leopoldina como a formuladora da Independência do país. Ao mesmo tempo que a artista modifica os moldes pictóricos da pintura histórica, por meio do uso de sua

paleta clara e intensa e de pinceladas soltas. Com a produção deste quadro, mais uma vez, sua suposta superioridade em relação às outras artistas mulheres é manifestada, sendo evidenciada como “a mais brasileira das pintoras brasileiras” pelo crítico Adalberto Mattos (1926, p. 40).

Imagem 8 - *Independência ou Morte*, Pedro Américo, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm, Museu Paulista, São Paulo



Fonte: Wikipédia. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Independ%C3%Aancia_ou_Morte_\(1888\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Independ%C3%Aancia_ou_Morte_(1888).jpg)>. Acesso em: 12/06/2019.

Imagem 9 - *Proclamação da República*, Benedito Calixto, 1893, óleo sobre tela, 123,5 x 200 cm, Pinacoteca Municipal de São Paulo, São Paulo



Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_-_Proclama%C3%A7%C3%A3o_da_Rep%C3%BAblica,_1893.jpg>. Acesso em: 12/06/2019.

No ano de 1923, em uma crítica sobre uma exposição individual de Georgina, Terra de Senna (1923) escreve:

A Sra. Georgina de Albuquerque é hoje uma das figuras mais representativas da nossa pintura. Amante do nosso verde, da nossa luz, todas as suas paisagens respiram o ar tão nosso tão puro dos nossos campos; as suas figuras, quer vivendo ao ar livre ou meditando no recanto elegante e discreto de um *boudoir*, tem o encanto, a graça, a alma da mulher brasileira. Ha nas suas paisagens, seus motivos, nos seus vultos femininos, o carinho e a sensibilidade que caracterizam as mulheres da nossa terra (SENNA, 1923, s/p).

Imagem 10 - *No Cafezal*, Georgina de Albuquerque, 1926, óleo sobre tela, 100 x 138 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo



Fonte: WikiArt. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/georgina-de-albuquerque/no-cafezal-1951>>. Acesso em: 12/06/2019.

Com isto, têm-se que a artista era reconhecida por suas pinturas cujo destaque eram mulheres. Isto posto, no ano de 1926, Georgina expôs a obra *No Cafezal*¹³ (Imagem 10). Na pintura em questão, mulheres encontram-se trabalhando em uma plantação. Cada uma é retratada enquanto capina segurando uma enxada. Um homem é visto no canto da tela

¹³ SENNA, Terra de. Exposição Georgina de Albuquerque. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 318, s/p, 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=095648&pagfis=9142>>. Acesso em: 12/06/2019.

também com uma enxada em suas mãos, no entanto, ele se encontra imóvel observando as mulheres trabalhadoras. Nesta obra, Georgina de Albuquerque também destaca mulheres. Mas nesse caso, não são mulheres de elite em uma atividade intelectual, mas sim trabalhadoras de uma plantação de café, segurando enxadas com suas mãos, o que dá destaque à importância do trabalho feminino na construção do Brasil. No entanto, é necessário também ressaltar o aspecto racial da pintura, pois a artista retrata somente mulheres brancas em sua obra, o que, de acordo com Nogueira (2016), denota a sua posição nos debates sociais e políticos presentes no período em que realizou a tela, perante às políticas imigratórias de europeus e a ideologia de embranquecimento racial difundida no período.

Todavia, segundo Manuela Nogueira (2016), a artista, com esta obra de temática social, evidencia o trabalho feminino para além do âmbito doméstico e familiar, um assunto pouco abordado por pintores brasileiros desse período, que estavam preocupados com a representação dos trabalhadores brasileiros. Dessa forma, ao retratar mulheres como sujeitos em suas pinturas, Georgina dá destaque e importância à posição social das mulheres brasileiras, pois:

entender que as mulheres também contribuíram, enquanto força de trabalho, na construção do Brasil é fundamental para repensar a ideia de nação forjada também no campo da arte. Ao inserir a mulher na pintura como sujeito, que promove o próprio sustento e também o do país Georgina, fixa, através da representação, a relevância do papel feminino no trabalho (NOGUEIRA, 2016, p. 124).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada neste trabalho buscou analisar a forma como a crítica de arte avaliou a produção da artista Georgina de Albuquerque. A hipótese para o problema formulado foi a de que a visão estereotipada sobre a produção artística feita por Georgina deste período fez com que a artista fosse valorizada a partir de estereótipos do feminino, o que gerou uma compreensão incompleta e tendenciosa de sua arte.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, Georgina foi ignorada e desconsiderada pela crítica de arte perante seu esposo, Lucílio de Albuquerque. Conforme o passar dos anos, a artista começou a ganhar reconhecimento. Porém, a sua produção, na maioria das vezes, era vista como uma extensão de seu sexo, e, portanto, representativa de uma suposta feminilidade biológica. Ainda, a artista era exaltada por não abandonar suas funções como mãe e esposa em detrimento de sua atuação artística.

Na década de 1920, Georgina de Albuquerque conquistava seu renome no meio artístico brasileiro, mas os estereótipos do feminino ainda se faziam presentes na compreensão de suas obras. Alguns críticos ignoravam seu gênero para analisar suas obras, tal como Fléxa Ribeiro (1928, p. 1), quando escreveu: “D. Georgina de Albuquerque é um pintor”, antes de realizar a apreciação de sua obra, ou Ercole Cremona (1923, p. 12), que apontou que os quadros da artista “são magníficos e que qualquer grande pintor poderia assignal-os sem receio de se sentir diminuído!”. Outros procuraram separá-la das outras artistas mulheres, como se Georgina fosse isenta à uma regra que definiria uma suposta incapacidade das mulheres de produzirem arte salvo raras exceções, tal como Adalberto Mattos (1921, s/p), quando ressaltou que Georgina ocupava “o primeiro plano entre as mulheres que são realmente artistas”.

O que fica evidente, conforme dito na Introdução deste trabalho, é que o gênero do artista modifica a forma como a obra de arte é recebida, e isso se faz presente na produção e recepção das obras de Georgina de Albuquerque. Pois, apesar da artista ter retratado diferentes temáticas, utilizado as linguagens pictóricas disponíveis em sua época e contribuído nos debates artísticos e culturais de sua época, sua produção foi marcada por meio dos estereótipos do feminino.

Faz-se necessário, portanto, que os critérios valorativos dos críticos de arte sejam analisados com atenção e cautela, e que o trabalho artístico de mulheres deixe de ser relegado a uma categoria separada e distante do que é considerada “arte de verdade”, visto que artistas mulheres interagiram com as linguagens artísticas e produziram no meio cultural de seu tempo, e portanto, colaboraram para com a história da arte.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Georgina de. *Auto-Biografia*. 1958. In: BIBLIOTECA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Pasta com documentação diversa sobre o artista (A 47 Georgina de Albuquerque)

ALPERS, Svetlana. Art history and Its Exclusions: The Example of Dutch Art. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (orgs.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Nova Iorque, Harper & Row Publishers, 1982. p. 183-199.

ANDRADE, Adelaide. *Croquis e intensificações da luz: A linguagem pictórica de Georgina de Albuquerque e as possibilidades expressivas de seu tempo*. In: SÜSSEKIND, Flora. *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003. p. 293-300.

ARMSTRONG, Carol. Facturing Femininity: Manet's "Before the Mirror". *October*, v. 74, 2002, p.74-104.

C.R. Pintando o Lar e a Natureza. *America Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 18, s/p, 1925. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=158089&pagfis=474>>. Acesso em: 12/06/2019.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A recepção crítica das obras de arte e o entendimento da modernidade no século XIX. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 34, 2014. *Anais...* Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, vol. 1, p. 79–87.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Transversalidades nas Artes Visuais — Relações entre história e crítica da arte no Brasil. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 19, 2009. *Anais...* Salvador: ANPAP, 2009. p. 1423-1430

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. 2a ed. Estados Unidos: Thames and Hudson, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: Para repensar a história da arte no Brasil. *Novos estudos*, n. 88, 2010, p. 113-132

COLI, Jorge. *Como estudar arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

CORREIO PAULISTANO. Exposição Georgina e Lucilio de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 19989, p. 3, 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=48934>. Acesso em: 12/06/2019.

CORREIO PAULISTANO. Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 17322, p. 3, 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=22764>. Acesso em: 12/06/2019.

CORREIO PAULISTANO. Exposição Lucilio e Georgina de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 17327, p. 4, 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=22815>. Acesso em: 12/06/2019.

CORREIO PAULISTANO. Georgina e Lucilio de Albuquerque. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 18907, p. 3, 1916. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&PagFis=38788>. Acesso em: 12/06/2019.

COSTA, Angyone. *A Inquietação das Abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927.

CREMONA, Ercole. O Salão de 1923 por Ercole Cremona. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 37, p. 12, 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=7758>>. Acesso em: 12/06/2019.

CREMONA, Ercole. O Salão do Centenario. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 29, s/p, 1921. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=7025>>. Acesso em: 12/06/2019.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Unesp, 1997. p. 223-240.

DAZZI, Camila. O moderno no Brasil ao final do século 19. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v. 17, p. 87-124, 2012.

DUNCAN, Carol. Happy Mothers and Other New Ideas in French Art. *The Art Bulletin*, v. 55, n. 4, 1973, p. 570-583

- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. (introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporaneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações* (introdução e notas Tadeu Chiarelli). Porto Alegre: Zouk, 2012.
- GARB, Tamar. L' Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France. *Art History*, v. 12, n. 1, p. 39-65, 1989.
- GRIECO, Agrippino. A Pintura no Brasil. *Brasil Ilustrado*, Rio de Janeiro, s/p, 1933. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=244414&pagfis=257>>. Acesso em: 12/06/2019.
- HERKENHOFF, Paulo. *Invenções da mulher moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.
- HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot's Images of Women*. Estados Unidos: Harvard University Press, 2014.
- ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. As nossas trichromias. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 28, s/p, 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=6987>>. Acesso em: 12/06/2019.
- LOPONTE, Luciana. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. *Visualidades*, v. 6, n. 1 e 2, p. 12-31, 2008.
- LOURO, Guacira. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary (orgs.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481
- LUSO, João. Notas de Arte. *Era Nova*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, s/p, 1915. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=097365&pagfis=171>>. Acesso em: 12/06/2019.

MARIANNO FILHO, José. O feminismo na arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 2047, p. 2, 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pagfis=22101>. Acesso em: 12/06/2019.

MATTOS, Adalberto. De Bellas Artes. *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 398, p. 40, 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=18303>>. Acesso em: 12/06/2019.

MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1, s/p, 1921. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=4136>>. Acesso em: 12/06/2019.

MATTOS, Adalberto. Os nossos artistas e o os seus “ateliers”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, s/p, 1921. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&PagFis=4536>>. Acesso em: 12/06/2019.

MENDONÇA, Aureo. *A Crítica de Arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX*: Gonzaga Duque e Angyone Costa. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NAVARRO, Saul. Eva no Salão de 1926. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 44, p. 23, 1921. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_02&PagFis=12605>. Acesso em: 12/06/2019.

NAVARRO, Saul. O Salon de 1926: Georgina de Albuquerque. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 5667, s/p, 1925. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107670_02&PagFis=28087>. Acesso em: 12/06/2019.

NEMSER, Cindy. Art Criticism and Women Artists. *The Journal of Aesthetic Education*, Illinois, v. 7, n. 3, 1973, p. 73-83

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. In: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, And Power And Other Essays*. Nova York: Harper & Row Publishers, 1989. p. 145-176

NOGUEIRA, Manuela, SIMIONI, Ana Paula. Outras telas para outros papéis. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 113, ano 10, Rio de Janeiro, p. 34-41, 2015.

NOGUEIRA, Manuela. *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) — Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, 2011.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. 2 ed. Londres: I.B. Tauris, 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: LUZ, Angela, PEREIRA, Sonia Gomes, OLIVEIRA, Myriam. *História da Arte no Brasil: Textos de síntese*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 65-109

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, p. 87-106, 2012.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. 3a ed. Reino Unido: Routledge, 2003.

RIBEIRO, Fléxa. O Salão Brasileiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 16002, p. 1, 1928. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_05&PagFis=34995>. Acesso em: 12/06/2019.

SALOMON, Nanette. The Art Historical Canon: Sins of Omission. In: PREZIOSI, Donald (orgs.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Estados Unidos: Oxford University Press, 1998. p. 344-355.

SENNA, Terra de. Exposição Georgina de Albuquerque. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 318, s/p, 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=095648&pagfis=9142>>. Acesso em: 12/06/2019.

SILVA, Rosângela. Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, p. 43-71, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys Estudos Feministas*, n. 11, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out. 2002, v.17, n.50, p.143-159.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, STUMPF, Lúcia. O moderno antes do modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 14. São Paulo, p. 111-129, 2014.

VASARI, Giorgio. *The Lives of The Artists*. Estados Unidos: Oxford University Press, 1998.

VELLOSO, Monica. A Modernidade Carioca na sua vertente humorística. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 269-278

VELLOSO, Monica. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VICENTE, Filipa. História da Arte e Feminismo: uma reflexão sobre o caso português. *Revista de História da Arte*, n. 10, 2012, p. 210-225.

VIDA DOMÉSTICA. Mestra da Pintura. *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, p. 20, 1946. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=830305&pagfis=42209>>. Acesso em: 12/06/2019.

WOLFF, Janet. The Feminine in Modern Art Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity. *Theory, Culture & Society*, v. 17, n. 6. p. 33-53, 2000.