

## ENTRE OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA E AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS: RETRATOS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE E SUAS CONTEMPORÂNEAS

Caroline Farias Alves<sup>1</sup>

No final do século XIX a percepção da figura feminina se torna múltipla e condizente aos novos espaços ocupados pelas mulheres na sociedade. Inseridas agora nos ateliês particulares e nas instituições oficiais de ensino, as mulheres artistas passam a ser notadas e pintadas em cenas de ateliê, retratos e representações de agrupamentos artísticos.

Sob outra perspectiva, 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. Ao longo do século XX, vemos um processo onde as mulheres artistas se desprendem da necessidade de se autorretratar em ateliê ao lado de utensílios que revelam a prática de sua profissão. Os retratos ganham uma força psicológica baseada no olhar ativo das artistas que geralmente nos encaram com elegância e refinamento, como no autorretrato *Manteau Rouge*<sup>2</sup>, de Tarsila do Amaral, considerado basilar da retratística na arte brasileira.

Apesar do crescimento atual e do desenvolvimento de trabalhos sobre gênero no contexto artístico, muitas questões permanecem abertas. Para uma melhor compreensão é necessário refletir sobre os diversos aspectos da sociabilidade e do posicionamento feminino nas obras. Como as artistas eram retratadas? De que forma se autorrepresentavam? Como esses retratos eram expostos e recebidos pela crítica? São questões que precisam permear as análises de obras e contextos.

O século XIX nos possibilita observar de forma mais clara e aproximada a representatividade artística feminina. Nesse período se evidencia a atuação das mulheres nos ambientes institucionais e se destacam as cenas de ateliê em que a mulher ocupa a posição de artista, não limitada a modelo<sup>3</sup>. Esse dois elementos devem ser pensados em conjunto, já que, através de uma análise quantitativa breve, percebemos que a presença das mulheres enquanto artistas nos ateliês e nas Academias, impulsionam uma forma mais múltipla de representação do feminino. Relacionar essas reflexões aos oitocentos não resulta em atribuir a esse período, um pioneirismo. Sabemos que, bem antes disso, artistas mulheres já se utilizavam dos retratos como forma de legitimação do caráter artístico.

<sup>1</sup> Mestranda do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

<sup>2</sup> Tarsila do Amaral (1886- 1973). Auto-Retrato [Manteau Rouge], 1923. Óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes

<sup>3</sup> CARDOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

Ainda no século XIX e no preâmbulo do período de profissionalização institucionalizada de mulheres artistas, a pintura de flores e o gênero natureza morta eram frequentemente relacionados e utilizados pelas artistas que, dentro desses estilos, acreditavam ganhar mais espaço no mercado e nas exposições de arte. Isso se deve aos espaços de formação e a educação feminina que valorizava um aprendizado mais técnico onde as mulheres deveriam aperfeiçoar suas prendas domésticas e praticar os gêneros de desenho e pintura considerados mais femininos pela crítica. Vale lembrar que no contexto brasileiro, a primeira medalha de ouro conquistada por uma mulher nas Exposições Gerais de Belas Artes, foi dada a Abigail de Andrade (1864 - 1891)<sup>4</sup> por Cesto de Compras, em 1884.

No século XVII, a prática de naturezas mortas constituía parte essencial de um contexto bem diferente. Com significados moralizantes e referência a riqueza material, o gênero amplamente disseminado nos Países Baixos e na Espanha, era reflexo de uma sociedade em transformação econômica e em crescimento urbano. Se destacavam artistas que compunham naturezas mortas florais inspirados em textos botânicos, assim como os que se dedicavam a compor banquetes e refeições com alimentos familiares e prataria refinada. Também nesse período, uma tendência era frequente e se formava a partir da junção de dois gêneros pictóricos improváveis: a natureza morta e o retrato. Nesse momento, uma artista se destaca pela quantidade e repetição de seus retratos e referências a sua identidade. Meio a ostras, queijos e taças, é refletido o fazer artístico de Clara Peeters (Figura 1), artista nascida na Antuérpia e alvo de uma recente exposição do Museu do Prado<sup>5</sup>.

O uso de sua própria imagem aparente em superfícies reflexivas não foi a única forma escolhida por Peeters para se destacar enquanto artista. Facas com sua assinatura bem como o uso do formato de alimentos com as iniciais de seu nome, nos indicam que a exposição da identidade artística para as mulheres tem um caráter diferenciado. O olhar crítico para as obras esteve por muito tempo indissociável das questões de gênero, justificando diversas polêmicas relacionadas a atribuição de pinturas. Ser retratada ou se autorretratar enquanto artista, se configura muitas vezes como um ato político.

Retornando ao Brasil, esse tipo de representação coincide com o período de concessão de direitos da mulher na Primeira República, como por exemplo, o de ocupar espaços públicos, ambientes de trabalho e universidades. Podemos pensar na representação de mulheres artistas partindo da obra de três conhecidos pintores, Baptista da Costa (Figura 2), Almeida Júnior (Figura 3) e Pedro Weingärtner (Figura 4). Nos três pintores, algo se evidencia. Mesmo sendo pintadas como artistas, as mulheres são anônimas. Nenhuma delas nos encara e só na representação de Almeida Júnior podemos ver a pintura que está sendo produzida, sugerindo uma paisagem. A única artista que não se encontra em ateliê, é a “Mulher pintando” de Baptista

<sup>4</sup> 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. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/co\\_abigail.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm)>.

<sup>5</sup><https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-arte-de-clara-peeters/e4628dea-9ffd-4632-85c9449367e86959>

da Costa, que segundo hipóteses de Roberto Lins e Ana Paula Simioni<sup>6</sup>, é sua esposa Noemi Gonçalves Cruz da Costa, que naquele período, foi artista amadora.

Em Pedro Weintgartner, a artista retratada está com semblante otimista, distraída ao olhar para o exterior do ateliê talvez refletindo sobre os próximos passos de sua pintura. Divergindo do ar descontraído e introvertido, ao chão do ateliê, encontramos sua pasta e estudos avulsos dispersos, além de um panfleto em referência ao Salão de Pintura que, de alguma forma, demonstra uma preocupação profissional. Uma desordem similiar pode ser encontrada no chão do ateliê em Roma<sup>7</sup> do próprio artista, Pedro Weintgartner.

Já em uma outra representação feminina no ateliê, temos novamente a pintora de costas para o espectador da obra. Dessa vez a artista não é uma incógnita e a obra não foi produzida por um homem, mas por Abigail de Andrade (Figura 5). Estando de costas, a artista não permite ser objeto do olhar dando real destaque a sua tela que está em produção e aos objetos encontrados no seu ateliê, iluminados pela luz que entra através da janela lateral. Por essa pintura, Abigail recebe inúmeras críticas positivas, dentre elas, as de Oscar Guanabario no “Jornal do Commercio” e a de Angelo Agostini, seu mestre e futuro marido.

Um dos grandes destaques dessa representação está no próprio ateliê. Temos referências clássicas de gessos de corpos masculinos, uma pequena Vênus de Milo, pinturas penduradas na parede dentre elas anjos rafaelescos, e uma Madona, todos elementos que demonstram uma preocupação com a tradição e com o treinamento artístico. Dentre as telas penduradas, encontra-se uma obra de autoria da própria artista, a natureza morta já citada “Cesto de compras” que exposta também em 1884, conquista junto com “Um canto no meu ateliê” a Primeira Medalha de Ouro, prêmio que dividiu com Giovanni Castagneto, Thomas Driendl, e Georg Grimm.

Estando no ambiente de trabalho, com referência a sua própria produção, a presença feminina se legitima enquanto artista. Esse recurso foi amplamente utilizado por outros pintores. Segundo a professora Rachel Esner “O acesso ao *atelier*, seja na realidade ou por representação, parece conter a promessa de acesso ao verdadeiro momento da criação”<sup>8</sup>. Fato este resultado de problemas para muitos artistas que pretendiam se distanciar da ideia do trabalho manual já que, para reforçar status, a pintura precisava ser *cosa mentale*.

No retrato de Georgina de Albuquerque (Figura 6) produzido por seu marido, Lucílio de Albuquerque, não encontramos telas dispersas, cavaletes montados ou tintas, não podendo relacionar este, a um retrato em ateliê. A artista não é representada portando sua paleta de cores e pincéis no momento do fazer artístico, ao contrário, a forma como é retratada, sua pose e indumentária completa, sobretudo, luvas e

<sup>6</sup> CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira; PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria. (Org.). Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

<sup>7</sup> Pedro Weingärtner. Atelier de Pedro Weingärtner em Roma, óleo sobre tela, 1890. 35 x 54 cm, Coleção particular.

<sup>8</sup> ESNER, Rachel. Pourquoi l’atelier compte-t-il plus que jamais ?. Perspective 1 | 2014, publicado em 01 de dezembro de 2015, acessado em 06 de setembro de 2017. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/4297>

chapéu, com uma combinação clássica em preto e branco, demonstram uma sofisticação que poderia estar presente em qualquer dama da sociedade carioca do período. No entanto, existe na composição algo que se compare a tela de Abigail e revela o ofício de Georgina enquanto artista. No plano de fundo, surge como complemento decorativo, sua obra “Árvore de Natal” que, assim como Cesto de Compras para Abigail de Andrade, não é citada de forma aleatória, já que a tela produzida e exposta, obteve elogios da crítica e conquistou medalha de prata na Exposição Geral de 1916.

Uma tela comparável ao retrato de Georgina de Albuquerque pintado por Lucílio, onde se tornam enfáticos aspectos do temperamento e da sofisticação da artista, se sobrepondo a relação manual em que a prática artística está envolvida, é o retrato da escultora paulista Nicolina Vaz de Assis (Figura 7), em 1905, por Eliseu Visconti. Os aspectos que mais agradaram no retrato, foram a “harmonia de cores severas” e a composição do rosto da artista, indicando um espírito superior e uma certa “espiritualidade”, nas palavras de Gonzaga Duque<sup>9</sup>. Características que, para Esner se contrapõem ao fazer artístico manual surgindo como justificativa para tornar a prática artística uma forma de magia, logo, o artista seria visto como um ser dotado de intelecto e superioridade. Ainda nas palavras do crítico, o retrato de Nicolina: “ Não tem o rosto clássico oval das madonas nem a proporção geométrica dos tipos comuns das belezas convencionas; é, porém, uma cabeça que indica um espírito superior, que se desvia do desenho vulgar dos demais tipos do seu sexo”<sup>10</sup>.

Gonzaga Duque continua em sua crítica elogiando a obra de Visconti, comparando com outros retratos onde a distinta pose do retratado se harmoniza com a apurada técnica de grandes mestres como Leonardo, Rafael, Holbein e Ticiano. No início do século XX, o album de fotografias formado por M. Nogueira da Silva é doado (1932) para a Biblioteca Nacional e dentre as poucas artistas mulheres fotografadas, encontramos Nicolina Vaz de Assis no ateliê com seu marido, o escultor português Rodolfo Pinto do Couto.

As relações familiares entre artistas brasileiros no entresséculos eram comuns. Muitos retratos inclusive, são frutos desses laços amorosos, um exemplo pode ser a representação já mostrada “Mulher pintando”, de Baptista da Costa, onde o artista, segundo hipóteses, retrata sua esposa. No entanto, ao não nomeá-la, ele a torna anônima, não relacionando sua imagem enquanto pintora a de uma artista real e atuante. Processo também frequente no período, como na representação nomeada “Minha família” (Figura 8), de Manuel Teixeira da Rocha. A mulher atua como pintora em um ambiente praticamente doméstico, que se afirma como tal graças a presença de uma criança, o provável filho do casal.

Essa associação entre relações familiares e retratos, pode também ser pensada a partir da família Visconti. Eliseu não é o único artista em sua família. Em 1902 o artista se casa com a francesa Louise

<sup>9</sup> DUQUE, Gonzaga. SALÃO DE 1905. Kósmos, Rio de Janeiro, set. 1905, n/p.

<sup>10</sup> DUQUE, Gonzaga. Op. Cit. s.p.

Palombe que aprende a pintar durante o casamento e se torna adepta a pintura em aquarela. Louise conquista menções honrosas nas edições do Salão Nacional de Belas Artes em 1925 e 1926, medalha de bronze na exposição de 1928 e medalha de prata em 1934. O casal possui três filhos: Afonso, Tobias e Yvonne. Yvonne, assim como os pais, também se dedicou a arte e casou com o pintor Henrique Cavalleiro.

Eliseu Visconti pintou inúmeros retratos de família, dentre eles, geralmente, Louise e Yvonne não são expostas enquanto artistas. A não ser por uma dupla de aquarelas<sup>11</sup>, provavelmente realizadas na década de 1930, onde Eliseu se apropria da técnica preferida de Louise e a retrata pintando, em meio a tons azuis e esverdeados. Yvonne Visconti Cavalleiro, quando citada na crítica, é herdeira legítima da emoção de seu pai, o mestre Eliseu Visconti<sup>12</sup>.

Ainda sobre relações familiares e agrupamentos artísticos, podemos citar outras obras que se fazem essenciais para a reflexão. Temos a cena<sup>13</sup> pintada por Angelo Agostini representando sua companheira, a já citada Abigail de Andrade, retratada no momento de trabalho, concentrada ao pintar um nu feminino. A modelo parece descansar por trás das cortinas enquanto Abigail é cercada pelos olhares atentos de uma moça, aparentemente também artista, portando sua própria paleta de tintas e pincéis a mão. O autor da cena, seu companheiro Angelo Agostini, está sentado, olhando envaidecido a concentração da artista. Vale lembrar que um dos frutos dessa relação, além das obras, está em Angelina Agostini, também artista.

Em 1903, Helios Seelinger retrata na obra “Boemia” (Figura 9) um grupo de artistas e intelectuais reunidos. Dessa vez no entanto, a representação feminina é a da atriz Plácida dos Santos, além da presença alegórica da própria Boemia. Dentre o grupo de artistas que se encontram nessa reunião noturna para desfrutar o convívio entre seus pares, distantes do ateliê ou do ambiente doméstico e imersos em uma atmosfera que beira descontração e desordem, a única presença feminina permissível, mesmo que de forma discreta na obra, é a da atriz, que naquele período por seu ofício, caminhava em uma linha tênue entre modernidade e promiscuidade.

Mais tardiamente, em 1921, alguns desses artistas se encontram novamente figurando uma composição que se quer mais séria, menos descontraída, já que agora os representados são retratados como professores e membros da Escola Nacional de Belas Artes (Figura 10). Do grupo boêmio sentado próximo a mesa de Seelinger, ainda temos, em uma composição alongada produzida por Arthur Timotheo, Rodolpho Chambelland, Lucílio de Albuquerque e João Timotheo da Costa, dessa vez mais recatados. Em busca da presença feminina, encontramos Georgina de Albuquerque, companheira e esposa de Lucílio, a única mulher inserida na composição. Sua exclusividade na obra não torna este um flagrante surpreendente, ainda

<sup>11</sup> <http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Tema/4/Retratos-de-familia.aspx>

<sup>12</sup> Referência localizada em: MATTOS, Adalberto. Salão de Bellas Artes. Revista Beira-mar. Rio de Janeiro, ano IV, n.1, 5 de setembro de 1926, p.2.

<sup>13</sup> Angelo Agostini, sem título, Ca. 1888, Coleção particular, Rio de Janeiro.

que o número de artistas mulheres atuantes nesse período tivesse vivenciado um grande aumento. O pioneirismo de Georgina de Albuquerque no cenário institucional era perceptível, já que a artista expunha com frequência, dentro e fora do Brasil, atuou como júri acadêmico e posteriormente, ocupou o lugar de diretora da Escola Nacional de Belas Artes, cargo antes, nunca ocupado por mulheres.

Seguindo as aparições femininas nas representações e retratos de grupo, revelamos elementos significativos sobre a prática e a sociabilidade artística. Pensar como as artistas escolhem se retratar e são retratadas por seus pares, indica de que forma as experiências são apreendidas e aponta para um desejo, por parte das mulheres, de inserção no cenário acadêmico e profissional. O retrato, nesse aspecto, se torna um gênero pictórico fundamental, já que, segundo Shearer West<sup>14</sup>, ele tem a tangibilidade de um documento ou de um fato, sujeitos portanto, aos contextos de sua produção, exibição e recepção.

Torna-se portanto, uma opção muito enriquecedora estudar a trajetórias de mulheres artistas através da retratística. É possível localizar na imprensa, retratos da geração de artistas na qual pertencia Georgina de Albuquerque, com mulheres atuantes na primeira república e sem relação direta com o modernismo paulista. Paradoxalmente, em alguns casos, como em Sarah Villela de Figueiredo e Beatriz Pompeu, é mais fácil localizar e conhecer a artista por sua representação do que necessariamente por sua própria produção. Além disso, a partir dos retratos, podemos traçar relações e novas redes de sociabilidade além de proporcionar visibilidade a artistas de práticas diversas e anteriores as modernistas.

---

<sup>14</sup> WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University, 2004.



**Figura 1.** Clara Peeters. Still Life with Flowers and Gold Cups of Honour, 1612. Tinta a óleo sobre madeira, 59.5 x 49 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



**Figura 2.** João Baptista da Costa. Mulher pintando, 1890. Óleo sobre tela, 44 x 59,3cm. Museu Mariano Procópio.





**Figura 3.** Almeida Júnior. Moça pintando, 1894. Acervo Particular.



**Figura 4.** Pedro Weingärtner. No Atelier, 1884. Acervo Particular.





**Figura 5.** Abigail de Andrade (1864-1891). Um canto no meu ateliê, 1884. RJ, Coleção Particular.



**Figura 6.** Lucílio de Albuquerque (1887- 1939), Retrato de Georgina de Albuquerque, 1920. Óleo sobre tela, 146.0 x 97.0 cm. Museu do Ingá, Niterói/RJ.



**Figura 7.** Eliseu Visconti. Retrato de Nicolina Vaz de Assis, 1905. Óleo sobre tela, 100 x 81,1cm. MNBA/RJ.



**Figura 8.** Manuel Teixeira da Rocha. Minha família, 1898. Óleo sobre tela, 77 x 53,6cm. MNBA/RJ.





**Figura 9.** Helios Seelinger. Bohemia, 1903. Óleo sobre tela, 103 x 189,5cm. MNBA/RJ.



**Figura 10.** Artur Timóteo da Costa. Alguns colegas, 1921. Óleo sobre tela, 45.5 x 170.6 cm. MNBA/RJ.  
Foto: Caroline Alves.

**Bibliografia**

CARDOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

CHIARELLI, Tadeu; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. *Mulheres Artistas: as pioneiras (1880 – 1930)*. Catálogo de exposição, 13 junho – 25 out. 2015, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira; PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria. (Org.). *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. 1ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

ESNER, Rachel. Pourquoi l’atelier compte-t-il plus que jamais ?. *Perspective 1* | 2014, publicado em 01 de dezembro de 2015, acessado em 06 de setembro de 2017. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/4297>

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. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/co\\_abigail.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm)>.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University, 2004.