

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Caroline Farias Alves

ARTE, GÊNERO E SOCIABILIDADE: NAIR DE TEFFÉ, A *BRASILEIRA*
RETRATADA POR GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Juiz de Fora

2019

CAROLINE FARIAS ALVES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora

2019

“Escolher escrever é rejeitar o silêncio”.

Chimamanda Ngozi Adichie

Agradecimentos

Agradeço e dedico esse trabalho a todas as mulheres que me inspiram por sua vida e luta!

À minha orientadora, Maraliz de Castro Vieira Christo, palavras e agradecimentos não são suficientes. Por ter “me ensinado a ver”, pelo exemplo ético, pela confiança depositada em mim e na minha pesquisa, meu muito obrigada! Me sinto honrada e muito agradecida pelos momentos e ensinamentos compartilhados, desde a graduação, que me acompanharão por toda a vida.

Aos membros da banca, agradeço por todas as sugestões e leitura criteriosa. Ao professor Martinho Alves da Costa Junior, agradeço pelo aceite, pelo incentivo na pesquisa e por ter nos apresentado o além-mar francês. Agradeço também a professora Ana Paula Cavalcanti Simioni por todos os conselhos, o acolhimento e a generosidade de sua produção acadêmica, que inspira pessoas e trabalhos como o meu.

À professora Elaine Cristina Dias, pelas recomendações e comentários sobre a minha pesquisa. Agradeço também a professora Maria Lucia Bueno Ramos, por sua disponibilidade e atenção. À Fernanda Pitta, agradeço por aceitar fazer parte desse projeto e time de professores dedicados.

Ao Programa de Pós-Graduação em História e ao seu coordenador, professor Fernando Perlatto Bom Jardim. Pela excelência de saberes compartilhados e oportunidades, dentre elas, nosso encontro com o professor Giovanni Levi que generosamente leu e comentou meu trabalho, que dia especial! Estendo minha gratidão ao professor Alexandre Barata e a professora Silvana Mota Barbosa que, desde a graduação, me motivou a ser uma estudante apaixonada pela pesquisa.

À minha mãe, Silvania Furtado de Farias, agradeço pelo imenso amor e pela cumplicidade que nos une. Seu suporte, carinho e constante incentivo tornaram o período de pós-graduação mais feliz e saudável. Agradeço ao meu pai, Jorge da Silva Alves, por ter me incentivado desde cedo, à sua maneira, a ser uma mulher livre.

Ao meu avô, Albertino Rodrigues (*in memoriam*), que me acompanha de longe mas se faz presente em todos os meus passos. Seus abraços acolhedores cederam espaço para uma aura de afeto que me rodeia e protege. Agradeço também a minha vó, Maria

Therezinha Furtado, que consegue exalar força e sabedoria em momentos de fragilidade. Amo vocês!

À Herbert Dariel, pelo amor, pelos dias felizes e por ter me acompanhado em tantas aventuras, muito obrigado! Ao meu primo, irmão e amigo Paulo Victor Leandro, com quem sempre pude compartilhar anseios e momentos felizes.

Agradeço a Cláudia Venina, que será, para sempre, a minha Cacau (*in memorian*). Seu humor e inteligência inspiraram minha infância e ainda hoje, alegam minhas lembranças.

Agradeço aos amigos João Brancato e Bárbara Fernandes, por fazerem a minha vida acadêmica ser menos solitária. À eles, e aos membros do Laboratório de História da Arte da UFJF, professores, bolsistas e alunos, muito obrigada! Pelas trocas, companheirismo, generosidade e por todos os cafés!

À Aline Medeiros, Aline Viana, Samuel Vieira, Valeria Fasolato, minha sincera gratidão. À Jéssica Costa, com quem compartilho experiências desde os tempos de Museu Ferroviário, muito obrigada pelo apoio, amizade, trocas e leituras.

À família de Georgina de Albuquerque, seus netos Luiz Carlos, João Lucílio e bisneta Natália Albuquerque, agradeço por compartilharem lembranças e fontes materiais.

Aos funcionários do Museu Mariano Procópio, Eduardo Machado, Rosane Ferraz e Priscila Pinheiro, pela ajuda e recepção da minha pesquisa. À Cintya dos Santos Callado, historiadora do Arquivo Histórico do MNBA e à Jéssica Justino, do Arquivo Histórico de Petrópolis, muito obrigada. À equipe do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, à Cleber Ramos do CEDOC, pelo suporte e atenção.

Por fim, agradeço a FAPEMIG pelo auxílio financeiro concedido durante todo o Mestrado. Torço e luto por um futuro mais farto de oportunidades, para que outras pessoas tenham a chance de colaborar com o desenvolvimento científico nacional. Como disse Paulo Freire, a educação muda pessoas que transformam o mundo...

Vamos então, transformá-lo!

Resumo:

Essa pesquisa possui como objeto de estudo o retrato de *Nair de Teffé* ou *Brasileira*, produzido no início do século XX, por Georgina de Albuquerque (1885-1962). Através das fontes e de matérias na imprensa da época, delineamos uma trajetória marcada por sua produção, exposições e presença no acervo do Museu Mariano Procópio. As mudanças provenientes de sua trajetória, manifestadas nos aspectos formais ou de nomenclatura, demonstram as complexidades da retratística e permitem refletir sobre múltiplas narrativas através da obra. Foram traçadas as relações possíveis entre o retrato, sua criadora e a retratada, valorizando as relações de gênero intrínsecas a sua produção e a representação feminina. Além dos aspectos formais da imagem, a expressão da retratada, o contexto de produção e as temáticas relacionadas a obra, como os retratos de mulheres artistas do entresséculos, tornam-se centrais em nossa análise. Objetivamos historicizar a obra e colaborar com as pesquisas que envolvem arte, gênero e a retratística, minimizando silêncios historiográficos.

Palavras-chave: Georgina de Albuquerque, Nair de Teffé, Brasileira, Retrato, Gênero.

Abstract:

This research has as object of study the portrait of Nair de Teffé or *Brasileira*, produced at the beginning of the 20th century, by Georgina de Albuquerque (1885-1962). Through the sources and the press of the time, we outlined a trajectory marked by its production, exhibitions and presence in the collection of the Museu Mariano Procópio. Changes from its trajectory, manifested in formal or nomenclature aspects, demonstrate the complexities of portraiture and allow reflection on multiple narratives through the studied painting. The possible relations between the portrait, its creator and the portrayed one, were traced, valuing the gender relations intrinsic to its production and the female representation. In addition to the formal aspects of the image, the expression of the portrayed person, the context of production, and the themes related to the portrait, such as the portraits of women artists of the XIX and XX century, become central to our analysis. We aim to historicize the painting and collaborate with research involving art, genre and portraiture, minimizing historiographic silences.

Keyword: Georgina de Albuquerque, Nair de Teffé, Brazilian, Portrait, Gender.

Lista de Ilustrações

Capítulo I.

Figura 1. Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm, Museu Mariano Procópio. Fotografia: Caroline Alves.

Figura 2. A Exposição de Bellas Artes no Rio de Janeiro. Revista da Semana, n. 334. Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1906.

Figura 3. Eaton's Fall and Winter Catalogue 1920-21, T. Eaton Co.

Figura 4. If you must do it show this to your barber, 1924. Hairstyle Chart. Disponível em: <https://vintagedancer.com/1920s/1920s-long-hair-to-bobbed-hair/>

Figura 5. Cabellos Curtos. Revista Feminina, 1924, ano XI, n. 127.

Figura 6. Capa da Revista Eu Sei Tudo. Rio de Janeiro, abril de 1926

Figura 7. Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9.

Figura 8. Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9.

Figura 9. Lucílio de Albuquerque. Retrato de Georgina de Albuquerque, 1920. Museu do Ingá.

Figura 10. O salão de 1918. Ao sol. Revista da Semana.

Figura 11. Catálogo da Exposicion de los artistas brasileños Georgina y Lucílio de Albuquerque. Junio, 1921. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Figura 12. Bellas-Artes. O intercâmbio artístico argentino-brasileiro. O Jornal. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1921.

Figura 13. Bellas-Artes. O intercâmbio artístico argentino-brasileiro. O Jornal, 8 de maio de 1921.

Figura 14. Exposición de los artistas brasileños Georgina y Lucílio de Albuquerque. Caras y Caretas. Buenos Aires, 11 de junho de 1921. Biblioteca Digital Hispánica

Figura 15. Exposición de los artistas brasileños Georgina y Lucílio de Albuquerque. “Vernissage” en el Salon Muller. Caras y Caretas. Buenos Aires, 11 de junho de 1921. Biblioteca Digital Hispánica.

Figura 16. Georgina de Albuquerque. No terraço, 1925. Reprodução: Revista Ilustração Brasileira, RJ, setembro de 1925.

Figura 17. “Georgina de Albuquerque”. Moças, s.d. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>. Acesso em janeiro de 2018.

Figura 18. Ficha de inscrição de Georgina de Albuquerque. Exposição Geral de Belas Artes 1927. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Figura 19. Olga Mary (1891-1963). Cena de Exterior. Óleo sobre tela, 24x33cm. Museu Mariano Procópio

Figura 20. Sarah Villela de Figueiredo (1903-1958). Sem título, 1925. Aquarela, 43x32cm. Museu Mariano Procópio

Figura 21. Foto da Galeria Maria Amália, década de 1940. Acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio

Figura 22. Foto de parte da Galeria Maria Amália, década de 1940. Acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio

Figura 23. Lucílio de Albuquerque. São João del Rei. Óleo sobre tela. 65,5x54 cm. Museu Mariano Procópio

- Figura 24. Georgina de Albuquerque. Cabeça de italiana, c.1912. Óleo sobre tela, 50x61cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Caroline Alves
- Figura 25. Dario Villares Barbosa (1880-1952). Espanhola, c.1900. Óleo sobre tela, 64x91cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Figura 26. Anita Malfatti (1889-1964). A Japonesa, 1924. Óleo sobre tela, 100 x 80cm. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Coleção Gilberto Chateaubriand.
- Figura 27. Anita Malfatti. Tropical, 1929. Óleo sobre tela, 102 x 77cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Figura 28. Caricaturas de Rian. Revista Fon-Fon! Novembro de 1910.
- Figura 29. Revista Careta, n. 108 anno III. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1910.
- Figura 30. Nair de Teffé a grande dama da caricatura no Brasil, 14.08.1981. Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.
- Figura 31. Prêmio de Caricatura Nair de Teffé. II Salão de Humor de Niterói. Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.
- Figura 32. Morreu Nair de Teffé, viúva do Marechal Hermes. In: O Globo, 11 de junho de 1981.
- Figura 33. “O illustre pintor francez Guiraud de Scevola, fazendo o retrato da senhorita Nair de Teffé, no gabinete da gentil filha do Sr. barão de Teffé”. In: Notas mundanas, Fon-Fon. Rio de Janeiro 11 de outubro de 1913.
- Figura 34. Careta, anno IV n.160. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1911.
- Figura 35. Guirand de Scevola. Retrato de Nair de Teffé Hermes da Fonseca, s.d.
- Figura 36. Notas Artísticas. Fon-Fon, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1914.
- Figura 37. Henri Gervex. Retrato de d. Olívia Guedes Penteadó, 1911. Óleo sobre tela, 127 x 105 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Figura 38. Eufrásia Teixeira Leite. Carolus Duran, 1887. Óleo sobre tela. Museu da Hera, Vassouras.
- Figura 39. Portrait Of The Actress Jane Henriot. CarolusDuran, 1900. Musée de la Comédie-Française.
- Figura 40. Emily Vanderbilt Sloane. Carolus-Duran, c.1900. Collection of Shelburne Museum.
- Figura 41. Caricatura de Laurinda Santos Lobo publicada com a seguinte legenda: A superchic Mne. S.L. ou a vitória de Mato Grosso sobre Paris In: Galeria das Elegâncias. Fon-Fon! Rio de Janeiro, n. 31, ano IV, 13 de agosto de 1910.
- Figura 42. Foto da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916, no Museu Mariano Procópio.
- Figura 43. Parte traseira de: Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Caroline Alves.
- Figura 44. Detalhe de parte traseira de: Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Caroline Alves.
- Figura 45. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros de Nogueira Silva. Biblioteca Nacional / Iconografia.
- Figura 46. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros de Nogueira Silva. Biblioteca Nacional / Iconografia.
- Figura 47. Catálogo do Salão Fluminense de Bellas Artes, outubro de 1929. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Fundo Lucílio de Albuquerque
- Figura 48. Diploma da Sociedade Brasileira de Belas Artes, jubileu artístico de Antonio Parreiras. Rio de Janeiro, 18.12.1932. MAP - Museu Antônio Parreiras

Capítulo II.

Figura 49. Charles Le Brun. Martin Engelbrecht, 1973. Gravuras, 39.1 x 24.8 cm. Metropolitan Museum of Art.

Figura 50. Charles Le Brun, Jeune fille en buste, 1660-1661. Musée du Louvre.

Figura 51. Charles le Brun. Sainte Madeleine voulant suivre Jésus-Christ renonce aux biens et plaisirs terrestres, c. 1650. 2,52 x 1,71, Musée du Louvre.

Figura 52. Théodore Géricault. Monomania do Raptor de Crianças, 1821-24. Óleo sobre tela. Springfield, Mass: Museum of Fine Arts.

Figura 53. Théodore Géricault. Monomania do O Assassino, 1821-24. Óleo sobre tela. Ghent: Museum of Fine Arts.

Figura 54. Théodore Géricault. Monomania de Inveja, 1821-24. Óleo sobre tela. Lyons: Musée des Beaux-Arts.

Figura 55. Théodore Géricault. Monomania do Jogador, 1821-24. Óleo sobre tela. Paris: Louvre.

Figura 56. G.-B. Duchanne de Boulogne, from Le Mécanisme de la Physionomie Humaine. 1862, albumen print.

Figura 57. Arthur Timótheo da Costa. Tempestade, 1910. Óleo sobre tela, 100 x 81cm.

Figura 58. Belmiro de Almeida. Tagarela, 1893. Óleo sobre tela, 128 x 83cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 59. Belmiro de Almeida. Amuada, s/d. Óleo s/ madeira, 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio.

Figura 60. Rodolfo Amoedo. Más notícias, 1895. Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 61. Georgina de Albuquerque. Decepção, s.d. Fonte: MATTOS, Adalberto. O Salão de Belas Artes. Ilustração Brasileira, ano VI, n. 61, set. 1925, n/p.

Figura 62. Georgina de Albuquerque. Chagrin d'amour, s.d. Fonte: O Salão de Belas Artes. PINTURA GRAVURA ESCULTURA. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1920, n/p.

Figura 63. Georgina de Albuquerque. Pensativa, s.d. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Figura 64. Georgina de Albuquerque. Romance, s.d. Fonte: Fonte: UM SÉCULO DE EXPOSIÇÕES DE ARTE NO BRASIL. O SALÃO BRASILEIRO DE 1929. O Paiz, Rio de Janeiro, 11 ago. 1929, p. 5.

Figura 65. Georgina de Albuquerque. Roceiras, c. 1930. Óleo sobre tela, 91 x 97cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 66. Nicolas Antoine Taunay. Retrato da Marquesa de Belas, 1816. Óleo sobre tela, 63,8 x 51,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 67. Gaetano Bellei, Um momento de ternura, s.d. Óleo sobre tela, 89.3 x 67 cm. Coleção privada.

Figura 68. Gaetano Bellei. Giornata di pioggia, 1919. Óleo sobre tela, 151.5 x 111 cm. Coleção privada.

Figura 69. Léon-François Comerre. Carícia, s.d.

Disponível em: <http://warburg.chaunicamp.com.br/artistas/view/175>

Figura 70. Léon-François Comerre. Haifa, s.d. Coleção privada.

Figura 71. Belmiro de Almeida. Bom tempo ou Idílio campestre, 1893. Óleo sobre tela, 152 x 89 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 72. Eugene von Blass. The Spider and the Fly, 1889. Óleo sobre tela, 81 x 54,3 cm. Coleção privada.

Figura 73. Belmiro de Almeida. Vaso com flores, 1893. Óleo s/ tela, 152 cm x 76 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 74. Belmiro de Almeida. Vendedora de fósforos, 1893/94. Óleo s/ tela, 168x75cm. Coleção privada.

Figura 75. Belmiro de Almeida. A tagarela, 1893. Óleo s/ tela, 125 cm x 82 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 76. “Qual o mais perfeito sorriso da mulher carioca?” O Paiz. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1927.

Figura 77. Leonardo da Vinci. Mona Lisa, 1503. Óleo sobre tela, 77 x 53cm. Museu do Louvre.

Figura 78. Hendrick ter Brugghen. Democritus, 1628. Óleo sobre tela, 85,7 x 70cm. Rijksmuseum.

Figura 79. Rembrandt, The Young Rembrandt as Democritus the Laughing Philosopher (1628-29). Disponível em: <http://www.wikiwand.com/en/Democritus>.

Figura 80. Gerard van Honthorst . Smiling Girl, a Courtesan, Holding an Obscene Image, 1625. Óleo sobre tela, 81,3 x 64x1cm. Saint Louis Art Museum.

Figura 81. Hendrick ter Brugghen. Bacchante with an Ape, 1627. Óleo sobre tela, 90,2 x 102,9cm. The J. Paul Getty Museum.

Figura 82. Paul Gervais. Amour source heureuse de vie. Salle des illustres, Toulouse, Capitole.

Figura 83. Armando Martins Vianna. Primavera em flor, 1926. Óleo sobre tela, 200,4 x 150,3cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 84. Eliseu Visconti. Cura de Sol, 1919. Óleo sobre tela, 157 x 104 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 85. Georgina de Albuquerque, Paisagem do Rio de Janeiro, s. data. Coleção particular.

Figura 86. John Singer Sargent. Lady Agnew of Lochnaw, 1892. Óleo sobre tela, 127 x 101cm. Scottish National Gallery, Edimburgo.

Figura 87. Rodolfo Amoedo. Más notícias, 1895. Óleo sobre tela, 100 x 74cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 88. Georgina de Albuquerque. Dama, 1906. Óleo sobre tela, 73 x 91cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia: Caroline Alves.

Figura 89. Mary Cassatt. The Loge, 1880. Óleo sobre tela, 79.8 x 63.8 cm. National Gallery of Art, Washington.

Figura 90. Mary Cassatt. Woman with a Pearl Necklace, 1879. Óleo sobre tela, 81.3 x 59.7cm. Philadelphia Museum of Art.

Figura 91. Georgina de Albuquerque. Canto do Rio, c.1926. Museu Antônio Parreiras.

Figura 92. Georgina de Albuquerque: Raio de sol, 1920 c. Óleo s/ tela, 98,5x77,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Fotografia: Caroline Alves.

Figura 93. Georgina de Albuquerque. Fim de Passeio, Salão de 1923. Fonte: CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. Ilustração Brasileira, ano IV, n. 37, set. 1923.

Figura 94. Georgina de Albuquerque. Retrato da Senhora R. O. F. Fonte: MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. Ilustração Brasileira, ano V, n. 48, ago. 1924.

Figura 95. Georgina de Albuquerque. Ao Sol. Fonte: Revista da Semana, Anno XIX, n.29. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1918.

Figura 96. Georgina de Albuquerque. O colhedor de frutas, 1923. Aguarela, 65x50cm. Galeria Espaço Arte.

Capítulo III

Figura 97. Clara Peeters. Natureza morta com flores, cálices dourados, moedas e conchas, 1612. Óleo no painel, 59,5 x 49 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Figura 98. Artemisia Gentileschi. Autorretrato como alegoria da pintura, 1638-1639. Óleo sobre tela, 98.6 x 75.2 cm. Royal Collection UK.

- Figura 99. Johan Joseph Zoffany. The Academicians of the Royal Academy, 1771-72. Óleo sobre tela, 101.1 x 147.5 cm. Royal Collection UK.
- Figura 100. Marie-Gabrielle Capet. Atelierszene, 1808. Óleo sobre tela, 69,0 x 83,5 cm. Pinakotheks-Verein.
- Figura 101. Edouard Louis Dubufe. Rosa Bonheur com um touro, 1857. Château de Versailles.
- Figura 102. Rafael e La Fornarina. Jean-Auguste Dominique Ingres, 1814. Óleo sobre tela, 66,3 x 55,6cm. Fogg Art Museum, Cambridge.
- Figura 103. Sandro Botticelli. A Adoração dos Magos, 1485/1486. Óleo sobre tela, 134 x 111 cm. Galleria degli Uffizi.
- Figura 104. Pedro Américo. Batalha do Avaí, 1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Figura 105. Manuel Teixeira da Rocha. Minha família, 1898. Óleo sobre tela, 77 x 53,6cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.
- Figura 106. Josefa Sanromán. Interior del estudio de una artista, 1849.
- Figura 107. Guadalupe Carpio de Mayora, Autorretrato, c. 1854.
- Figura 108. Louise-Elisabeth Vigée Le Brun. Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne Marie-Louise, 1786. Óleo sobre madeira, 105 x 84 cm. Musée du Louvre.
- Figura 109. Louise-Elisabeth Vigée Le Brun. Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie, 1789. Óleo sobre tela, 130 x 94 cm. Musée du Louvre.
- Figura 110. José Ferras de Almeida Júnior. O importuno, 1898. Óleo sobre tela, 145 x 97 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Figura 111. Édouard Zamacois y Zabala La visita inoportuna, c.1868 óleo sobre tela, 23 x 29.5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Figura 112. Édouard Manet. A ninfa surpreendida, 1861. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 113. Adolf Reich. Kunst und Naturfreund, 1939. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://warburg.chaaunicamp.com.br/obras/view/1459>.
- Figura 114. Almeida Júnior. Moça pintando, 1894. Acervo Particular.
- Figura 115. João Baptista da Costa. Mulher pintando, 1890. Óleo sobre tela, 44 x 59,3cm. Museu Mariano Procópio.
- Figura 116. Antônio Parreiras. Pintando do natural, 1937. Óleo sobre tela, 77,5 x 96 cm. Coleção Museu Antônio Parreiras, Niterói. Fotografia: Caroline Alves.
- Figura 117. Antônio Parreiras. Outras vezes nos píncaros dos rochedos... c. 1925. Carvão sobre papel. Coleção Museu Antônio Parreiras, Niterói. Fotografia: Caroline Alves.
- Figura 118. Amélia da Silva Costa. Rua Senador Vergueiro com Corcovado ao fundo, 1896. Lápis s/ papel. Coleção Fadel.
- Figura 119. Pedro Weingärtner. No atelier, 1884. Óleo sobre madeira, 54 x 38cm. Coleção Fadel.
- Figura 120. Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma, 1890. Óleo sobre tela, 35 x 54cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici.
- Figura 121. Carlo de Servi. Arte e Pátria, 1900. Óleo sobre tela, 90,5 x 63,3 cm. Museu de Arte de Belém.
- Figura 122. Um Canto do meu Ateliê. Abigail de Andrade, 1884. Coleção particular.
- Figura 123. Lucílio de Albuquerque. Retrato de Georgina de Albuquerque, 1920. Museu do Ingá.
- Figura 124. Árvore de Natal, 1916. Revista do Brasil, São Paulo, ano I. set. 1916. p. 39.
- Figura 125. Sem título. Angelo Agostini, s.d. Col. particular. Rio de Janeiro. Foto: César Barreto.

Figura 126. Eliseu Visconti. Louise pintando, c. 1930. Aquarela, 23.7 x 17.3 cm. Coleção Particular.

Figura 127. Anita Malfatti, O grupo dos cinco, 1922. Tinta e lápis de cor, 26,5 x 36,5 cm. Coleção Mário de Andrade / IEB, USP.

Figura 128. Arthur Timoteo da Costa. Alguns Colegas, 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 129. Revista Ilustração Brasileira. Os nossos artistas e os seus ateliers, novembro de 1921.

Figura 130. Georgina de Albuquerque. Anita pintando, c. 1930. Coleção Família Malfatti, São Paulo.

Figura 131. Jules Girardet. L'arrestation de Louise Michel, 1871. Óleo sobre madeira, 45 x 37 cm. Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis.

Figura 132. Bertha Worms. Autorretrato de Bertha Worms, c. 1893. Óleo sobre tela. Coleção particular.

Figura 133. Angelina Agostini. Autorretrato, 1915. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 134. Maria Pardos, Autorretrato, óleo sobre tela, 56 x 47 cm, c. 1918. Juiz de Fora, Pinacoteca do Museu Mariano Procópio.

Figura 135. Georgina de Albuquerque. Autorretrato, 1904. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 136. Folha n. 61 (Foto 61) R. Pinto do Couto e D. Nicolina Vaz P. do C. Rio, 1913. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 137. Eliseu Visconti. Retrato de Nicolina Vaz de Assis, 1905. Óleo sobre tela, 100x81cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 138. "Valores femininos, A sra. Nair de Teffé caricaturista patricia e o famoso traço do caricaturista francez, Sem. Brasil Feminino, junho de 1932.

Figura 139. Vida Domestica. Rio de Janeiro, junho de 1955. p. 30.

Considerações finais

Figura 140. Sobreposição das imagens: Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. Bellas-Artes. O intercâmbio artístico argentino-brasileiro. O Jornal, 8 de maio de 1921. Ambas capturadas pela autora.

Arquivos, Museus e Instituições consultadas

Arquivo Municipal de Petrópolis (RJ)

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio

Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

Biblioteca Gabriela Mistral – Petrópolis (RJ)

Biblioteca / Mediateca Araújo Porto Alegre (RJ)

Biblioteca Nacional do Brasil (RJ)

Biblioteca Octavio Ianni (SP)

Biblioteca Walter Wey (SP)

Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo (CEDOC)

Museu Antônio Parreiras (RJ)

Museu Histórico Nacional (RJ)

Museu Imperial (RJ)

Museu Mariano Procópio (MG)

Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

Museu da República (RJ)

Pinacoteca do Estado de São Paulo

SUMÁRIO

Considerações iniciais	16
Capítulo I. Obra e trajetória	24
1.1 O retrato e possível datação	24
1.2 Do ateliê a Buenos Aires	33
1.3 De Buenos Aires a Exposição Geral de Belas Artes	50
1.4 Nair de Teffé, Brasileira ou Figura de mulher?	54
1.5 Retratos de Nair de Teffé	63
1.6 Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé	76
1.7 Procedência e Sociabilidade	81
Capítulo II. Figuras femininas, retratos e expressões	89
2.1 Fisiognomia e valorização das expressões	89
2.2 <i>O artista não copia. Transcreve a sua interpretação</i>	103
2.3 O sorriso na tradição artística	112
2.4 Juventude, frescor e beleza	115
2.5 O feminino na produção de Georgina de Albuquerque	119
Capítulo III. Representações da mulher artista	133
3.1 Retratos como testemunhos da condição artística feminina	133
3.2 Entre a casa e o ateliê: imagens da mulher artista	142
3.3 Artistas e modelos	151
3.4 Profissionalização feminina do ofício	157
3.5 Imagens e discursos sobre a artista moderna	174
Considerações finais	185
Referências Bibliográficas	190
Anexo I. Autobiografia de Georgina de Albuquerque	196
Anexo II. Cronologia biográfica de Nair de Teffé	199

Considerações iniciais

É inevitável não começar a introdução dessa dissertação sem mencionar a minha aproximação pessoal com o tema e a obra de arte que aqui se manifesta como objeto de estudo. Logo, se faz necessário apresentar uma breve trajetória que privilegie nosso momento de encontro, o imediato encantamento ao conhecê-la e os caminhos que traçamos juntas a partir das questões provenientes da pesquisa.

Ainda na graduação, tive a sorte de me aproximar de disciplinas que, dentro do curso de História e no Instituto de Artes e Design, priorizavam uma abordagem cultural e histórica da arte. Me envolvi através da iniciação científica, de projetos no Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora, que foram grandes responsáveis pela minha formação enquanto pesquisadora. A partir dos estudos desenvolvidos no laboratório, aproximação com as fontes, participações de eventos e convívio entre os colegas, me identifiquei com metodologias e temáticas, próprias da História da Arte.

Durante esse momento de identificação e a partir de conversas com minha orientadora, professora Maraliz Christo, que soube reconhecer meus anseios e inquietações, revelou-se como presente meu objeto de estudo. No desenvolvimento do projeto “Pintura Histórica no século XIX: temas e fontes”, no qual participei como bolsista, me deparei com os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, com o objetivo de localizar alguns artistas e obras expostas no período imperial. O que aparentava ser uma busca usual se transformou em horas ininterruptas de incertezas e questionamentos. Dentre os anos pesquisados das exposições, esbarrei com diversos nomes de artistas mulheres que eu sequer reconhecia. Como pude não conhecer a produção dessas artistas? Ou pior, como pude não questionar sobre a ausência dessas mulheres nas minhas disciplinas cursadas ou nas recorrentes leituras dos grandes manuais de História da Arte?

Ao notar minha ingenuidade e desconhecimento sobre o assunto e antes de apresentar meus questionamentos inocentes a minha orientadora, recorri aos instrumentos de busca na internet e antecipei minha ida à biblioteca do Instituto de Ciências Humanas, ansiosa para encontrar informações dessas artistas. Fui, pela segunda vez, surpreendida ao me deparar com o vazio e o silêncio. Informações escassas se encontravam dispersas na internet. Na biblioteca, foi localizada uma única obra em apenas um exemplar:

*Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*¹. O livro logo se tornou meu companheiro inseparável, me proporcionou alento e me mostrava que muito ainda precisava ser feito. Me desculpo publicamente às pessoas que não conseguiram encontrá-lo na biblioteca durante o ano de 2016, comigo ele permaneceu durante renovações de empréstimo infinitas.

Me sentindo ligeiramente menos inocente após uma breve pesquisa e leitura, levei minhas questões e ideias de pesquisa até a professora Maraliz. Ao afirmar minha preocupação sobre os poucos estudos da participação feminina na arte, no período anterior ao modernismo, ela prontamente me sugeriu a leitura dos trabalhos da professora Ana Paula Simioni, autora do meu livro de cabeceira naquele ano, e a dissertação² sobre Maria Pardos de Valéria Fasolato, colega de laboratório.

O caminho já não parecia tão sombrio e solitário. Fui baseando meus estudos a partir das sugestões de leitura e do que eu localizava sobre o tema, assim, defini que gostaria de pesquisar uma dessas artistas durante o mestrado e contribuir para a produção dos estudos de gênero na arte. Julguei mais confortável estudar uma obra presente em acervo público. Grande parte da produção das mulheres naquele período permanece em espaços particulares, elemento que dificultaria minha busca por informações e fontes além do próprio contato com as obras. Percebendo meus critérios de escolha, minha orientadora me aconselhou a conhecer a produção feminina no Museu Mariano Procópio, abrindo meus olhos à riqueza do acervo que estava bem próximo a mim, em Juiz de Fora, cidade na qual resido.

Foi então na reserva técnica do Museu Mariano Procópio, que encontrei Nair de Teffé, como me foi apresentada. Em um óleo sobre tela, de tamanho moderado para um retrato, a figura feminina me encarava sorridente. O olhar cintilante intencionalmente se harmonizava com as cores do retrato, que proporcionam vida, graça e personalidade à obra. O acervo possui outras obras de artistas mulheres, de nomes tão interessantes e poderosos quanto o de Georgina de Albuquerque, autora do retrato, porém, naquele momento, minhas dúvidas e interesses estavam concentrados em Nair e em sua potencialidade estética. Quem era aquela mulher sorridente? Porque fora pintada por Georgina de Albuquerque? Quando a tela foi pintada? Assim, eu procurava as primeiras

¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

² FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos / Valéria Mendes Fasolato*. – 2014. (Dissertação)

respostas em um universo de perguntas e mistérios. Na catalogação do museu, as únicas informações existentes eram referentes ao nome e autoria da obra que, muito me agradaram. Me atraía a ideia de estudar um retrato de uma artista mulher realizado por outra artista. Dessa forma, meus interesses de pesquisa eram correspondidos duplamente.



Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela.
42 x 34 cm, Museu Mariano Procópio. (Foto: Caroline Alves)

Seguindo meu encontro com a obra, começaremos o percurso dessa dissertação pelo próprio retrato, protagonista do trabalho e objeto central da pesquisa. A partir dele novos tópicos serão formados pretendendo dialogar entre sí. No capítulo inicial, olharemos para a pintura e buscaremos através dela, relações temáticas e familiaridades com outras imagens. Julgamos essa uma preocupação metodológica essencial para o desenvolvimento da pesquisa e da escrita, visto que o olhar questionador se mostra mais eficiente e fértil do que limitações conceituais. Importa-nos então, “colocar de lado as noções e interrogar as obras”³.

³ COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira no século XIX? São Paulo: Editora SENAC, 2005, p.11.

Ainda sobre o retrato, abordaremos sua trajetória, desde sua produção, das primeiras informações localizadas na imprensa e sua circulação, até sua estadia permanente no Museu Mariano Procópio. As mudanças de nome e transformações estéticas, terão também espaço para o desenvolvimento e reflexão.

Continuaremos no primeiro capítulo tratando das relações entre retratante e retratada. A possível retratada, Nair de Teffé, será analisada com enfoque em sua vida pública e carreira artística. Daremos destaque nesse tópico, às possíveis relações entre as duas artistas, Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé, e às redes e locais de sociabilidade que podem expressar uma justificativa para a produção do retrato.

Em outro momento, traremos retratos de Nair de Teffé e investigaremos a forma na qual a caricaturista foi retratada. Como não foram encontradas fontes que afirmassem ser a retratada Nair de Teffé, optamos em não dedicar um capítulo às biografias e sim, abordá-las através de duas cronologias, como anexo ao final do trabalho. A referente a Georgina de Albuquerque será a transcrição de sua autobiografia disponível na pasta da artista na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes⁴. Acreditamos ser importante utilizar esse material, pois Georgina cita acontecimentos relevantes para o estudo de nossa obra, como a exposição na Argentina. O primeiro capítulo então, se dedicará à compreensão da história do retrato de *Nair de Teffé / Brasileira* e das narrativas traçadas a partir das fontes de pesquisa.

As descobertas provenientes da pesquisa demonstraram complexidades por vezes subestimadas dentro do gênero da retratística. A atribuição de diversos nomes à mesma obra, a alteração de parte da pintura possivelmente realizada pela artista e as relações da obra com a possível retratada, são exemplos aqui aplicados que enriquecem as possibilidades de percepção do objeto artístico, de forma individual ou coletiva. Esses atributos relacionados ao retrato produzido por Georgina, além de ajudarem a mapear o que conhecemos da própria obra, colaboram no reconhecimento da multiplicidade de ações envolvidas na retratística, para além dos aspectos mercadológicos.

Apesar da atribuição de outros nomes, ocasionalmente, nossa referência à tela estará em Nair de Teffé. Essa opção não será feita por comodismo mas por considerarmos que as atribuições de diferentes nomeações, inclusive sua atual, Nair de Teffé, como se apresenta contemporaneamente no museu e nas exposições em que participa, fazem parte

⁴ BIBLIOTECA do Museu Nacional de Belas Artes. *ALBUQUERQUE, Georgina. Pasta com documentação diversa sobre a artista.* [s.l.]: [s.n.], [s.d.] A 47.

da história da obra. Buscaremos contextualizar os títulos do retrato e estruturar sua trajetória museográfica, afim de uma apreensão mais precisa desses aspectos. Sinalizo que, em alguns momentos no texto, optei por me referir a Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé por seus primeiros nomes, em resultado da intimidade adquirida durante a pesquisa⁵.

No segundo capítulo, abordaremos o sorriso da figura feminina a partir da construção de uma perspectiva histórica dessa característica de representação. A chegada da Família Real ao Brasil associada ao interesse da elite em incorporar *habitus* da realeza, resultou na necessidade de uma construção imagética que materializasse relevância social. O retrato foi um gênero altamente difundido nesse contexto, através de poses formais e altivas, expressões sérias e cores mais sóbrias, criava-se a imagem do retratado relacionada a autoridade e poder, afirmando status no presente e almejando prestígio para a posteridade. Com a fotografia e os daguerreótipos as poses se mantinham sérias, a impossibilidade do riso se dava por aspectos técnicos, já que a imobilidade era fundamental para a produção das fotos e se tornava cansativo e dificultoso manter um sorriso por um longo período.

A pintora de retratos Miss La Creevy⁶ criada por Charles Dickens em 1839, apresenta alguns aspectos interessantes sobre a representação de emoções na retratística, segundo ela:

As pessoas estão tão insatisfeitas e irracionais, que, nove vezes em dez, não há prazer em pintá-las. Às vezes, elas dizem: “Oh, quão sério você me fez parecer Miss La Creevy!”. E em outros: “Miss La Creevy, por que tão sorridente!”. Quando a própria essência de um bom retrato é que deve ser sério ou sorridente, ou não é retrato algum. Na verdade, existem apenas dois estilos de pintura de retrato: o sério e o com sorriso e sempre usamos o sério para as pessoas profissionais (exceto os atores às vezes) e o sorriso para damas e cavalheiros que não se importam em parecer espertos.⁷

De fato, existiu a difusão de um decoro baseado na forma pela qual os retratados deveriam se mostrar ao mundo, no qual posturas descontraídas e sorrisos indicavam um caráter jocoso e leviano por vezes relacionado às classes dramáticas e à boemia. No

⁵ A justificativa parte de considerações apontadas pelo trabalho sobre a viajante Elizabeth Marsh, produzido por Linda Colley, que relaciona o uso do prenome para designar mulheres, como uma forma de infantizá-las ou atribuir uma familiaridade relativa a um caráter duvidoso. COLLEY, Linda. *The Ordeal of Elizabeth Marsh. A Woman in World History*. New York: Pantheon Books, 2007.

⁶ Miss La Creevy é personagem no romance “*Nicholas Nickleby*”, escrito por Charles Dickens no período de 1838 a 1839.

⁷ DICKENS, Charles. *Nicholas Nickleby*. 1839. England: Chapman & Hall, p.131.

período em que o retrato de Nair de Teffé é pintado, algumas dessas concepções estavam sendo diluídas. Apesar disso, é interessante observar que nas representações de artistas que conhecemos dos acervos públicos, eles geralmente se apresentam ou são representados de forma séria, impondo dignidade ao trabalho artístico. Seria o sorriso um indicador da profissão de Nair de Teffé, enquanto caricaturista?

O segundo capítulo trará o contexto de produção do retrato, durante a década de 1920. Tentaremos entender o processo de valorização das expressões na retratística, incentivado a partir da própria Academia e Escola Nacional de Belas Artes e valorizado pela crítica do período. É importante compreender as origens dessa preocupação estética e como as formas de representação eram associadas a características pessoais e internas. Para isso, exploraremos brevemente a fisiognomia dentro dos discursos filosóficos, artísticos e médicos a partir de sua apropriação na prática artística.

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

Não é recente a curiosidade e o interesse que envolvem a pesquisa da vida e local de trabalho do artista⁸. Desde a antiguidade, uma tríade sólida baseada no artista, sua produção e seu local de trabalho, direcionam estudos culturais de identidades e objetos artísticos. Segundo Rachel Esner⁹, com o final do século XIX e sob influência do romantismo e do positivismo, surge um verdadeiro culto não só da personalidade do artista mas também de seu local de trabalho, o *atelier*. Georgina de Albuquerque foi uma

⁸ Um exemplo notável está na enciclopédia *Naturalis Historia*, escrita por Plínio, o Velho e publicada entre os anos 77 d.C. e 79 d.C, ou mesmo *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, obra de grande reconhecimento escrita por Giorgio Vasari.

⁹ ESNER, Rachel. Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais? *Perspective* 1, 2014. Publicado em 01 de dezembro de 2015, acesso em 06 de setembro de 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/4297>

artista representada¹⁰ e fotografada em atelier, no momento do trabalho e posando ao lado de suas telas. Assim como ela, suas contemporâneas podem ser reconhecidas enquanto artistas por seus retratos. Se levarmos em consideração a identidade da retratada como Nair de Teffé, a obra produzida por Georgina se enquadra na categoria de representações em que artistas retratam outros artistas. Segundo Miceli:

O que está em jogo é o sentido atribuído e perpetrado pelo artista ao expressar uma definição compacta aliando a uma fisionomia, aquela modelada na tela, a uma significação simbólica, que tanto pode ser uma pretensão política, uma qualificação institucional, uma afirmação de prestígio, uma filiação doutrinária ou confessional, uma habilitação erótica ou mundana, ou quaisquer misturas desses investimentos sociais.¹¹

No terceiro capítulo nos dedicaremos a expor e analisar as representações de mulheres artistas, principalmente as atuantes da primeira geração republicana, julgando essencial refletir sobre a forma pela qual as artistas são retratadas por seus pares e escolhem se representar, através dos autorretratos. Partiremos de uma análise geral até as artistas de identidade anônima, como nas representações de Baptista da Costa, Almeida Júnior e Pedro Weingärtner¹². Olharemos também para grandes retratos, onde se conhece mais a imagem da retratada do que sua própria produção artística, como no caso do retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis, realizado por Eliseu Visconti.

Ainda sobre as artistas atuantes na primeira geração republicana, além de Georgina de Albuquerque, temos no acervo do Museu Mariano Procópio obras da já citada Nicolina Vaz de Assis, também de Haydea Santiago, Maria Pardos, Olga Mary e Sarah Villela de Figueiredo. Aparentemente um número pequeno que se comparado à acervos de instituições do sudeste brasileiro, se configura em uma interessante coleção. As seis artistas compartilhavam de uma formação similar e participaram de exposições em conjunto. O fato do grupo de seis artistas ser considerado um número expressivo está relacionado a forma como as obras de mulheres artistas eram recebidas pelas instituições oficiais, órgãos públicos e pela própria crítica, que categorizava de modo depreciativo como “arte amadora”, “arte feminina”. Segundo Simioni, a atual situação das obras de mulheres expostas nos museus é “mais um exemplo do quanto as artistas ainda

¹⁰ Mais sobre o assunto em: NOGUEIRA, Manuela Henrique. “Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe.” In: Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella, Rosângela de Jesus Silva (org.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017. 346p.

¹¹ MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 64.

¹² Representações como: João Baptista da Costa, *Mulher pintando*, 1890, Acervo do MAPRO; Almeida Júnior, *Moça pintando*, 1894, Acervo Particular e Pedro Weingärtner, *No Atelier*, 1884, Acervo Particular.

encontram-se prisioneiras do ambiente que o século XIX lhes constitui como apropriado: o privado”¹³.

Além dessas artistas, temos desenhos de princesas como Januária, Maria da Glória e Paula de Bragança, filhas do imperador Dom Pedro I e da imperatriz Dona Leopoldina, além da própria princesa Isabel. As obras fazem parte das atividades educacionais aplicadas às futuras soberanas, segundo Daibert Júnior¹⁴, com foco nas características ilustradas e na valorização das ciências e das letras.

O Museu Mariano Procópio tem parte do acervo doado pela Viscondessa de Cavalcanti, como a coleção de pinturas em miniatura onde assinam artistas como Madeleine Lemaire, pintora e ilustradora amiga de Proust, sua aluna Blanche Odin e Marie Alice, arquiduquesa da Áustria. Outro objeto curioso, também pertencente a Viscondessa e doado ao museu, foi o leque de autógrafos. O leque contém desenhos, escritos e partituras assinadas por personalidades do entresséculos. Dentre os artistas, destaca-se Rosa Bonheur, pintora francesa famosa por seus desenhos de animais e paisagens.

Felizmente, nos últimos anos, temos presenciado um desenvolvimento dentro das ciências humanas e das artes, pautado no estudo da produção de mulheres artistas. A quantidade de dissertações, teses, exposições e publicações sobre o tema, acompanham uma demanda social cada vez mais presente nos discursos populares e da mídia. Essa dissertação está alinhada com as discussões, impulsionadas pela segunda onda feminista, que propõem desnaturalizar a ausência das mulheres no âmbito cultural. Linda Nochlin, historiadora da arte norte americana, afirma a importância de repensar as bases intelectuais e ideológicas das várias disciplinas acadêmicas. Além das instituições artísticas, foram também nesses espaços em que a invisibilidade das mulheres sobreviveu indissociáveis dos aspectos de gênero. Questionar essa invisibilidade é interrogar o tom de certeza, que segundo Didi-Huberman¹⁵, reina com frequência na disciplina da história da arte.

¹³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys: estudos feministas*. Jan – Jun, 2007, p. 6.

¹⁴ DAIBERT JR, Robert. Princesa Isabel (1846-1921); a política do coração entre o trono e o altar. 2007. 302f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem – a questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. 360 p.

Capítulo I. Obra e trajetória

1.1 O retrato e possível datação

Uma obra contém um universo de possibilidades e narrativas que podem ser mediadas pelo olhar de quem se interessa em decifrá-la. Segundo o historiador da arte galês Michel Baxandall um “homem se encontra diante de uma pintura com uma massa de informações e hipóteses tiradas de sua experiência geral”¹⁶. Concordamos com ele, na existência de uma dupla relação na qual as convenções sociais e aspectos práticos podem aguçar nossa percepção das obras assim como “as formas e os estilos de pintura podem apurar a percepção que temos da sociedade”¹⁷.

Quando nos encontramos diante do retrato pintado por Georgina de Albuquerque no Museu Mariano Procópio, além da apreciação da própria obra e de seus aspectos intrínsecos, podemos nos questionar sobre as formas e cores em destaque na sua composição. Podemos pensar como as técnicas e sensibilidades da artista se materializam na superfície plana e de que modo se harmonizam com o perfil da retratada. Além das típicas perguntas que geralmente fazemos aos retratos, relacionando biografias no tempo e espaço, é possível refletir sobre uma trajetória que suplanta vivências individuais e alcança a vida da obra.

No retrato, a figura feminina nos lança um olhar direto e sorri. Vestida de um manto negro que combina com as cores do seu chapéu, também escuro. Seu chapéu possui uma pena lateral e é adornado com três grupos de flores pintadas em vermelho, amarelo e lilás, com folhas verdes. O fundo da tela é pouco saturado contendo uma decoração com flores dispersas em tons pastéis. A tela possui 42,50 cm de altura e 34,50 cm de largura e seu título, Nair de Teffé, identifica a retratada.

A obra faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio e sua catalogação traz informações referentes à retratada e retratante, Georgina de Albuquerque, além das dimensões. Nair de Teffé, identificada como retratada, foi uma figura conhecida em diversos âmbitos de sua vida pessoal e profissional. A jovem e radiante dama, como se exhibe no retrato, além de sua origem familiar nobre, reafirma prestígio consolidando

¹⁶ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.43.

¹⁷ BAXANDALL, Michael. Op. Cit. 224.

casamento com o marechal Hermes da Fonseca, presidente da república brasileira entre os anos de 1910 e 1914¹⁸.



Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio.

Antes de ser conhecida enquanto primeira-dama, o nome de Nair já era citado com notoriedade por seu trabalho como artista. Além do desenvolvimento de suas habilidades com a música e o canto, práticas associadas a educação das damas de boas famílias, Nair de Teffé exercia a prática artística com seriedade e profissionalismo. Seriedade, diverge do estilo de seu trabalho enquanto caricaturista, gênero que combinava com sua personalidade irreverente e que conservava, no entanto, uma postura profissional naturalmente dispensável para uma mulher de sua classe. Fato este se confirma através de uma das preocupações de seu pai, o Barão de Teffé, a respeito do não recebimento de pagamento pelas caricaturas¹⁹ publicadas na imprensa²⁰.

¹⁸ Nair de Teffé foi primeira dama nos anos de 1913 e 1914.

¹⁹ Mais sobre as caricaturas de Nair de Teffé em: CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. *Nair de Teffé artista do lapis e do riso*. 01. ed. Curitiba: Appris, 2016. v. 01. 175p .

²⁰ Relatos como esse podem ser encontrados no livro autobiográfico de Nair de Teffé: TEFFÉ, Nair de. *A verdade sobre a Revolução de 22*. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti, 1974.

Sua trajetória enquanto artista, com início através de formação acadêmica e técnicas mais tradicionais até sua passagem para a caricatura e o reconhecimento de seu estilo próprio, pode ter se cruzado ao percurso realizado por Georgina de Albuquerque, justificando assim, a produção do retrato. Além de contemporâneas, ambas estudaram na Academia Julian e participaram de exposições similares no Brasil²¹.

A primeira participação de Nair nas Exposições Gerais, data de 1906. A artista envia 7 trabalhos²², dentre eles estudos de flores, de cabeça, um retrato de seu irmão Otávio e três retratos em pastel. Através da *Revista da Semana*, conseguimos identificar algumas obras. Nota-se, nos retratos femininos em pastel e no seu estudo de cabeça, que os traços marcantes e as características expressivas nos detalhes do rosto e nos olhos, levemente ampliados, já identificam a personalidade da artista mesmo antes de sua produção enquanto caricaturista. A própria assinatura nesses trabalhos, enquanto Nair de Teffé, ainda não se tornara Rian, famoso pseudônimo em suas caricaturas.



²¹ Mais sobre o tema em: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Soc.* [online]. 2005, vol.17, n.1, pp.343-366. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702005000100015&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em janeiro de 2017.

²² Informações disponíveis em: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.



A Exposição de Bellas Artes no Rio de Janeiro. Revista da Semana, , n. 334. Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1906.

Julgamos necessário, como um dos passos iniciais da pesquisa, a busca por uma datação ao menos aproximada para a obra, já que essa informação é inexistente na catalogação do retrato organizada pelo Museu Mariano Procópio. A descoberta de uma possível data de produção do retrato, nos ajudará a compreender melhor as relações entre as artistas, no período de produção e exposição da tela. Além disso, torna-se possível refletir sobre as obras que estavam sendo produzidas e expostas paralelamente e sobre as redes de sociabilidade em que as artistas estavam inseridas.

O retrato de Nair de Teffé foi apresentado contemporaneamente em duas exposições, ambas resultaram em catálogos e foram realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A primeira, ocorrida no ano de 2014, foi a exposição “Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo”²³. A última seção da exposição, com curadoria de Fernanda Pitta e Valéria Piccoli, foi dedicada a temática da representação feminina e nela foi exposto o retrato de Nair de Teffé ao lado das pinturas de Maria Pardos, Belmiro de Almeida e João Baptista da Costa.

A outra exposição ocorreu no ano seguinte, 2015, e foi dedicada exclusivamente a atuação artística feminina. Denominada “Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)”

²³ A série de exposições “Coleções em diálogo” começou com o acervo da própria Pinacoteca e do Museu Mariano Procópio. Atualmente, já foram realizadas exposições através dessa mesma proposta, a partir do acervo do Museu Paulista e do Museu Nacional de Soares dos Reis de Portugal.

com curadoria de Ana Paula Simioni e Elaine Dias, a mostra foi disposta em duas salas, a primeira dedicada às práticas acadêmicas e a segunda relacionada aos gêneros artísticos praticados pelas mulheres.

Como dito anteriormente, ambas as exposições produziram catálogos que se configuram como fontes riquíssimas de conhecimento sobretudo para os estudiosos de gênero do entresséculos. Em “Mulheres em foco: representações do feminino no Museu Mariano Procópio” texto de abertura da seção de figuras femininas do catálogo *Coleções em Diálogo*, a pesquisadora Ana Paula Simioni indica que o retrato de Nair de Teffé pode ser relacionado as representações de mulheres modernas. Sobre a datação, Simioni aponta:

A tela não está datada, de sorte que não se pode precisar exatamente em que momento da vida da modelo ela foi apreendida. Mas a escolha por representá-la de maneira tão leve e alegre, perceptível pelo sorriso luminoso e pelo olhar vívido, parece mais adequada à representação de uma mulher solteira e independente — fato que, se fosse antes de seu casamento, talvez a fizesse interromper a carreira pública de caricaturista por algumas décadas.²⁴

A hipótese de Simioni para uma possível data de produção da obra se concentra no período anterior ao casamento de Nair, logo, antecedente ao ano de 1913. Ainda em nota, a autora comenta “é possível que a tela tenha sido realizada entre 1909 e 1913, quando Rian desfrutava de reconhecimento público como caricaturista”²⁵. Nesse intervalo de tempo, Georgina envia algumas obras para as Exposições Gerais de Belas Artes, totalizando sete pinturas distribuídas entre as exposições de 1912 e 1913²⁶. Nenhuma delas possui referência direta ao retrato de Nair de Teffé, o que não impossibilita que a obra tenha participado de exposições individuais, tenha sido exibida com outro título ou mesmo, não tenha sido exposta nesse período. Também não encontramos indícios do retrato pesquisando pela imprensa do período.

Saindo dos catálogos e observando a imagem, a própria obra nos apresenta alguns indícios úteis para uma aproximação temporal. Como já foi sinalizado na descrição da obra, a figura feminina no retrato pintado por Georgina de Albuquerque se destaca com seu manto negro e chapéu com adornos floridos. O modelo de chapéu feminino com aba vigorosamente virada, foi difundido a partir do final do século XIX, ganhando proeminência principalmente nas décadas de 1920 e 1930. Esse tipo arredondado foi

²⁴ *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 229.

²⁵ *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. Op. cit. p. 229.

²⁶ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit.

apelidado como *halo hat*²⁷, fazendo referência ao seu formato de auréola. A variedade de tamanhos e estilos desse modelo de chapéu, inundaram as revistas e catálogos de moda da década de 1920.



Eaton's Fall and Winter Catalogue 1920-21, T. Eaton Co.

O corte de cabelo da figura feminina também pode indicar uma temporalidade específica. O cabelo curto e castanho, suavemente cacheado no retrato pintado por Georgina, era uma forte tendência nos anos 1920 além de ser característica marcante do estilo das melindrosas. Esse corte, denominado *bob*, era feito diretamente em torno da cabeça seguindo aproximadamente o nível do maxilar. Não se sabe ao certo quando se iniciou essa moda, mas foi a partir do início do século que os longos cabelos passaram por um processo de encurtamento com os cortes *chanel* e *bob*, em seus mais variados padrões.

²⁷ Mais sobre modelos de chapéus em: SHIELDS, Jody. *A Stylish History And Collectors Guide*. New York: Clarkson Potter, 1991. CHICO, Beverly. *Hats and Headwear around the World: A Cultural Encyclopedia*. ABC-CLIO, 2013. 531 p.

Os cortes mais curtos se adequavam ao novo estilo de vida das mulheres modernas do século XX²⁸. Seu uso, nos primeiros momentos, foi acompanhado por críticas de conservadores, já que “o cabelo comprido sempre fora visto como marca de feminilidade; encurtá-lo, portanto, é muitas vezes interpretado como um ato político”²⁹. Ainda segundo Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix, esse modelo de corte associado a maquiagem visível, completavam o visual moderno, “bobs e chapéus fundos enquadravam o rosto e transformavam-no em uma tela”³⁰.



Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. (Recorte)



If you must do it show this to your barber, 1924. Hairstyle Chart.³¹

Na imprensa, o cabelo curto geralmente era relacionado as conquistas femininas, aos novos espaços conquistados pelas mulheres e a modernidade. Na *Revista Feminina*, em edição de dezembro de 1924, é questionado se o cabelo curto seria um sintoma de emancipação do belo sexo. Em uma das páginas da revista, realizam comparações entre

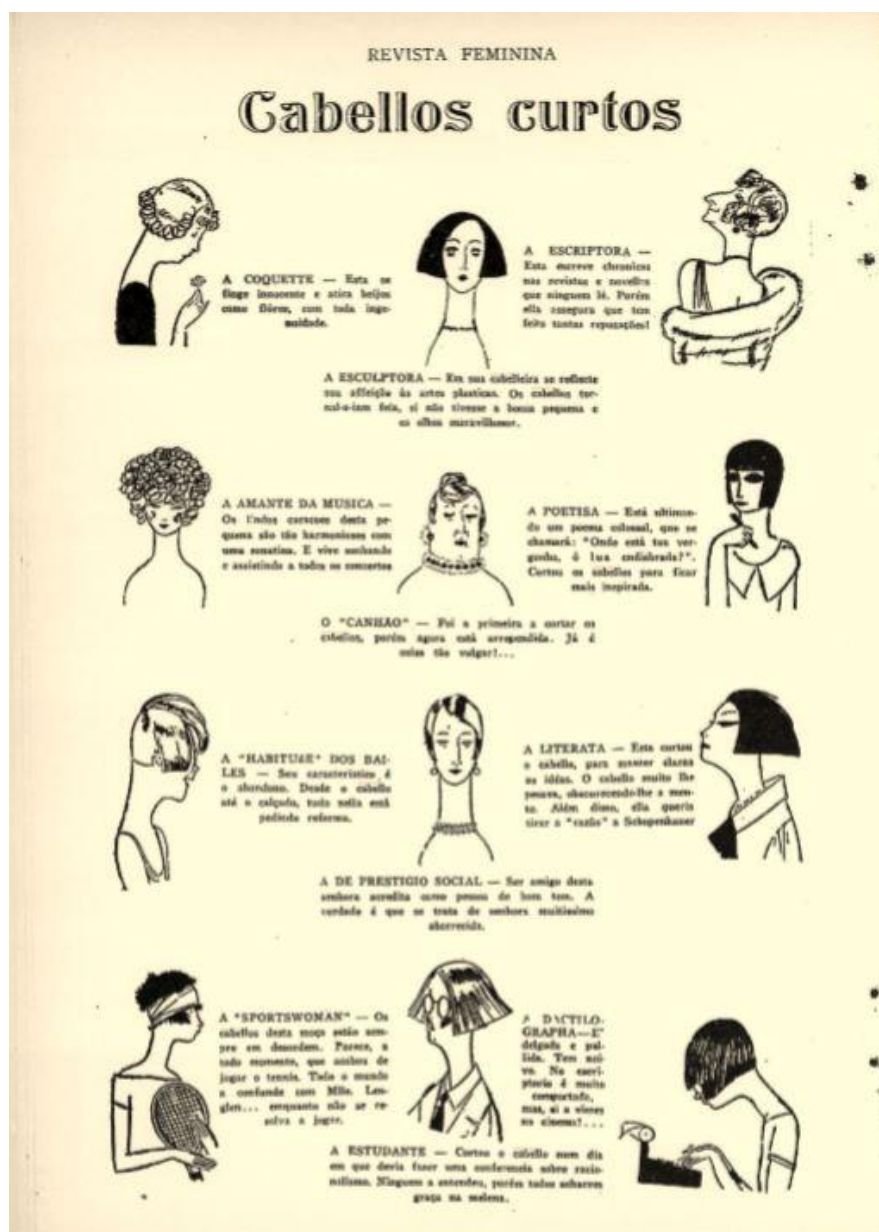
²⁸ Em “As aparências: os cabelos das mulheres”, Michele Perrot descreve como os cortes de cabelo acompanham as mudanças de posicionamento social da mulher e como os cabelos estão associados a um imaginário de feminilidade. In: PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2007, p. 49.

²⁹ FIELL, Charlotte Fiell, DIRIX, Emmanuelle. *A Moda da Década: 1920*. Publifolha, 2014, p. 34.

³⁰ FIELL, Charlotte Fiell, DIRIX, Emmanuelle. Op. Cit. p. 35.

³¹ Disponível em: <https://vintagedancer.com/1920s/1920s-long-hair-to-bobbed-hair/>

os cortes de cabelo e as profissões e atribuições femininas, relacionadas com a modernidade. São citadas profissões como a da escritora, escultora, literata e a poetisa.



Cabellos Curtos. Revista Feminina, 1924, ano XI, n. 127.³²

Outro aspecto que funciona como uma marca temporal da figura feminina está na coloração facial. Reconhecemos nas representações femininas na obra de Georgina de Albuquerque, harmonia e semelhanças visuais resultado do estilo de desenho e da paleta de cores utilizada pela artista. Tais recursos contribuem para um frescor e suavidade de

³² Disponível na Biblioteca Digital da Unesp. Acesso em dezembro de 2017: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6259>

expressões que, além de estarem presentes no retrato do Museu Mariano Procópio, se apresentam em outras obras que serão melhor analisadas no próximo capítulo. A figura feminina no retrato contém maquiagem aparente em seus olhos, boca e possivelmente nas bochechas rosadas.

No final do século XIX até início do XX, a maquiagem feminina era associada a beleza natural, sendo geralmente utilizada para esconder as consideradas falhas e imperfeições. No início do século, a maquiagem visível era geralmente destinada a prostitutas e cantoras de coro, no entanto, com a crescente popularidade dos filmes de Hollywood, apresentava-se uma nova forma de se maquiar. A forte iluminação dos filmes gerava a necessidade de uma maquiagem marcada que acentuasse os traços dos atores. Nesse período, estrelas como Theda Bara e Lillian Gish tornavam-se referência e o ideal de beleza feminina da *Gibson Girl* cedia espaço para as *Flappers*. Na década de 1920, as bases faciais eram geralmente usadas em tons mais claros que os da pele, os lábios passam a ser pintados com cores vivas e as bochechas mantinham o rouge rosa. O estilo *vamp* de Hollywood também inspirava mulheres a utilizarem sombra marrom ou preta, com o traço fino levemente puxado para o canto externo do olho³³.



Capa da Revista Eu Sei Tudo. Rio de Janeiro, abril de 1926.

³³ VITA, Ana Carlota R. *História da maquiagem, da cosmética e do penteado: em busca da perfeição*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

1.2 Do ateliê a Buenos Aires

A década de 1920 foi marcada por momentos importantes e movimentados na trajetória de Georgina de Albuquerque. Durante esse período, a artista participou anualmente das Exposições Gerais de Belas Artes, expondo em 1922 sua grande obra *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência*, pintura enviada para a comemoração do Centenário da Independência e adquirida pelo governo.

Em maio de 1921, a revista *Ilustração Brasileira* dá início a uma série de matérias em uma seção criada com o nome *Os nossos artistas e os seus ateliêrs*. A proposta era conhecer e apresentar o ambiente de trabalho do artista, local da criação. Segundo Rachel Esner, se fortalece no final do século XIX um verdadeiro culto não só do artista, mas também de seu *atelier*, a autora aponta que “o acesso ao atelier, seja na realidade ou por representação, parece conter a promessa de acesso ao verdadeiro momento da criação, no momento em que o ato criativo toma forma”³⁴.

Paralela a iniciativa da *Ilustração Brasileira*, outras publicações contemporâneas compartilham desse interesse em apresentar o artista a partir do espaço e meios originários da criação³⁵. Destaca-se a série *Na intimidade de nossos artistas*³⁶ publicadas n’*O Jornal* e a famosa publicação, igualmente de Angyone Costa, em 1927, *A inquietação das abelhas*³⁷. De teor mais visual, em 1932 é doado à Biblioteca Nacional o álbum formado por Moisés Nogueira da Silva, onde também se evidenciam fotografias de artistas em *atelier*. Em todos os casos é notório que a interpretação da obra do artista perpassa por aspectos inerentes ao seu ambiente de trabalho, que se complementam e se harmonizam com sua personalidade e temperamento. Mesmo em fontes não escritas, como nas fotografias de Nogueira da Silva, a forma como o artista é retratado interagindo com as obras, íntimo de sua produção, além dos focos escolhidos para as fotografias em ateliê, demonstram a existência de um equilíbrio entre o mito do artista e o fetichismo da criação.

³⁴ Livre tradução. 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>

³⁵ Mais sobre o tema em: BRANCATO, João Victor. A imprensa bate à porta: Adalberto Mattos e Angyone Costa nos ateliêrs do Rio de Janeiro na década de 20. *Atas do Encontro de História da Arte : da percepção à palavra: luz e cor na História da Arte* (11. : 2015, Campinas, SP)

³⁶ COSTA, João Angyone. Na intimidade dos nossos artistas. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, ano VIII, n.2313, 27 de junho de 1926, p.1.

³⁷ COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Pimenta de Mello, 1927.

A entrevista de abertura desenvolvida pelo crítico Adalberto Mattos para a *Ilustração Brasileira* em *Os nossos artistas e os seus ateliers*³⁸, é realizada no bairro de Icaraí, em Niterói, com Georgina e Lucílio de Albuquerque. O crítico, ao iniciar sua fala, começa descrevendo a “pittoresca vivenda”³⁹ do casal Albuquerque, demonstrando como a organização da sala de música, sala das refeições, os corredores e o *atelier*, revelam o bom gosto dos artistas. Lucílio é referenciado no texto como um dos artistas que marcham na vanguarda, Adalberto ainda enfatiza a imaginação, emotividade e sensibilidade em sua produção. Uma das obras citadas em destaque é o retrato⁴⁰ produzido por ele de sua esposa, Georgina de Albuquerque, pintura que conquistou notoriedade no salão de 1920, por conter, segundo a revista, as características essenciais de uma obra perfeita: “desenho impecável, cômico, ambiente, composição, semelhança e sentimento”.

Sobre Georgina de Albuquerque, Mattos salienta sua impecável habilidade em saber dividir seu tempo como esposa, mãe e artista. Fator este, quase requisito para o desenvolvimento profissional feminino bem sucedido durante a Primeira República⁴¹. Segundo Ana Paula Simioni “Georgina soube como poucas artistas manipular a seu favor os mitos em torno de um casamento feliz, em uma época de valorização da mulher culta como boa mãe republicana”⁴².

Adalberto posiciona Georgina entre as mulheres que são, nas palavras dele, “realmente artistas”. Elogia as obras que se encontram no *atelier* e realça seu “talento privilegiado e rara sensibilidade” ao pintar quadros de ar livre. A conclusão da reportagem é feita com comentários sobre os herdeiros do casal, Dante e Flamínio. Na página com o texto assinado por Adalberto Mattos, encontram-se duas fotografias, uma retratando a fachada frontal da residência e outra com enfoque na família, que posa para a fotografia abraçada com um dos filhos.

³⁸ MATTOS, Adalberto. Nossos artistas e seus ateliers. In: *Revista Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, p.9.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Podem ser encontradas reflexões sobre a ênfase na maternidade e no matrimônio, em: NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. *Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista*. Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella, Rosângela de Jesus Silva (org.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.

⁴² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002.

Ilustração Brasileira

nosso artista e seu atelier



prividade. Detentor da mais alta distinção que um artista pôde ambicionar nos "salons" officiais, não perdeu a flegma característica do seu temperamento.

Pertence o ilustre pintor à pleiade gloriosa que dostrinava no antigo Café Paris. A sua obra é variada; vai da pequena mancha ao mais complexo quadro histórico. A Pinacoteca Nacional possui do artista obras valiosas, sendo de destacar que li não figure o trabalho com que conquistou a grande medalha de honra no Salão de 1906, medalha que lhe foi conferida por todos os expositores premiados naquele anno. Sobre esse trabalho, escrevemos:

"Das 61 obras de pintura existe uma que atrai o visitante: o retrato da pintora Georgina de Albuquerque, executado por seu marido, Lucílio de Albuquerque, que incontestavelmente é a obra mais sôlica do actual Salão; Lucilla, no referido retrato, revela-se na pujança do seu talento. O seu retrato é bello, reunindo tudo que uma obra perfeita pôde reunir: desenho impiccavel, côr, ambiente, composição, semelhança e sentimento."

Lucílio de Albuquerque obteve o premio de viagem em 1900, com o quadro "Anchieta"; em 1902 foi premiado com menção honrosa de 2º grão; em 1904, com menção honrosa de 1º grão; em 1907 obteve a medalha de prata; em 1912, a pequena medalha de ouro; em 1916, a grande medalha de ouro, e em 1920 a grande medalha de honra.

Georgina de Albuquerque, como seu marido, é uma artista de grande valor. Ocupa, sem favor, o primeiro plano entre as mulheres que são realmente artistas.

As ultimas obras da gloriosa patriótica confirmam plenamente a nossa afirmativa. Vimos no seu "atelier" verdadeiros primores. Mais do que nunca os seus quadros de "ar livre" demonstram um talento privilegiado e uma rara sensibilidade.

Em um recente estudo sobre as nossas mulheres artistas emitimos conceitos que podemos veria para transcrever:

"Em Georgina, nós temos a gama de uma artista forte. Da sua obra irradiam o sentimento e o amor do bello. É uma das poucas individualidades que reúnem todos os requisitos para a formação de um caracter.

Esposa e mãe, Georgina sabe dividir o seu tempo entre seu esposo, seus filhos e a Arte, dedicando-lhes affectos iguaes. O seu lar nós o sentimos um santuario grandioso, um recanto bendito, onde o Amor deve paxtar os meiores gestos, os mais recônditos pensamentos.

A obra de Georgina de Albuquerque é vasta e senhori.

Os assumptos são escolhidos com um critério pouco vulgar; um sentimento estético e equilibrado emana dos seus mais insignificantes trabalhos, denotando uma bem formada personalidade artistica. Não se confundem os seus quadros, sendo possiveis de um "quê" que agrada e seduz.

Possuidora de uma boa ga gem regularmente grande, comegou os seus estudos na velha Escola, com Henrique Bernardelli, pouco mais ou menos em 1904. Natural de S. Paulo, viajou a Europa em companhia de seu esposo, o pintor Lucílio de Albuquerque. Foi premiada com menção honrosa de 1º grão em 1907, na XIV Exposição Geral de Bellas Artes, pequena medalha de prata em 1912 e grande medalha de prata em 1916. Em toto apresentou no "Salão" de Bellas Artes um grupo de quadros que merecem o elogio unanime da critica carioca. "A família", "Daviila", "O leque verde", "Pensativa", "Campo em flor", "Curva do Rio" e "Manhã na lareira" foram os trabalhos apresentados pela artista e que lhe valeram a medalha de ouro.

Ainda em 1901 realizou a primeira magnifica exposiçao na Galeria Forte, onde o seu talento refulgia, mostrando quanto é estudiosa e qual o progresso crescente que existe nos seus trabalhos."

Para completar a obra em tão venturoso lar, lá estão os dois pequeninos filhos do casal, o Dante, espirito concentrado e revelador de um temperamento de artista, e o Flaminio, um diabrete que traz a casa em polvorosa com as suas requinquadas...

ANALABERTO MARTOS.



"Um povo sem Arte não pôde ter historia, se ella é e será sempre, através dos seculos, a prova evidente das civilisações que se vão na voragem dos tempos.

Quem poderá contestar aos egypcios, aos gregos e a outros grandes povos da antiguidade a authenticidade dos seus feitos, se as estatuas, se os baixos relevos e as pinturas nos demonstram claramente o contrario?

A sua politica e até os seus intimos costumes estão deliaixo dos nossos olhos, porque o marmore dos gregos, como as magestas e monumentaes pyramides dos egypcios e a imalterabilidade das tintas dos emblemas das suas mmoias, resistiu ao perpassar lento e destruidor de milhares de annos.

Não condemnemos nunca aquelles que procuram a idealisação da Arte na fantasia, mas julgo que os modernos artistas devem procurar por todos os meios condejar aquelles que, com a arfança da palavra e dos exemplos, tentam expurgar da sociedade os vicios que as aniquillam. Nessas reproduções vivas e sinceras dos aspectos da vida humana augmenta consideravelmente a intensidade das emoções. A Arte temde para o realismo moderno e as suas influencias serão mais fecundas e as impressões mais vivas em todos os espiritos."

Taes palavras foram escriptas ha tres lustros, por alguém que mysteriosamente se occultava atraz da assignatura de "Bergerac"; não obstante o tempo decorrido, ellas ainda representam em parte uma dolorosa verdade. Os nossos artistas continuam abandonados, tentando toda a sorte de recursos para viver com dignidade.

Foi precisamente isso que nos incitou a visitar os pozos "ateliers", a streprender os nossos artistas na intimidade.

Para iniciar tão valioso testemunho escolhemos o "atelier" do casal Albuquerque, situado em um recanto de leatraly. Por uma manha de sol batemos à porta dos artistas. Logo à entrada de tão pittoresca vivienda, toda congruência de mesas e armarios, percebe-se o bom gosto que emborece aquelle ambiente. O "funeril", a sala de musica, a sala das teleções, os corredores e o "atelier" revelam, à primeira vista, um encanto especial. Pelas paredes, innumeros quadros, alguns de grandes proporções, de caracter historico; outros, pequenos, representando scenas intimas, estufos perdores de sandaões do tempo de esty-dantes, desenhos; moças decorativas por todos os cantos. Em grande profusão, as "esquisse" mostram as personalidades dos artistas, que se contrastam pela tecnica e pelos assumptos.

Consegue Digne, o nosso verdadeiro critico, escrevendo sobre Lucilla de Albuquerque, teve phrases que muito o honram, phrases escriptas ainda no tempo de Lucilio estudante, quando recôria as prophetas lições de Amoedo e Henrique Bernardelli. O prognostico do saudoso esbista realison-se. Lucilio é hoje um dos nossos artistas que marcham na vanguardia. Toda a sua obra se distingue por uma imaginação abundante; e, a par de uma grande emotividade e uma sensibilidade perfeita, nella se encontra uma admiravel rece-

Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9.

Na página de abertura da matéria encontramos um grupo de seis imagens que retratam partes da residência e os membros da família Albuquerque, o casal e os dois filhos. As fotografias, mesmo na sua reprodução em preto e branco, são de grande importância pois revelam as obras encontradas no ateliê dos artistas naquele período. Possivelmente as obras fotografadas no ateliê nesse momento, são de recente produção ou se caracterizam como pinturas que obtiveram destaque e conquistaram prêmios. Exemplos disso podem ser encontrados na fotografia da parte inferior da página, onde visualizamos Lucílio sentado, paleta à mão e olhar lateral. À sua direita, na direção em que seu corpo se inclina, encontra-se o retrato de Georgina, pintado por ele e detentor da Medalha de Honra da Exposição Geral de 1920.



Revista Illustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9.



Lucílio de Albuquerque. Retrato de Georgina de Albuquerque, 1920. Museu do Ingá.



Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9 (recorte).

Atrás do artista, temos Jardim Florido, obra na qual Georgina de Albuquerque depositava apreço e que ao lado da tela Zuleika, de Maria Pardos, conquistou o prêmio em dinheiro de 500\$000 (quinhentos mil réis). Em entrevista à Angyone Costa, Georgina revela:

Há pouco, mesmo, o senhor me falou de um quadro meu de que disse gostar muito, e que, geralmente, agradou. É aquela menina repousando sob a sombrinha encarnada... Pois sabe o que aconteceu a esse quadro?

Pintei-o pensando pleitear uma medalha, um prêmio qualquer, de estímulo no "salon". Mande-o à exposição. O quadro agradou, todos me disseram isto, inclusive membros do júri, mas não obtive a medalha. Apenas, como ficha de consolação, deram-me 500\$, mandando o júri igual quantia para outra pintora, muito talentosa, que concorrera à mesma recompensa que eu.⁴³

⁴³ COSTA, Angyone. Op. cit. 1927, p. 88.



Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9. (detalhe)



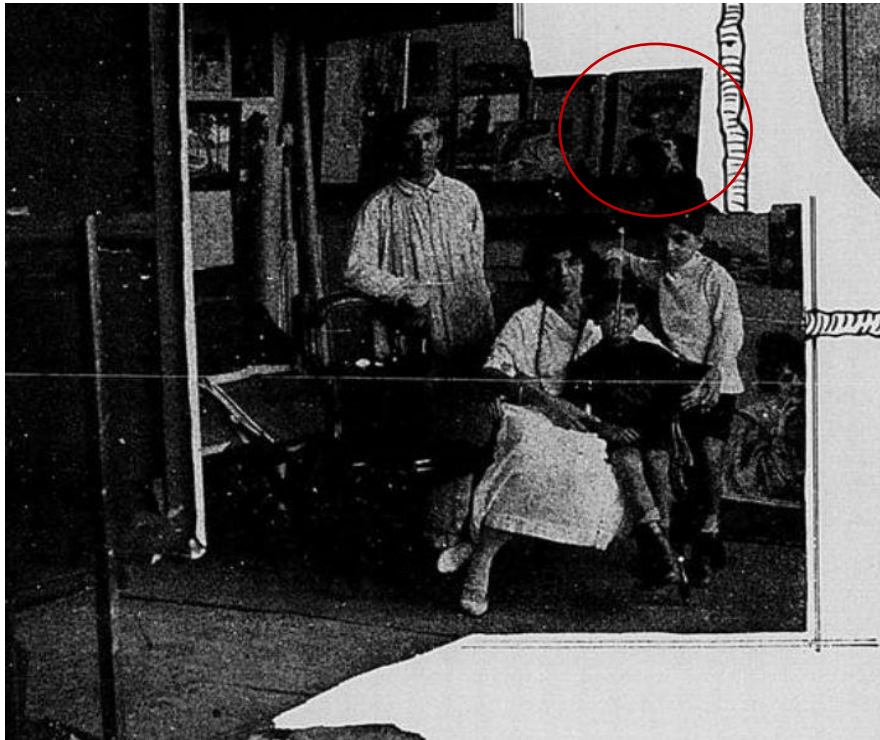
O salão de 1918. Ao sol. Revista da Semana.

A outra artista que, em 1918, recebeu o prêmio em dinheiro, foi Maria Pardos que, talvez motivada por isso, configurou seu futuro incerto. Nas palavras de Georgina, a artista “abandonou o pincel, não quis mais se dedicar à arte”⁴⁴. O fato é que além do prêmio “consolação” e do apreço de Georgina por Jardim Florido, a obra encontrada naquele momento no *atelier* do casal foi considerada⁴⁵ o destaque do ano na produção da artista, ao lado de *O Carnet de baile*.

Em outra imagem de *Os nossos artistas e os seus ateliers*, a família novamente reunida posa para a fotografia no local de trabalho do casal Albuquerque. Georgina está sentada próxima as crianças enquanto Lucílio em pé, se apoia na cadeira do *atelier*. Dessa vez conseguimos ver uma quantidade maior de obras em diversos tamanhos, se sobrepondo a parede. Meio a desenhos de paisagens e figuras humanas, acima de Georgina e seus filhos, encontramos uma imagem similar ao retrato, objeto de estudo dessa dissertação. Através da vestimenta, do chapéu em auréola com a pena lateral, é possível identificar o retrato pintado por Georgina de Albuquerque, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio. As imagens ainda se combinam pelo brilho translúcido na bochecha esquerda da figura feminina, sua cabeça levemente inclinada e a longa e clara pincelada que perpassa metade do queixo até o início da bochecha.

⁴⁴ Costa, Angyone, 1927. Op. cit. p. 88.

⁴⁵ VALLE, Arthur (org.). *Revista do Brasil* (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte. 19&20, Rio de Janeiro, v.IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm>.



Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, n.9. (detalhe)



O retrato de Nair de Teffé foi localizado no *atelier* do casal Albuquerque em Niterói, como mostrado anteriormente, na matéria da *Ilustração Brasileira* em maio de 1921. Tornou-se então importante uma investigação desse período, com o propósito de identificar novas informações sobre a obra. A década de 1920, como já foi apontado, tratou-se de um período movimentado na trajetória artística de Georgina de Albuquerque. De 1920 a 1930⁴⁶, a artista participou em todos os anos das EGBA, com um total de 38 obras expostas⁴⁷, além de sua atuação em exposições internacionais, como nos Estados Unidos e na Argentina.

Participação de Georgina de Albuquerque nas EGBA entre 1920 - 1930 ⁴⁸	
1920	0052/033 Manhã de sol 0053/033 Meiguice 0054/033 Fantasia 0055/033 Faceira 0056/033 Chagrin d'au mur
1921	0071/052 Acácias 0072/052 Risonha
1922	0101/032 Manacá 0102/032 Colhendo flores 0103/032 Efeito de sol 0104/032 Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência
1923	0080/055 Fim de passeio 0081/055 Balcão florido 0082/055 Na praia
1924	0114/023 Retrato da senhora R. O. F. 0115/023 Recordações 0116/023 Flor silvestre
1925	0149/048 No terraço

⁴⁶ É importante se atentar para o fato de que, a partir de 1934, as Exposições Gerais foram nomeadas como Salão Nacional de Belas Artes.

⁴⁷ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. Cit. p. 308.

⁴⁸ Baseada em: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano* - Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro, ArteData, 2003, vol.2.

	0150/048 Decepção 0151/048 Procissão no rio Paraíba (São João da Barra) 0151a/048 O segredo da flor
1926	0112/048 Dia de verão 0113/048 Malmequer 0114/048 Alta na encruzilhada
1927	0169/055 Domingo na Quinta da Boa Vista 0170/055 Juventude 0171/055 Nu 0172/055 Brasileiro
1928	0132/049 Ordenança 0133/049 O avental branco 0134/049 Na roça 0135/049 O papagaio de 'faience' (aquarela) 0136/049 A estatueta moderna (aquarela)
1929	0067/041 Romance 0068/041 Na praia
1930	0083/045 No cafezal 0084/045 Roceiras 0085/045 Olhos azuis

A partir da atuação da artista, interessa-nos entender a presença do retrato de Nair de Teffé no contexto de exposições. Dentre as Exposições Gerais nas quais Georgina participou nesse período, nenhuma obra com a nomeação “Nair de Teffé” ou com referência ao seu pseudônimo “Rian”, foi localizada. As obras enviadas para o Salão de 1921 por exemplo, foram *Acácias* e *Risonha*. Seria *Risonha*, um nome alternativo para o retrato produzido por Georgina, presente no acervo do Museu Mariano Procópio? Percorrendo a crítica de arte do período, encontramos no *Jornal do Commercio* informações que descrevem as obras enviadas por Georgina naquele ano:

D. Georgina de Albuquerque está representada na exposição por dois quadros de figura o primeiro deles denominado “Acácias” é um retrato de menina aureolada por acácias em um dia de sol. A menina está vestida de violeta claro, e ao [sic] mescla impressionística dos tons amarelos das acácias e violáceos claros do vestuário - faz uma bela simpatia de luz com que esse luminoso dia de sol envolve a interessante figura da menina retratada.⁴⁹

A matéria continua descrevendo as obras, apontando poucas mas preciosas informações sobre *Risonha*: “o quadro intitulado *Risonha* é uma pintura cheia de expressão e riqueza de cor”. As informações obtidas através das Notas de Arte do *Jornal do Commercio* não se contradizem com a imagem expressa no retrato de Nair de Teffé. Da mesma forma, torna-se seguro não partir de relações ainda incertas, por não termos a imagem e localização da obra *Risonha*, exposta na XXVIII Exposição Geral de Belas Artes. É também importante recordar, que as obras de Georgina são geralmente associadas a esse tipo de adjetivos, que enfatizam cor, expressão e luminosidade, como os apontados pelo *Jornal do Commercio* e diversos outros periódicos.

Além da citação às duas obras expostas por Georgina, a nota é generosa com o casal Albuquerque, em quantidade e qualitativamente. Diversos elogios são mencionados aludindo à harmonia do casal e suas especificidades artísticas:

[...] dos dois, Lucilio é talvez mais forte paisagista com grande vigor de expressão, sem deixar de ser um notável pintor de figura. D. Georgina embora a sua pintura seja também vigorosa possui talvez mais delicadeza de expressão⁵⁰.

Na conclusão da fala sobre o casal, o autor da crítica aponta a positiva recepção pela sociedade culta de Buenos Aires, da recente exposição com obras de Georgina e Lucílio. No catálogo da exposição na Argentina, datada de junho de 1921 e realizada na Galeria Müller, não é possível encontrar nenhuma obra⁵¹ com referência direta ao retrato de Nair de Teffé.

⁴⁹ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1921, p.6. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_DE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_19_ago._1921%2C_p.6.

⁵⁰ *Ibidem*, p.6.

⁵¹ As obras de Georgina de Albuquerque, na ordem como são citadas no catálogo: 1. Jardim Florido, 2. Paseo Matinal, 3. Interior, 4. Arbol de Navidad, 5. Cariño, 6. Desnudo, 7. El Parasol, 8. Las Acacias, 9. Recogiendo Flores, 10. Brasileña, 11. Coqueta, 12. Em la Terraza, 13. Intimidad, 14. Niño al sol.



CATALOGO

CUADROS DE GEORGINA	CUADROS DE LUCILIO
1 JARDIN FLORIDO	15 PRIMEROS FRUTOS
2 PASEO MATINAL	16 RETRATO
3 INTERIOR	17 PENSATIVA
4 ARBOL DE NAVIDAD	18 LA JANGADA
5 CARIÑO	19 IGLESIA DE SAN FRANCISCO
6 DESNUDO	20 VIEJAS «MANGUEIRAS»
7 EL PARASOL	21 PAISAJE BRASILEIRO
8 LAS ACACIAS	22 PAISAJE BRASILEIRO
9 RECOGIENDO FLORES	23 CASA COLONIAL
10 BRASILEÑA	24 ITAPUCA
11 COQUETA	25 ITAPUCA
12 EN LA TERRAZA	26 PESCADORES
13 INTIMIDAD	27 YARA (leyenda brasilera)
14 NIÑO AL SOL	28 PAISAJE
	29 RINCON DE PLAYA
	30 PLAYA DE ICARAHY
	31 ENTRADA DE RIO DE JANEIRO

ARQUIVO GERAL
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Catálogo da *Exposicion de los artistas brasileiros Georgina y Lucilio de Albuquerque*. Junio, 1921. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Acácias, obra anteriormente citada devido a participação na Exposição Geral de Belas Artes de 1921, aparentemente também é exposta na Argentina, como *Las Acacias*. *Árvore de Natal*, vencedora da grande medalha de prata de 1916 e *Jardim Florido*, destaque na exposição de 1918 e citada por Georgina na entrevista à Angyone Costa, também são expostas. Tendo em vista a escolha das obras enviadas para exposição, sabemos que foram expostas pinturas de relevância na carreira da artista. São inúmeras referências e notas na imprensa do período sobre a exposição do casal Albuquerque em Buenos Aires. Alguns apontamentos nos fazem refletir sobre a criação de laços dos artistas brasileiros com o contexto latino, ainda que, geralmente, essas relações sejam traçadas a partir de um panorama mais europeu⁵².

Diversos periódicos noticiaram a exposição do casal Albuquerque na Argentina. No país inteiro, foram publicadas pequenas notas sobre a recepção dos artistas em Buenos Aires e sobre o banquete oferecido em homenagem a eles. O *Diário de São Luiz* do Maranhão⁵³, enfatizou a presença de Estanislao Zeballos, famoso político e escritor que compareceu ao banquete organizado pela Sociedade de Estímulo às Bellas Artes. Já *O Malho*⁵⁴, deu destaque as aparições de Georgina na imprensa Argentina, especialmente na revista *Caras y Caretas*, popular por seu design e imagens de alta qualidade, além do caráter cômico⁵⁵.

Na edição de 19 de janeiro de 1921, de *O Jornal*, em texto escrito por A. Carneiro Leão, torna-se explícita a proposta de criação de laços com nossos vizinhos latinos. Em seu texto *Intercambio Artístico*⁵⁶, o escritor inicia explicando a proposta da Sociedade de Estímulos as Bellas Artes que “mandando-nos os seus artistas e pedindo-nos que lhe enviemos os nossos, tem uma significação específica bem compreendida, irá marcar uma época na história da cultura latino-americana”. Segundo o autor, é necessário:

cuidar da formação de um pensamento e de uma política americanas. Não para uma atitude de afastamento, ou de exclusão de amizades, cooperação e intercambio dos povos europeus e de todos os países cultos da terra, o que seria

⁵² Camila Dazzi nos alerta para a preponderância de trabalhos sobre as relações de artistas brasileiros (provenientes da AIBA e da ENBA) com a França, e em menor proporção, com a Itália. Em consequência dos prêmios de viagem e destinos comumente escolhidos. Em: DAZZI, Camila. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>.

⁵³ *Diário de S. Luiz. Maranhão*, 25 de junho de 1921. Anno II, n.148.

⁵⁴ CREMONA, Ercole. Bellas Artes. *O Malho*. Rio de Janeiro, 3 de junho de 1922.

⁵⁵ ROGERS, Geraldine. *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. 1a ed. La Plata : Univ. Nacional de La Plata, 2008. 365 p.

⁵⁶ LEÃO, A. Carneiro. *Intercambio Artístico. O Jornal*, Rio de Janeiro 19 de janeiro de 1921.

apenas transformar o "chauvinismo" nacional em "chauvinismo" continental, tão odioso e tão absurdo um quanto o outro, mas, para que, por uma aproximação, um entrelaçamento de interesses, um maior conhecimento de nós próprios, uns pelos outros, construamos uma política de entendimento capaz de criar uma consciencia latino-americana em benefício do nosso desenvolvimento e grandeza.⁵⁷

Ainda no texto, é indicado que a Sociedade de Bellas Artes argentina, enviou Quinquela Martín ao Brasil, “um dos temperamentos mais interessantes da moderna pintura argentina”⁵⁸ e para corresponder a sua gentileza, o Brasil enviará a Buenos Aires, Lucílio e Georgina de Albuquerque, “duas sensibilidades delicadas e harmoniosas, mas cheias de vigor e de entusiasmo da promissora juventude brasileira”⁵⁹.

Em matéria posterior⁶⁰, do mesmo periódico, podemos localizar mais informações sobre as obras escolhidas para a exposição. O casal Albuquerque recebeu a equipe do jornal no seu *atelier*, em Icaraí e segundo a publicação, “pouco mais de trinta telas vão apresentar os dois artistas em Buenos Aires”. Dentre as obras, algumas já consagradas pela crítica como “Tropical” de Georgina de Albuquerque com “aquelle arrojo de luz e de cor, aquella soberba mulher deitada e abrigada do sol ardente pela sombrinha rosea. Leva assim, a sra. Georgina de Albuquerque, a sua obra prima para Buenos Aires”. Lucílio de Albuquerque leva a obra “A jangada”, que tem sua reprodução estampada no jornal. Ainda segundo a publicação:

Interiores da sra. Georgina de Albuquerque, **figuras ao ar livre e typos de mulher brasileira** traçados pelo pincel dessa artista formam um conjunto cheio de garradice ao lado das solidas marinhas e das paisagens bem nossas colhidas por seu marido nos arredores de Icahary.⁶¹

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ BELLAS-ARTES: O Intercambio Artístico Argentino-Brasileiro. A viagem do professor Lucilio de Albuquerque e da sra. Georgina de Albuquerque a Buenos Aires. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1921.

⁶¹ Ibidem. Grifos nossos.

BELLAS-ARTES

O INTERCAMBIO ARTISTICO ARGENTINO-BRASILEIRO

A viagem do professor Lucilio de Albuquerque e da sra. Georgina de Albuquerque a Buenos Aires



"A Jangada" — Quando do professor Lucilio de Albuquerque

A obra do intercambio artistico entre o Brasil e a Argentina vai prosseguir. Estão a partir para Buenos Aires dois artistas patrióticos: Lucilio de Albuquerque e a sra. Georgina de Albuquerque. Esse interessante casal de pintores prepara-se para ir fazer lá fora um pouco de patria. Olhamos com sympathia para esse empreendimento, recebido fidalgamente pelos collegas argentinos. Póde-se mesmo dizer que essa viagem corresponde a um gentil apello, a um convite repetido para que se entrelacem dia a dia nossos interesses artisticos, nosas relações de bons

Bellas-Artes. O intercâmbio artístico argentino-brasileiro. O Jornal. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1921.

pathia para esse empreendimento. Certo os dois artistas brasileiros serão recebidos fidalgamente pelos collegas argentinos. Póde-se mesmo dizer que essa viagem corresponde a um gentil apello, a um convite repetido para que se entrelacem dia a dia nossos interesses artisticos, nosas relações de bons e tenes vizinhos.

Tratando-se de títas que vão ser expostas fóra da patria, trabalhos pelos quaes se vai julgar a nobreza da zona cultural artistica, era natural que manifestassemos curiosidade em ver o que a sra. Georgina de Albuquerque e o sr. Lucilio de Albuquerque, vão expor em Buenos Aires.

Os artistas patrióticos acolheram-nos no seu gracioso "atelier" do Icarahy,

O raid Rio-Buenos-Aires

O "Belmonte" trouxe o avião

Hontem ás 9 horas, chegou ao nosso porto o transporte de guerra "Belmonte", do commando do capitão de corveta Nelson Jurema, trazendo a seu bordo o apollo "N. 1", no qual o capitão-tenente De Lazzaro faz o "raid" Rio-Buenos Aires.

Imprensa carioca

Revista Política e Parlamentar

Acaba de apparecer, editado nesta capital, um novo semanario politico, sob o titulo "Revista Política e Parlamentar", dirigido pelo colheito Jorjans, o sr. Fernando Moreira. O numero de apresentação está muito bem feito, com excellentes e escolhidas collagens e lindas gravuras.

A "Revista Política e Parlamentar" está fundada a um magnifico successo.

O 6.º Congresso Brasileiro de Esperanto

O dr. Neator Gomes, presidente do Estado do Espirito Santo, designou o conselheiro Geraldo Vianna para representar o mesmo Estado no 6.º Congresso Brasileiro de Esperanto, a realisar-se nesta capital, de 20 a 24 do corrente.

O Club de Engenharia, em sua ultima sessão, resolveu adherir ao Congresso e designou para representalo os engenheiros Arthur Gottilo das Neves, José Valentim Dornham e Antonio Carlos de Almeida Botelho.

Adheriram tambem ao Congresso mais as seguintes pessoas: srs. Alcibades Dreyfus dos Anjos, João Joaquim Ferreira Lobo, Candido Luis Pereira, de Netherby, J. Corina, Barbaquequi e o sr. Luis Mergon, desta capital, e Abel Gomes, de Porto Santo Antonio, Alagoas.

Em torno de um contrabando

O Inspector da Alfandega officia, ao 9.º Delgado Auxiliar



A sra. Georgina de Albuquerque

alguns que a critica indigena já conseguiu. Um delles é "Tropical", apollo arrojado de luz e de cor, aquella adocada mulher deixada sobre o grammado do jardim e abrigada do sol ardente pela sombrinha coesa. Leva assim, a sra. Georgina de Albuquerque, a sua obra prima para Buenos Aires.

Lucilio de Albuquerque leva "A Jangada", um trecho do mar largo e agitado que a jangada atravessa sinuosa e velozmente.

Interiores da sra. Georgina de Albuquerque, figuras ao ar livre o typo de mulher brasileira trapçada pelo pincel dessa artista, formam um conjunto cheio de garrido no lado das solidões



O Jornal foi um diário matutino de grande circulação, lançado em 17 de junho de 1919 no Rio de Janeiro. Segundo a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, quantitativamente⁶², durante o período de 1920 a 1929, dentre os periódicos cariocas, ele é o que mais noticia informações sobre Georgina de Albuquerque, seguido da *Illustração Brasileira*.

Em uma edição de 8 de maio de 1921, com mesmo nome da publicação anterior "O intercambio artistico argentino-brasileiro", *O Jornal* comenta a partida do casal de artistas para a capital argentina, listando os trabalhos que serão apresentados na exposição. Como já foi apresentado a partir do catálogo mostrado anteriormente, a publicação confirma a exposição das obras "Tropical, Faceira, Árvore de Natal, Meiguice, Colhendo flores, Passeio Matinal, Nu, No terraço, Entre accacias, Brasileira, A sombrinha, Intimidade e Interior". Dessa vez no entanto, em vez de mostrar uma obra

⁶² Dados foram colhidos e atualizados no mês de maio/2018. Reconhecemos que o levantamento da Biblioteca Nacional é parcial e seletivo. No entanto, apesar da falta de precisão na busca por termos específicos, esse levantamento resultou em informações importantes para a pesquisa.

de Lucílio, o jornal apresenta a tela *Brasileira*, um dos quadros enviados por Georgina de Albuquerque à exposição.

A partir da observação da imagem, constatamos que se trata da mesma obra em foto na matéria da *Ilustração Brasileira* em 1921, presente no atelier de Georgina em Niterói, semelhante também ao retrato de Nair de Teffé, presente no Museu Mariano Procópio. Dessa vez podemos ter certeza que a mancha branca e embaçada no retrato, disposto na parede do ateliê, se configura em um formato de braço. Além disso, um outro fator diferencia a obra apresentada n' *O Jornal*, do retrato pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio: o título da obra. Segundo a imprensa, *Brasileira* é enviada e exposta em Buenos Aires, no ano de 1922. No catálogo da exposição, ela é a décima pintura apresentada pela artista. A diferença de nomenclatura pode justificar a dificuldade de encontrar através da documentação arquivística e da imprensa, a obra sendo referenciada enquanto retrato de Nair de Teffé.



Bellas-Artes. O intercâmbio artístico argentino-brasileiro.
O Jornal, 8 de maio de 1921.

Seguindo os rastros da própria crítica brasileira⁶³ e em busca da repercussão da exposição na Argentina, localizamos notas sobre a atuação do casal Albuquerque na revista *Caras y Caretas*. Duas edições no mês de junho do ano de 1921, trazem breves informações sobre a inauguração da exposição. A primeira, datada de 11 de junho⁶⁴, traz duas fotos dos artistas na parte superior, duas das obras expostas, nas legendas “Retrato” e “Desnudo”, e uma foto do almoço oferecido em homenagem ao casal pelo empresário Federico Lacroze, onde se encontram presentes o ministro do Brasil e um núcleo de colegas argentinos. A segunda edição, de 18 de junho⁶⁵, é mais breve nos apresentando apenas uma foto da *Vernissage* no Salão Muller, meio a uma página com informações diversas sobre arte. A legenda enfatiza a presença do ministro brasileiro, artistas e de famílias conhecidas da sociedade argentina.

O retrato de Georgina de Albuquerque, já citado aqui pois também estava presente no ateliê do casal na ocasião da visita do crítico Adalberto Mattos⁶⁶, é enviado apenas como “Retrato”, não fazendo menção a retratada. Georgina de Albuquerque pode ter preferido se referenciar a um título genérico, escolhendo “Brasileira” ao contrário de Nair de Teffé, recorrendo a um tipo nacional.

⁶³ Alguns periódicos brasileiros apontaram que matérias sobre a exposição de Georgina e Lucílio de Albuquerque, haviam sido publicadas pela revista *Caras y Caretas*.

⁶⁴ Exposición de los artistas brasileños Georgina y Lucílio de Albuquerque. In: *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 11 de junho de 1921. Biblioteca Digital Hispánica.

⁶⁵ Exposición de los artistas brasileños Georgina y Lucílio de Albuquerque. “Vernissage” en el Salon Muller. In: *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 11 de junho de 1921. Biblioteca Digital Hispánica.

⁶⁶ Registrada na *Ilustração Brasileira*, em maio de 1921.



Georgina de Albuquerque.

Lucilio de Albuquerque.



«Retrato».

Exposición
de los artistas
brasileños
Georgina
y
Lucilio de
Albuquerque

Auspiciada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes acaba de inaugurarse la exposición de cuadros de los citados artistas brasileños. La iniciativa de la institución de propender al intercambio y confraternidad artística argentinobrasileña, comienza con esta exposición a llevarse a feliz término.



«Desnudo».



Los artistas brasileños con el ministro del Brasil y un núcleo de sus colegas argentinos, e invitados al almuerzo dado en su honor por el señor Federico Lacroze.

FOTOS DE BALDISEROTTO.

© Biblioteca Nacional de España

Exposición de los artistas brasileños Georgina y Lucilio de Albuquerque. Caras y Caretas. Buenos Aires, 11 de junho de 1921. Biblioteca Digital Hispánica.

“VERNISSAGE” EN EL SALON MULLER



Los pintores brasileños Lucilio y Georgina de Albuquerque con las personas que asistieron al «vernissage» de la interesante exposición de sus cuadros, verificada en el salón citado. Hállanse entre los concurrentes el ministro del Brasil, artistas argentinos y conocidas familias de nuestra sociedad.

© Biblioteca Nacional de España

Exposición de los artistas brasileños Georgina y Lucilio de Albuquerque. “Vernissage” en el Salon Muller. Caras y Caretas. Buenos Aires, 11 de junho de 1921. Biblioteca Digital Hispánica. (Georgina de Albuquerque está señalizada)

1.3 De Buenos Aires a Exposição Geral de Belas Artes

Traçamos um trajeto que se inicia no ateliê da artista em Niterói no ano de 1921, chegando a Argentina, na exposição do casal Albuquerque em julho, desse mesmo ano. Das obras expostas em Buenos Aires, algumas já eram conhecidas pelo público brasileiro, outras, foram apresentadas posteriormente no Brasil.

Se considerarmos que as obras mantiveram os mesmos títulos, *Árvore de Natal*, por exemplo, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916 e *Jardim Florido* foi exposta em 1918. A obra exposta na Argentina com título *En la terraza*, participou posteriormente da Exposição Geral de 1925. Após elogiar a tela *O segredo da flor*, a crítica aponta:

Não nos agradou, entretanto, a perspectiva aérea do fundo dado ao cenário das duas criaturas que palestram “No terraço”. Casas, baía e montanhas, deviam ter ido mais para longe, de modo a estabelecerem, pela distância, uma

proporção mais equilibrada com o tamanho das figuras, que ocupam o primeiro plano.⁶⁷

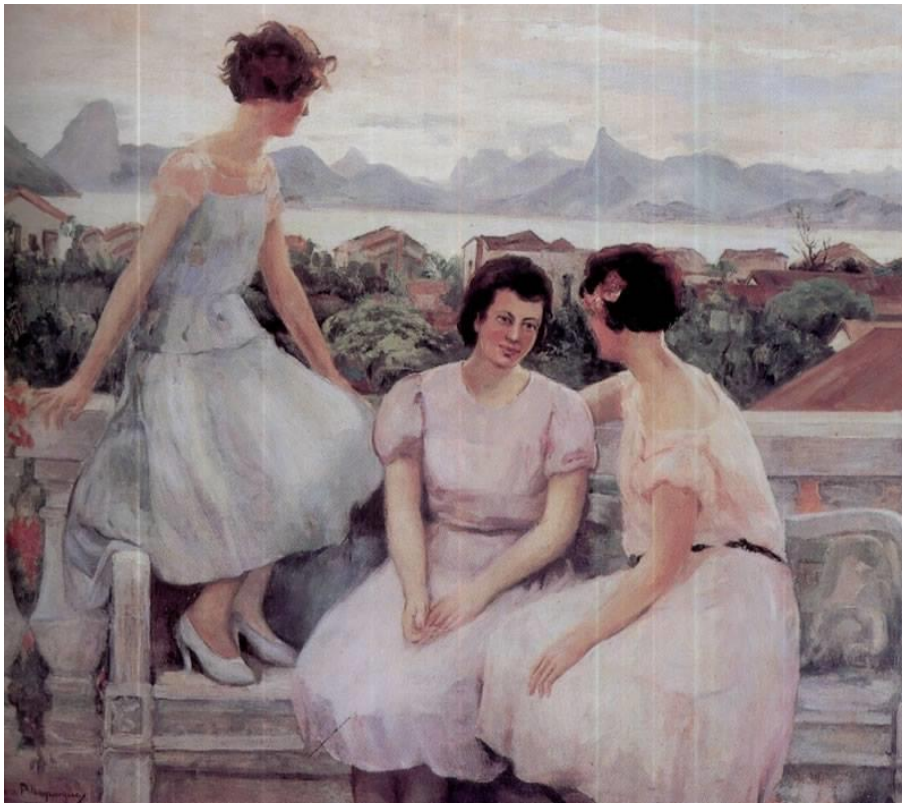
Em outra crítica, dessa vez por Adalberto Matos, os comentários sobre o Salão de 1925 acompanham a reprodução da tela e revelam que a obra já é conhecida. É possível encontrar em circulação pela internet, uma versão em cores, com modificações composicionais e nominais de *No terraço*, pintura de Georgina de Albuquerque. A atual versão, intitulada *Moças*, apresenta uma terceira componente centralizada, que diferente das anteriores, se posiciona frontalmente e direciona o olhar para fora da tela. Seria esse um recurso, utilizado pela artista, para minimizar os problemas apontados pela crítica na perspectiva da obra? A moça sentada ao centro, diminuiria o contraste entre as proporções mediadas pela distância entre os planos? Outros elementos, em menor destaque, se modificam nessa versão⁶⁸.



Georgina de Albuquerque. *No terraço*, 1925. Reprodução: Revista Ilustração Brasileira, RJ, setembro de 1925.

⁶⁷ J. BELAS-ARTES. O salão dos artistas brasileiros A PINTURA. O Jornal, Rio de Janeiro, 25 ago. 1925, p. 7.

⁶⁸ Podemos citar como exemplos, o laço de um dos vestido e o encurtamento do outro.



“Georgina de Albuquerque”. Moças, s.d. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/06/georgina-de-albuquerque-o.html>. Acesso em janeiro de 2018.

Infelizmente, em nenhum dos arquivos online encontrados, aponta-se a procedência da obra ou fontes relacionadas a versão em cores, dificultando a verificação de autenticidade da mesma. O exemplo, no entanto, apesar de inusitado apresenta um recurso já utilizado pela artista, de ajuste e aprimoramento das obras anteriormente expostas, como inclusive, foi realizado em *Brasileira*.

Após o retorno da Argentina, Georgina apresenta *Brasileira* na XXXIV Exposição Geral de Belas Artes, em 1927⁶⁹. A artista inscreve a obra ao lado de *Domingo na quinta da Boa Vista*, *Juventude* e *Nu*. A crítica é sucinta ao comentar a passagem de Georgina na exposição:

Sra. Georgina de Albuquerque, sempre feliz nas suas figuras, apresenta-nos desta vez, “Um domingo na Quinta da Boa Vista”, de lindos relevos que suas cores fortes exageram. Boa luz nesta tela; sua “**Brasileira**” é um quadro bom, como o “Nu” é um pretexto magnífico para a exibição de uma cabeça e de um torso de mulher modelares.⁷⁰

⁶⁹ Existe um erro de ortografia no catálogo organizado por Carlos Levy, citado anteriormente. “Brasileiro” é, na verdade, seu equivalente feminino, conforme demonstra a ficha de inscrição da exposição em 1927.

⁷⁰ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1927, p. 10.

Seguindo esse trajeto, a obra passa seis anos no ateliê da artista, desde que ela retorna de Buenos Aires até sua apresentação no certame oficial. Seria possível que, durante esse intervalo de tempo, Georgina tivesse retocado a obra, retirando-lhe o braço, que provocava um aspecto duro e engessado na *Brasileira*? Infelizmente não podemos comprovar tal hipótese pois, não foi possível localizar imagens de *Brasileira* com base nas fontes disponíveis, exposta em 1927. Os comentários descritivos por parte da crítica de arte do período, refere-se sucintamente a obra como “um quadro bom”.

55

Comissão Directora
da Exposição Geral de Bellas-Artes

O abaixo assignado, de nacionalidade _____, natural
de _____, de _____ de idade. Discipulo
de _____
premiado _____

e residente _____
envia, para figurar na Exposição Geral de Bellas-Artes, os seguintes trabalhos:

Titulos dos Trabalhos	Dimensões	Valor
Domingo na quinta da Boa Vista		4.000 \$
Juventude		3.000 \$
Nú		7.000 \$
Mascher de sol		
Brasileira		3.000 \$

NOTA. Recomenda-se ao Sr. expositor, maxima limpeza, nos seus quadros, para a presente exposição, e a entrega dos trabalhos, com o respectivo valor, em dinheiro, antes da abertura da exposição, e a entrega do valor do trabalho, em dinheiro, antes da abertura da exposição. Aos commissarios da exposição geral.

Rio de Janeiro, 20 de julho de 1927
Assignatura da expositora *Georgina de Albuquerque*

Ficha de inscrição de Georgina de Albuquerque. Exposição Geral de Belas Artes 1927. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1.4 Nair de Teffé, Brasileira ou Figura de mulher?

Além da descrição catalográfica da obra no Museu Mariano Procópio, um outro documento contém informações sobre a tipologia e titulação das obras presentes no acervo do museu. O *Arrolamento dos Bens Artísticos, Históricos e Científicos do Museu Mariano Procópio*⁷¹, concebido em 1944, é preenchido com dados de nomenclatura das pinturas, esculturas, porcelanas, pratarias, livros, fotografias e os mais diversos objetos presentes no acervo da instituição, agregados até aquele período. As obras são classificadas e separadas por salas, possibilitando dessa forma, identificar como os objetos se localizavam no museu.

A única referência a Georgina de Albuquerque no Arrolamento de 1944, está em uma tela a óleo, identificada enquanto “figura de mulher”⁷². Nesse espaço, seguindo a descrição do Arrolamento, a obra de Georgina encontra-se ao lado de outras pinturas de artistas contemporâneos a ela, como Olga Mary, Sarah Vilela, Batista da Costa e Anibal Matos. A sala não é nomeada pelo documento, se localizando, segundo o Arrolamento, entre a Sala Maria Pardos e a Sala Tiradentes.



Olga Mary (1891-1963). Cena de Exterior. Óleo sobre tela, 24x33cm. Museu Mariano Procópio.

⁷¹ PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA. Arrolamento dos bens artísticos, históricos e científicos do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, 1944.

⁷² Segundo o arrolamento: “1138 - 1 oleo (figura de mulher), de Gergina Albuquerque”.



Sarah Villela de Figueiredo (1903-1958). Sem título, 1925. Aquarela, 43x32cm.
Museu Mariano Procópio.

De acordo com relatos orais de funcionários do Departamento de Acervo Técnico do museu, durante o período de seu funcionamento e abertura ao público, o retrato “de Nair de Teffé”, nomeação que eles enfatizam, se localizava na Galeria Maria Amália, divergindo do posicionamento apontado pelo Arrolamento. A Galeria Maria Amália abrigava pinturas de artistas internacionais e brasileiros, dentre eles, encontramos a pequena paisagem pintada por Lucílio de Albuquerque. Observando as fotos presentes no arquivo fotográfico do museu, não foi possível localizar em nenhuma das salas, o retrato feito por Georgina. Assim como nos aponta o Arrolamento, a paisagem de Lucílio aparece exposta na Galeria, ao lado da alegoria de Horácio Hora, *Folhas de Outono*.



Foto da Galeria Maria Amália, década de 1940.
Acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio.



Foto de parte da Galeria Maria Amália, década de 1940.
Acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio.



Lucílio de Albuquerque. São João del Rei. Óleo sobre tela. 65,5x54 cm.
Museu Mariano Procópio.

Considerando a exposição na Argentina, temos a certeza de que o nome concedido por Georgina de Albuquerque à sua obra foi *Brasileira*, como consta no catálogo e na imprensa. Nos resta questionar, em qual momento na trajetória da obra, lhe foi dado o título Nair de Teffé. Seria este, o mesmo momento em que lhe foi retirado o braço? Teria sido essa, uma remoção feita pela própria artista?

Sabemos que a obra foi inserida no acervo do Museu Mariano Procópio, da forma estética na qual se apresenta contemporaneamente, sem o braço. Em busca de informações sobre os aspectos plásticos da obra, é possível localizar na ficha catalográfica⁷³ do MMP, dois breves dados referentes a restaurações. O primeiro, datado de 1996/1997 e assinado por Carmem Salgado, descreve “restauração para compor a exposição Arte Brasileira” ocorrida no museu. O segundo indica uma restauração feita para exposição Coleções em Diálogo, realizada pela própria Pinacoteca do Estado de São Paulo⁷⁴, em 2014⁷⁵.

Torna-se difícil precisar, através da ficha catalográfica e dos documentos do museu, o momento em que *Figura de mulher* tornou-se o retrato de Nair de Teffé. No *Arrolamento dos Bens Artísticos, Históricos e Científicos do Museu Mariano Procópio* de 1944, as obras são geralmente atribuídas a titulações genéricas, não impossibilitando a atribuição de um nome baseado em uma simples descrição figurativa. Até agora, sabemos que *Brasileira*, título atribuído pela própria artista e *Figura de mulher*, título de entrada da obra no museu, tornaram-se Nair⁷⁶ através do processo de musealização da obra.

Esse recurso de atribuição de um título genérico a modelos reconhecidos, foi utilizado por muitos artistas ao realizar retratos ou obras com tipologia semelhante. A pintura de gênero se apropriou desse mecanismo já que, tornando o modelo anônimo, o foco se direcionava para a temática da obra, voltada para a representação da vida privada, das intimidades e de cenas cotidianas. Temos, por exemplo, pintadas por Rodolfo Amoedo, as obra *Retrato de Senhora* e *Más notícias*, ambas produzidas depois do

⁷³ MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Ficha catalográfica encadernada de pinturas.

⁷⁴ Segundo o laudo de restauração da Pinacoteca, foi localizado verniz oxidado em toda a extensão da obra e foi realizada apenas a limpeza de sujidade.

⁷⁵ Nenhum dos laudos de restauração apontam desgaste ou corrosão na região da pintura, antes ocupada pelo braço.

⁷⁶ Já que ainda não foram localizadas informações sobre a atribuição desse título em momento anterior.

casamento do artista, em 1891. As modelos são, respectivamente, sua esposa, Adelaide Amoedo e sua cunhada, Maria. Segundo Marize Malta:

Em fins do século XIX e princípios do XX, as cenas domésticas tomaram paredes de salões e galerias, alcançando significativa presença. O tema da domesticidade passava a ser digno de fixar-se em tela e não mais precisava estar por trás das pessoas, como ocorria quando servia de fundo para retratos. O ambiente doméstico, com pessoas ou sem elas, destacava-se como expressão. O tema corriqueiro, banal, sem importância fixava-se em tela, emoldurava-se ricamente, era ostentado em exibições e salões.⁷⁷

Além dos retratos e da pintura de gênero, as representações de tipos e costumes se destacam dentro da produção dos artistas brasileiros do século XIX, preocupados em se manter atualizados com a Europa e com a representação das “realidades”. A *Brasileira* de Georgina de Albuquerque, pensada através das pinturas que retratam tipos nacionais, se destaca por não apresentar uma descrição característica da brasilidade como era construída comumente na década de 1920. A artista não recorre aos estereótipos nacionais, o que evidencia a possibilidade de atribuição do título, para uma distinção da obra na exposição da Argentina.

Existe, dentro do repertório de Georgina de Albuquerque, outra obra na qual a artista recorre a temática dos tipos nacionais. Pintada em 1907, a *Italiana*, presente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi produzida durante a estadia de Georgina na França. Dessa vez, a artista não se privou de elementos característicos, como o lenço rubro pendurado no cabelo e o xale que envolve a figura feminina, lembrando-nos das italianas de Corot e Van Gogh⁷⁸. O fundo da composição se funde às vestes simples da senhora. Com rosto inclinado, algum contratempo ocupa seus pensamentos enquanto ela não retribui nosso olhar.

⁷⁷ MALTA, Marize . Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e domesticidade na arte finissecular. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 871.

⁷⁸ Jean-Baptiste-Camille Corot. Mulher italiana, c. 1870. Óleo sobre tela, 73 x 59cm. The National Gallery. Van Gogh. A Italiana, 1887. Óleo em tela. 81×60cm. Musée d’Orsay.



Georgina de Albuquerque. Cabeça de italiana, c.1912. Óleo sobre tela, 50x61cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Caroline Alves.

Em obras contemporâneas à *Brasileira*, como *Espanhola* de Dario Villares e *Japonesa* de Anita Malfatti, encontramos vestimentas e elementos tradicionais, como o leque e a sombrinha oriental, indumentária vermelha, além dos penteados e cabelos que nos remetem aos respectivos países. Os bordados e tecidos atribuem mais personalidade e indícios de nacionalidade às obras. A *Japonesa*, apesar das diferenças composicionais, já que descreve melhor uma tipologia nacional, continua estabelecendo uma relação com o retrato feito por Georgina de Albuquerque. Assim como a provável generalização de uma artista e personalidade reconhecida, Nair de Teffé, a um tipo brasileiro, a mulher japonesa retratada por Anita Malfatti também é uma artista. Segundo Marta Rossetti⁷⁹, a retratada é a pintora japonesa Riu Okanouye, que viveu em Paris durante os anos de 1920.

⁷⁹ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2006.



Dario Villares Barbosa (1880-1952). Espanhola, c.1900. Óleo sobre tela, 64x91cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Anita Malfatti (1889-1964). A Japonesa, 1924. Óleo sobre tela, 100 x 80cm. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, Coleção Gilberto Chateaubriand.

Tadeu Chiarelli nos aponta uma outra obra de Anita Malfatti passível de relações com *Brasileira* ou *Nair de Teffé. Tropical*, segundo o pesquisador, tinha como título primitivo *Negra Baiana*. Chiarelli se preocupa em pensar na existência de correspondência entre a composição da pintura e o debate nacionalista/naturalista disposto pelas duas nomenclaturas. Segundo ele “*Negra baiana* recebeu esse título porque a artista queria enfatizar, na mulher retratada, uma raça específica - a negra - ,e um determinado local de nascimento - , um estado brasileiro, a Bahia”⁸⁰. O título *Tropical* atribuía à figura característica alegórica e um caráter mais nobre, enquanto *Negra baiana*, na opinião do autor, relaciona a pintura à um gosto naturalista.

⁸⁰ CHIARELLI, Tadeu. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos Estudos CEBRAP*, n.80, São Paulo, 2008, p. 165. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100011. Acesso em janeiro de 2018.



Anita Malfatti. Tropical, 1929. Óleo sobre tela, 102 x 77cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

É importante ressaltar, que nas primeiras décadas do século XX se intensificaram as discussões sobre raça e identidade nacional. Análises de caráter histórico e sociológico foram aos poucos substituindo as teorias raciais e climáticas, dando protagonismo a mestiçagem na formação da nação. A brasilidade nesse contexto, é recorrentemente associada a mulher negra, ao mulato e ao mestiço. Apesar da fama de Nair de Teffé, *Brasileira* agrega uma condição mais geral e identificável, pensando que a obra foi inicialmente exposta para um público estrangeiro. Embora exista uma divergência em termos de nacionalidade com a produção do período, a *Brasileira* de Georgina de Albuquerque corresponde ao tipo feminino pintado pela artista e se assemelha visualmente à aparência de Nair de Teffé⁸¹.

⁸¹ Em alguns comentários na imprensa, Nair de Teffé é apontada como loira, com olhos claros, em tonalidades azuis. Nossa comparação se baseia nas aproximação das imagens e nas semelhanças fisionômicas, como será mostrado em futuros subcapítulos.

1.5 Retratos de Nair de Teffé

Nair de Teffé é conhecida como uma das grandes incentivadoras da cultura nacional, sendo reverenciada e retratada por outros pintores e caricaturistas. Nas citações em que aparece na imprensa, existe uma tentativa de harmonização entre sua posição social e seu fazer artístico, que também marcam alguns de seus retratos. As relações francesas naquele contexto eram valorizadas na sociedade e utilizadas para enfatizar a elegância e graciosidade, diversas vezes relacionadas a Nair. Sua vasta rede de sociabilidade, inicialmente provocada pelo poder de seu sobrenome, se consolida através de sua atuação pública, na política e nas artes.

Nair de Teffé publicou muitos de seus trabalhos na revista *Fon-Fon*. Nessa mesma revista, a artista era comumente citada, sendo possível também localizar algumas representações de Nair, como os dois desenhos na edição de novembro de 1910. Uma das caricaturas foi feita, segundo a revista, por um amador pertencente a elite carioca enquanto a outra é assinada com um ideograma, que identifica o autor como um funcionário da *Fon-Fon*. Em ambas, ainda que não se ressaltem os elementos característicos do fazer artístico enquanto caricaturista, Nair de Teffé já é citada por seu pseudônimo, Rian.

O primeiro, em uma versão diminuta de Nair, revestida de indumentária extravagante, segurando a sombrinha e de chapéu pomposo, temos uma representação graciosa. A cabeça é adornada com um grande chapéu e seu delicado corpo está encoberto pelo vestido. O segundo desenho, com traços mais objetivos e grossos, retrata a fisionomia da artista, destacando seu cabelo curto cacheado, seus olhos fechados, formados por linhas e seu sorriso.



Caricaturas de Rian. Revista Fon-Fon! Novembro de 1910.

Em outra caricatura, dessa vez feita por Cardoso Ayres, Nair é representada ao lado dos pais, todos de corpo inteiro. A caricaturista é novamente representada sorrindo. Assim como no retrato pintado por Georgina de Albuquerque, em outras representações, o sorriso aparece como uma característica de Nair. A matéria em capa, da Revista Careta em junho de 1910, dedica o *Almanach das Glorias* a Nair de Teffé. Assinado pelo pseudônimo Vol-taire, o autor descreve a aparência da homenageada “Ha, na phisionomia nobre desta moça illustre, a serena tristeza oriunda dos pensamentos elevados e os seus

olhos, de um azul christão, tem a celeste suggestão de um céu que se reflecte na turqueza scismarenta de um lago”⁸².

A matéria segue com uma caricatura representando Rian. Paleta de tintas em uma mão, a outra, erguida com um pincel que serve como base para uma espécie de marionete, onde pendura-se um pequeno senhor de terno e cartola. A aparência do controlado, não se assemelha com Hermes, que nesse período ainda era casado com Orsina da Fonseca. Durante o texto o autor aponta, sobre Nair, que “não raras vezes, vejo deslizar pelas nossas ruas, a sua figura nervosa e leve que se apóia ao braço inda forte de um velho, com a graça de uma haste florida que se reclina sobre a magestosa esveltez de uma columna”. Poderia ser Barão de Teffé, o controlado por Nair? Ou seria alguma vítima caricaturizada por ela? O texto se encerra exaltando a expressão de Nair que, em nosso estudo, é tão significativa: “O seu sorriso é desses em que a alma apparece resplandecendo na vibração de um raio luminoso”. Podendo ser relacionado ao seu trabalho enquanto caricaturista ou a sua personalidade alegre, o sorriso acompanha Nair de Teffé até sua idade madura, já idosa.

⁸² Almanach das Glórias. *Revista Careta*, n. 108 anno III. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1910.

CARETA

REDACÇÃO E OFFICINAS: RUA DA ASSEMBLÉA, 70 — RIO DE JANEIRO

ASSIGNATURAS
ANNO 15\$000 | SEMESTRE 8\$000 || CAPITAL 300 Rs. | ESTADOS 400 Rs.
NUMERO AVULSO
EDIÇÃO DE "KÓSMOS"

N. 108 | RIO DE JANEIRO — Sabbado — 25 — Junho — 1910 | ANNO III

ALMANAÇI DAS GLÓRIAS

X

Nair de Teffé

(RIAN)

Nair de Teffé é um espirito de artista animando o corpo de uma estatua que se poderia dizer que é a da Graça.

Não a conheço na intimidade e mesmo nunca lhe ouvi o som da voz; mas, em duas das nossas exposições annuaes de pintura, admirei as creações do seu pincel; nos mostruarios da Avenida Central, tenho visto o sorriso sem perversidade das suas caricaturas e, não raras vezes, vejo deslizar pelas nossas ruas, a sua figura nervosa e leve que se apóia ao braço inda forte de um velho, com a graça de uma haste florida que se reclina sobre a magestosa esveltez de uma columna.

Tendo, assim, observado as finas qualidades da sua obra e sentido o doce encanto de sua pessoa, eu tentaria esboçar nestas paginas, donde a ironia hoje emigra, a sua límpida biographia, se si pudesse fazer no estreito recanto de um almanach o claro elogio da belleza aformoseada pelo talento.

Ha, na phisionomia nobre desta moça illustre, a serena tristeza oriunda dos pensamentos elevados e os seus olhos, de um azul christão, tem a celeste suggestão de um céu que se reflecte na turqueza scismarenta de um lago.

O seu sorriso é desses em que a alma apparece resplandecendo na vibração de um raio luminoso: — deve ser a irradiação da sua bondade ou o só-nóro fulgir do espirito que lhe desce aos labios.

VOL-TAIRE



Mlle. Nair de Teffé

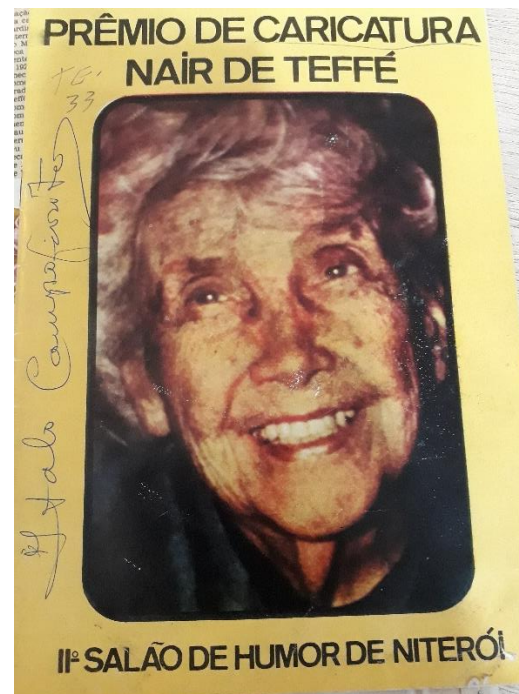
Caricaturista de talento autora de alguns trabalhos publicados em "FEMINA" de Paris.



Nair de Teffe a grande dama da caricatura no Brasil, 14.08.1981.
Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.



Prêmio de Caricatura Nair de Teffé. II Salão de Humor de Niterói. Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.



Morreu Nair de Teffé, viúva do Marechal Hermes. In: O Globo, 11 de junho de 1981.

Uma outra forma de representação, menos descontraída, tem destaque nos retratos da artista. Durante sua passagem pelo Rio de Janeiro, o pintor francês Guirand de Scevola (1871-1950) retrata a jovem Nair, beirando seus 27 anos de idade. Ainda que não se possa apontar a precisa localização da pintura nem uma versão em cores⁸³, de boa resolução, em sua reprodução é possível notar que Nair de Teffé foi retratada como dama da sociedade, sem nenhum vestígio de seu ofício artístico. A pintura, em sua extensão oval, ostenta a elegância apropriada a uma mulher nobre, de delicada beleza. Flores decoram a direita da obra em oposição a paisagem carioca na esquerda da composição.



“O illustre pintor francez Guiraud de Scevola, fazendo o retrato da senhorita Nair de Teffé, no gabinete da gentil filha do Sr. barão de Teffé”. In: Notas mundanas, *Fon-Fon*. Rio de Janeiro 11 de outubro de 1913.

Pintada no solar da família, em Petrópolis, a tela foi possivelmente encomendada pelo Barão de Teffé, o que, além do próprio estilo do pintor e da aproximação da data de seu casamento com Hermes da Fonseca, justificaria a forma na qual Nair foi retratada. De descendência nobre e família militar, Nair e seus irmãos foram, desde cedo, incluídos em um circuito intelectual e aristocrático, entre Brasil e França. Nair era única filha entre três irmãos, que se dedicaram a ocupar cargos considerados importantes e renomados, como

⁸³ A imagem do retrato pode ser encontrada na obra: FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. *A verdade sobre a revolução de 22*. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcante, 1974.

oficiais e diplomatas. Em seu discurso autobiográfico⁸⁴, nota-se que Nair conservava uma grande proteção e admiração mútua por seu pai, que diversas vezes agiu como incentivador de seus interesses e atividades culturais.



O almirante Barão de Teffé em companhia de sua gentil filha Mlle. Nair de Teffé (Rian).

Careta, anno IV n.160. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1911.

⁸⁴ AMARAL, Solange Mello do. *Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé*. Ed. Museu da República, Rio de Janeiro, 2007.

Nesse mesmo período, no ano de 1914, a revista *Fon-Fon* anuncia um outro retrato de Nair de Teffé, produzido pelo pintor dinamarquês Gustave Brock. Segundo a notícia, a tela foi pintada no Palácio Rio Negro, local do casamento de Nair com o marechal Hermes da Fonseca, e seria enviada para o *Salon des artistes français* desse mesmo ano. Dessa vez, de corpo inteiro, Nair é novamente apresentada com refinamento. Mantendo uma pose vigorosa, a primeira-dama porta joias e indumentária elegante.



Guirand de Scevola. Retrato de Nair de Teffé
Hermes da Fonseca, s.d.



Notas Artísticas. Fon-Fon, Rio de Janeiro, 21 de
fevereiro de 1914.

A construção da identidade feminina moderna se configura através de diversos fatores. De acordo com Margareth Rago⁸⁵, esses fatores podem estar relacionados com uma maior participação das mulheres na esfera pública, considerando a modernização das cidades, o desenvolvimento econômico e a industrialização em tempos de estabelecimento da República e de novas noções de cidadania. O fator econômico era um elemento determinante na condição feminina moderna no início do século XX. Ele proporcionava uma maior atuação em espaços públicos, novas redes de sociabilidades entre as elites, além da manutenção na construção estética e simbólica feminina.

Apesar da atuação inovadora de Nair de Teffé e de seu contato com os artistas modernos, a caricaturista é lembrada de sua posição social através dos retratos tradicionais, feitos por pintores acadêmicos como Guirand de Scevola e Gustav Brock. Comparações interessantes podem ser traçadas a partir de trajetórias e retratos de mulheres contemporâneas a Nair, também consideradas modernas. Sob a alcunha de promotora dos modernistas, Olívia Guedes Penteado, colecionava obras de artistas do modernismo paulista e das vanguardas atuantes em Paris. Filha do barão de Pirapitingui e de Carolina Leopoldo, Olívia (1872-1934) pertenceu a uma família da elite paulistana, de grandes proprietários de terra. Além do seu mecenato artístico, dona Olívia colaborou com a emancipação feminina através da luta pelo voto das mulheres e de seu apoio a amiga, dra. Carlota Pereira de Queiroz, primeira mulher eleita para uma constituinte.

Contemporâneas as representações de Nair enquanto dama da sociedade, rodeada de glamour e nobreza, Olívia Penteado também foi retratada por artistas da época, sendo um de seus retratos mais famosos, pintado por Gervex. Em uma cena de interior, o artista destaca elementos de elegância e refinamento. A tela, com formato circular, é decorada por ramos de café nos quatro cantos da moldura. A composição oval, a pose da retratada e a descrição de sua beleza delicada, com olhar sereno e o leve toque que acaricia o colar de pérolas, juntos se transfiguram em uma atmosfera de sofisticação e simbolizam a distinção social da retratada. Apesar desses elementos, Olívia posa para a pintura no intervalo da costura. A agulha presa ao pedaço verde de tecido, nos lembra da condição feminina ainda imposta às mulheres. Segundo Miceli, antes do envolvimento de Olívia com os círculos modernistas na década de 1920, durante sucessivas temporadas em Paris:

⁸⁵ RAGO, Margareth L. "Adeus ao feminismo. Feminismo e (pós)modernidade no Brasil". Cadernos AEL, n. 3/4, p. 1-33, 1995/1996.

o casal Penteado manteve-se muito mais próximo de certos artistas antimodernistas, como, por exemplo, Gervex e Chabas, cujas realizações artísticas se confundiam com suas atividades de lazer e mundanismo na alta roda da elite parisiense.



Henri Gervex. Retrato de d. Olívia Guedes Penteado, 1911. Óleo sobre tela, 127 x 105 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Além da descrição de *status* e atributos associados à feminilidade das damas, educadas nos altos padrões da época, os retratos também apresentam uma tentativa de conciliação entre a posição social ocupada por essas mulheres e suas atuações públicas, seja na política ou nas artes. Segundo Sofia Aboim⁸⁶, dentre as camadas burguesas das sociedades industriais do século XIX, a separação entre público e privado delimitava espaços e funções sociais. Qualidades atribuídas ao privado eram relacionadas ao

⁸⁶ ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, v. 20, n.1, p. 344, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000100006>. Acesso em fevereiro de 2018.

feminino, como os aspectos maternos e afetivos, enquanto a supremacia, o trabalho e a cidadania política, se relacionavam a esfera pública e ao masculino. Alguns autores⁸⁷ complementam, distinguindo o “público” não só como político, mas como espaço de sociabilidade oposto à clausura do doméstico e da família. Durante o século XX essa realidade foi sendo alterada com os progressivos avanços das mulheres em direção às esferas públicas e aos direitos sociais. Apesar da independência conquistada e da atuação pública de mulheres como Nair de Teffé ou Olívia Penteadó, elas são geralmente referenciadas na imprensa como damas da sociedade, filhas de famílias tradicionais, exaltadas por seu sobrenome. Para essas mulheres, esclarecidas, empreendedoras e investidoras do nacional, a modernidade foi sustentada por pilares da tradição.

Refletindo sobre os protagonismos femininos e as representações de mulheres modernas, antes mesmo de Nair de Teffé ou Olívia Penteadó, outra mulher brasileira com sua distinção materializada em um retrato, foi Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930). A obra foi pintada pelo grande artista francês, Carolus-Duran, no ano de 1887, período em que Eufrásia residia em Paris.

Nascida no vale do Paraíba fluminense, no ano de 1850, momento auge da cafeicultura na região, Eufrásia foi neta do barão de Itambé e do barão de Campo Belo. Seus pais são oriundos de famílias enriquecidas pela exploração aurífera e pela economia cafeeira. Eufrásia era filha caçula, teve a educação das mulheres da elite, estudando numa escola com influência francesa para moças, aprendendo línguas estrangeiras e piano. No início dos anos de 1870, Eufrásia e sua irmã Francisca tornam-se órfãs e herdaram toda a fortuna da família. Após a infeliz perda dos pais, “seguindo o sonho dos bem nascidos e letrados brasileiros”⁸⁸, as irmãs partem, no ano de 1873, para Paris.

O patrimônio das irmãs Teixeira Leite se concentrava em títulos, ações e créditos que poderiam ser administrados a distância. Na capital francesa, as irmãs viviam como as famílias da elite, participando de salões e contribuindo como sócias em sociedades beneficentes. Pouco sabemos sobre Francisca Teixeira Leite, possivelmente devido a sua morte em 1899 e ao posterior sucesso de sua irmã, na administração das heranças. Depois de perder Francisca, a historiografia destaca registros de Eufrásia administrando sua

⁸⁷ Segundo Aboim, exemplos podem ser encontrados em autores como Ariès, Shorter, Jacobs, Elias ou Sennett.

⁸⁸ FALCI, Miridan B.K & MELO, Hildete P.de. “Riqueza e Emancipação: Eufrásia Teixeira Leite. Uma análise de gênero”, 2002. Em *Estudos Históricos*, CPDOC/FGV nº 29 – Economia e Sociedade, p.173.

riqueza como negociante. Possuindo “grande visão financeira, tinha em sua residência um aparelho telefônico, através do qual estabeleceu uma linha direta com a Bolsa de Valores de Paris”⁸⁹.

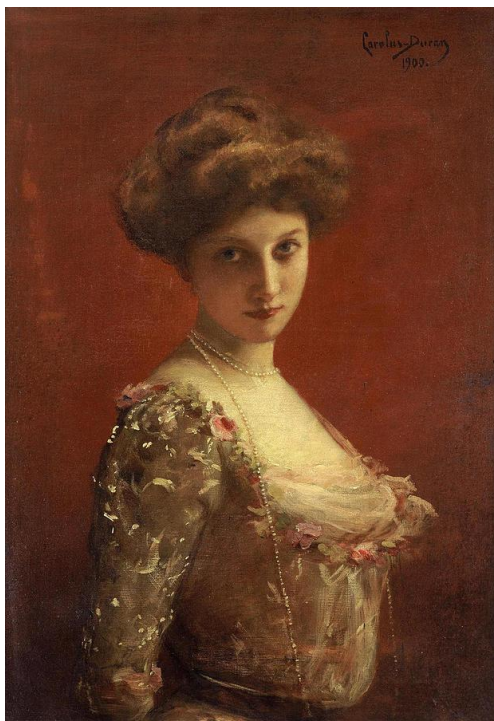


Carolus Duran. Eufrásia Teixeira Leite, 1887. Óleo sobre tela. Museu da Hera, Vassouras.

Eufrásia, herdeira de riquezas, multiplicou sua fortuna no mercado internacional. Apesar da ênfase em seus atributos femininos, como uma mulher bela e bem educada, e além de seu conhecido romance com Joaquim Nabuco, Eufrásia nunca se casou. No retrato pintado por Duran, Eufrásia nos encara diretamente ainda que seu corpo se mantenha em uma posição lateral. Seus traços faciais são simétricos e seu olhar, profundo e penetrante. Envolvida por um casaco de pele e com um vestido branco perolado, Eufrásia parece desabrochar com uma postura virtuosa, que ao mesmo tempo revela beleza e poder. O vermelho atraente ao fundo da composição, enfatiza ainda mais seus atributos e destaca a retratada, de pele e trajes claros. Dentre as obras de Carolus Duran,

⁸⁹ Ibidem, p. 175.

percebe-se a recorrência no uso da cor avermelhada, sobretudo em sua produção de retratos⁹⁰.



Portrait Of The Actress Jane Henriot. Carolus-Duran, 1900. Musée de la Comédie-Française.



Emily Vanderbilt Sloane. Carolus-Duran, c.1900. Collection of Shelburne Museum (<https://www.flickr.com/photos/shelburnemuseum/6962718787>)

Veremos, durante o próximo capítulo, que nos retratos do século XIX e início do XX, era possível estabelecer com clareza a classe social dos modelos⁹¹. Miridan Britto e Hildete Pereira analisam a trajetória pioneira de Eufrásia, demonstrando como a vida das mulheres pode ser marcada por atuações profissionais bem sucedidas, tornando-as independentes. Assim como Eufrásia, Nair de Teffé e Olívia Penteado destacam-se por exceder expectativas sociais, ocupando e atuando em espaços que estão além do privado e do doméstico. Segundo as autoras:

a posse de patrimônios por essas mulheres levou a que elas pudessem exercer poder sobre suas próprias vidas, fugindo do tradicional papel feminino (...).

⁹⁰ Encontram-se outros exemplos em: Carolus-Duran. Retrato de Gustave Doré, 1877. Óleo sobre tela, 55,5 x 46,5 cm. Strasbourg Museum of Modern and Contemporary Art. Retrato do pintor Henri Binard de perfil, 1896. Óleo sobre cartão, 46 x 32,7 cm e Retrato de Luis Alvarez, 1899/1899. Óleo sobre tela, 53,5 x 42 cm.

⁹¹ NOCHLIN, Linda. El arte y la cuestión de género en Cassatt y Eakins. In: EISENMAN, Stephen F., CROW, Thomas E. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ediciones AKAL, 21 nov. 2001.

Sua trajetória de vida expressa nitidamente o fato de que a riqueza podia mudar o tratamento que a sociedade oferecia a algumas mulheres.⁹²

1.6 Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé

Ainda que não se possa precisar dados específicos que entrelacem Georgina de Albuquerque, Nair de Teffé e suas relações com o retrato, através da sociabilidade podemos refletir sobre as causas que motivaram a possível atribuição ao nome da caricaturista carioca. O conceito de sociabilidade utilizado em nosso trabalho, se relaciona com a produção da cientista política e historiadora, Angela de Castro Gomes, ao investigar o lugar social dos intelectuais do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, e as possíveis relações com o modernismo paulista. Para a pesquisadora, que se utiliza do referencial teórico proposto por Agulhon⁹³, a sociabilidade funciona com um instrumento analítico que pode ser compreendido em seu sentido mais estrito, “como um conjunto de formas de conviver com os pares, como um domínio ‘intermediário’ entre a família e a comunidade cívica obrigatória”⁹⁴.

Nos princípios da primeira república, Georgina e Nair de Teffé atuaram intensamente nos setores culturais brasileiros. O retrato, aproximaria a vida dessas duas artistas, que consolidaram carreira profissional no momento em que ainda existiam discussões na imprensa brasileira que relacionavam a crescente participação feminina à má qualidade da produção nacional e associavam a emergência da mulher no universo letrado a decadência das profissões artísticas:

As senhoras vão tomando conta das profissões masculinas. Na França já é difícil encontrar uma senhora que não seja pelo menos romancista. [...] Em Portugal e no Brasil surgem todos os dias novas femmes de lettres, e essas tomam violentamente o lugar dos poetas líricos. Brevemente não haverá mais bardos; haverá bardas, e todas as nefelibatas serão perdoadas porque os autores serão autoras.⁹⁵

⁹² Ibidem, p. 168.

⁹³ AGULHON, Maurice. *Pénitents et franc-maçons de l'ancienne Provence*. Essai sur la sociabilité méridionale, Paris, Fayard, 1968.

⁹⁴ GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio... : os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.6, n.11, p.62-77. 1993, p. 64. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/277>. Acesso em maio de 2017.

⁹⁵ João do Rio, “Três Livros de Senhoras”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 março de 1907.

Georgina de Albuquerque começa a pintar precocemente, ainda na infância, em sua cidade, Taubaté. Anos mais tarde e assim como outros artistas desse período, Georgina parte para o Rio de Janeiro para ampliar seus estudos e em 1904 consegue ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. Aos 21 anos a artista se casa com o também pintor Lucílio de Albuquerque. No dia de seu casamento, Georgina transforma a Europa em seu novo lar em consequência do prêmio de viagem obtido pelo marido. Durante os cinco movimentados anos vividos na França, Georgina de Albuquerque estuda na *Académie Julian* e na tradicional *École des Beaux-Arts*, onde conquista prêmios e destaque.

Em sua volta para o Brasil a artista se consolida como professora, júri de arte e, em 1952, Georgina de Albuquerque torna-se a primeira mulher diretora do principal instituto artístico brasileiro, a Escola Nacional de Belas Artes, local onde a participação feminina foi tardiamente legalizada. A formação acadêmica sólida e o reconhecimento profissional permitiram que Georgina de Albuquerque não se limitasse aos gêneros pictóricos mais rentáveis. A artista possui um repertório flexível dando destaque em suas obras ao protagonismo feminino em locais incomuns para as representações da época, ora nas negociações políticas no processo de Independência, ora, no ambiente de trabalho árduo do cafezal⁹⁶.

A possível retratada, Nair de Teffé, regressa de seus estudos em Paris no mesmo ano em que Georgina de Albuquerque parte para aperfeiçoar seus trabalhos artísticos na capital francesa. Ambas estudaram no Curso Julian⁹⁷, que na época era referência no ensino de mulheres oferecendo uma formação equiparável a masculina, com instruções de grandes mestres e aulas de modelo vivo. Nair, filha do Barão de Teffé, considerado herói da Guerra do Paraguai e neta do conde von Hoonholtz, capitão das batalhas de Leipzig e Waterloo, nasceu em berço aristocrático, teve uma formação erudita e foi considerada uma artista completa. Tocava piano, cantava e foi atriz em sua própria companhia teatral.

⁹⁶ Me refiro a: Georgina de Albuquerque. Sessão do Conselho de Estado, 1922. Óleo sobre tela, 210x265 cm. Museu Histórico Nacional e Georgina de Albuquerque. No cafezal, 1926. Óleo sobre tela, 100x138cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁹⁷ A Académie Julian, inaugurada em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907), um antigo aluno de Léon Cogniet e Alexandre Cabanel, foi um local de encontro e estudo de muitos artistas brasileiros, inclusive mulheres, que buscavam um ensino equiparável a École des Beaux-Arts. No caso feminino a instituição em questão disponibilizava ateliês espalhados pela cidade de Paris para o ensino exclusivo de jovens artistas. Mais sobre o assunto em: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Soc.* [online]. 2005, vol.17, n.1, pp.343-366. ISSN 0103-2070.

Enquanto morava no palacete dos Teffé em Petrópolis, Nair escolheu uma vida incomum para as damas da elite carioca seguindo uma carreira profissional como caricaturista. Através de seu pseudônimo “Rian”, a artista publicou suas caricaturas em diversos periódicos da imprensa do Rio de Janeiro e em Paris⁹⁸. Seus traços rápidos ao retratar a elite brasileira incomodavam as damas que ao encontrar Nair de Teffé nos Salões, se escondiam por trás de seus leques com medo de serem desenhadas⁹⁹. Durante sua estada em Petrópolis, Nair conhece e se casa com o então presidente Hermes da Fonseca. No entanto, diferente da relação harmoniosa de Georgina e Lucílio, a sociedade carioca logo destacou as divergências entre a jovem primeira-dama, culta e irreverente e o antigo marechal, 30 anos mais velho e viúvo¹⁰⁰.

Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé tiveram grande atuação no circuito artístico nacional, participando não somente como artistas expositoras. Nair de Teffé enquanto ocupava o lugar de primeira-dama no Palácio do Catete, teve uma postura próxima a de mecenas estimulando a cultura popular brasileira e promovendo outras artistas como Chiquinha Gonzaga e Julieta França. Nesse mesmo período, o nome de Georgina de Albuquerque era frequentemente citado nos periódicos através da crítica que anunciava seus prêmios¹⁰¹ e a impulsionava para posições institucionais antes não ocupadas por mulheres, como júri de pintura e diretora da Escola Nacional. Enquanto Georgina inaugurava seu cargo na direção da ENBA, o Cinema Rian, fundado por Nair de Teffé com a ajuda financeira de sua amiga Darci Vargas, se tornava legado do Rio Antigo¹⁰².

⁹⁸ Nair de Teffé publicou suas caricaturas na Galeria das Elegâncias da Fon-Fon! (1910) e na Galeria dos "smarts" na Gazeta de notícias (1910), além de expor no salão do Jornal do Comércio a artista também ilustrou o livro “Petrópolis, a encantadora” de Oto dos Prazeres. Na França, a caricaturista publicou seus trabalhos nos periódicos parisienses *Le rire*, *Excelsior*, *Fémina* e *Fantasio*.

⁹⁹ Relatos como esse podem ser encontrados no livro autobiográfico de Nair de Teffé: *TEFFÉ, Nair de. A verdade sobre a Revolução de 22*. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti, 1974.

¹⁰⁰ Já octogenária, Nair de Teffé escreve o livro “A verdade sobre a Revolução de 22”. Sua escrita mistura memórias pessoais, a descrição de acontecimentos políticos e sua indignação às “injustiças” sofridas pelo falecido marido, Marechal Hermes da Fonseca. O caráter autobiográfico da obra se tornou tema de pesquisa de Solange Mello do Amaral, que teve sua tese de doutorado publicada pela editora do Museu da República.

¹⁰¹ Em 1914 ocorreu a noite do corta-jaca, nesse período Georgina conquistou a pequena medalha de prata na 19ª Exposição Geral de Belas Artes em 1912, a grande medalha de prata na 23ª Exposição Geral de Belas Artes em 1916 e a medalha de ouro na 26ª Exposição Geral de Belas Artes em 1919.

¹⁰² Localizado na avenida Atlântica em Copacabana, o Cinema Rian estava entre os mais ilustres cinemas cariocas. Sua demolição na década de 1980 gerou indignação da população e reverência por parte da classe artística surgindo homenagens como a de Chico Anísio e Nonato Buzar no samba “Rio Antigo” ou a crônica “Os Cinemas Estão Acabando” de Carlos Drummond de Andrade.

O tempo passado por Nair de Teffé no Palácio do Catete durante seu período como primeira-dama foi breve, porém movimentado. Momentos como a audição do poeta e músico Catulo da Paixão Cearense, mostram como Nair se preocupou em introduzir a cultura brasileira através de encontros animados por músicas populares. Segundo ela:

Naquele tempo, a música popular brasileira (o chote, o maxixe e as modinhas) ainda não havia explodido na sua autêntica manifestação folclórica. Predominavam as valsas, polcas, canções e trechos de óperas e operetas, cantadas em alemão, italiano, francês e outros idiomas.¹⁰³

No dia 26 de outubro de 1914, em um encontro no Palácio do Governo com representantes do corpo diplomático e da elite carioca, Nair toca ao violão o arranjo feito por seu professor Emilio Pereira, da composição de *Gaúcho*, popularmente conhecida como “Corta-Jaca”. Com autoria de Chiquinha Gonzaga, tocada no violão pela primeira-dama, a apresentação foi seguida de aplausos alegres sendo uma noite, nas palavras de Nair, “prafrentex”¹⁰⁴. A noite do “Corta-jaca” rendeu duras críticas e um discurso inflamado do senador Rui Barbosa, em sessão no Senado Federal:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-simile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o "Corta-jaca" à altura de uma instituição social. Mas o "Corta-jaca" de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!¹⁰⁵

Foi também durante seu período como primeira-dama, que Nair de Teffé teve aulas de arte com uma professora particular, a escultora paraense Julieta de França (1870 - ?)¹⁰⁶. Esse período foi marcado como uma época incerta na vida de Julieta, que além das aulas no Palácio do Catete, foi professora de escultura no Instituto dos Surdos-mudos do Rio de Janeiro. Sendo a primeira mulher artista brasileira a conquistar o prêmio de viagem ao exterior, em 1900, a carreira da artista foi intensa e tumultuada por sua

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 44.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p. 45.

¹⁰⁵ É possível ter acesso a versão integral do discurso nos Anais do Senado Federal, v. VII, onde constam as sessões de 1 a 30 de novembro de 1914.

¹⁰⁶ O Museu Paulista em São Paulo contém o álbum feito por Julieta França e doado por sua família, *Souvenir de ma carrière artistique*. No álbum com anotações e recortes da artista, é possível encontrar um convite de Nair de Teffé endereçado a Julieta.

passagem à Europa e pelo Instituto Rodin. No Brasil, sua recusa da maquete em comemoração à República se sucedeu de descontentamento e de seu posterior afastamento dos salões por volta de 1908¹⁰⁷.

Nair também era muito próxima de Laurinda dos Santos Lobo, que estava presente na noite do “Corta-jaca” e segundo a própria artista, era uma das grandes incentivadoras de sua carreira¹⁰⁸. Proveniente de uma poderosa família na cidade de Cuiabá, Laurinda teve uma atuação marcante na Belle Époque carioca, como mecenas e “marechala da elegância”. Além disso, ela também presidiu a Federação Brasileira para o Progresso Feminino, fundada por Bertha Lutz para a luta e defesa dos direitos das mulheres. Com sua vida movimentada entre o Rio de Janeiro e Paris, Laurinda conseguia reunir artistas e intelectuais no seu antigo palacete, no bairro de Santa Tereza no Rio de Janeiro. Ela foi uma das retratadas por Rian na “Galeria das Elegâncias”, segundo Herman Lima:

Foi em Petrópolis, por volta de 1906-7, quer se iniciou a sua grande fase de caricaturista mundana. Na Pensão Central, que era o ponto chique da elegância serrana, a Senhora Laurinda Santos Lobo, já naquele tempo um dos pontos altas da sociedade carioca e que seria a primeira a figurar na sua galeria de dois anos mais tarde, na Fon-Fon!, descobre-lhe um dia a caricatura de certa dama e se extasia: “Mas Nair... está charmante...” A caricatura corre de mão em mão, faz furor, e o ponto de partida dum verdadeiro torneio de graça e de buliçosa ironia, que seria o clou da estação.¹⁰⁹

¹⁰⁷ SIMIONI, A. P. C. Souvenir de ma carrière artistique: Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *Anais do Museu Paulista*. História e Cultura Material. An. mus. paul. vol.15 no.1 São Paulo Jan./June , ISSN 1982-0267, 2007.

¹⁰⁸ Idem. A verdade sobre a Revolução de 22. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti, 1974.

¹⁰⁹ LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963, p. 1270.



Caricatura de Laurinda Santos Lobo publicada com a seguinte legenda: A superchic Mne. S.L. ou a vitória de Mato Grosso sobre Paris In: Galeria das Elegâncias. Fon-Fon! Rio de Janeiro, n. 31, ano IV, 13 de agosto de 1910.

Percebe-se que Nair se cercava de personalidades importantes no contexto carioca de início do século XX, dentre artistas, intelectuais e mecenas. Poucas são as relações diretas possíveis de serem traçadas entre Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé. Com apenas um ano de diferença em suas idades, as artistas eram provenientes de classes sociais distintas. Isso não impediu que tivessem uma formação semelhante, passando pelas mesmas instituições e frequentando os mesmos locais para expor seus trabalhos.

1.7 Procedência e Sociabilidade

Mapeando a sociabilidade entorno da trajetória das artistas, podemos utilizar as noções de redes, que se constituem em locais de aprendizagem e trocas intelectuais, e as noções de “microclimas”, caracterizadas por espaços de sociabilidade que são

geográficos e também afetivos¹¹⁰, relacionados à vínculos de amizade e cumplicidades. Encontra-se no Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio, uma carta de Georgina de Albuquerque destinada ao diretor do museu, Alfredo Ferreira Lage. A correspondência apresenta a seguinte informação:

Illmo. Sr. Dr. Alfredo Lage

Saudando-vos muito respeitosamente tomo a liberdade de vir lembrar-vos a promessa que me fizestes de adquirir um dos meus quadros para o Museu Mariano Procópio e pedir-vos uma palavra qualquer a respeito.

Com as saudações de Lucilio, aceitae os protestos da minha mais elevada consideração.

Datada de 1932, a carta deixa clara a intenção da artista de ter uma de suas obras adquiridas e presentes no acervo do Museu Mariano Procópio. O envio do pedido de compra da obra ocorre apenas 5 anos depois da participação de *Brasileira* na Exposição Geral de Belas Artes, em 1927. Como demonstramos, a obra já se encontra no acervo do museu quando é catalogada no Arrolamento de 1944, com a denominação “figura de mulher”. Sabemos então, que o pedido de Georgina é realizado sendo a obra adquirada nesse intervalo de tempo.

Alfredo Ferreira Lage foi companheiro de Maria Pardos, que já foi citada anteriormente em virtude de sua relação com Georgina. Nossa artista compartilhou com Maria Pardos o prêmio de consolação na XXV EGBA, possível motivo do afastamento de Pardos da carreira artística. Antes disso, Georgina já havia participado de exposições ao lado da artista e prestigiado a inauguração de sua exposição com Regina Veiga na Galeria Jorge, em outubro de 1916. Maria Pardos falece em 1928, além de companheira a artista ajudou Alfredo na constituição do museu. Compartilhando redes de sociabilidade e influenciando um gosto aquisitivo no colecionador, essa relação aproxima ainda mais Georgina do museu juiz-forano.

¹¹⁰ Idem. Essa gente do Rio... : os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.6, n.11, p.62-77. 1993, p. 65.



Foto da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916, no Museu Mariano Procópio. (Georgina, à direita, e Maria Pardos, no centro, foram sinalizadas pela autora) ¹¹¹

Ainda durante a pesquisa no Museu Mariano Procópio, dentre a observação dos aspectos físicos da tela, nota-se em sua parte traseira a imagem de dois carimbos, com informações de difícil leitura. Tendo acesso aos documentos encadernados e as fichas catalográficas produzidas pelos funcionários, é possível identificar, conforme a descrição: “No verso da tela existem dois carimbos ovais. O primeiro com letras ilegíveis e o segundo com o número 4. Escrito à tinta atrás na moldura 40x32, M. Nogueira da Silva, RO plot/4”¹¹².

¹¹¹ A foto encontra-se no acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio. A pesquisa de Valéria Fasolato sobre Maria Pardos nos auxiliou nessa e em outras questões, citamos aqui sua Dissertação (2014) e o artigo “Maria Pardos: Sonhadora e Impressionável” (In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira; PITTA, Fernanda; PICCOLI, Valéria. Op. cit. 230-239).

¹¹² MUSEU MARIANO PROCÓPIO, Fichas catalográficas. Consultadas em visita no dia 17 de julho de 2015.



Parte traseira de: Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Caroline Alves.



Detalhe de parte traseira de: Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografias: Caroline Alves.

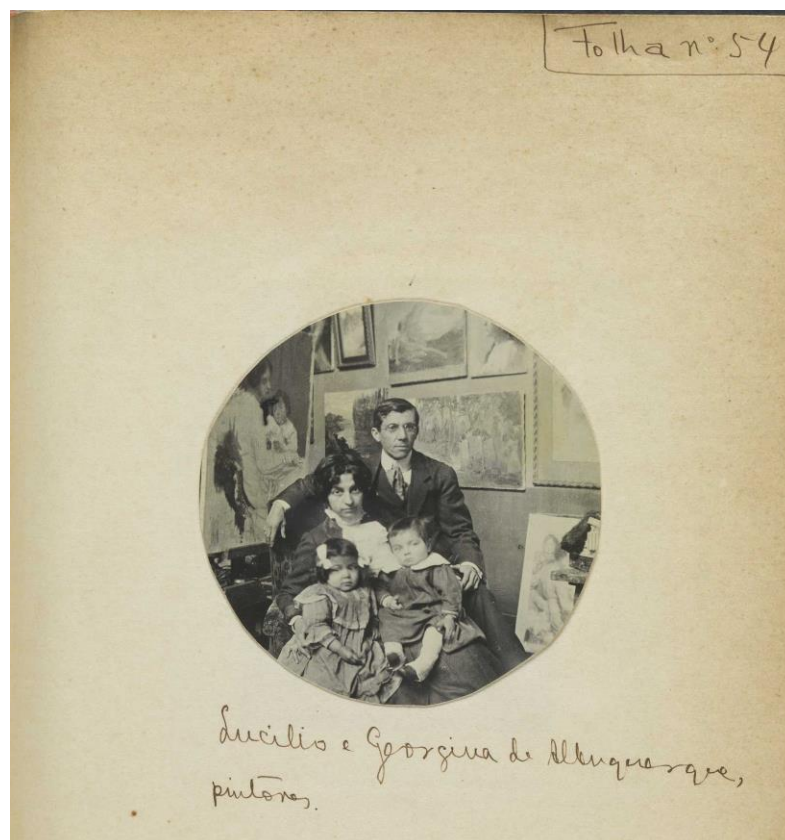
Moisés Nogueira da Silva (1880–1943) foi um crítico, escritor, jornalista e cronista literário maranhense¹¹³, autor de *Pequenos Estudos Sobre Arte, Pintura, Escultura* (1926). Contemporâneo de Georgina de Albuquerque e Nair de Teffé, Nogueira da Silva compartilhava dos espaços frequentados pela classe artística no início do século XX. A referência ao crítico na catalogação do museu, indica que a obra pode ter passado por ele em algum momento de sua trajetória.

Nogueira da Silva já foi por aqui citado através de seu *Álbum de artistas*, feito e doado para a Biblioteca Nacional em 1932, contendo cerca de duzentas fotos de pintores e escultores. Uma das poucas mulheres com fotografias no álbum é Georgina de Albuquerque, que posa no ateliê ao lado dos filhos e do marido. Além de Georgina também temos duas fotografias de Nicolina, uma ao lado do marido, o também escultor Pinto do Couto, duas fotografias de Izolina Fanzeres, uma também lado de seu marido, o pintor Levino Fanzeres, e uma de Angelina Agostini, filha de Abigail e Angelo Agostini.

¹¹³ <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=m-nogueira-da-silva>



Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros de Nogueira Silva.
Biblioteca Nacional / Iconografia.

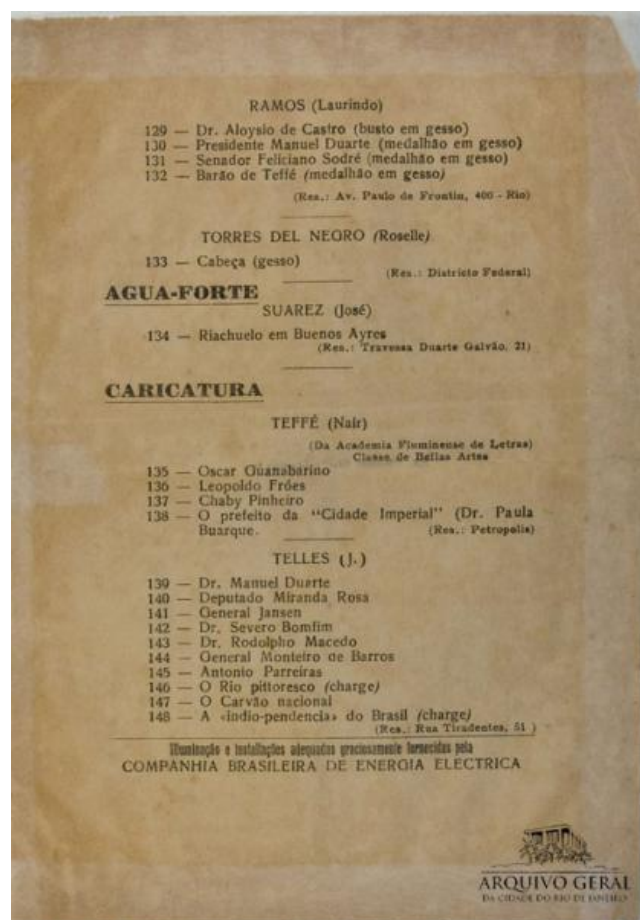
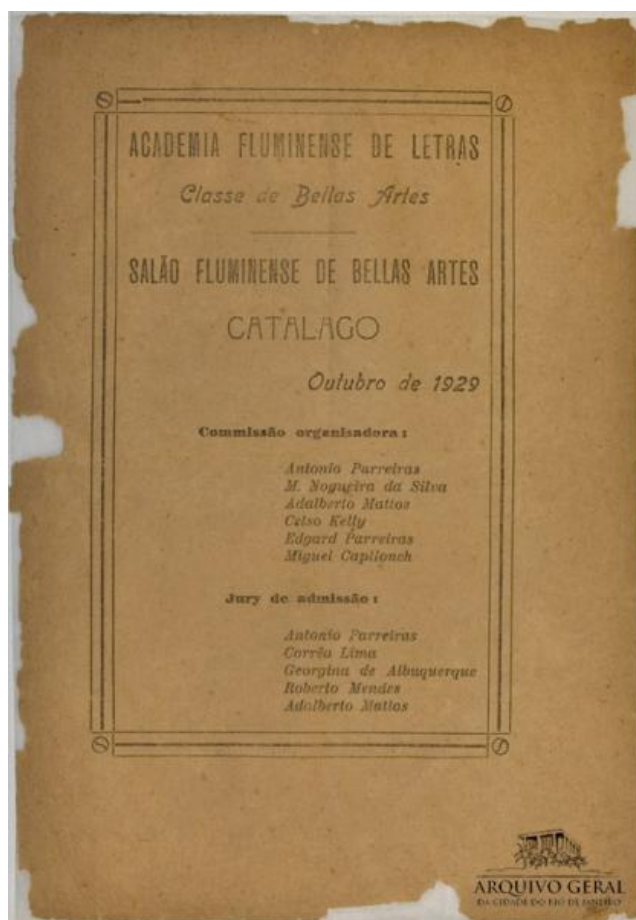


Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros de Nogueira Silva.
Biblioteca Nacional / Iconografia.

Em período anterior a doação do Álbum, mais precisamente em outubro de 1929, a Classe de Belas Artes da Academia Fluminense de Letras organiza o Salão Fluminense de Belas Artes. Além das obras expostas, é interessante observar através do catálogo, como essas exposições se configuravam em espaços de sociabilidade para a classe artística residente no Rio de Janeiro. Dentre a comissão organizadora da exposição, encontram-se nomes como o do próprio Moisés Nogueira da Silva, além de artistas atuantes em Niterói como Antônio e Edgard Parreiras. No júri de admissão temos a participação de Georgina de Albuquerque e Adalberto Mattos. Observando as obras expostas, o primeiro nome entre os expositores na seção de caricaturas é o de Nair de Teffé, que enviou quatro trabalhos aparecendo também como membro da Academia Fluminense de Letras.

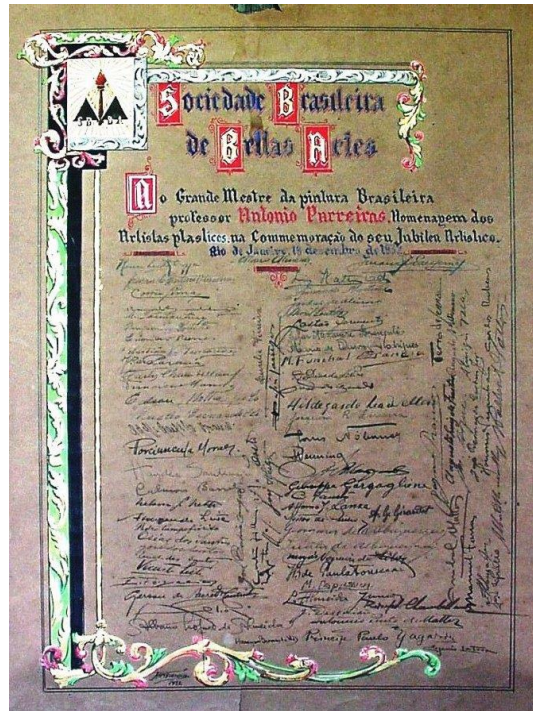
Ainda em Niterói, no ano de 1932 comemorou-se o jubileu artístico de Antônio Parreiras. Como materialização da condecoração, a Sociedade Brasileiras de Belas Artes registrou no pergaminho decorado em aquarela, assinaturas dos artistas e personalidades envolvidas na homenagem. Temos assinaturas de artistas e membros da Escola Nacional

de Belas Artes, como Henrique Bernardelli, Rodolfo Chambelland, Adalberto Mattos e o casal Albuquerque, seguidos diretamente da assinatura de Moisés Nogueira da Silva. A Sociedade Brasileira de Belas Artes, responsável pela autoria do diploma, foi fundada em 1910 por Aníbal Mattos com o nome de Centro Artístico Juventas¹¹⁴. Integrando a classe artística do período, a sociedade se preocupava em promover e divulgar as artes plásticas. A partir da década de 1960, a sede passou a ocupar o Solar do Marquês do Lavradio, lugar em que se encontra até os dias atuais.



Catálogo do Salão Fluminense de Bellas Artes, outubro de 1929. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Fundo Lucílio de Albuquerque.

¹¹⁴ A mudança de nome ocorreu em 1919.



Diploma da Sociedade Brasileira de Belas Artes, jubileu artístico de Antonio Parreiras. Rio de Janeiro, 18.12.1932. Museu Antônio Parreiras.

Através da análise de sua trajetória, desde as primeiras informações localizadas na imprensa até a presença no acervo do Museu Mariano Procópio, percebemos que a obra passou por mudanças, estéticas e de nomenclatura, que ampliam as narrativas em torno de sua própria história. Sua participação na exposição da Argentina e a descoberta de seu primeiro título, *Brasileira*, inclui o retrato nas representações da nacionalidade, destacadas nos anos de 1920. Ainda que não apresente os valores exaltados no período, de uma brasilidade negra e trabalhadora, *Brasileira* é a representação de uma mulher moderna, jovem e sorridente. A obra problematiza a homogeneidade formal, produzida em torno de uma brasilidade aos moldes modernos paulistas. A atribuição de seu título, enquanto Nair de Teffé, confere uma identidade que reforça as características descontraídas no retrato e a nova representação da mulher moderna. Veremos no próximo capítulo, como sua expressão sorridente se enquadra no contexto de produção e dialoga com outros trabalhos de Georgina de Albuquerque. Olharemos também para representações femininas que podem nos ajudar a aprofundar a análise da obra.

Capítulo II. Figuras femininas, retratos e expressões

2.1 Fisiognomonia e valorização das expressões

Desde a Antiguidade, a face já é considerada um indício de características pessoais internas. Em *Historia Animalium*, Aristóteles propõe o desenvolvimento de um tratado científico, baseado na comparação e análise da anatomia de diversas espécies animais. Além das observações sobre as relações entre o caráter sensorial do homem e as partes corporais exteriores, o filósofo enfatiza a dificuldade de investigação dos elementos humanos internos, sentimentos e emoções. Para essa problemática, surge seu método comparativo, no qual as semelhanças entre o ser humano e as espécies animais podem funcionar como uma via indireta de investigação. Para Aristóteles, é explícita a:

relação existente entre a configuração das partes exteriores do corpo humano e o caráter; a amplitude ou curvatura da fronte, a disposição das sobrancelhas, o formato dos olhos ou das orelhas, são elementos que apontam para a maneira de ser ou para a sentimentalidade de cada indivíduo¹¹⁵

Sobre a diversidade de caráter, Aristóteles atribui características a diversos tipos de animais. Segundo ele, muitos podem ser treinados e partilham o dom da memória, mas só o homem tem a faculdade de rememorar e é dotado de inteligência. É também só o homem, possuidor de face e é partir dela que Aristóteles traça as relações entre as características e personalidades com as expressões e formatos faciais. Para ele, por exemplo, “uma fronte ampla significa lentidão, uma pequena vivacidade; se for chata, é sinal de exaltação, se for arredondada, de irascibilidade”¹¹⁶, seguem-se as outras partes do rosto, como a sobrancelha, pálpebras e olhos.

O escritor e filósofo continua suas considerações a partir das orelhas, nariz e partes da cabeça. Apesar do tom incerto e genérico, os escritos de Aristóteles demonstram que já haviam estudos e reflexões preocupados com as relações entre as expressões faciais e as qualidades individuais, formadoras de personalidade. Durante a Idade Média e a Época Moderna, esses questionamentos se utilizaram da cosmologia, das ciências naturais, dos manuais de retórica e de outras áreas do conhecimento, voltados geralmente

¹¹⁵ ARISTÓTELES. *História dos Animais Livros I-VI*. Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Concepção gráfica: Branca Vilallonga (Departamento Editorial da INCM) Revisão do texto: Paula Lobo. Tiragem: 800 exemplares. Data de impressão: Janeiro de 2006, p.17.

¹¹⁶ ARISTÓTELES. Op. Cit. p. 66.

a fisionomia. Por meio da fisionomia, busca-se compreender as sensibilidades e o caráter pessoal através dos traços e expressões do rosto.

Nas artes, o pintor Charles Le Brun (1619-1690) foi um dos grandes responsáveis por traçar reflexões a cerca da concepção e da prática da fisionomia inserida na estética. Em seus escritos, é possível perceber uma forte inspiração na obra *Paixões da Alma*¹¹⁷ de René Descartes, em que se assemelham por exemplo, a definição de paixão e a forma como ela se manifesta através das ações do corpo. Em 1663, Le Brun foi nomeado Chanceler, por Luis XIV, da Academia Real de Pintura e Escultura da França. Anos depois, ele proferiu a importante *Conferência sobre as Expressões em Geral e Particulares*. Em sua introdução, o artista afirma:

Primeiramente, a paixão é um movimento da alma, que reside na parte sensitiva, movimento que se faz para seguir o que a alma pensa ser bom para si mesma, ou fugir daquilo que ela pensa ser mau para si; e habitualmente o que causa à alma paixão, provoca no corpo alguma ação.¹¹⁸

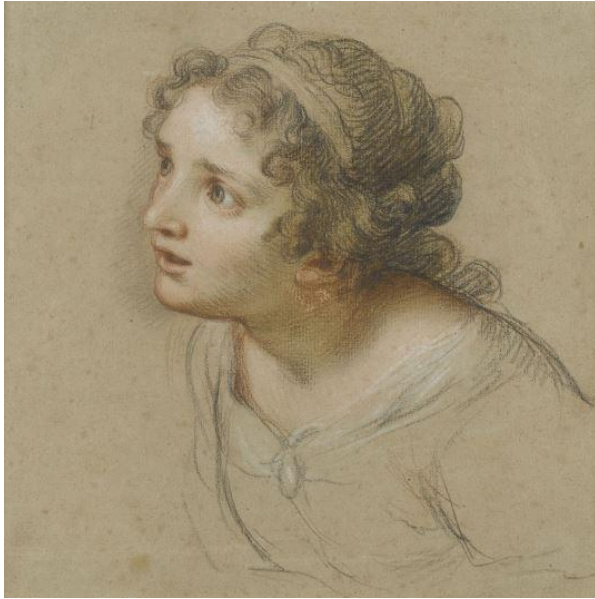
Descartes também acreditava que as paixões poderiam se manifestar a partir de sinais exteriores, mesmo reconhecendo a dificuldade de identificação dos sentimentos. Le Brun se propõe em, através da arte oficial, articular sentimentos e expressões, preocupado com a expressividade corporal das paixões.



Charles Le Brun. Martin Engelbrecht, 1733. Gravuras, 39.1 x 24.8 cm. Metropolitan Museum of Art.

¹¹⁷ DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Introd. de G.-G. Granger; pref. e notas de G. Lebrun; trad. de J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (col. Os Pensadores).

¹¹⁸ LE BRUN, Charles. *L'Expression des Passions e Autres Conférences*, Correspondance. Présentation par Julien Philippe. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, p. 52.



Charles Le Brun, Jeune fille en buste, 1660-1661. Musée du Louvre.



Charles le Brun. Sainte Madeleine voulant suivre Jésus-Christ renonce aux biens et plaisirs terrestres, c. 1650. 2,52 x 1,71, Musée du Louvre.

O artista desenvolveu uma série de estudos em desenho sobre a atuação das paixões nas expressões faciais, retratando também a transmutação entre humanos e animais, onde as formas corporais se alternam e se harmonizam. Em suas obras, é possível localizar o interesse do pintor na sentimentalidade exteriorizada, inclusive em temas históricos ou religiosos. Em *Sainte Madeleine voulant suivre Jésus-Christ renonce aux biens et plaisirs terrestres*¹¹⁹, percebe-se como a representação facial aliada a composição da cena, demonstram o arrependimento da personagem, em uma postura corporal e olhar, que misturam a sensação de medo à necessidade de clemência.

Tais preocupações são legítimas aos pintores e escultores que precisam expressar os sentimentos de seus personagens e modelos ao retratá-los. É necessário enfatizar no entanto, que muitos desses artistas tinham a consciência da existência de normas ao

¹¹⁹ Referência completa disponível em:
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8770.

representar os sinais exteriores das paixões, valorizando as expressões faciais na retratística. Segundo Didi-Huberman:

Por que o rosto? Porque é nele, idealmente, que a superfície corporal vem tornar visível algo dos movimentos da alma; isto é válido para a ciência cartesiana da expressão das paixões; e será que também nos explicaria por que a fotografia psiquiátrica se documentou desde logo como a arte do retrato?¹²⁰

Théodore Géricault pode ser citado como um dos pintores que se dedicou a representar características internas expressas na fisionomia, através de sua série *Monomania*, realizada entre os anos de 1821 e 1824. A partir das encomendas do médico psiquiatra Étienne Jean Georget, Géricault retratou internos do Hospital de Salpêtrière, apresentando “ambivalências entre o caráter de uma observação científica e a tradição da representação da loucura”¹²¹. Dentre as representações, temos a *Monomania do Raptor de Crianças*, do *Assassino*, do *Jogador* e da *Inveja*, sendo interessante perceber as escolhas estéticas e narrativas que, na opinião do artista, materializam esses transtornos.



Théodore Géricault. *Monomania do Raptor de Crianças*, 1821-24. Óleo sobre tela. Springfield, Mass: Museum of Fine Arts.



Théodore Géricault. *Monomania do O Assassino*, 1821-24. Óleo sobre tela. Ghent: Museum of Fine Arts.

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

¹²¹ GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. *A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do Sec. XX*: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Cláudia Martins. 2010. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. P. 81.



Théodore Géricault. Monomania de Inveja, 1821-24. Óleo sobre tela. Lyons: Musée des Beaux-Arts.



Théodore Géricault. Monomania do Jogador, 1921-24. Óleo sobre tela. Paris: Louvre.

Os estudos e a formação de conhecimentos sobre a fisiognomonia e as expressões faciais ressoaram no Brasil, mais precisamente no século XIX. Félix-Émile Taunay, organizou e publicou no Rio de Janeiro em 1837, o *Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguido de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções com as divisões do corpo humano; oferecido aos Alunos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro*¹²². O Epítome foi uma das medidas tomadas pelo diretor da Academia, para aprimorar os instrumentos didáticos dos cursos de desenho, modelo vivo e anatomia, fundamentais para a formação artística. Dividido em três partes, o segundo componente do compêndio é a “physiologia das paixões por Carlos Lebrun”, dedicado especificamente a *Conferência sobre Expressões em Geral e Particulares*.

Segundo Arthur Valle, a prática artística proveniente da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, não deriva de rupturas, mas de conciliações de aquisições técnicas e estéticas, resultando em um caráter cumulativo. Para ele:

De um lado, pode-se perceber a vigorosa sobrevivência de concepções de expressão bastante antigas, centradas essencialmente sobre a figura humana, sobretudo sobre o seu jogo fisiognômico, como aquelas que, remontando ao menos à Antiguidade Grega, foram enunciadas pelos artistas e teóricos renascentistas e que conheceram formulações bastante sistemáticas ainda no

¹²² Mais sobre o assunto em: DIAS, Elaine (org.). Félix-Émile Taunay: Epítome de Anatomia Relativa as Belas Artes seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano; oferecido aos alumnos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul.-dez. 2016. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/taunay_epitome.htm>.

século XVII, como testemunham os esforços de Charles Le Brun. De outro lado, observa-se o surgimento e a afirmação de concepções que eu gostaria de designar 'formalistas', que compreendem a expressão como sendo transmitida diretamente pelos elementos constitutivos da imagem - linha, claro-escuro, valor, cor, textura -, cujo poder expressivo é entendido como autônomo e independente dos objetos porventura representados.¹²³

Ainda segundo Valle, existiu um artista-teórico holandês, David Pierre Giottino Humbert de Superville (1770-1849), influente nessa concepção mais formalista dentro da estética oitocentista europeia. Seus escritos, assim como as teorias de Charles Le Brun, possivelmente repercutiram nos artistas relacionados a Escola Nacional. No concurso para ocupar a cadeira de Desenho do curso de Pintura dessa mesma instituição, em 1942, Georgina de Albuquerque escreve sua tese *Desenho como base no ensino das artes plásticas* e dentre a bibliografia consultada pela artista, encontra-se *Humbert de Superville - Rapport de l'Architecture et de la Figure humaine*. Durante o texto, a artista ainda resume os estudos sobre as expressões de teóricos, do campo estético e também da medicina, além de Superville, Chales Le Brun e Guillaume Duchenne de Boulogne:

Os esquemas de Humbert do Superville são os mais divulgados, sendo 3 as expressões gerais, calma, tristeza e alegria,

Desenvolvendo a tese, chegaríamos aos estudos de Duchesno do Boulogno, com 5 expressões, preocupação, riso, choro, espanto e reflexão. O pintor Le Brun, da corte do Luiz XIV, mais cientista que pintor, fez estudos especiaes das expressões. Ele considerava as paixões da alma como difusa e expressa pelas atitudes do corpo. Para ele as paixões nao so traduziam somente pelo jogo da fisionomia, mas tambem pelos gestos e atitudes. As mãos por exemplo, tomam grande parte na expressão de nossos sentimentos e de nossas paixões.

O corpo, enfim, pode exprimir as tres expressoes geraes, calma, tristeza e emoção.¹²⁴

Duchenne de Boulogne (1806-1875) citado por Georgina, foi um médico neurologista francês, considerado pai da Eletroterapia e estudioso dos músculos da face. Tais músculos, até meados do século XIX, eram desconhecidos, como argumenta Salomon, “antes de Duchenne, a anatomia facial correspondia a uma máscara que cobria toda a cara. Chegou-se mesmo a colocar em dúvida a existência de “músculos” faciais.”¹²⁵

¹²³ VALLE, Arthur. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do Século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/av_superville.htm>

¹²⁴ ALBUQUERQUE, G. *O Desenho como Base no ensino nas Artes Plásticas. Tese para Concurso. Rio de Janeiro, 1942. p. 39.*

¹²⁵ SALOMON, M. J. Uma história racionalista das emoções. *História Revista* (UFG), Goiânia, v. 9, n.2, p. 319-329, 2004, p. 321.

O método desenvolvido por Duchenne não mutilava o corpo, objeto de estudo, através da dissecação. A partir da eletrização localizada dos músculos do rosto, era possível determinar mais precisamente sua forma e a direção das fibras, informações utilizadas tanto na medicina quanto na prática artística.

Duchenne conduziu suas experiências trabalhando no hospital de Salpêtrière, o mesmo utilizado por Étienne Jean Georget e Géricault nos retratos dos internos. Através da captação fotográfica, o médico registrou as expressões faciais de seus pacientes sob estímulos elétricos que deram origem ao seu álbum “*Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électrophysiologique de l’expression des passions*”¹²⁶, fonte para os alunos da Academia de Belas Artes de Paris.



G.-B. Duchanne de Boulogne, from *Le Mécanisme de la Physionomie Humaine*. 1862, albumen print.

¹²⁶ DUCHENNE, Guillaume-Benjamin. *Mécanisme de la physionomie humaine, Considérations générales*. Paris, Vve Renouard, 1862.

Além das referências feitas pela própria Georgina de Albuquerque, dentro dos *Programas das disciplinas práticas do Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes durante a 1ª República* existiu a Cadeira de Anatomia e Physiologia Artísticas que destinava um tópico a “Expressão das emoções, Schema de Superville, Physionomia, Physiognomia”¹²⁷. Em ata de 1891 do diretor Rodolpho Bernardelli, também foi incluída a “Anatomia e physiologia das paixões”, no curso do Dr. Azevedo Macedo.

Independentemente das referências formalistas ou das bases fisiognomônicas, os artistas reconheciam a importância das expressões e suas potencialidades estéticas. Arthur Valle enfatiza n’*A tempestade*, obra de Arthur Timótheo da Costa, a tensão exposta pelo corpo feminino, em sua relação com a natureza e a nudez. Para o pesquisador:

Aqui, porém, gostaria de chamar atenção apenas para a maneira como o artista configura os membros da mulher, frisando o seu recolhimento com relação a paisagem inóspita circundante: matizada por uma expressão de medo, o uso das oblíquas convergentes parece seguir as indicações gerais de Superville em seu *Essai*.¹²⁸



Arthur Timótheo da Costa. *Tempestade*, 1910. Óleo sobre tela, 100 x 81cm.

¹²⁷ A tese “*A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*” Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. xxv, 446 f., escrita por Arthur Valle, apresenta anexos com os programas das disciplinas e professores da ENBA durante a primeira República.

¹²⁸ VALLE, Arthur. Op. Cit. 7.

Apesar da repulsa da figura feminina pela tempestade, manifestada através do movimento de proteção gerado pelas diagonais convergentes nos braços e pernas, sua expressão facial se mantém escassa em apreensão ou emotividade. A linguagem corporal também funciona como um indicativo de sensações e características internas, sendo o corpo “a interface entre o social e o individual, a natureza e a cultura, o psicológico e o simbólico”¹²⁹. Torna-se importante sobretudo, observar como as expressões na fisionomia podem atuar aliadas a postura e linguagem corporal ou até mesmo, sua capacidade de intervir individualmente na construção de sentimento e personalidade nas figuras.

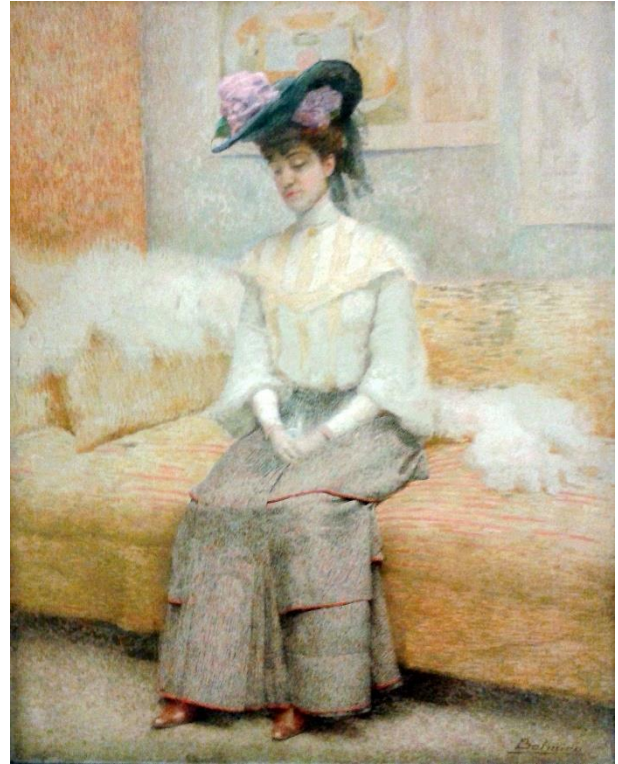
Temos, em duas obras produzidas pelo mesmo artista, o mineiro Belmiro de Almeida (1858-1935), a construção de figuras femininas com sensibilidades e temperamentos antagônicos. Sabe-se que existe nas “produções de Belmiro um interesse singular nos sentimentos femininos, nas tensões psicológicas. O artista sempre atualizado com os temas, certamente notou como eles exerciam fascínio nos espectadores, ávidos por histórias”¹³⁰. As personagens femininas em *Amuada* e *Tagarela*, encontram-se com uma postura semelhante, sentadas, com cotovelos dobrados e segurando as mãos em uma posição próxima ao joelho.

¹²⁹ LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003, p.97.

¹³⁰ VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação de Mestrado, 2014. Programa de Pós Graduação em História/Universidade Federal de Juiz de Fora, p.32.



Belmiro de Almeida. *Tagarela*, 1893.
Óleo sobre tela, 128 x 83cm. Museu
Nacional de Belas Artes, RJ.



Belmiro de Almeida. *Amuada*, s/d. Óleo s/
madeira, 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano
Procópio.

Apesar da curvatura de *Tagarela*, percebe-se nela uma presença mais enérgica, que pode ter sido favorecida pela saturação da composição em tons alaranjados. Enquanto em *Amuada* paira uma atmosfera pálida formada em tons de amarelo e branco. No entanto, para além dos aspectos formais e da composição, em ambas as obras, é a expressão facial que age de forma definidora no estado psicológico das figuras. Apesar da postura semelhante, encontramos em *Tagarela* uma mulher que nos encara frontalmente, em seu momento de descanso do trabalho, prestes a compartilhar uma fofoca. O sorriso, as bochechas carnudas e o olhar aberto e travesso descrevem a personalidade da figura e seu estado emocional. O oposto disso e como o próprio nome da tela já anuncia, *amuada*, com postura e vestes elegantes, a jovem inclina delicadamente a cabeça para baixo em sinal de desapontamento, tristeza. Em uma das críticas se evidencia a expressão da figura:

A figura da menina destaca-se com muito relevo, com as mãos sobre o regaço, segurando uma dessas bolsinhas modernas de trama de prata. Olha para o chão, a carinha rosada, uma linda carinha com toda a frescura da juventude, retorcendo-se em um beicinho delicioso numa expressão de mau humor que

não vai durar muito e mostra, entretanto, que esse botão facilmente se desabrochará em sorriso.¹³¹

Com a formação de uma nova realidade urbana e econômica no Brasil, a burguesia se consolidou em conjunto com a necessidade de diferentes formas de representação. O retrato social do universo burguês, assim como na Europa, mesclou a retratística e a pintura de gênero na representação de cenas e temas cotidianos. Além de Belmiro de Almeida, Rodolfo Amoedo foi um artista que, dentro da temática burguesa e de suas representações femininas, valorizou a introspecção psicológica e uma atmosfera de dramaticidade.



Rodolfo Amoedo. Más notícias, 1895. Museu Nacional de Belas Artes.

Em *Más Notícias*, a cunhada do artista¹³² posa em um retrato permeado pela narrativa da carta que traz uma mensagem indesejada. Além da expressão consternada, uma das mãos agarra a carta com firmeza, a outra, apoia-se sob o rosto em posição de

¹³¹ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 5 set. 1906, p. 2. Disponível em: <<http://goo.gl/zdsp7S>>.

¹³² Hipótese apresentada em ROSA, Marcia Valeria Teixeira. A Modernidade na obra de Rodolpho Amoêdo. 2004, *XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte / CBHA*.

Melancolia. A face é novamente um dos destaques da composição, a cabeça é considerada “bem pintada e expressiva”¹³³, segundo Gonzaga Duque:

essa bella mulher, senhora de lindas vestes e mais lindos olhos, humedecidos de lagrimas, diabolicamente negros, é um flagrante d'alma feminina, um instantaneo maravilhoso do tormento de um coração que a carta, amarotada nas suas lindas garras de airosa dama senão de deusa contrariada, acaba de sangrar.¹³⁴

Dentro da produção de Georgina de Albuquerque, em suas representações femininas, encontramos vestígios dessa mesma preocupação expressiva nos retratos e cenas de gênero. A obra *Decepção*¹³⁵, apresentada no salão de 1925, traça um diálogo com *Más Notícias*, retratando um sentimento exteriorizado corporalmente pela figura feminina. Assim como na obra de Rodolfo Amoedo e a iconografia que perpassa Albrecht Dürer, o braço da jovem decepcionada apoia e segura um peso emocional concentrado nos pensamentos, na cabeça. Gestos similares são repetidos por Georgina em outras composições, sinalizando geralmente pensamentos, preocupações e pesares.

Em *Chagrin d'amour*, de 1920, temos um grupo de mulheres reunidas. As que se encontram em pé, com seus corpos levemente inclinados, parecem preocupadas em consolar ou reconfortar a jovem no centro da composição, perdida nos próprios pensamentos. Segundo a crítica, “sente-se em *Chagrin d'amour* que a figura do primeiro plano tem a alma despedaçada por uma desilusão”¹³⁶. Além das obras já citadas, temos *Pensativa* de 1919, *Romance* de 1929 e *Roceiras* de 1930¹³⁷. Em todas, o mesmo gesto predomina com algumas variações formais e diversas propostas semânticas. Desde desilusões amorosas ao descanso do trabalho das roceiras.

¹³³ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1895, p.2. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_SOBRE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_1_set._1895%2C_p.2.

¹³⁴ Gonzaga Duque, *Contemporâneos*, Rio de Janeiro, 1929, p. 30.

¹³⁵ Assim como em *Chagrin d'amour* e *Romance*, utilizamos imagens colhidas da imprensa por não termos a localização das obras.

¹³⁶ BELAS-ARTES - Impressões sobre o salão deste ano - A sessão de pintura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1920, p. 3.

¹³⁷ A datação é referente ao ano em que as obras são apresentadas nas Exposições Gerais de Belas Artes.



Georgina de Albuquerque. Decepção, s.d. Fonte: MATTOS, Adalberto. O Salão de Belas Artes. Ilustração Brasileira, ano VI, n. 61, set. 1925, n/p.



Georgina de Albuquerque. Chagrin d'amour, s.d. Fonte: O Salão de Belas Artes. PINTURA GRAVURA ESCULTURA. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1920, n/p.



Georgina de Albuquerque. Pensativa, s.d. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.



Georgina de Albuquerque. Romance, s.d. Fonte: UM SÉCULO DE EXPOSIÇÕES DE ARTE NO BRASIL. O SALÃO BRASILEIRO DE 1929. O Paiz, Rio de Janeiro, 11 ago. 1929, p. 5.



Georgina de Albuquerque. *Roceiras*, c. 1930. Óleo sobre tela, 91 x 97cm. Museu Nacional de Belas Artes.

2.2 O artista não copia. Transcreve a sua interpretação

Por muito tempo, a retratística foi associada a valores relacionados a moral, ao sagrado e a afirmação de poder. Símbolos e estratégias formais foram utilizadas para sinalizar ou enfatizar características sociais e atributos qualitativos. Com o desenvolvimento da fotografia, a pintura de retratos precisou reafirmar seus atrativos próprios, baseados na expressão do artista e na capacidade de capturar “em espírito”, o retratado.

O uso e a prática fotográfica foram se estabelecendo no século XIX, seguidos por um período dinâmico e conturbado. Alguns artistas se aproveitaram da nova linguagem como um “caderno de esboços” moderno¹³⁸, com o propósito de estudar o real, substituindo a antiga “câmara escura”. Em contraposição ao pensamento no qual a fotografia poderia trazer a imagem com minúsculos detalhes, se aproximando assim de

¹³⁸ Expressão utilizada por Camila Dazzi em: DAZZI, Camila . O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista Esboços (UFSC)* , v. 19, p. 1-23, 2013.

uma cópia mais fiel ao natural, críticos e fundadores do pensamento moderno da época se manifestaram expondo os limites da nova tecnologia de representação:

Como a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universal teve não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro.¹³⁹

Enquanto no *Salon* francês a fotografia não era exposta como expressão autônoma, seu uso já era notado a partir da própria pintura. Elementos como o enquadramento e as poses, poderiam ser provenientes de estudos fotográficos feitos por artistas, como comenta Gautier a respeito do *Salon* de 1861:

Diz-se que a fotografia conduziria ao fim da pintura pois o público, podendo abastecer-se de "quadros da natureza" produzidos pela fotografia, não mais recorreria aos pintores e às suas obras caras... A fotografia assinala o fim somente dos falsos artistas, daqueles que não sabem elevar-se, na sua produção, do papel servil de reprodutores da natureza. Sob este aspecto a fotografia dará uma contribuição importante para a formação do gosto...¹⁴⁰

No caso específico do gênero de retratos, que propõe a construção de uma biografia visual, questões relativas à imitação do natural e à verossimilhança estiveram sempre no centro dos debates. Desde Alberti e Vasari até o século XX, se reconhece e valoriza a posição do pintor enquanto mediador dessa representação. O artista, diferente do fotógrafo, seria capaz de criar atributos e expressões que representam e abreviam a alma do retratado, seja através da expressão na fisionomia, da criação de símbolos ou dos aspectos formais da obra¹⁴¹.

¹³⁹ Carta ao Sr. Diretor da *Revue française* sobre o Salão de 1859 por Charles Baudelaire, nesse mesmo ano. Roubert, Paul-Louis. "Public Moderne et la photographie. Édition commentée" in *Études Photographiques* n° VI. Paris: *Société Française de Photographie*, maio/1999. Tradução de Ronaldo Entler, 2007.

¹⁴⁰ Trecho e referência localizada a partir do trabalho da pesquisadora e professora Camila Dazzi. CLAUDET, A. La photographie dans ses relations avec les beaux-arts. In: *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1861, p.101-104 apud MIRAGLIA, Marina. Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911). *Storia dell'Arte Italiana*. Torino: Einaudi, 1981. p. 451. (Tradução do francês por Marina Miraglia)

¹⁴¹ WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. 2004.

Flexa Ribeiro (1884-1971), importante crítico brasileiro, revela suas impressões sobre a retratística a partir do Salão de 1924. Frente aos progressos da fotografia naquele período, o crítico aponta direcionamentos que limitam ou elevam os retratos pictóricos nos quais, segundo ele, devem enfatizar seus atributos próprios nunca se limitando a cópia natural:

Não devemos esquecer que a semelhança física é dada, na sua totalidade, pela fotografia. Neste campo revelador, acredito inúteis os esforços dos pintores: serão sempre, e cada vez mais, suplantados pela objetiva. Tanto mais que a similitude não é somente de planos nem de massas, mas, principalmente de pormenores. Todas as minudências do retratado, no que diz com semblante, como no que se refere aos acessórios, à chapa imprime com flagrante nitidez. Eis porque costumo preferir a fotografia, aos maus retratos pintados. As vantagens são numerosas: desde a rapidez, custo, até a parecença. Basta a imobilidade de uma *pose*, o sorriso exigido, e não piscar, para que se tenha nos piores casos, a nossa efígie, fisicamente verídica, estampada. É precisamente neste tomo que a arte se diferencia, e toma expressão inconfundível. **O artista não copia. Transcreve a sua interpretação.** Apreende, de todos os momentos ativos da figura, o tempo característico. E dá, na síntese pictural, o conjunto representativo.¹⁴²

Nesse sentido, o retrato de Nair de Teffé, ao mesmo tempo que se diferencia de obras contemporâneas, por sua ênfase na expressão e sorriso da retratada, contém as características valorizadas na retratística em termos de formas de representação e técnica. Georgina de Albuquerque foi uma artista frequentemente citada pela imprensa como impressionista, segundo a revista *Ilustração Brasileira*, ela foi uma “colorista vigorosa, os seus quadros entoam cânticos de luz. A sua cor perpetua no espirito das creaturas um bem estar indizível.” No retrato de Nair, apesar da cor preta ocupar partes importantes da composição, em sua roupa e chapéu, a representação feminina resplandece. A face é iluminada, dando destaque ao olhar e ao sorriso. A expressão descontraída é enfatizada pelo rosto delicado levemente inclinado, como se movido por uma brisa de juventude.

O sorriso, por não ser um elemento frequente na retratística até o início do século XX, torna-se um fator significativo na análise e investigação dos retratos femininos. Em busca de delicadeza e de um padrão de feminilidade, muitas obras destacam o olhar e valorizam um sorriso discreto. Segundo Maria Izilda de Matos, ao traçar uma construção social brasileira para o sorriso, o *Retrato da Marquesa de Belas*, pintado por Taunay em

¹⁴² F. R. BELAS ARTES. EM TORNO DO RETRATO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1924, p.5. Digitalização de Mirian Nogueira Seraphim e transcrição de Andrea Garcia Dias da Cruz. Grifos nossos.

1816, pode ser considerado “um marco ao quebrar convenções artísticas pela excepcionalidade da exposição do sorriso dentado.”¹⁴³



Nicolas Antoine Taunay. Retrato da Marquesa de Belas, 1816. Óleo sobre tela, 63,8 × 51,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Expressões severas e poses contidas eram mantidas nos retratos de pessoas que almejavam ter sua imagem relacionada a um caráter sério e valoroso, resguardada para o futuro. Os retratos de Estado por exemplo, aliavam expressões sérias do retratado à representação de símbolos ou insígnias, rodeando o “personagem de uma aura simbólica, sobriamente evocada por atributos, instrumentos e objetos cheios de alusões”¹⁴⁴.

Ainda que o século XIX tenha se tornado um terreno fértil para a propagação dessa retratística, relacionada a representação da nobreza e das famílias imperiais, na Europa e no Brasil alguns artistas desviavam desses objetivos. Na interseção entre os retratos e as cenas de gênero, artistas combinavam seus interesses temáticos a representação de expressões sorridentes e descontraídas. Gaetano Bellei (1857-1922) foi um pintor italiano que se dedicou a retratar homens e mulheres em diferentes idades e de

¹⁴³ MATOS, M. Izilda S. . Entre telas e fotos: retratos e a construção social do sorriso. *ARTCULTURA (UFU)*, v. 19, p. 183-195, 2017, p. 186.

¹⁴⁴ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.56.

diversas classes sociais. Em sua diversidade, as composições são permeadas por uma atmosfera de deleite e os retratados se apresentam com expressões felizes e extrovertidas. Dentre as figuras retratadas, temos cenas de aconchego entre avós e netos, retratos de crianças e idosos além de jovens damas sorridentes, que interrompem o movimento como se fossem capturadas por uma fotografia.



Gaetano Bellei, Um momento de ternura, s.d.
Óleo sobre tela, 89.3 x 67 cm. Coleção privada.



Gaetano Bellei. Giornata di pioggia, 1919. Óleo sobre tela, 151.5 x 111 cm. Coleção privada.

As jovens, belas e bem vestidas nas obras de Bellei, ora posam em momentos inesperados, interrompendo ações, ora permitem ser observadas, sendo retratadas de forma mais tradicional. O sorriso nesses casos, surge como atributo da juventude, beleza e graciosidade. A expressão dessa juventude triunfante e bucólica, também representada por artistas como Emile Vernon, Hans Zatzka e Léon Comerre, sorri exibindo a pureza prestes a ser notada por traços de sensualidade. Nas representações femininas do próprio Comerre (1850-1916), as jovens quase despidas retribuem o olhar dos observadores com uma sensualidade frívola, poses despreocupadas e expressões atraentes.



Léon-François Comerre. Carícia, s.d.
<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/175>



Léon-François Comerre. Haifa, s.d. Coleção privada.

No Brasil, o pintor Belmiro de Almeida expõe alguns de seus trabalhos na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. É possível através de Belmiro, refletir sobre as aparições do riso no contexto artístico do entresséculos. Assim como Nair de Teffé, Belmiro de Almeida foi também caricaturista. O humor e o sorriso eram objeto e objetivo de seus trabalhos nesse segmento. Enquanto os sorrisos eram esboçados de forma mais discreta nas pinturas, a imprensa ilustrada desse período difundia essas expressões sem a necessidade de se apoiar em narrativas. Para a exposição da ENBA, foram enviadas vinte e sete telas de Belmiro, comentadas por Armínio de Mello Franco na coluna “Correspondência”, do jornal *Minas Gerais*.

Destacam-se na análise de Mello Franco, além de crítico, artista da pintura, escultura e caricatura, obras de Belmiro que valorizam a expressividade das figuras. Dentre elas são citadas *Bom tempo*, *Vaso com flores*, *a Vendedora de fósforos (costume italiano)*, *Tagarela* e *Cabeça de Ciociaro*. As quatro primeiras obras realçam a presença feminina com sorrisos. Na descrição de Armínio de Melo sobre *Bom tempo*:

em um jardim, em plena luz de um belo dia de sol, sentada à beira de um tanque uma graciosa camponesinha italiana sorri, enquanto seu namorado, o pastor, - um belo

rapagão, que ela vira aproximar-se sorrateiramente, sem que, por malícia, deixasse-lhe ver que o percebera, com um raminho faz-lhe cócegas titilando-a na nuca, fazendo-a rir de gozo, voluptuosamente,¹⁴⁵

Em *Bom Tempo* ou *Idílio Campestre*, aparenta entre a interação do casal, a indecisão da jovem em aceitar a investida do rapaz. Preocupada com o recato, seu rosto se curva na direção oposta a carícia do raminho de folhas enquanto seu sorriso revela sua inclinação ao flerte. Pensativa, a jovem apoia a mão ao queixo demonstrando sua hesitação. Essa postura é recorrente em cenas de flerte, lembrando as obras famosas de Eugene von Blaas, que se dedicava a cenas de gênero, representações femininas e retratos cotidianos do povo veneziano. Contemporâneo de Belmiro, o artista italiano pintou em 1889, *The Spider and the Fly*. Assim como em *Bom tempo*, a jovem inclina-se desviando timidamente o rosto do olhar do rapaz. Os trajés e as origens dos personagens se assemelham, bem como o jarro de água ao chão na esquerda, compondo o cenário. A delicadeza dos gestos femininos e o sorriso, ao mesmo tempo, envergonhado e travesso, se contrapõem a audácia masculina.

¹⁴⁵ GIANNETTI, Ricardo (org.). “Notícias Artísticas”, por Armínio de Mello Franco: Comentário sobre a Exposição de pinturas de Belmiro de Almeida realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. [19&20](#). Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm>.



Belmiro de Almeida. Bom tempo ou Idílio campestre, 1893. Óleo sobre tela, 152 x 89 cm. Museu Nacional de Belas Artes.



Eugene von Blass. The Spider and the Fly, 1889. Óleo sobre tela, 81 x 54,3 cm. Coleção privada.

Dentre as outras pinturas citadas por Armínio, *Vaso com flores*, *Vendedora de fósforos* (*costume italiano*) e *Tagalera*, com narrativas mais discretas, o sorriso complementa a personalidade das figuras femininas que interagem diretamente conosco, espectadores das obras. Em sua crítica, o autor referencia o trabalho de Belmiro ao artista Puvis de Chavannes e ao médico e professor francês Henri-Étienne Beaunis que atua no campo da “apreciação estética e do conhecimento das sensações internas do espectador da arte”. Na crítica, é citado um livro específico de Beaunis, recém publicado nesse período, *Les sensations internes*¹⁴⁶.

¹⁴⁶ BEAUNIS, Henri-Étienne. *Les sensations internes*. Bibliothèque Scientifique Internationale, vol. LXVII. Publiée sous la direction de M. Émile Alglave. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1889.



Belmiro de Almeida. Vaso com flores, 1893. Óleo s/ tela, 152 cm x 76 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Belmiro de Almeida. Vendedora de fósforos, 1893/94. Óleo s/ tela, 168 cm x 75 cm. Coleção privada.



Belmiro de Almeida. A tagarela, 1893. Óleo s/ tela, 125 cm x 82 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Incorporada a obra de Beaunis, encontra-se a valorização da expressão exteriorizada, movida por sentimentos e humores. Segundo ele, a grande arte do pintor é fazer com que os sentimentos prevaleçam de acordo com o efeito que ele deseja produzir no espectador¹⁴⁷. Assim como os estudos de fisiognomonia foram utilizados por artistas, a crítica, nesse caso Armínio de Mello Franco através do jornal *Minas Gerais*, se apropriou do discurso do médico francês para analisar a obra de Belmiro.

Esse exemplo nos ajuda a refletir sobre a utilização dos sorrisos e das expressões, expostos nos trabalhos artísticos e nos discursos científicos do entresséculos. Acompanhando uma valorização inerente a prática artística, em tempos de popularização dos retratos fotográficos, a expressão, tanto do retratado quanto do próprio pintor manifestada formalmente, diferenciava a qualidade de seu trabalho. Fora dos meios artísticos, o sorriso também se torna valorizado socialmente, como uma das características construtoras da feminilidade. Durante o início do século por exemplo, os jornais ostentavam uma disputa para descobrir o sorriso mais bonito da mulher carioca.

¹⁴⁷ BEAUNIS, Henri-Étienne. Op. Cit. p. 141.



“Qual o mais perfeito sorriso da mulher carioca?”
O Paiz. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1927.

2.3 O sorriso na tradição artística

Atualmente, em tempos de redes sociais e *selfies*, o registo da imagem de pessoas sorridentes se tornou cada vez mais banal e frequente. Esse costume é uma prática recente nas sociedades ocidentais, que durante muito tempo censurou o riso, relacionando essa forma de expressão à pessoas desfavorecidas, loucas ou jocosas. Como também foi apontado, por motivos odontológicos, os sorrisos eram sugeridos por um esboço discreto do riso. Por muito tempo, nas artes plásticas, as expressões eram aplicadas como consequências de sensações internas. Vimos que os artistas e críticos tinham conhecimento das teorias de fisiognomonia e percebemos que as expressões foram valorizadas na retratística brasileira.

São múltiplas as formas de riso, indo do irônico ao humorístico e sarcástico. Essa multiplicidade dificulta a análise de um tema amplo, no qual o risível é também instintivo e inconsciente. Nos afastando de análises psicológicas do riso, nossa preocupação se volta em compreender melhor essa característica presente nas formas de representação, com a finalidade de aprimorar o estudo do retrato de Nair de Teffé.

Um dos grandes mistérios na história da arte têm relação direta com o riso. Essa afirmação audaciosa, se refere ao sorriso de *Mona Lisa*, retrato pintado por Leonardo da Vinci em 1503. No centro da maioria das análises sobre o retrato e mesmo, nas biografias de Leonardo, encontra-se o misterioso sorriso de Mona Lisa, fonte de muitas teorias inspirando até hoje, produções da cultura pop. Os debates em torno da fisionomia, são formados por não ser a expressão de Mona Lisa, considerada um “sorriso genuíno”. Seu sorriso expressa uma tristeza disfarçada, desprezo, sedução ou como no consenso, uma felicidade recatada? Segundo Freud:

esse sorriso ansiou por uma interpretação e encontrou as mais diversas, das quais nenhuma é satisfatória. (...) Centenas de poetas e escritores escreveram sobre essa mulher, que ora nos seduz, ora nos sorri, ora parece enrijecida, ora fria e sem alma, fixada no vazio e ninguém consegue decifrar seu sorriso, ninguém interpretou seus pensamentos¹⁴⁸.

Ainda no Renascimento, outro sorriso era famoso e ganhou forma através do pincél de diversos artistas. Demócrito era o filósofo que “de tudo ria”. É possível encontrar referências a ele, na tradição literária e filosófica¹⁴⁹ da antiguidade à modernidade, com La Fontaine e os ensaios de Montaigne. Seu riso se direcionava as relações sociais, estando “mais em conformidade com a natureza humana rir-se da existência do que lamentar-se dela”¹⁵⁰. A motivação de seu riso foi também relacionada a loucura e tolice. Alguns artistas, como Rembrandt, se autorretratavam rindo fazendo referência ao sorriso de Demócrito.

¹⁴⁸ FREUD, Sigmund. *Arte, Literatura e os Artistas*. 2015 São Paulo: Autêntica.

¹⁴⁹ SILVA, Francisco José. O riso de Demócrito na tradição literária. *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura*, v. 4, p. 35-39, 2012.

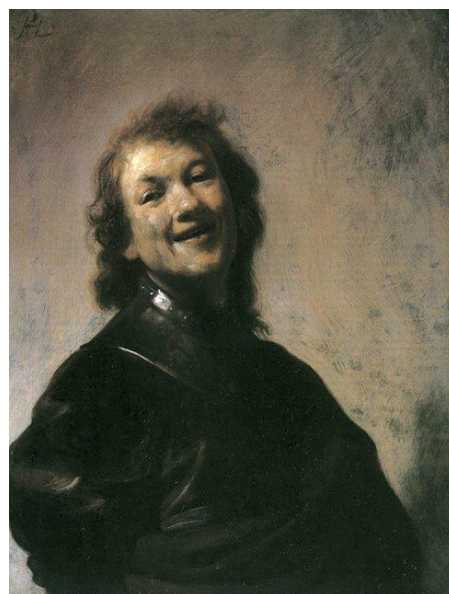
¹⁵⁰ SÊNECA, L. A. *Da tranquilidade da alma*. Trad. Giulio Davide Leoni. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores) p. 221.



Leonardo da Vinci. Mona Lisa, 1503. Óleo sobre tela, 77 x 53cm. Museu do Louvre.



Hendrick ter Brugghen. Democritus, 1628.
Óleo sobre tela, 85.7 x 70cm. Rijksmuseum.



Rembrandt, The Young Rembrandt as Democritus
the Laughing Philosopher (1628-29) Disponível em:
<http://www.wikiwand.com/en/Democritus>.

Os sorrisos podem aparecer como identificadores de personalidade das figuras e descrição dos ânimos e temperamentos. É comum vê-los em pinturas que retratam cenas de descontração e boemia. Nas figuras femininas, os sorrisos podem ilustrar ciganas, cortesãs e bacantes. Como foi apontado anteriormente, no século XIX os sorrisos femininos apresentam-

se como um dos atributos da “feminilidade”. O “feminino”, pensado como uma categoria histórica, se constrói socialmente apoiado em preceitos estéticos e características psicológicas. Em 1949, Simone de Beauvoir afirma: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino”.¹⁵¹



Gerard van Honthorst . Smiling Girl, a Courtesan, Holding an Obscene Image, 1625. Óleo sobre tela, 81,3 x 64x1cm. Saint Louis Art Museum.



Hendrick ter Brugghen. Bacchante with an Ape, 1627. Óleo sobre tela, 90,2 x 102,9cm. The J. Paul Getty Museum.

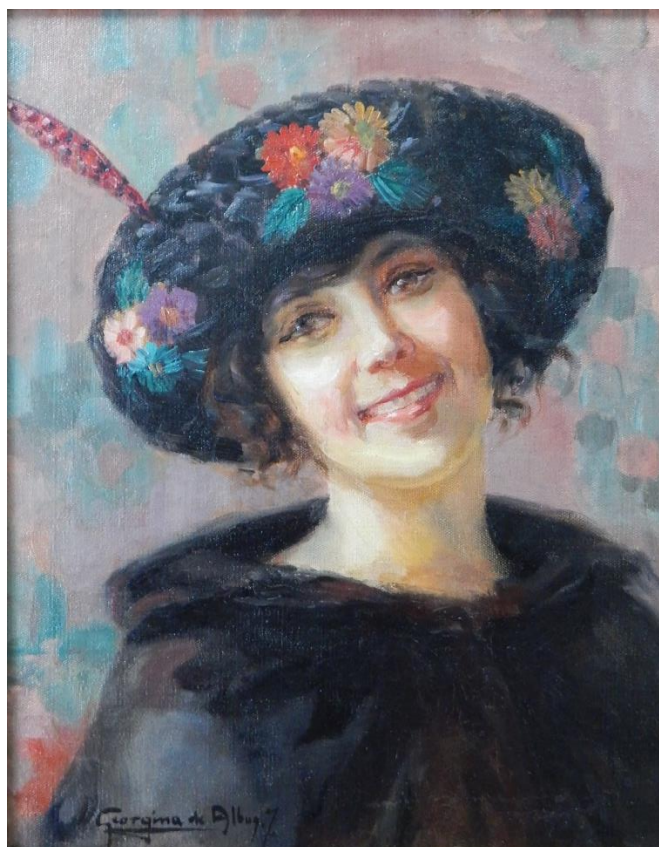
2.4 Juventude, frescor e beleza

Junto com uma mudança do posicionamento social feminino, paralelo ao processo de modernização das cidades, ocorrem modificações na aparência e postura das mulheres modernas. Segundo Maria Angela D'incao, a imagem das mulheres nas sociedades burguesas

¹⁵¹ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v. II. Tradução Sérgio Milliet. - 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 12.

significavam um capital simbólico importante¹⁵². Divergindo de um caráter sedutor ou sarcástico, o sorriso de Nair de Teffé surge aliado ao frescor da juventude e da beleza. A graciosidade de sua expressão, se harmoniza a técnica colorista de Georgina de Albuquerque, que agrega leveza e luminosidade a composição.

Michelle Perrot indica que a nova feminilidade dos anos de 1920 acompanhava a libertação do corpo, com posturas mais relaxadas e cortes de cabelo, a “liberação política, liberação dos costumes, afirmação de um safismo andrógino ou de uma extrema feminilidade caracterizam a *new woman* da Belle Époque”. A figura feminina no retrato pintado por Georgina, transparece os sinais da mulher moderna. Sua pose descontraída, vestuário da moda, as escolhas decorativas da artista e a fatura aplicada à tela, descrevem objetivamente as escolhas representativas feitas pela artista.



Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm.
Museu Mariano Procópio.

¹⁵² D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. PRIORE, Mary del(org.). *História das mulheres no Brasil*. Ed.9ª, São Paulo: Contexto, 2007, p. 229.

A pintora, em sua autobiografia¹⁵³, aponta a aproximação de tendências artísticas europeias, devido ao período em que residiu na França. Em artigo sobre os pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian, Arthur Valle aproxima o tratamento da figura humana por Georgina, “baseado em uma fatura bastante livre e na exacerbação da vibração cromática”¹⁵⁴, aos artistas ligados a grupos independentes, principalmente da década de 1870, como Paul Albert Besnard e Paul Gervais, “que teria sido mestre de Georgina na *École des Beaux Arts* e de outros brasileiros na Academia Julian”¹⁵⁵. O autor ainda afirma que outros artistas associados a ENBA, aplicavam procedimentos similares em suas obras, como *Primavera em flor*, de Armando Viana, que obteve em 1926 o Prêmio de Viagem da Exposição Geral.



Figura 82. Paul Gervais. Amour source heureuse de vie. Salle des illustres, Toulouse, Capitole.

Assim como Georgina de Albuquerque, Armando Viana e porque não incluir Eliseu Visconti, que ao lado da artista recebeu a designação de “impressionista”, retratavam os espaços ocupados pelas mulheres no início do século XX. Dentre áreas de recreação burguesa e momentos de sociabilidade feminina, os artistas expressavam suas técnicas aproveitando a

¹⁵³ ALBUQUERQUE, Georgina de. *Autobiografia*. Pasta da Artista (Biblioteca, Mediateca Araújo Porto Alegre / Museu Nacional de Belas Artes).

¹⁵⁴ VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.7.

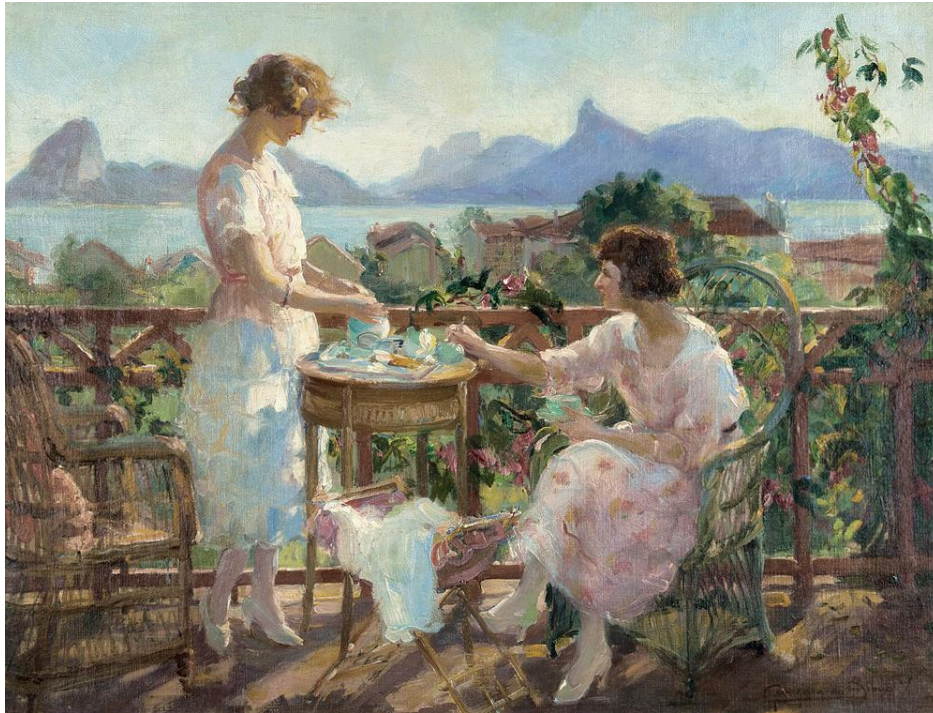
possibilidade de retratar figuras interagindo ao ar livre, sob a luz do sol em meio a natureza contida. Apesar da semelhança entre as propostas narrativas e temáticas, é interessante notar como Georgina e Eliseu Visconti alcançam as gradações tonais através de pinceladas mais soltas. Percebe-se discretos relevos resultado do empastamento de tintas, enquanto Armando Viana se concentra em formas com contorno mais delimitado. Tais aspectos plásticos e pinceladas mais soltas são perceptíveis no retrato de Nair de Teffé, tornando-se importante verificar e comparar a obra com outras produções da artista e retratos contemporâneos.



Armando Martins Vianna. Primavera em flor, 1926. Óleo sobre tela, 200,4 x 150,3cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Eliseu Visconti. Cura de Sol, 1919. Óleo sobre tela, 157 x 104 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Georgina de Albuquerque, Paisagem do Rio de Janeiro, s. data. Coleção particular.

2.5 O feminino na produção de Georgina de Albuquerque

Além de descrever fisicamente e simbolicamente o retratado, os retratos nos aproximam do artista, da época e do local de produção da obra. Embora transmitam a semelhança de um indivíduo, os retratos podem também ser resultado da imaginação do artista. Shearer West aponta que a reprodução fiel das características do retratado pode na verdade, se relacionar com as convenções estéticas e as expectativas sociais de um determinado tempo¹⁵⁶.

Durante o final do século XIX, através de escolhas iconográficas de representação, é possível identificar a classe social dos modelos. Segundo Linda Nochlin, através dessas tipologias e junto com as identidades estilísticas dos artistas desse período, pode-se traçar uma clara distinção entre as mulheres aristocratas e as mulheres de classes trabalhadoras. A autora, ao tratar sobre as representações de mulheres aristocratas, aponta:

A tradição do retrato ocidental, que alcançou seu pleno desenvolvimento com a ênfase no individualismo que começou a ser colocada no Renascimento, obviamente nos diz muito sobre o artista – a época e o lugar onde ele está trabalhando, quem encomendou a imagem ou a livre escolha do tema - como o modelo representado. No final do século XIX, o gênero do retrato também poderia estabelecer a classe social do modelo.¹⁵⁷

¹⁵⁶ WEST, Shearer. Op. cit. p.24.

¹⁵⁷ NOCHLIN, Linda. El arte y la cuestión de género en Cassatt y Eakins. In: EISENMAN, Stephen F., CROW, Thomas E. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ediciones AKAL, 21 nov. 2001, p. 275.

Nesse sentido, evidencia-se o trabalho do retratista americano John Singer Sargent¹⁵⁸, que soube criar um formato de beleza feminina para as classes altas. Com elementos luxuosos, as mulheres se destacam através de membros finos e alongados, enfatizados por uma plasticidade sedutora destacada por poses, iluminação e contraste de cores. Assim como em Rodolfo Amoedo e posteriormente Georgina de Albuquerque, em Sargent, a classe social da modelo se revela a partir do vestido refinado, tecidos nobres, dos traços delicados e da graciosidade na postura, determinada, digna e por vezes, descontraída. A presença feminina exerce um domínio sobre o espaço da pintura.



John Singer Sargent. Lady Agnew of Lochnaw, 1892. Óleo sobre tela, 127 x 101cm. Scottish National Gallery, Edimburgo.



Rodolfo Amoedo. Más notícias, 1895. Óleo sobre tela, 100 x 74cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Em 1906, Georgina de Albuquerque, que havia nesse mesmo ano viajado para a França em decorrência do prêmio de viagem obtido por Lucílio, pinta *Dama*, o retrato de uma jovem mulher, possivelmente feito a partir de uma modelo parisiense. Seu traje, composto por um azul claro e iluminado, não aparenta ser contemporâneo a data de produção da obra se referindo a um momento anterior. A anágua possibilita um volume na parte inferior do vestido, assim como

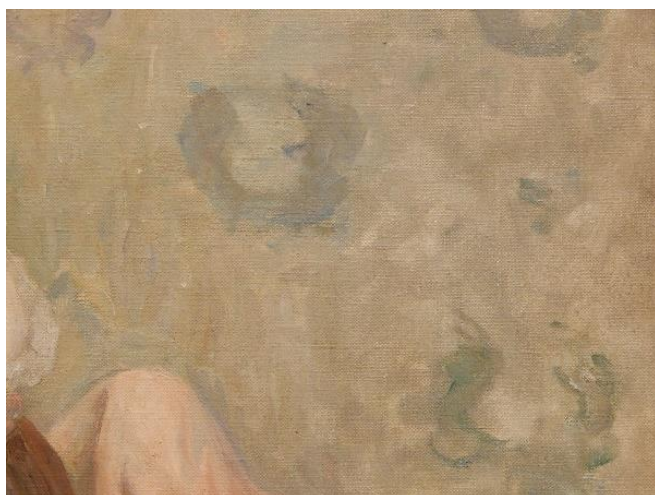
¹⁵⁸ Idem, ibidem.

uma camada de tecido que segue da parte superior das costas e se mistura a saia. Além disso, existe um efeito corpete que enfatiza suavemente os seios da retratada.

Com cores claras, a paleta da artista se mantém a partir de tons análogos de azul, que se contrastam com o rosto e com a coloração “suja” do papel de parede. O rosto da retratada, boca, bochechas e o curto cabelo, se complementam com o azul através da tonalidade vermelho-alaranjada. A aparência de sua pele branca é também definida por momentos de cores quentes e frias, que funcionam como elemento gerador de discretos volumes e carnação. Assim como em outras representações femininas, a artista utiliza algumas pinceladas mais grossas que sinalizam traços translúcidos na pele da figura. A parede é revestida com tecido ou papel decorativo, que se assemelha com o fundo do retrato de Nair.



Georgina de Albuquerque. Dama, 1906. Óleo sobre tela, 73 x 91cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Caroline Alves



Georgina de Albuquerque. Dama, 1906. Óleo sobre tela, 73 x 91cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. (recorte)



Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio (recorte)

A retratada encara lateralmente o espectador da obra. Sua coluna está levemente encurvada, suas mãos apresentam forças opostas. Segurando o leque que contém as cores de seu vestido, a mão inferior se fecha de forma intensa. A outra mão, proveniente do braço em repouso sobre a cadeira, parece descansar sobre o leque numa posição incomum, em pose, expondo o anel no dedo indicador. É difícil apontar com precisão se a cadeira de madeira se apresenta com uma perspectiva coerente, pois sua parte superior se mantém alinhada, tornando-se difícil identificá-la enquanto uma cadeira de quina.

O uso da gargantilha *choker* de cor preta, em contraste com o branco na pele da figura, resultam em uma modernidade mais descontraída. Esse modelo de gargantilha, que também se destaca na palidez de *Olympia*, foi usado na França durante o século XIX, geralmente em cores pretas ou vermelhas por mulheres prostitutas. Modelos mais elaborados, com o uso de joias e pérolas, também são utilizados destacando damas da sociedade e das classes nobres. Dentre os exemplos de elegância encontra-se a Rainha Alexandra, uma das adeptas desse estilo que também pretendia através das gargantilhas luxuosas, esconder cicatrizes no pescoço. Assim como as mulheres de Manet e as bailarinas de Degas, as damas no teatro pintadas por Mary Cassatt seguem essa tendência e de maneiras próprias, se aproximam da dama de Georgina de Albuquerque.

A partir do final da década de 1870, Mary Cassatt (1843-1926) pintou uma série de cenas retratando mulheres no teatro. As mulheres nas obras de Cassatt não retribuem o olhar dos observadores internos, presentes nos outros balcões do teatro, nem dos observadores

externos, nós. Podem ser pensadas como representações modernas, se considerarmos, como sugere Bryone Fer¹⁵⁹, a temática e a técnica utilizada pela artista norte-americana. Mary Cassatt desloca seu olhar para as cenas cotidianas, pintando o contemporâneo e destacando nas mulheres, elementos da moda, agradando um dos princípios de Baudelaire¹⁶⁰.

Em *The Loge* de Mary Cassatt, temos duas damas em vestes brancas e azuladas. A semelhança entre as jovens e a iluminação da cena, parece duplicar a representação por um efeito espelhado. Uma, esconde grande parte do corpo e do rosto com um leque geometricamente esticado, enquanto a outra, segura um *buffet* de flores que também se assemelha a Manet, por sua coloração e, mais discreta, planaridade. Em *Woman with a Pearl Necklace*, a artista reproduz características formais similares sendo novamente possível traçar semelhanças com a obra de Georgina de Albuquerque.



Mary Cassatt. *The Loge*, 1880. Óleo sobre tela, 79.8 x 63.8 cm. National Gallery of Art, Washington.

Em *Georgina*, temos a predominância de uma paleta dissolvida em cores frias enquanto em Mary Cassatt, tanto as cores quanto a iluminação se convertem em tonalidades

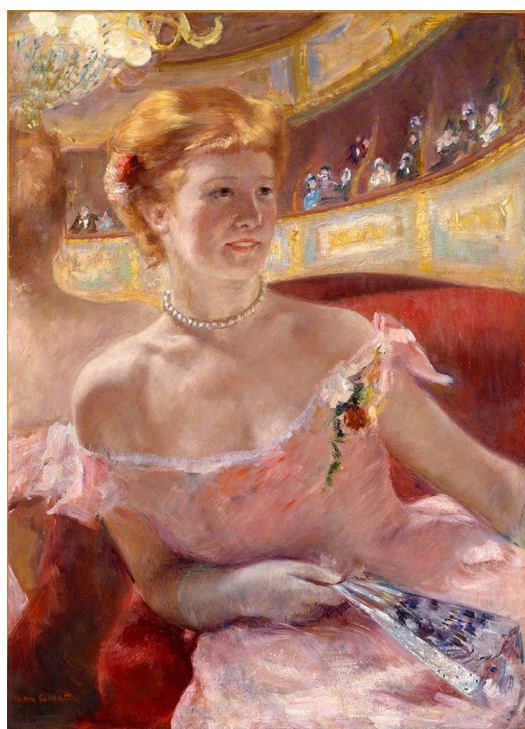
¹⁵⁹ FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, F. et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

¹⁶⁰ Charles Baudelaire. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte, Autêntica, 2010, 152 pp.

mais quentes, em gradações de rosa, vermelho e alaranjado. Ambas as mulheres são ruivas e possuem gargantilhas rente ao pescoço, leques e vestido de decote canoa, valorizando o busto e os ombros. Mary Cassatt e Georgina de Albuquerque foram artistas que se dedicaram a representações femininas e que se preocupavam com técnicas de coloração baseadas na iluminação. É possível notar dentre as obras selecionadas, diferentes propostas de reflexos de luz, que ficam mais evidentes comparando as carnações de ambas as figuras. Em Georgina, a dama é iluminada por uma luz difusa que proporciona gradações suaves e discretos efeitos de sombra. Em Cassatt, a artista procura definir os volumes a partir das sombras e gradações tonais oriundas da iluminação artificial.



Georgina de Albuquerque. Dama, 1906. Óleo sobre tela, 73 x 91cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Caroline Alves.



Mary Cassatt. Woman with a Pearl Necklace, 1879. Óleo sobre tela, 81.3 x 59.7cm. Philadelphia Museum of Art.

As duas artistas possuem semelhanças “pintando cenas cotidianas de mulheres ao sol, nos parques, com seus filhos. Temas que cabiam bem a uma mulher, e também a uma pintora impressionista”¹⁶¹. Em outras obras, como o próprio retrato de Nair de Teffé ou nas

¹⁶¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. [online]. 2002, vol.17, n.50, p.152.

representações de mulheres em ambientes de exterior, feitas por Georgina de Albuquerque, a preocupação com a iluminação aparente e as vibrações cromáticas tornam-se mais evidente.

Georgina soube dialogar com a produção europeia do período anterior, como já foi apontado, e isso levou a artista a ser comparada e intitulada pela crítica de arte como impressionista. Dois fatores poderiam justificar essa analogia. Primeiro, já citado, o próprio estilo de pintura, que valoriza as figuras e formas através da técnica, cores e da própria iluminação aplicada à tela. O segundo fator está relacionado as temáticas. Existe uma preocupação dos artistas modernos em capturar o contemporâneo e efêmero, mapeando as grandes cidades a partir de tipos e arquétipos, como o dândi, o flâneur e a prostituta¹⁶². A presença das mulheres nesse momento transita entre os espaços públicos valorizados pela burguesia. As artistas sobretudo, se aproveitam movendo a representação feminina para áreas de exterior como os cafés diurnos ou cenas na natureza.



Georgina de Albuquerque. Canto do Rio, c.1926. Museu Antônio Parreiras.

As obras de Georgina dialogam com a produção de artistas desse contexto, como Eva Gonzales, Berthe Morisot e Mary Cassatt. Dentre a produção dessa artistas, destacam-se retratos de damas da sociedade, cenas de maternidade e de interior, obras que se adequavam a

¹⁶² BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

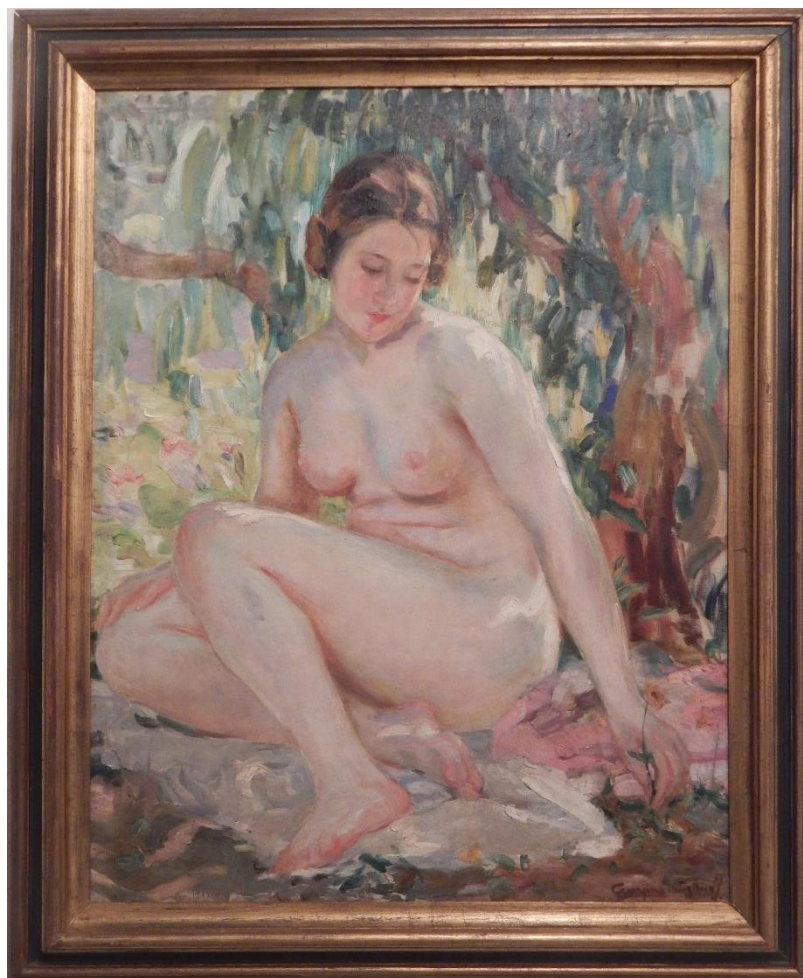
experiência artística feminina e suas relações com os espaços privados. Flexa Ribeiro (1884-1971), professor da Escola Nacional de Belas Artes, em matéria para a *Ilustração Brasileira* aponta três artistas, *Tres Retardatarios*¹⁶³, influenciados tardiamente pelas escolas francesas e pelo impressionismo no Brasil. Além de Marques Junior e Henrique Cavalleiro, o crítico aponta Georgina de Albuquerque, que segundo ele:

é, de certo, a pintora talvez mais completa que o Brasil já produziu. Em geral, nas artes as mulheres aparecem como amadoras. É verdade que o já referido impressionismo foi talvez, e escala mais acessível às damas.¹⁶⁴

O estilo colorista da artista e a valorização da iluminação em suas obras, encontram-se também no grupo de pinturas em que Georgina retrata mulheres na natureza. *Raio de Sol*, exposta com o título *Dia de Verão* no salão de 1926, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, apresenta uma figura feminina nua, em contato com a natureza. A iluminação da tela destaca o corpo não idealizado, com vultuosidades e postura relaxada. Um pedaço de pano impede que o corpo tenha contato direto com a relva. Sua pose protege o sexo, relaxada, a mulher se distrai observando a pequena flor amarela. O fundo da tela é decorado com a própria natureza. Com pinceladas rápidas e largas, Georgina cria a árvore, as folhas, os galhos, além da vegetação que cobre todo o espaço livre na composição.

¹⁶³ Título da matéria aqui referida.

¹⁶⁴ Tres Retardatarios... Iniciadores. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, outubro de 1937, p.19.



Georgina de Albuquerque: Raio de sol, 1920 c. Óleo s/ tela, 98,5x77,5 cm. Rio de Janeiro, MNBA.
Fotografia: Caroline Alves.

Durante sua formação na ENBA, a artista teve como mestre Henrique Bernardelli, que nesse período enfatiza a importância do estudo de modelo vivo para a formação artística. Segundo Camila Dazzi “embora o trabalho a partir da figura humana tenha sempre desempenhado um papel fundamental dentro da ideologia da academia, a sua prática havia sido muito irregular em períodos anteriores à República”¹⁶⁵. Em seu curso de pintura, Bernardelli afirma a importância da relação entre a figura humana e a natureza, demonstrando a preocupação com um caráter mais moderno a ser implementado na Escola. No programa de sua disciplina, o professor comenta:

Em pintura não há maior dificuldade que a figura humana, e o artista que toma a si a responsabilidade de guiar os jovens artistas deverá continuamente observar que não se desviem d’esse fim: a figura humana; porque neste estudo encerram-se todas as manifestações da pintura.

¹⁶⁵ DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, no 1, jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm>.

Possuindo o jovem artista profundamente tal conhecimento poderá facilmente entregar-se á especialidade á que mais o seu temperamento seja propenso, visto que para o estudo da figura humana é necessario contemporaneamente todos os estudos especialmente a paysagem com a figura e a figura com a paysagem.¹⁶⁶

Raio de Sol faz parte de um grupo de pinturas nas quais Georgina aproxima a figura feminina, nua ou vestida, do ambiente ocupado pela natureza, ao ar livre. Outros exemplos desse tipo de representação praticado pela artista, estão em: *Manhã de sol* (exposta no Salão de 1920)¹⁶⁷, *Manacá* (exposta no Salão de 1922), *Flor silvestre* (Salão de 1924) *Mal-me-quer* (Salão de 1926, assim como *Raio de Sol*) e *Nu na primavera*.

Ainda sobre *Raio de Sol*, Flexa Ribeiro em comentário sobre o Salão de 1926, aponta que Georgina de Albuquerque “expõe os nus diáfanos; as carnes estão transparentes, como se fossem estranhamente iluminadas por dentro. Mas, por outro lado, quanta frescura nos tons, quanta riqueza na decomposição das cores! Por vezes, a irrealização [sic] de seus verdes cantam alto, sonoro”¹⁶⁸. O crítico, novamente associa a produção da artista à um caráter impressionista, refletindo sobre a interpretação de Georgina da cena captada e sobre a valorização de sua imaginação na construção das imagens.

Um pintor de ar livre deverá ser um realista? Como todos sabem, a pintura impressionista (que melhor divulgou estes processos, sob a influência do físico americano N. H. Rood), chefiada por Monet, Renoir, Sisley e Berthe Morisot, não admite outra interpretação senão aquela que a retina absorvia da realidade.

Como, de fato, não vemos com frequência corpos nus, num jardim ou num bosque, talvez se possa acreditar que os pintores deixam, em tais telas, tanto quanto de sua imaginação¹⁶⁹.

Percebemos nas representações femininas de Georgina, não só a padronização do tipo feminino mas a repetição de características estilísticas, expressas tanto em suas mulheres ao ar livre, quanto na sua produção de retratos. Os contornos corporais ou a delimitação de volumes e carnação, são marcados por longas e claras pinceladas, como as presentes no ombro da figura em *Raio de sol* e no rosto de Nair.

¹⁶⁶ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6154. Acta da secção do Conselho Escolar em 4 de junho de 1891, p. 1.

¹⁶⁷ Através da observação das imagens na imprensa da época, constata-se que *Manhã de sol*, foi a nomeação da obra enviada para o Salão de 1920 e que contemporaneamente, está sendo exposta como Dia de verão, no Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁶⁸ RIBEIRO, Fléxa. O SALÃO DE 1926 - O "VERNISSAGE" DE ONTEM. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 1.

¹⁶⁹ Ibid.



Georgina de Albuquerque: Raio de sol, 1920 c. Óleo s/ tela, 98,5x77,5 cm. Rio de Janeiro, MNBA (detalhe).



Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio (detalhe).

Uma outra característica, que se repete em algumas das obras da artista e está presente também no retrato de Nair de Teffé, é o sorriso. Ainda nas produções ao ar livre, *Fim do Passeio*, enviado para o Salão de 1923, retrata uma jovem, que assim como Nair, se veste de forma suntuosa e usa um chapéu. O sorriso se mistura com uma delicada mordida, resultando em uma forma de charme. Infelizmente, a procedência da obra é desconhecida e podemos observá-la apenas pela imagem localizada na imprensa. Da mesma forma, encontra-se o *Retrato da senhora R. O. F.*, exposto no ano seguinte, no Salão de 1924. Sobre essa obra, a crítica aponta: “A técnica da Sra. Georgina de Albuquerque tem uma das suas melhores demonstrações no “Retrato da senhorinha R.O.F.”, de magnífica expressão.”¹⁷⁰

¹⁷⁰ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1924, p.8.



Georgina de Albuquerque. Fim de Passeio, Salão de 1923. Fonte: CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*, ano IV, n. 37, set. 1923.



Georgina de Albuquerque. Retrato da Senhora R. O. F. Fonte: MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. *Ilustração Brasileira*, ano V, n. 48, ago. 1924.

Outra obra da artista na qual a personagem se apresenta sorridente é *Jardim Florido*, tela em que se encontra uma “menina repousando sob a sombrinha encarnada”¹⁷¹. Enviada para a exposição de 1918, ao lado de Maria Pardos, Georgina recebeu por essa tela um prêmio, como “ficha de consolação”¹⁷². Destoando do destaque feminino na produção de Georgina, o *Colhedor de frutos*, com uma composição harmoniosa, representa um homem negro debaixo de uma árvore recolhendo os frutos maduros, e alocando nas cestas de palha. O sorriso é resultado da boa colheita. Segundo Manuela Nogueira, a obra se insere em um conjunto de cenas de trabalho, ao lado de *No cafezal*, *Roceiras*, *Mercado (interior de São Paulo)* e *Paiol de milho*, todas produzidas entre as décadas de 1920-1940¹⁷³.



Georgina de Albuquerque. *Ao Sol*. Fonte: Revista da Semana, Anno XIX, n.29. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1918.

¹⁷¹ Em COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 88.

¹⁷² Nas próprias palavras da artista, Ibid.

¹⁷³ NOGUEIRA, Manuela Henrique. *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação*. Dissertação de Mestrado, 2016. São Paulo: USP.



Georgina de Albuquerque. O colhedor de frutas, 1923. Aguarela, 65x50cm. Galeria Espaço Arte.

A temática feminina dentro da produção pictórica de Georgina de Albuquerque, se destaca por sua diversidade de gêneros artísticos e semânticas. As mulheres oriundas de sua produção, ocupam os espaços de recreação burguesa, repousam sobre a natureza e tornam-se motivos de expressão das sensibilidades e experimentações plásticas. Percebe-se uma homogeneização do tipo feminino. Entretanto, cenas de trabalho ocupam local importante na trajetória da artista, problematizando questões de gênero, raça e classe, através das trabalhadoras no cafezal¹⁷⁴ ou das mulheres debulhando milho¹⁷⁵. O retrato de Nair de Teffé enquadra-se na produção da artista, como decorrência de seus interesses temáticos e formais, tanto na representação de figuras femininas modernas, quanto na valorização da expressão e da plasticidade.

¹⁷⁴ Georgina de Albuquerque. No cafezal, 1926. Óleo sobre tela, 100x138cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁷⁵ Georgina de Albuquerque. Debulhando milho ou paiol de milho. Década de 1940. Fonte: Revista Ilustração Brasileira.

Capítulo III. Representações da mulher artista

3.1. Retratos como testemunhos da condição artística feminina

Vimos até agora a multiplicidade, tanto em formas de representação do feminino quanto em narrativas provenientes da trajetória, que possibilitam diferentes interpretações a partir do retrato. *Brasileira*, ganha uma identidade própria quando nos voltamos para o título contemporâneo da obra, Nair de Teffé. Dessa forma, podemos aproximar a obra a um conjunto de representações que dialogam com os retratos de mulheres artistas, representadas no ateliê ou de forma autônoma.

Ainda que não se encontrem vestígios materiais de sua profissão, por Nair não ser aqui retratada em seu ateliê ou portando seus pincéis e nanquins, a artista carrega o sorriso, que nos remete ao seu ofício enquanto caricaturista. Além do riso, a representação autônoma se relaciona com o momento vivido pelas mulheres no início do século XX. A virada de século acompanhou as reivindicações feministas por maior participação nos setores públicos e nas profissões liberais. As mulheres, que antes se atrelavam aos objetos característicos da profissão e a posturas mais sérias, imersas no ateliê, se emancipam também em suas representações, se retratando e sendo retratadas de maneira elegante e distinta, esbanjando a confiança da mulher moderna.

Evidentemente, como veremos, não existem regras específicas que limitem as formas pelas quais as mulheres artistas são retratadas, assim como também não ocorreu nos casos masculinos. Contudo, a atuação das mulheres nas novas profissões, nos setores públicos, bem como a ampliação de sua circulação urbana, podem ser pensados como fatores que incentivaram novas possibilidades de representação do feminino, antes limitado a esfera doméstica.

A retratística possibilita interações temporais e sociais. O retrato pode se configurar como espaço de conflito entre identidades, presença e representação, expondo a inventividade do artista e a imaginação visual da época¹⁷⁶. A partir da década de 1990 se intensifica um interesse sobre um tipo específico de retrato: o retrato do artista e a representação de seu ateliê. O tema ganhou força através de publicações e eventos internacionais, como os organizados na

¹⁷⁶ Mais sobre o tema, em: SILVA, Vítor. Notas sobre o retrato e a autorrepresentação do pintor. Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva. Porto 18 de maio de 2017. Disponível em: https://issuu.com/fundacaomarquesdasilva/docs/texto_final. Acesso em: Janeiro, 2018. Acesso em: janeiro de 2018.

França pelo *Institut National d'Histoire de l'Art* e na Holanda, com a importante publicação de *Hiding Making - Showing Creation*¹⁷⁷. No Brasil, no ano de 2015, o Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira no Século XIX foi dedicado a temática do “Ateliê do Artista”¹⁷⁸, revelando possibilidades interpretativas e novas abordagens dentro da arte nacional.

Através desse arsenal de pesquisas e publicações, as diferentes formas em que os artistas são retratados por seus contemporâneos e a múltipla espacialidade dos ateliês, emergem como fontes que desvelam o fazer artístico. Imersas nessa pluralidade de imagens e expressões, o feminino frequentemente ocupa dentro das análises, uma posição passiva. Sejam nas inúmeras cenas de descanso da modelo ou na materialização de ideais abstratos femininos em esculturas ou pinturas dispersas no ateliê, o sentido objetificado da presença feminina nesses espaços, torna-se constante.

É recorrentemente sustentado pela historiografia, que os retratos de artistas no ateliê ou ao lado dos pinceis e telas, ferramentas da profissão, legitimam a posição social do artista e proporcionam o reconhecimento de seu ofício. No caso das mulheres, essa finalidade pode ocorrer de forma mais intensa. Representá-las enquanto artistas e profissionais implica em problematizar consensos de inferioridade intelectual afirmados de forma científica no passado e destinos biologizantes. As ciências humanas já vem trabalhando na desnaturalização das hierarquias e das relações, através da construção social do gênero¹⁷⁹. A cultura visual no entanto, possibilita reflexões próprias do universo das imagens, que podem se relacionar com os aspectos formais das expressões artísticas ou se basear em concepções sociais. A materialização de trajetórias femininas através das representações, sua transição de status, do amadorismo para o profissional e a forma como socialmente são observadas por seus contemporâneos, tornam-se facilmente alvos de análise a partir dos retratos.

O recorte temporal delimitado pelo retrato de Nair de Teffé privilegia as representações de mulheres artistas já que, foi durante o entresséculo XIX e XX, que se deu de forma oficial e em gradual escala, a abertura das academias de arte para pintoras e escultoras. Na Europa, as mulheres artistas se organizaram para exigir oportunidades de ingressar nas

¹⁷⁷ Esner, R., Kisters, S., Lehmann, A.S. (ed.) (2013). *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

¹⁷⁸ O evento resultou em publicações online de pesquisas sobre o tema: Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella, Rosângela de Jesus Silva (org.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017. 346p. ISBN 978-85-7068-012-9. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/800/tomo4/>

¹⁷⁹ SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990, p.5.

Escolas, reivindicando as mesmas condições concedidas aos homens. Os números revelam a ascensão feminina durante o final do século. Na *Royal Academy*, por exemplo, em 1868 haviam apenas 13 mulheres inscritas. Em 1876 estavam inscritas 92 mulheres, em 1879 esse número subiu para 130 artistas¹⁸⁰. Apesar das demarcações que definiam ateliês separados e limitações técnicas, como a restrição de estudo do modelo nu até 1891, a presença feminina nesses espaços impulsionou um desejo maior em direção a profissionalização, que se estampava nos retratos.

Ainda em um período anterior, quando a experiência artística feminina era mediada por relações familiares, sendo as artistas geralmente aprendizes de seus próprios pais, soluções criativas davam forma aos autorretratos de mulheres que precisavam se afirmar na profissão. Se utilizando de um gênero com conteúdo considerado doméstico, Clara Peeters (1594-1657)¹⁸¹ se aproveitou das naturezas-mortas, recorrentemente utilizadas na decoração das salas de estar e de jantar da classe média holandesa em ascensão. Meio a elementos de prataria, seu fazer artístico era revelado exposto em discretos reflexos¹⁸², onde a artista se retratava com paleta e pincéis a mão. Devido a escassez documental, pouco se sabe sobre Clara. Além de sua atuação no início do século XVII na Antuérpia, destaca-se a amplitude de localização de suas pinturas, nos Países Baixos e na Espanha, e as diversas estratégias de se apresentar enquanto artista, imersas nas próprias obras. Além dos retratos refletidos, Clara deixa sua assinatura na prataria e decora alimentos com as iniciais de seu nome, aliando a domesticidade exigida em sua condição feminina ao desejo de se identificar enquanto profissional.

¹⁸⁰ HARRIS, Ann Sutherland, NOCHLIN, Linda. *Femmes peintres, 1550-1950*. Traduit de l'américain par Claude Bourguignon, Pascaline Germain, Julie Pavesi et Florence Verne. Paris: 1981, p. 51.

¹⁸¹ As datas de nascimento e morte de Clara não são confirmadas sendo estas, provenientes de uma aproximação temporal traçada pelo Museu do Prado e apresentada pelo professor Jorge Coli em artigo disponível em: <http://amavelleitor.blogspot.com/2018/03/nada-facil-para-as-mulheres.html>. Acesso em Janeiro, 2018.

¹⁸² Clara Peeters. *Natureza morta com flores, cálices dourados, moedas e conchas*, 1612. Óleo no painel, 59,5 x 49 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Clara Peeters. Natureza morta com flores, cálices dourados, moedas e conchas, 1612. Óleo no painel, 59,5 x 49 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Contemporânea a Peeters, a italiana Artemisia Gentileschi (1593-1653) também se utilizou da criatividade para se apresentar enquanto artista. Artemisia se aproveitou de sua condição feminina e se retratou enquanto alegoria da pintura. Seguindo a descrição da *Iconologia* de Cesare Ripa, Artemisia se pinta como uma:

“bela mulher de cabelos negros, desalinhados, que simbolizariam o frenesi divino da criação, usando um vestido multicolorido que demonstraria o talento da artista, as linhas do rosto marcadas de maneira a mostrar seus pensamentos fantasiosos, portando uma corrente de ouro no pescoço, da qual penderia uma máscara com a inscrição *imitatio*, contendo em uma das mãos um pincel e na outra uma paleta”.¹⁸³

¹⁸³ RIPA, Cesare. *Iconologia*. In Venetia: Presso Cristoforo Tomasini, 1645, p. 490.



Artemisia Gentileschi. Autorretrato como alegoria da pintura, 1638-1639. Óleo sobre tela, 98.6 x 75.2 cm. Royal Collection UK.

As representações de artistas podem ser pensadas paralelamente ao processo de valorização do ofício¹⁸⁴. Ainda no século XVI, Vasari, em *Vida dos Artistas*¹⁸⁵, reivindicou a distinção dos grandes poetas e artistas da antiguidade para os principais pintores de sua época, a partir das noções de genialidade. Além do gênio artístico, entendido como um poder atemporal e misterioso, a inserção no ensino acadêmico engrandecia o status do artista. O acesso ao treinamento baseado no estudo dos grandes mestres do passado e a defesa de um estilo considerado elevado e idealizante, agregavam distinção e prestígio ao ofício.

Como nos lembra Linda Nochlin, “o grande artista é concebido como aquele que detêm a genialidade”¹⁸⁶. Para a autora, o conceito de gênio artístico bem como as condições cruciais para que se produza a grande arte, agem de forma excludente no caso das mulheres artistas. Os

¹⁸⁴ STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois et WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

¹⁸⁵ VASARI, Giorgio (1511-1574). *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*. Torriana: Orsa Maggiore, Ed. Integrale, 1991.

¹⁸⁶ Ainda, nas palavras da autora: “*Underlying the question about women as artists, we find the whole myth of the Great Artist - subject of a hundred monographs, unique, godlike - bearing within his person since birth a mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass's chicken soup, called Genius.*” NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: *Art and sexual politics*. 2. Ed. (1971, 1 ed.) New York: Macmillan Publishing Co., 1973, p.7.

espaços de formação eram predominantemente masculinos e o ateliê, assim como diversos ambientes de trabalho, era considerado um local inapropriado para mulheres.

Johann Zoffany, conhecido pintor alemão que trabalhou durante algum tempo na Inglaterra, produziu um retrato de grupo dos fundadores da *Royal Academy of Arts*, posteriormente comprado pelo monarca britânico, George III. A obra nos ajuda a refletir sobre o espaço destinado as mulheres e sobre os motivos excludentes, que partem em grande medida de fundamentos moralistas¹⁸⁷. A tela retrata os 36 artistas, de diferentes nacionalidades, fundadores da instituição. O grupo se dispõe confortavelmente em uma cena de ateliê, meio a modelos despidos e objetos característicos da profissão. Apenas duas artistas estão entre os membros fundadores da Real Academia, Angelica Kauffman e Mary Moser. Na obra, ambas são retratadas através de sua própria representação, enquanto retratos pendurados na parede à direita do observador.



Johan Joseph Zoffany. The Academicians of the Royal Academy, 1771-72. Óleo sobre tela, 101.1 x 147.5 cm. Royal Collection UK.

¹⁸⁷ Whitney Chadwick se utiliza da produção de Zoffany como exemplo para apresentar as questões sociais envolvidas na exclusão feminina, como o acesso restrito as disciplinas de modelo vivo. Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson, 1996.

A presença das mulheres nas instituições e ateliês, geraram situações conflituosas e inspiraram os artistas a representá-las de forma sarcástica ou, criar meios de invisibilizar sua produção. No entanto, os retratos também foram usados como espaços de afirmação do ofício e autopromoção, sobretudo a partir do século XIX e da inserção em maior escala das artistas em academias de arte na Europa. O pioneirismo francês foi resultado da intensa mobilização feminista motivada pelos Congressos Internacionais de Direitos Femininos e pelas associações de mulheres, como a *Union des femmes peintres et sculpteurs*, que tinham como grande pauta a admissão das mulheres nas profissões liberais e nos setores públicos da sociedade.

As mulheres se uniram na luta por direitos e pela legitimação do ofício, algumas obras apresentam indícios dessa cooperação. Marie Gabrielle Capet (1761-1818), em 1808, homenageia sua mestra, Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), que falecera anos antes. A pintura retrata uma cena de ateliê, na qual vemos três mulheres, todas artistas. Mais ao centro da composição, encontramos Guiard, diante de uma tela produzindo um retrato de Joseph-Marie Vien. Ao lado dele, encontra-se sua esposa, a artista Marie-Thérèse Reboul (1738-1806). No lado oposto da tela, encarando o observador, temos Marie Gabrielle Capet, artista que produziu essa obra, com paleta de tintas à mão, como se estivesse pronta para ajudar sua mestra.

Algumas interpretações foram feitas a essa obra. Em uma delas, aponta-se que Capet destacou a identidade artística feminina em três níveis¹⁸⁸. A artista que se legitima através de laços familiares, apresentada na figura de Marie-Thérèse Reboul que acompanha o marido. A artista que consegue destaque e afiliação institucional, representada por Adélaïde Guiard. E a própria autora da obra, a aprendiz de Guiard, Marie Capet. Lafont também enfatiza o reconhecimento da atividade criativa das mulheres pela subordinação à liderança de seus maridos, além de Joseph-Marie Vien temos na cena François-André Vincent, também pintor, que observa interessado o trabalho da esposa, Adelaide Guiard.

Elaine Dias indica que a tela possivelmente rememora as sessões de pintura de retratos dos acadêmicos, articuladas por Adelaide Guiard, com o intuito de provar ser ela própria, a autora dos retratos¹⁸⁹. Apesar da variedade de interpretações, correspondências e retratos dão

¹⁸⁸ LAFONT, Anne. *Liberté, égalité, sororité: l'art en 1800. Arts et Sociétés*, Séminaire du 2 novembre 2011. Disponível em: <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1681>>. Acesso em agosto/2018.

¹⁸⁹ 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, p. 24.

testemunho dos intensos vínculos que mulheres artistas, e também escritoras, promoveram entre si¹⁹⁰.



Marie-Gabrielle Capet. Atelierszene, 1808. Óleo sobre tela, 69,0 x 83,5 cm. Pinakotheks-Verein.

Como já foi citado, o século XIX desponta acompanhando as reivindicações feministas pela ampliação de direitos e participação nas profissões liberais. O movimento emancipatório das mulheres acompanhava mudanças comportamentais e estéticas. Em 1852 por exemplo, Rosa Bonheur¹⁹¹ solicita o direito de usar calças compridas. A autorização, com duração de seis meses, feita pelo chefe de polícia, descrevia: “Nós, Chefes da Polícia, [...] permitimos que a

¹⁹⁰ LAFONT, op. cit.

¹⁹¹ Mais um exemplo das relações nutridas entre artistas, pode ser notado em Rosa Bonheur e Anna Klumpke. Além do famoso retrato, fruto dessa interação, Anna publicou um livro biográfico contando a vida de Rosa através de documentos e cartas da artista. KLUMPKE, Anna. *Rosa Bonheur: sa vie et son oeuvre*. Paris: Flammarion, 1908.

senhorita Rosa Bonheur, se vista como homem; por motivos de saúde sem poder, sob essa farsa, aparecer em eventos, bailes e outros locais de encontro abertos ao público”.¹⁹²

O pedido de Rosa se justificava pela dificuldade de trabalhar em suas grandes telas com representações de animais, portando a indumentária feminina. A artista, além de ter tigres como animais de estimação no seu ateliê em Paris, frequentava zoológicos e feiras de gado para estudar seus modelos, geralmente cavalos, leões, vacas e animais do campo. Rosa Bonheur conquistou notoriedade e foi reconhecida pela temática de suas obras. Diversos retratos foram feitos da artista, destacando geralmente seu ateliê, decorado com telas dispersas e animais empalhados¹⁹³. A popularidade de Rosa Bonheur fez com que sua imagem circulasse. Os cards de cigarros Ogden, estampados com personalidades da época, dedicaram uma edição a artista, que na imagem exibe sua medalha da Legião de Honra além da paleta de tintas e pincéis a mão.

Edouard Louis Dubufe realizou, em 1857, mais um retrato da artista. Diferente das outras representações em que Rosa se encontra com mais idade, sentada diante do cavalete ou em seu ateliê, Dubufe retrata a artista ainda jovem, erguida, apoiando-se ao lado de seu modelo ideal, um touro, anteriormente pintado diversas vezes por ela. Em seus retratos, a artista é referenciada pela temática de suas obras. Assim como os grandes mestres são retratados ao lado de suas musas inspiradoras, Rosa é retratada ao lado de seus animais silvestres. A artista e suas representações, contribuíram para a desnaturalização de conceitos como o da “arte feminina” que pressupõe delicadeza nas temáticas e no trato com as formas.

¹⁹² *Préfecture de Police. Permission de travestissement de Rosa Bonheur, 1857.* Tradução da autora. “Paris, le 12 Mai 1852. Nous, Préfet de Police, (...) Autorisons la demoiselle Rosa Bonheur demeurant à Paris, rue (...) n° 320 à s'habiller en homme; pour raison de santé sans qu'elle puisse, sous ce travestissement, paraître aux spectacles, bals et autres lieux de réunion ouverts au public. La présente autorisation n'est valable que six mois, à compter de ce jour.” Informações, além da bibliografia, podem ser visualizadas em *Les femmes artistes et écrivains. Permission de Travestissement* (facsimile), 1857. Disponível em: <http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/tpe/tpe2/lucie-estelle-601/rosa-bonheur.htm>. Acesso em Julho de 2018.

¹⁹³ Um exemplo dessa forma de representação, em: George-Achille Fould. *Rosa Bonheur dans son atelier, 1893.* Bibliothèque Nationale de France. (Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7160192/f8/>. Acesso em fevereiro de 2018).



Edouard Louis Dubufe. Rosa Bonheur com um touro, 1857. Château de Versailles.



Jean-Auguste Dominique Ingres. Rafael e La Fornarina, 1814. Óleo sobre tela, 66,3 x 55,6cm. Fogg Art Museum, Cambridge.

3.2. Entre a casa e o ateliê: imagens da mulher artista

Os retratos, além de legitimarem o ofício e o caráter profissional, podem destacar a relação entre as artistas e problematizar categorias frequentemente utilizadas na análise da produção feminina. Em território brasileiro, a tradição da retratística se consolida a partir da chegada da missão artística francesa e do investimento em retratos da família real portuguesa, seguindo um padrão acadêmico e neoclássico. Com o passar do século XIX, o retrato torna-se um gênero de apreço da burguesia e o desenvolvimento das instituições artísticas, possibilitaram a intensificação de uma demanda a ser correspondida.

O amadurecimento da Academia Imperial acentuou as relações artísticas e proporcionou prestígio aos pintores e escultores. Em importante artigo sobre a historiografia da arte brasileira¹⁹⁴, Sônia Gomes Pereira nos atenta para a coincidência temporal entre a consolidação da Academia e a constituição da História da Arte enquanto disciplina na Europa.

¹⁹⁴ PEREIRA, Sônia Gomes. A Academia de Belas Artes e a historiografia da arte no Brasil. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. 1ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, v. 1, p. 33-54.

Concentrada na figura basilar de Manuel de Araújo Porto-Alegre, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e nomeado diretor da Imperial Academia de Belas Artes, Sônia Gomes demonstra a valorização dos artistas para a construção da História da Arte nacional. Dentre os escritos de Porto-Alegre, a biografia tem um papel fundamental. No século XIX, a concepção de História é construída pela ação de indivíduos notáveis. Porto-Alegre não economiza esforços na valorização dos artistas. Dessa forma, "nosso Vasari" brasileiro, acreditava ser possível a consolidação da Academia, o desenvolvimento do campo das artes no país além da construção de uma História da Arte nacional, elevando nomes e dignificando artistas.

Retratos indicam a preocupação com a elevação de status e as relações entre os artistas. Um recurso aplicado por artistas na valorização do ofício através da retratística, foi a inserção de autorretratos em pinturas de gêneros considerados mais elevados. Essa prática foi amplamente utilizada, podendo ser encontrada em diversas pinturas históricas no Renascimento, por exemplo. Aproveitando de temáticas religiosas, artistas como Sandro Botticelli e Ghirlandaio se autorretratavam meio a cenas bíblicas, como na *A adoração dos magos*¹⁹⁵. No Brasil oitocentista, a Guerra do Paraguai rendeu inúmeras pinturas de batalhas que agradavam a crítica e movimentavam as Exposições Gerais. Em uma das obras mais icônicas desse contexto, Pedro Américo se retrata no centro da Batalha do Avaí, encarando o observador com semblante alerta e assustado, entregue ao caos da guerra.

¹⁹⁵ Um possível autorretrato que se enquadra no exemplo está em: Domenico Ghirlandaio. Adoração dos Reis Magos, 1485-1488. Ospedale degli Innocenti, Florença.



Sandro Botticelli. A Adoração dos Magos, 1485-1486. Óleo sobre tela, 134 x 111 cm. Galleria degli Uffizi.



Sandro Botticelli. A Adoração dos Magos, 1485-1486. Óleo sobre tela, 134 x 111 cm. Galleria degli Uffizi. (detalhe enfatizando a autorrepresentação do artista)



Pedro Américo. Batalha do Avaí, 1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100c. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Pedro Américo. Batalha do Avaí, 1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100c. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. (detalhe)

Desde a valorização de artistas desconhecidos por Porto-Alegre, a pintores que se retratam em episódios grandiosos de nossa história, o contexto brasileiro marcado por um passado de desprestígio das produções manuais em uma sociedade escravocrata, construía estratégias para elevação de artistas. Dessa forma, o retrato do artista se mostra enquanto um gênero altamente funcional, pois reafirma questões necessárias para a consolidação de uma arte nacional. Resta-nos perguntar, qual era o espaço das mulheres nessa construção narrativa? Como a representação feminina se articula aos retratos de artistas? Acreditamos que o desenvolvimento dessas questões podem esclarecer melhor de que forma o retrato, pensado enquanto a imagem de Nair de Teffé, dialoga com esse contexto e com um novo corpus representativo.

No Brasil, os indícios da participação feminina nas artes, datam do século XIX quando, mesmo sem o direito de frequentar a Academia Imperial, as artistas enviavam trabalhos para as Exposições Gerais, sendo classificadas enquanto amadoras. O caráter não profissional da produção artística feminina, foi enfatizado pela crítica e pelos professores da Academia que relacionavam as obras como fruto de passatempo

doméstico. Por muito tempo, os atributos relacionados às mulheres se limitaram à esfera privada, que agregava características maternais e afetivas e distanciava o feminino da racionalidade. Em oposição ao espaço masculino de sociabilidade pública e cidadania política, a dicotomia entre público-privado direciona a mulher à clausura do doméstico e às responsabilidades do lar.¹⁹⁶

Era comum que a própria casa de pintores e escultores acomodasse ateliês, tornando-se ainda mais conveniente para as mulheres artistas já que possibilitava a manutenção da vida privada no âmbito doméstico e a incumbência familiar. Mesmo posicionadas no ambiente de trabalho, é possível notar em algumas obras, a valorização da domesticidade e do amadorismo na representação de mulheres artistas. Manuel Teixeira da Rocha em 1898 retrata uma mulher pintando no ateliê. A obra, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, tem o título *Minha família*, demarcando que essa também pode ser interpretada como uma cena de cotidiano doméstico. Ainda que estejam presentes os elementos característicos da profissão e que a figura feminina esteja retratada no momento de sua prática artística, com paleta e pincéis à mão, o título da obra direciona essa ação a um caráter menos profissional. Além da identificação familiar, também no ateliê sob o tapete de pele de urso, o filho do casal repousa, em um momento de leitura. A mãe, divide sua atenção entre o passatempo da pintura e a cuidar do menino.

¹⁹⁶ ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, v. 20, n.1, p. 344.



Manuel Teixeira da Rocha. Minha família, 1898. Óleo sobre tela, 77 x 53,6cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

O cenário feminino artístico no México se assemelha, exceto por especificidades locais, com o contexto brasileiro. As primeiras alunas mexicanas ingressam na Escola Nacional em 1888, enquanto nossas artistas conquistam esse direito quatro anos depois, em 1892. Apesar de escassas, durante o século XIX as mulheres artistas latino-americanas já se retratavam trabalhando no ofício. Ainda na metade do século, a pintora mexicana Josefa Sanromán apresenta seu local de trabalho em *Interior del estudio de una artista*. Angélica Guadarrama aponta que essa obra é uma imagem sem precedentes na história da arte mexicana¹⁹⁷. Pintada em 1849, em conformidade com a representação feminina burguesa, Josefa se retrata no ateliê, localizado no interior doméstico, sem transgredir as condutas sociais e morais da mulher. A religiosidade, temática pintada por Josefa e

¹⁹⁷ GUADARRAMA, Angélica Velázquez. *Ángeles del hogar y musas callejeras. Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. 1 ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. p. 46.

presente nas obras dispersas no ateliê, caracteriza suas virtudes enquanto mulher artista e senhora moralmente digna. Além disso, Josefa Sanromán não está desacompanhada. Presente no ambiente adaptado para o trabalho, encontra-se uma mulher sentada, concentrada na leitura e no lado oposto outra moça, desfrutando o ócio.



Josefa Sanromán. Interior del estudio de una artista, 1849.



Guadalupe Carpio de Mayora, Autorretrato, c. 1854.

Conterrânea de Josefa Sanromán, Guadalupe Carpio de Mayora alia seus encargos, enquanto mulher da sociedade oitocentista mexicana, à sua aspiração artística. Seu autorretrato se difere dos convencionais pois além de encarar o espectador da obra segurando seus apetrechos de trabalho, a artista se retrata ao lado da família. Na obra encontramos seus filhos, possivelmente sua avó materna¹⁹⁸ e seu marido, presente enquanto retrato pintado pela artista. No autorretrato, Guadalupe é artista e mãe, seu núcleo familiar a direciona para as obrigações da maternidade ao mesmo tempo que, com postura confiante, a artista encara o espectador enquanto representa o marido, simbolicamente compondo a família.

A representação da mãe/artista, duplamente criadora, é recorrente na história da arte, tanto em autorretratos quanto pelo pincél de outros artistas. Élisabeth Vigée-Le Brun, retratista oficial de Maria Antonieta, escolhe essa forma de representação, se colocando próxima a filha e destacando nas composições suas qualidades afetivas, em poses de carinho e olhares de ternura.

¹⁹⁸ Ibidem.



Louise-Elisabeth Vigée Le Brun. Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne Marie-Louise, 1786. Óleo sobre madeira, 105 x 84 cm. Musée du Louvre.



Louise-Elisabeth Vigée Le Brun. Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie, 1789. Óleo sobre tela, 130 x 94 cm. Musée du Louvre.

A ênfatização desses atributos, considerados femininos, da mulher religiosa, mãe e “anjo do lar”, podem ser relacionados a possibilidades de negociação da mulher que, ao se retratar enquanto artista precisa harmonizar características para ser aceita socialmente. Virginia Woolf, em um texto datado de 1931 para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, descreve o fantasma de uma mulher, o “anjo do lar”, uma espécie de alter ego feminino que lhes restringe a liberdade de produção literária e, podemos incluir, artística. A mulher “anjo do lar” era:

extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitiço era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de

tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto.¹⁹⁹

O “anjo do lar” agrega alguns padrões de feminilidade também presentes na representação de mulheres artistas. Além do destaque às características morais e dos atributos psíquicos femininos, entorno de uma feminilidade recatada e maternal, a mulher no ateliê também revelava outra face frente à olhares externos. Nas inúmeras cenas de descanso da modelo, em pinturas e fotografias de ateliê, o corpo feminino emerge como uma possibilidade simbólica de intimismo e sexualidade.

3.3 Artistas e modelos

Não está em questão o caráter profissional do artista no estudo dos nus e dos corpos. É necessário nesse contexto, refletir e problematizar o olhar unívoco que frequentemente permeia as relações entre artistas e modelos e a interação no ateliê. Diversas telas nos atentam para a cobiça do olhar externo frente a exposição das mulheres. As cenas de visitas inoportunas, como a própria temática anuncia, indicam que o estudo do corpo feminino se transforma em um cenário impróprio, e muitas vezes desejável, para homens fora do meio artístico. Isso, devido as possibilidades de sexualização do corpo das mulheres produzidas pelo olhar masculino²⁰⁰.

Almeida Júnior dedicou diversas telas à representação do ambiente do artista, o descanso da modelo e as características do ateliê²⁰¹. Vemos em suas obras, a relação harmoniosa e de serenidade, do artista concentrado ao retratar o nu feminino e do pintor que, na pausa do trabalho, fuma um cigarro e compartilha o momento de lazer com a modelo ao piano. Quando o olhar externo ameaça invadir seu refúgio artístico, o artista e

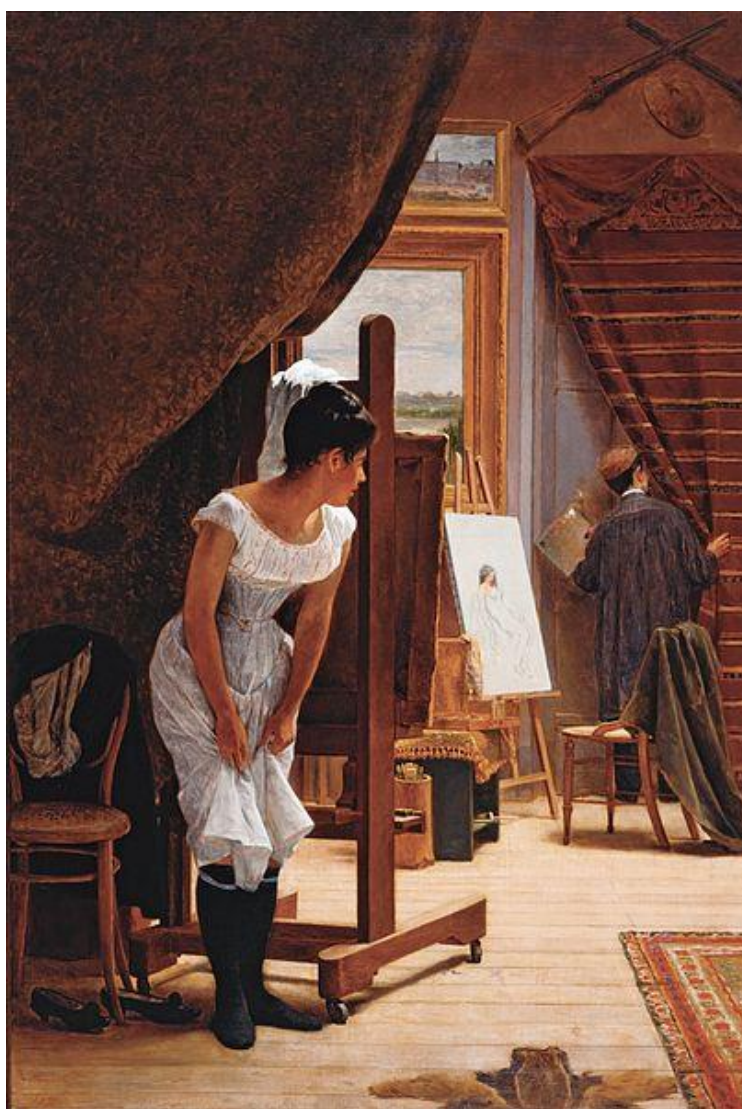
¹⁹⁹ WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres e outros artigos femininas. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 11-12.

²⁰⁰ Diversas teóricas abordam a relação entre a recepção da produção artística e seu espectador ideal, em geral o homem ocidental. Em seu artigo intitulado “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975), Laura Mulvey desenvolve o conceito de *male gaze* em referência ao prazer visual masculino, desenvolvido através de uma relação de poder de quem olha e de quem é olhado. Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, in *Screen*, Autumn, 16(3), 6-18.

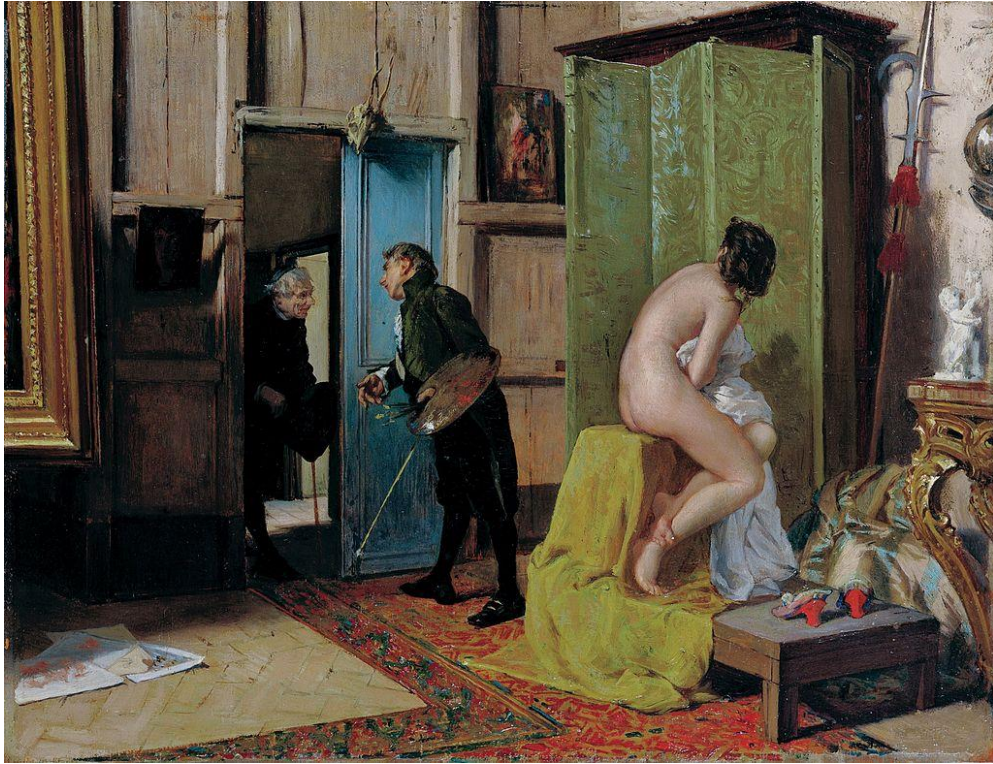
²⁰¹ Mais sobre o tema em PITTA, F.. O Jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. *Concinnitas*, RJ. v. 1, p. 123-151, 2018.

a modelo se esquivam. A mulher rapidamente se esconde e veste suas roupas em busca de proteção enquanto o artista atende o inoportuno por uma pequena brecha na cortina.

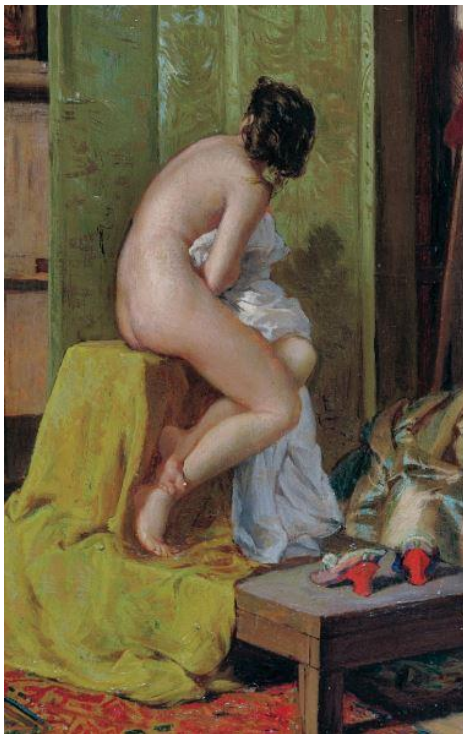
Essa temática é recorrente na história da arte, possuindo algumas variações composicionais. Eduardo Zamacois se retrata recebendo o visitante na porta, enquanto a modelo se retorce de costas, protegendo seu corpo do olhar indesejado, agarrando um pano branco. Sua pose curvada buscando proteção nos faz lembrar da ninfa surpreendida de Manet, que também tenta se defender dos olhares externos. Em Adolf Reich, a presença inoportuna já está dentro do ateliê e olha em direção à modelo nua, que apesar de reclusa, retribui o olhar sem demonstrar preocupação.



José Ferras de Almeida Júnior. O importuno, 1898.
Óleo sobre tela, 145 x 97 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



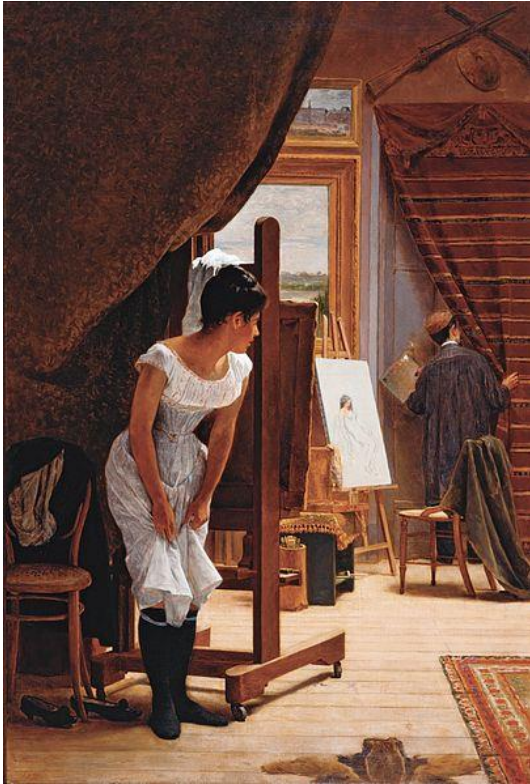
Édouard Zamacois y Zabala La visita inoportuna, c.1868 óleo sobre tela, 23 × 29.5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



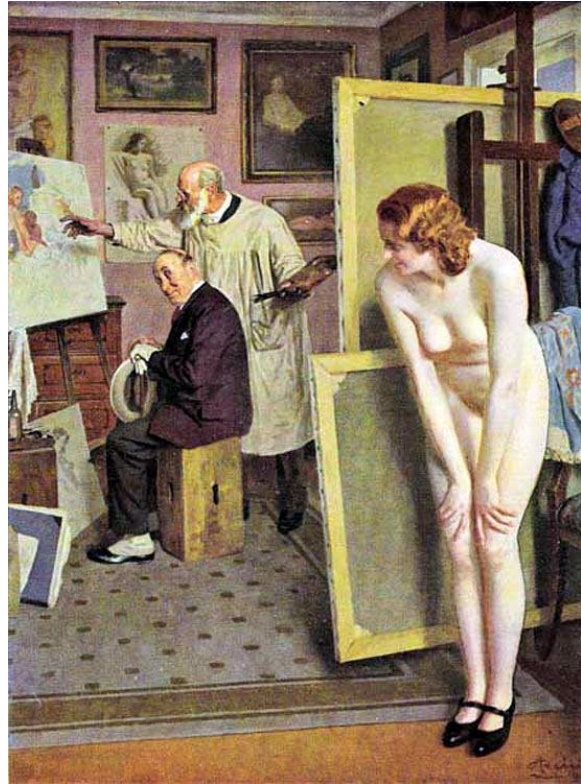
Édouard Zamacois y Zabala La visita inoportuna, c.1868 óleo sobre tela, 23 × 29.5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao (detalle)



Édouard Manet. A ninfa sorprendida, 1861. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.



José Ferras de Almeida Júnior. O importuno, 1898. Óleo sobre tela, 145 x 97 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Adolf Reich. Kunst und Naturfreund, 1939. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1459>

O ateliê se transforma em um lugar de refúgio para o artista e conseqüentemente para sua modelo. Ambos compartilham de uma atmosfera intimista e privativa durante o trabalho artístico. Em sua fala, Amaury Duval, discípulo de Ingres, esclarece as distinções feitas entre homens e artistas:

Efetivamente, para nós, a visão de uma moça nua, sobre a plataforma do modelo, em pleno dia, é tão desprovida de qualquer impressão sensual, que a modelo compreende, imediatamente, que ela está lidando com um pintor, e não com um homem; e eu poderia juntar, como prova, a dificuldade que havia em convencê-las a posar na presença do que elas chamavam de ‘burguês’, se é que conseguíamos fazê-lo.²⁰²

As relações entre artistas e modelos, por vezes, despertou convívios afetuosos. Muitos relacionamentos surgiram dessa interação, quando a modelo, transvestida de musa inspiradora, tornava-se amante do artista²⁰³. Bouguereau por exemplo, manteve por volta de 10 anos um relacionamento com sua modelo, Marie-Nelly Monchablon, antes de oficializar o casamento. Elizabeth Siddal talvez figure o exemplo mais conhecido. A musa dos Pré-Rafaelitas definiu a imagem do movimento. Sua aparência, de beleza serena e cabelos ruivos, a tornou modelo para diversos artistas pré-rafaelitas até começar a trabalhar com Dante Gabriel Rossetti, que lhe exigiu exclusividade. Por anos, Rossetti e Siddal nutriram um relacionamento amoroso informal, apesar de muitos amigos do casal, como o crítico John Ruskin, demonstrarem incentivo para a oficialização. Ruskin também financiou a carreira de Siddal, que além de escrever poemas, foi artista. Segundo Jon Marsh e Pamela Gerrich²⁰⁴, sua reputação como artista foi totalmente obscurecida por sua vida enquanto modelo, amante e musa trágica. Essa condição começou a se reverter na década de 1980, com a inclusão simbólica de sua produção na Tate Gallery e na Ruskin Gallery Sheffield.

Muitas modelos, que nutriram de uma convivência amigável com seus empregadores, se encorajavam a estudar artes tendo algumas conseguido reconhecimento enquanto artistas. Suzanne Valadon, a partir de sua experiência como modelo, começa seus estudos de pintura, se tornando amiga dos artistas que antes a representavam. Degas influenciou seu uso constante de técnicas com gravura e seu casamento com o pintor

²⁰² AMAURY-DUVAL. *L'atelier d'Ingres*. Paris: G. Crès et cie, 1924, p. 50.

²⁰³ Para mais informações: GONCZAROWSKA JORGE, Marcelo. Entre poses: a relação entre modelos e artistas em ateliês do século XIX. In: Arthur Valle; Camila Dazzi; Isabel Portella; Rosangela de Jesus Silva. (Org.). *Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista*. 1ed. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, v. IV.

²⁰⁴ MARSH, Jan. NUNN, Pamela Gerrish. *Pre-Raphaelite Women Artists*. Londres: Thames and Hudson, 1998.

André Utter em 1909, impulsionou o aumento de sua produtividade e um maior uso da tinta a óleo.

Seus primeiros desenhos retratavam com pureza sua concepção do cotidiano. As aulas de modelo vivo, proibidas para as mulheres naquele período, foram substituídas pela atenta observação do crescimento de seu filho, a mudança de seu corpo e suas poses naturais, descansando relaxado no sofá ou agachado, brincando com seu estilingue. Aos poucos, as cenas do cotidiano familiar se dissipam cedendo espaço para poses mais tradicionais, ainda de caráter intimista e particular, o que pode sugerir que a artista, agora com mais tempo e prática, tivesse ampliado seu repertório visual se inspirando inclusive, em artistas com quem mantinha relações próximas²⁰⁵.

Em alguns casos, é difícil precisar se as aspirações artísticas surgiram antes do trabalho como modelo, ou se o processo ocorreu de forma contrária²⁰⁶. Muitas artistas possuem sua produção obscurecida pela própria imagem enquanto modelos. Victorine Meurent teve uma origem familiar humilde e aos 16 anos já modelava para Thomas Couture, artista responsável pelo atelier onde Manet iniciou seus estudos de pintura. Não se sabe ao certo quando se deu o encontro entre Victorine e Manet, o fato é que a jovem modelo está presente em algumas das mais famosas e polêmicas pinturas da arte moderna figurando representações femininas diversas. Victorine foi cantora de rua, almoçou nua na relva, usou trajes de toureiro e personificou Olympia, tornando-se a cortesã exposta no Salão de Paris em 1865²⁰⁷. Paralelamente a sua atuação enquanto modelo, Victorine Meurent foi também artista. Diferente da disseminação de telas com sua imagem, acredita-se que a única obra conhecida de sua autoria, seja *Le Jour Des Rameaux*, aproximadamente de 1880, localizada no Musée Municipal d'Art et d'Histoire em Colombes, França.

²⁰⁵ Suzanne desenvolveu diversos desenhos tendo seu filho, Maurice Utrillo, como modelo. Maurice também se tornou artista. É possível notar o amadurecimento artístico da pintora em obras como *Le Lancement du filet*, 1914 (Centre Pompidou) ou *Nus*, 1919 (Museu de Arte de São Paulo).

²⁰⁶ Mais sobre o tema em LIPTON, Eunice. Representing Sexuality in Women Artists' Biographies: The Cases of Suzanne Valadon and Victorine Meurent, *The Journal of Sex Research*, Vol. 27, No. 1, Feminist Perspectives on Sexuality. Part 1 (Feb., 1990), pp. 81-94. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3812884>. Acesso em Janeiro de 2017. ROSINSKY, Thérèse Diamand. *Suzanne Valadon: The Making of An Artist*, New York: The City University of New York, 1996.

²⁰⁷ Em *Olympia's Choice*, Timothy Clark nos apresenta o contexto de exibição da tela, através de descrição das obras expostas no Salão, da recepção do público e das críticas do período. CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto, coordenação de Sérgio Miceli. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, 469 p.

3.4 Profissionalização feminina do ofício

Contemporâneas a essas obras, em que a mulher ocupa no ateliê a posição de modelo, podemos localizar imagens em que o feminino se relaciona a concepção da criação, enquanto representação de mulheres artistas. Ainda em Almeida Júnior, temos a representação de uma artista de costas produzindo uma paisagem. O local de trabalho é reduzido, nos revelando poucos elementos do ateliê, como o vaso com pincéis ao chão e a cortina avermelhada que faz uma curta diagonal na lateral do quadro e esconde parte da tela. É interessante observar a temática da obra a ser pintada pela artista. Apesar da popularização do plenairismo nesse período²⁰⁸, a pintura de paisagem é produzida no ambiente interno.

²⁰⁸ Se intensifica nesse período, a necessidade do exercício da pintura ao ar livre e da captação realística dos espécimes a partir da observação direta da natureza. Cybele Vidal apresenta o incentivo institucional dessas práticas, através do ensino de Pintura e Escultura na AIBA. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em janeiro de 2018



Almeida Júnior. Moça pintando, 1894. Acervo Particular.

Já em *Mulher Pintando*, João Baptista da Costa retrata uma moça sentada meio a natureza, trabalhando em sua obra. Segundo hipóteses desenvolvidas por Roberto Lins e Ana Paula Simioni²⁰⁹ a retratada seria a esposa do pintor, Noemi Gonçalves Cruz da Costa, que naquele período, foi considerada artista amadora. A jovem artista é retratada lateralmente, diante do cavalete. A natureza é contida. A grama ao chão, geometricamente disciplinada, remete a um jardim ou parque. É interessante notar o contraste entre as mulheres artistas de Baptista da Costa e Almeida Júnior, da relação estabelecida entre pintores e a natureza. Pintores paisagistas, tais como o próprio Baptista da Costa, associam, seja por representações ou discursos, um caráter errante e desbravador a uma natureza que é grandiosa, indômita.

²⁰⁹ 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.

Antônio Parreiras, em um possível autorretrato situado na paisagem, se coloca como um tipo bandeirante em *Pintando do Natural*. A natureza se expande ocupando todo o espaço da composição. O artista de *Sertanejas*, retrata a grande árvore e seus galhos de forma aproximada. Sentado sobre uma pedra, chapéu de palha, botas de cano médio, seus pertences estão dispersos ao seu entorno. Próximos a ele, sombrinha e espingarda nos atentam que o pintor está preparado para os imprevistos e intempéries da natureza. Em *Outras vezes nos píncaros dos rochedos*, apesar das vigorosas rochas, o artista se impõe à natureza, dominando suas formas e os arredores, materializados na obra a ser pintada.

Para além da construção imagética do artista, torna-se importante refletir sobre sua produção pictórica, também através da contextualização temporal e social das representações. A partir da obra de artistas mulheres que se dedicavam a representação da natureza, ou de pintoras denominadas paisagistas pela crítica, percebemos um deslocamento de perspectiva. Diferente dos artistas errantes, desbravadores da natureza e entusiastas do plenarismo, é possível encontrar na obra de pintoras, ainda que em cenas de exterior, as condições impostas pela feminilidade. As artistas direcionam seus olhares, traçam ângulos e projetam visões da natureza e das paisagens, a partir de ambientes interiores, domésticos, reclusos. Possíveis exemplos se encontram em *Rua Senador Vergueiro com Corcovado ao fundo* de Amélia da Silva Costa, *Alto da Boa Vista*, *Estrada do Açude* de Hermelina Maria da Rocha Bastos ou nas diversas cenas de natureza, retratadas através de jardins e quintais por essas e outras artistas.



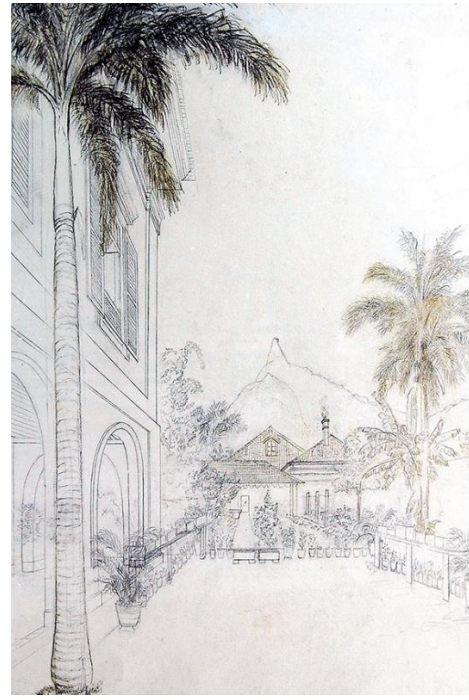
João Baptista da Costa. Mulher pintando, 1890. Óleo sobre tela, 44 x 59,3cm. Museu Mariano Procópio.



Antônio Parreiras. Pintando do natural, 1937. Óleo sobre tela, 77,5 x 96 cm. Coleção Museu Antônio Parreiras, Niterói. (fotografia: Caroline Alves)



Antônio Parreiras. Outras vezes nos píncaros dos rochedos... c. 1925. Carvão sobre papel. Coleção Museu Antônio Parreiras, Niterói. (fotografia: Caroline Alves)



Amélia da Silva Costa. Rua Senador Vergueiro com Corcovado ao fundo, 1896. Lápis s/ papel. Coleção Fadel.

Pedro Weingärtner, em 1884, retrata uma mulher artista na obra intitulada *No Ateliê*. Na pintura vemos uma jovem no local de trabalho, com paleta de tintas e pincel à mão, refletindo sobre os próximos passos de sua composição. Conseguimos notar características comuns do ateliê do artista, como uma sombrinha oriental, plantas, rascunhos e anotações dispersas no chão, fazendo lembrar o autorretrato em ateliê do próprio Weingartner.

Além de alguns elementos composicionais, o anonimato das artistas é outro fator que aproxima as representações de Weingartner, Baptista da Costa e Almeida Júnior. Temos uma possível identificação na obra de Baptista da Costa contudo, no geral, existe uma generalização na identidade dessas artistas, que torna a obra mais próxima de cenas cotidianas de mulheres pintado do que propriamente retratos de mulheres artistas no ateliê. Provenientes do final do século XIX, essas pinturas podem ter sido influenciadas por novos contextos sociais, motivados pela divisão de espaços dos artistas com as mulheres recém chegadas nas academias. Segundo Rafael Cardoso:

Quão fascinante, então, é constatar a existência de cenas de ateliê pintadas por artistas brasileiros, nesse período, em que o gênero é invertido e a mulher representada como pintora! (...) Se a 'economia de trocas simbólicas' usual das

cenar de ateliê costumava passar pela oportunidade de franquear ao olhar masculino a representação de um corpo feminino despido e vulnerável, como entender esses quadros em que mulheres aparecem não somente completamente vestidas, mas ainda engajadas ativamente na produção da própria obra de arte? Nitidamente, existe aí uma inversão de valores que não pode ser dissociada do surgimento do público ilustrado citado acima, compreendendo a participação constante de mulheres no mesmo, ainda que minoritária. Esse novo público buscava uma outra representação da mulher, condizente com sua crescente sofisticação e cosmopolitismo.²¹⁰



Pedro Weingärtner. No atelier, 1884. Óleo sobre madeira, 54 x 38cm. Coleção Fadel.

²¹⁰ CARDOSO, Rafael. “Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890”. In: CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (orgs.) *Oitocentos – Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ/ DezenoveVinte, 2008, p. 474.



Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma, 1890. Óleo sobre tela, 35 x 54cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici.

Apesar da atribuição “amadora” nesse contexto, o feminino dentro do ateliê conquista uma nova posição, aproximando as mulheres de um caráter ativo e criador, ainda atrelado ao anonimato. Segundo Shearer West, a relação alegórica ou anônima da imagem feminina, pode ser pensada desde o *quattrocento* italiano, através por exemplo, da representação de ideais abstratos ou da popularização dos retratos literários e das coleções de belezas. Segundo a autora “o anonimato da retratada e a ênfase na beleza generalizada dão a essas obras afinidades com a pintura alegórica, já que os retratados parecem ser modelos e não indivíduos identificáveis”.²¹¹

Carlos de Servi, pintor italiano com passagem por São Paulo e Rio de Janeiro, se estabelece no início do século em Belém produzindo obras de variadas temáticas. Além das pinturas dedicadas a exposições e venda, o artista também atuou na decoração de edifícios públicos, igrejas e residências particulares. Em 1900, Servi apresenta a tela *Atelier (arte e pátria)*, compreendida como parte do repertório simbólico republicano, a obra foi adquirida pela Intendência. No ateliê, a artista é retratada lateralmente, braço erguido segurando seu pincel com toque delicado. O ateliê é repleto de vasos, flores, um busto exaltando a imagem de Rio Branco e uma representação de Mariane. Novamente,

²¹¹ WEST, Shearer. “Art and gender”. In: *Portraiture*. Oxford History of Art. 2004, p.150.

ainda que apresentada em atitude ativa, a artista figura, de forma explícita, um conteúdo alegórico simbolizando a artesã da pátria.



Carlo de Servi. Arte e Pátria, 1900. Óleo sobre tela, 90,5 x 63,3 cm. Museu de Arte de Belém.

Apesar da construção da imagem da mulher artista pautada em uma identidade anônima, atribui-se a representação feminina um protagonismo relacionado a sua potencialidade enquanto criadora. As desigualdades de gênero têm sido tratadas por uma perspectiva que identifica as mulheres com a natureza e os homens com a cultura, compreendida enquanto relações pessoais, produção e política mediadas na arena pública. A natureza, presente em atributos enfatizados anteriormente e relacionados a

subjetividade, atribui a concepção feminina um caráter gerador²¹². Tais dicotomias são bastante questionáveis e merecem problematizações, algumas, já realizadas pelos Estudos Culturais. Para nós, é possível pensar as imagens como construções de narrativas produzidas socialmente, nas quais encontram-se imersas tais relações de gênero, bem como outras camadas interpretativas.

No período em que o amadorismo feminino ainda suscitava discussões na imprensa e na opinião pública, a produção de uma artista problematizou as limitações recorrentemente associadas as mulheres. Dentre as representações de mulheres artistas no Brasil, Abigail de Andrade se consolidou através da afirmação do ofício enfatizada nas próprias pinturas²¹³. Em seu autorretrato datado de 1884, a artista se coloca de costas para o espectador. Na obra, Abigail decide se expor não só por sua figura enquanto artista, mas por sua capacidade técnica e por sua produção. O gesto, de se posicionar de costas para os espectadores da pintura, demonstra que a artista decide direcionar nosso olhar para o entorno do ateliê. Observamos que Abigail nesse momento está trabalhando em uma representação de flores e trocando olhares com uma senhora de preto, apoiada na janela. O entorno do ateliê é composto por modelos de gesso e pinturas penduradas na parede. Temos uma pequena escultura da Vênus de Milo, que foi tema de um dos desenhos enviados por Abigail à Exposição Geral de 1884. Obras em referência a Rafael, como uma representação da Virgem e os anjinhos na parte superior. Ao lado, uma obra da própria artista, *Cesto de Compras*, que junto com essa mesma representação de ateliê, fizeram Abigail conquistar a primeira medalha de ouro feminina na Exposição Geral de Belas Artes de 1884.

A cena de ateliê é composta por referências a produção da própria artista e pela diversidade de representações da mulher. A representação do feminino idealizado como Venus de Milo, a imagem da maternidade em tela, a própria representação da artista e a mulher mais madura de preto, que participa da cena. Existem ainda outros autorretratos

²¹² Autoras como Hélène Cixous, Luce Irigaray e Henrietta Moore problematizam a construção dessas oposições binárias e as relações entre natureza e cultura. O artigo de Kathryn Woodward, *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, resume esse debate e apresenta a posição das autoras, disponível em: SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

²¹³ Mais sobre a artista e sua produção em: SIMIONI, A. P. C.; Simioni, Ana Paula Cavalcanti, O Auto-Retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os Impasses da Representação. SOUZA, Viviane Viana de. Artistas no feminino: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA, 2013. (Dissertação de Mestrado).

da artista, todos com postura profissional, em ambientes e poses que a definiriam como uma “mulher de elite e culta”²¹⁴.



Um Canto do meu Ateliê. Abigail de Andrade, 1884. Coleção particular.

No retrato já citado de Georgina produzido por seu marido, Lucílio de Albuquerque, não encontramos telas dispersas, cavaletes montados ou tintas. A artista não é representada portando sua paleta de cores e pincéis no momento do fazer artístico ou no ambiente de ateliê. Contrariamente, a forma como é retratada, sua pose e indumentária completa, sobretudo, luvas e chapéu, com uma combinação clássica em preto e branco, demonstram uma sofisticação que poderia estar presente em qualquer representação de 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,

²¹⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008, p. 227.

já que a tela produzida e exposta, obteve elogios da crítica e conquistou a medalha de prata na Exposição Geral de 1916.



Lucílio de Albuquerque. Retrato de Georgina de Albuquerque, 1920. Museu do Inga.



Árvore de Natal, 1916. Revista do Brasil, São Paulo, ano I. set. 1916. p. 39.

Abigail de Andrade também é retratada por seu companheiro, Ângelo Agostini, em mais uma cena de ateliê. A artista foi aluna de Agostini no Liceu de Artes e Ofícios, quando o caricaturista já gozava de boa reputação, como proprietário e editor de periódicos à exemplo da Revista Ilustrada. Além de grande incentivador da carreira da artista, fazendo a ela boas críticas, Agostini e Abigail se envolveram amorosamente causando escândalo na sociedade carioca do período. Ângelo Agostini era casado, pai de uma filha e 21 anos mais velho que Abigail. O relacionamento resultou no nascimento de uma filha no Rio de Janeiro, Angelina Agostini, que futuramente se tornara artista, e na mudança para a França com a finalidade de minimizar as polêmicas. Em Paris, Abigail tem o segundo filho. Pouco tempo depois do parto, ambos falecem por tuberculose e Agostini retorna ao Brasil.

No ambiente de ateliê, Agostini retrata sua companheira 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. Seu companheiro, o autor da obra, acompanhado de uma figura masculina desconhecida, olha envaidecido a concentração de sua amada.



Sem título. Angelo Agostini, s.d. Col. particular. Rio de Janeiro. Foto: César Barreto.

Era comum que mulheres artistas fossem cônjuges de pessoas da mesma profissão ou homens relacionados a alguma atividade intelectual. Diversas parcerias amorosas e artísticas podem ser citadas, desde Abigail de Andrade e Ângelo Agostini, Bertha e Gastão Worms, Nicolina Vaz e Rodolfo Pinto do Couto, Haydea e Manoel Santiago até a própria Georgina, casada com Lucílio de Albuquerque.

Muitos retratos surgiram como frutos dessas relações entre artistas. 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 Palombe que desenvolve sua pintura durante o casamento e se

torna adepta a técnica 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 manteve um relacionamento com o pintor Henrique Cavalleiro. Eliseu Visconti pintou inúmeros retratos de família, segundo Carlos Drummond:

“Louise” era o mais amado entre os modelos do pintor, e Visconti, em matéria de modelos, preferia-os familiares porque eram os que revelavam maior paciência diante da lenta elaboração da obra de arte, e sobretudo eram aqueles a quem, por muito amar, muito compreendia. Quase todos os retratos assinados por Visconti têm essa “inteligência sensível” que, por uma absorção misteriosa, permite figurar ao mesmo tempo, e no mesmo envoltório carnal, modelo e artista. Propriamente, não pintava coisas ou pessoas; fixava as visões que sua simpatia desvendava no universo, banhadas em luminosidade difusa, aqui intensa, ali suave.²¹⁵

Apesar dos inúmeros retratos, considerando a maioria, Louise e Yvonne não são apresentadas enquanto artistas. Em exceção a uma dupla de aquarelas²¹⁶, 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. As aparições de Louise na obra de Visconti são marcadas por títulos como “Minha família”, “Minha companheira”²¹⁷. A presença de Louise foi considerada essencial na trajetória do artista, como destaca a crítica, que a ela se refere com adjetivos relacionados à “atributos femininos”, como “musa”, “esposa” e “mãe”²¹⁸.

²¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. A musa de Visconti. Correio da Manhã (Imagens de arte). Rio de Janeiro, 20 fev 1954.

²¹⁶ <http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Tema/4/Retratos-de-familia.aspx>

²¹⁷ Alguns exemplos estão em: Eliseu Visconti. Minha família, 1909. Óleo sobre tela, 100 x 79 cm. Coleção particular e Minha companheira (Retrato de Louise em sépia). Coleção particular, RJ.

²¹⁸ Além de Carlos Drummond, Quirino Campofiorito enfatiza a importância da artista na trajetória de Eliseu, destacando os atributos considerados femininos, citados no trecho. CAMPOFIORITO, Quirino. Dona Louise Visconti. O Jornal (Artes Plásticas), Rio de Janeiro, 24 fev 1954.



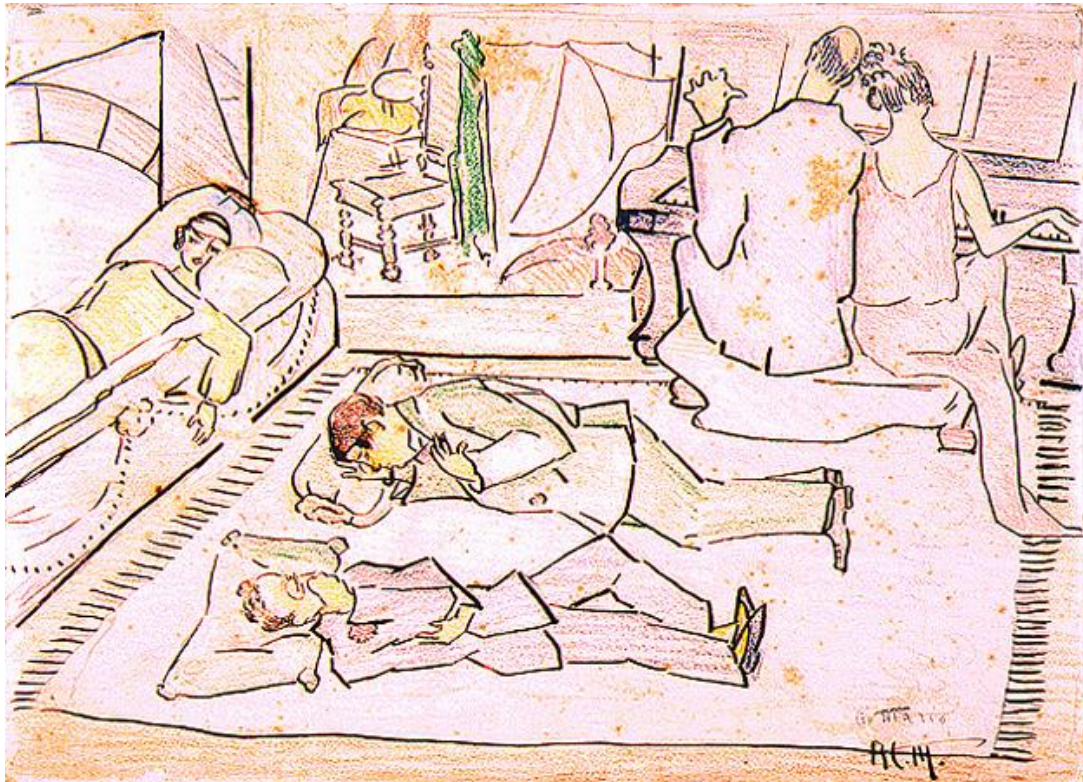
Eliseu Visconti. Louise pintando, c. 1930. Aquarela, 23.7 x 17.3 cm. Coleção Particular.

A participação em agrupamentos artísticos também ajudava na difusão dos trabalhos das mulheres artistas, como no caso da relação entre o movimento impressionista com as pintoras Berthe Morisot, Marie Bracquemond e Mary Cassatt. Em um período anterior, essas relações eram construídas de forma ainda mais pessoal, sendo comum entre as mulheres que se dedicavam a arte, serem filhas de pais artistas. Esse era um privilégio necessário para a manutenção do ofício, como vemos nas italianas Artemisia Gentileschi, Marietta Tintoretto e Barbara Longhi. No Brasil, além dos matrimônios entre artistas também tivemos a formação de agrupamentos, como o Grupo dos Cinco, que fortaleceu a carreira das artistas modernistas.

Composto por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e pelos escritores, Menotti del Picchia, Mário e Oswald de Andrade, o grupo, autointitulado em referência ao conjunto de músicos franceses, “grupo dos seis”, compartilhava não só a amizade mas gostos e convicções. Geralmente se reuniam na casa de Anita, de Mário ou no ateliê de Tarsila. As reuniões rendiam encontros animados acompanhados por música, produções artísticas e leituras. O “curioso desenho-caricatura”²¹⁹ composto por Anita Malfatti, nos permite

²¹⁹ Termo utilizado em: BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2006. v. 2, p. 294.

observar um possível momento desses encontros. Tarsila e Mário tocando o piano a quatro mãos, Anita deitada no divã enquanto Oswald e Menotti se acomodam no tapete. Uma atmosfera intimista e familiar, compartilhada entre os amigos.



Anita Malfatti, O grupo dos cinco, 1922. Tinta e lápis de cor, 26,5 x 36,5 cm. Coleção Mário de Andrade / IEB, USP.



Arthur Timoteo da Costa. Alguns Colegas, 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Contemporâneo ao desenho de Anita, o grupo de artistas ditos acadêmicos, do Rio de Janeiro, se encontram em um retrato coletivo horizontalizado, produzido por

Arthur Timoteo da Costa. Dentre os quatorze artistas apertados no espaço do retrato, temos Correia Lima, Rodolpho Chambeland, Pedro Bruno, o próprio Arthur e seu irmão, João Timotheo, Lucílio de Albuquerque e nossa artista, Georgina de Albuquerque, como única representante feminina presente na composição. Com relação a representação dos retratados, a crítica aponta:

Alguns colegas do sr. Arthur Thimoteo da Costa, é inteiramente falho de qualquer espiritualidade ou caráter. Seriam cabeças de homens, se o homem fosse constituído unicamente por elementos materiais. **Mas o homem, para o artista, deve dizer sempre qualquer coisa, ter um caráter, uma espiritualidade**, coisas que, bem entendido, lhe são conferidas pelo próprio artista, porque, como já dissemos alhures, o universo é mudo se o homem o não faz falar. Daí o não podermos considerar artística a referida tela.²²⁰

É importante notar que o argumento levantado por Mário da Silva dialoga com que vimos no capítulo anterior dessa dissertação, referente aos retratos do período. A valorização do que ultrapassa a pura cópia do natural agregando à representação das figuras, personalidade, constitui o bom retrato nesse contexto. Há também de se observar, através de uma análise comparativa, a forma e o suporte com os quais esses dois grupos de artistas considerados por parte da historiografia, antagônicos, foram retratados. Enquanto Arthur Timotheo opta por trabalhar através das convenções, sendo possível localizar em imagens de seu ateliê, estudos que demonstram a preocupação do artista com a aparência e o reconhecimento das figuras, Anita resolve em poucos e objetivos traços a dinâmica da cena e a postura dos retratados. O próprio uso de tinta e lápis de cor apresenta o comprometimento da pintora com formas alternativas de produção artística.

²²⁰ SILVA, Mario da. BELAS ARTES. Impressões sobre o salão deste ano. A PINTURA. O Jornal, Rio de Janeiro, 20 ago. 1921, p. 3, grifo nosso.



Revista Ilustração Brasileira. Os nossos artistas e os seus ateliers, novembro de 1921.

Segundo Jorge Coli, vivemos sob o triunfo de uma modernidade que se consolidou de forma tão autoritária quanto o que lhe era avesso²²¹. A exclusão e o silenciamento, no caso da história das artes brasileiras, ficou a cargo do século XIX e dos artistas considerados acadêmicos. O protagonismo paulista conquistou as glórias da produção artística moderna e nacional. Contemporaneamente, entretanto, seu marco de origem e características formais tem sido amplamente problematizados pela historiografia.

A própria produção artística auxilia encurtando distâncias e contestando delimitações classificatórias. Durante a década de 1930²²², Georgina de Albuquerque retrata Anita Malfatti, pintando ao ar livre. Meio a natureza Anita pinta embaixo da sombra de uma árvore, marcada pelo empastamento de Georgina. A cena é capturada de forma próxima. No período de produção da obra, ocorreu a primeira exposição coletiva de arte brasileira no exterior, no Museu Roerich em Nova Iorque. Como membros da sociedade responsável por parte da organização da mostra, tínhamos Georgina no comitê

²²¹ COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 9-10.

²²² A data parte de uma aproximação temporal, apresentada no trabalho de: ROSSETTI, Marta. Anita Malfatti no tempo e no espaço. Biografia e estudo da Obra. São Paulo: Ed. 34, EDUSP, 2006, p. 373.

do Rio de Janeiro e Anita, no de São Paulo. Olívia Guedes Penteado também atuou na comissão paulista. Tanto Anita quanto Georgina além de atuarem na organização enviaram obras para a exposição²²³.



Georgina de Albuquerque. Anita pintando, c. 1930. Coleção Família Malfatti, São Paulo.

3.5 Imagens e discursos sobre a artista moderna

O desabrochar do século XX acompanha um novo momento na vida das mulheres brasileiras. Apesar da pouca distância estabelecida com a legislação de 1890, o Código Civil de 1916 atribuiu benefícios às mulheres²²⁴, antes inexistentes²²⁵. Mesmo com a atualização em termos legais, a inferioridade feminina era assegurada pela ordem familiar, que destinava deveres e obrigações com distinções de gênero, nos quais aos homens cabia a administração dos bens comuns do casal, representação legal da família

²²³ Mais sobre o assunto em: CARDOSO, R. G. A Exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930. In: Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Uberlândia-UFU/CBHA, 2014, p. 1027-1035

²²⁴ Pode ser citado o compartilhamento sobre a manutenção da família aos conjugues, por exemplo.

²²⁵ Aspectos gerais sobre o tema encontram-se em: MALUF, Marina, MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (org). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol. 3. p. 367-422.

e o domínio do universo do trabalho. A mulher que desejasse ultrapassar os limites domésticos e ingressar no mundo do trabalho, precisava de uma autorização legal do marido ou de um juiz²²⁶. Esse contexto convivia em contraste com a disparada feminina na luta em direção à cidadania plena, aos direitos civis e as conquistas sociais, através de grupos e organizações políticas, como o Partido Republicano Feminino e a Fundação Brasileira pelo Progresso Feminino.

Ainda durante o entresséculos, a opinião pública demonstrava seus receios perante a participação feminina nos setores públicos e nas profissões liberais. Em edição no *Gazeta de Notícias*, o autor aponta:

Tivemos no Palacio da Industria uma exposição do cercle das mulheres artistas. Simplesmente nos quadros e nas esculpturas nomes de mulheres. Nem um só nome de homem. O nosso sexo estava excluído! As mulheres artistas tem o seu cercle para dar batalha aos homens artistas. Ellas querem mostrar a sua superioridade, o seu talento, o seu genio; Que a arte pode ser apenas sustentada por ellas, e não pelos homens. Ellas tem o seu cercle; todos os annos, como agora, organisam o seu Salon; d'aqui a pouco organisarão tambem uma academia. **Estas damas são as Louizes Michel da arte.** Guerra ao homem! Guerra cruenta, terrível, feroz! Havemos de banir o homem da politica, da sciencia, da arte e da litteratura! Havemos de banir o homem de todos os cantos da sociedade! Havemos de mostrar ao mundo... das mulheres que o homem é inútil, que elle não é preciso para nada... Para nada?!²²⁷

A nota segue com comentários sobre o mau desempenho feminino na exposição, marcado por “desordem, irreflexão, pincelladas mal estudadas e mal observadas”. As “Louizes Michel das artes” são as mulheres artistas que apresentavam ameaça ao campo cultural e a atuação masculina a partir de sua inserção e maior participação em lugares e instituições antes, restritas a presença dos homens. Fica evidente a preocupação do autor com as consequências da divisão do trabalho baseada em gênero, interpretada como uma sobreposição das mulheres frente ao seu equivalente masculino nas áreas políticas, científicas e culturais.

Louise Michel representa, até hoje, um dos símbolos mais fortes do anarquismo francês²²⁸. Foi enfermeira, professora, poetisa, escritora e anarquista durante a Comuna de Paris. Sua intensa atuação e protagonismo nos movimentos sociais revolucionários,

²²⁶ Art. 251, Capítulo III. Dos Direitos e Deveres da Mulher. BRASIL. Código Civil de 1916. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm. Acesso em Janeiro de 2018.

²²⁷ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de março de 1883. Grifo nosso.

²²⁸ Jules Girardet retrata a prisão de Louise Michel pelo exército francês durante a Semana Sangrenta, em maio de 1871. A cena é marcada por tensões. Soldados guiam Louise e ameaçam a população com suas armas. A anarquista é seguida por uma procissão popular. Girardet também é responsável por outra representação de Louise, intitulada *Louise Michel à Satory*. Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire.

lhes renderam uma vida de perseguições, prisões e deportação. A comparação das artistas com a anarquista francesa, demonstra mais o medo de perda do predomínio masculino do que a efetiva mobilização de mulheres. Visto que, no Brasil, diferente de outros países, como a própria França, a inserção feminina nas academias de arte e exposições se deu de forma moderada e gradativa sem grandes momentos de subversão. Com a modernidade, o trabalho se intensifica enquanto uma força estruturante da nova identidade feminina. Aspectos já destacados, como os de sociabilidade, agenciam a atuação feminina, possibilitando a construção de uma imagem que proporcione o reconhecimento por seus pares e pela opinião pública.

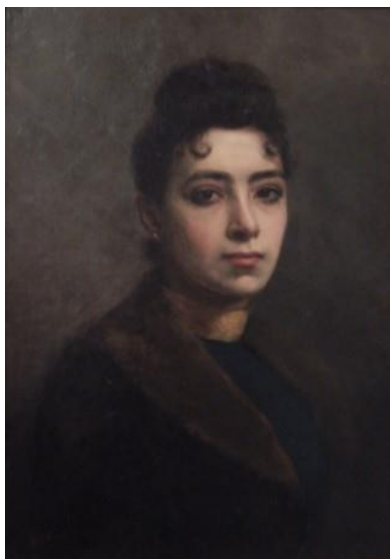


Jules Girardet. L'arrestation de Louise Michel, 1871. Óleo sobre madeira, 45 x 37 cm. Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis.

Apesar da intensa mobilização, a imprensa continuava a compartilhar os padrões de feminilidade da mulher republicana, impostos através de sua estética ou comportamentos aceitáveis. Nos setores culturais, as mulheres artistas negociavam suas condições femininas à seriedade requerida para aceitação de seu profissionalismo. Tais

aspectos se apresentam na produção de autorretratos femininos na Primeira República. Artistas como Bertha Worms, Angelina Agostini, Maria Pardos e a própria Georgina de Albuquerque, se retratam com expressões sérias frente a um fundo de simples textura, acastanhado. Despertam a atenção, além da semelhança na paleta de cores, a harmonia dos vestuários. Maria Pardos com decote adornado por plumas, traça uma diagonal através do chapéu de aba reta se utilizando de um recurso da moda para gerar certo dinamismo a composição. Essa aplicação é também utilizada por Angelina Agostini, com um modelo semelhante de chapéu e cores mais uniformes e análogas.

Assim como no retrato de Nair de Teffé, percebemos que as artistas já não apresentam a obrigatoriedade de se identificarem próximas aos objetos característicos da profissão. O olhar altivo das pintoras que nos encaram, ostentam autoconfiança e serenidade.



Bertha Worms. Autorretrato de Bertha Worms, c. 1893. Óleo sobre tela. Coleção particular.



Angelina Agostini. Autorretrato, 1915. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes.



Maria Pardos, Autorretrato, óleo sobre tela, 56 x 47 cm, c. 1918. Juiz de Fora, Pinacoteca do Museu Mariano Procópio.



Georgina de Albuquerque. Autorretrato, 1904. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes.

Raquel Soihet analisa a ocupação dos novos espaços pelas mulheres no início do século XX, segundo a autora:

Os movimentos feministas na década de 1920 marcam um momento de ruptura, não se limitando, apenas, às atitudes microscópicas, em sua maioria, taticamente levadas a efeito pelos subalternos, visando esgueirar-se furtivamente à opressão. Algumas mulheres assumem abertamente a campanha pela obtenção de seus direitos. Organizam-se em associações, fazem pronunciamentos públicos, utilizando-se fartamente da imprensa, buscam o apoio de lideranças nos diversos campos, constituindo grupos de pressão visando garantir apoio de parlamentares e de outras autoridades, da imprensa, da opinião pública etc.. Apesar disso, em sua maioria, buscam revestir o seu discurso de um **tom moderado**. Não apenas porque tenham introjetado que esta seria a forma adequada de expressão feminina, mas, igualmente, por estratégia política.²²⁹

É possível perceber que, o “discurso de tom moderado” apontado por Soihet se apresenta junto as trajetórias de mulheres artistas nesse período. A entrada das mulheres no mercado de trabalho, sobretudo nas “profissões leves” ocasionou mudanças sociais e diferentes posicionamentos públicos. A ocupação desses espaços foi relacionada a decadência da produção artística nacional e justificada pela dificuldade de encontrar casamentos²³⁰. As artistas precisavam então, negociar sua posição profissional às

²²⁹ SOIHET, R.. Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997, p. 19. Grifo nosso.

²³⁰ Sobre a participação feminina nas profissões artísticas, João do Rio argumenta: “Diante desse problema bifronte: muita mulher e pouco casamento, é natural que as senhoras se impressionem, e tratem de procurar

demandas exigidas pela República, se distanciando de atitudes de indisciplina, depravação ou de comportamentos que lhes relacionasse à Louise Michel. É perceptível o esforço comportamental e estético de mulheres artistas que buscavam alcançar o mesmo reconhecimento que seus pares. As exigências para a mulher moderna estavam claras:

A esposa companheira que atuava como a mãe culta nos moldes republicanos era o símbolo da mulher moderna desejável naquele raiar de um novo século. Seu oposto, a ser evitado, era a mulher profissionalmente combativa. Esta roubava o espaço dos homens, portava decadência às profissões nas quais ingressava e, por fim, destruía a harmonia alcançada socialmente.²³¹

Nesse contexto, o retrato da artista torna-se um recurso de apresentação de virtudes e distinção, alegando o merecimento do espaço recém ocupado. Quando retratada por seus pares, o retrato configura-se como prova de respeitabilidade da artista que, pelo reconhecimento de seu ofício, se iguala socialmente ao retratante. Um exemplo notável é o retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis por Eliseu Visconti. O retrato, considerado uma obra completa, apresenta a escultora de forma exuberante. Todos os elementos convergem para a distinção da retratada. Trajes refinados, pose irreverente, rosto delicado e expressivo que agrega personalidade e o espírito da artista. Gonzaga Duque, também retratado por Visconti, enumera diversos elogios à obra, comparando-a a representações produzidas por Leonardo, Holbein e Ticiano. Segundo o crítico:

É pois, um retrato, mas desses retratos que ficam nos arquivos da arte e perpetuam o nome dos seus autores, porque são mais do que reproduções, são valiosos produtos da técnica, nos quais se concretizam seguranças de forma, méritos de palheta e qualidades surpreendentes de expressão.

Olha-se-o e dificilmente se lhe retira o olhar, tal o encanto em que se fica, porque o seu conjunto é uma harmonia de cores severas, mas duma simplicidade tocante, em tons serenos que vão das duas tênues nuanças da *chapada* do fundo pardo até o escuro zuartino do vestido, pelo qual se fixa o equilíbrio dos tons intermediários representados pela *fourrure* de pêlo pardo que lhe envolve o pescoço e pelo tom *beije* da capa. É dessa suavíssima, severa e inteira harmonia de pardos, em que o oca se justapõe às *terras*, que ressalta a massa escura do vestuário, até o negrume violento dos cabelos e do chapéu. Então, na intensidade negra dessas duas tintas, aclara-se o rosto admiravelmente modelado da inteligente escultora patricia. É belo?... Certo que sim, é belo porque não existem artistas feios.²³²

por conta própria os meios de subsistência”. In: João do Rio. “Três Livros de Senhoras”, Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 20 de março de 1907.

Idem, “A Solução do Problema”, A Notícia, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1908.

²³¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008, p.71.

²³² DUQUE, Gonzaga. SALÃO DE 1905. Kósmos, Rio de Janeiro, set. 1905, n/p.

Além da ênfase aos talentos do artista e das características exaltadas através do retrato, Duque menciona a diferença aparente entre a Nicolina retratada e a “real” Nicolina, nos lembrando que a construção da persona do artista não está intrinsecamente ligada a sua essência ou natureza individual:

Mas, será um retrato na sua precisa significação? Não sei se a Sra. D. Nicolina de Assis é esta que aqui vejo; mas sei, e disso tenho absoluta certeza, que esta que aqui está viva na tela, com este rosto, com este olhar, com este modo de descansar a destra na cintura, esta é que é a escultora Nicolina.



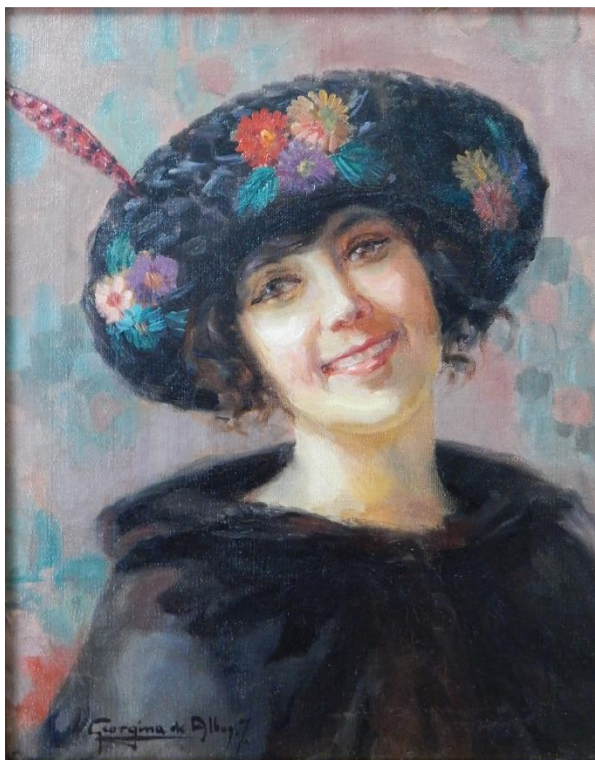
Folha n. 61 (Foto 61) R. Pinto do Couto e D. Nicolina Vaz P. do C. Rio, 1913. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro.



Eliseu Visconti. Retrato de Nicolina Vaz de Assis, 1905. Óleo sobre tela, 100x81cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

A representação do artista perpassa pelo processo de construção de sua persona, contribuindo dessa forma para a manutenção das mitologias em torno de sua imagem. Apesar de constituir uma concepção usual na história da arte, é preciso enfatizar a diferença do artista e de sua imagem, refletindo sobre temas e expressões que privilegiam a idealização de sua caracterização. O conceito de *persona* pode auxiliar no entendimento dessas questões, sendo compreendido como resultado da mediação entre o indivíduo e o mundo externo, baseado em sistemas de adaptação social. Segundo Jung:

Assim sendo, quase todas as profissões têm a sua persona característica. Tais coisas são fáceis de estudar atualmente, uma vez que as pessoas públicas aparecem fotografadas freqüentemente na imprensa. O mundo exige um certo tipo de comportamento e os profissionais se esforçam por corresponder a tal expectativa.²³³



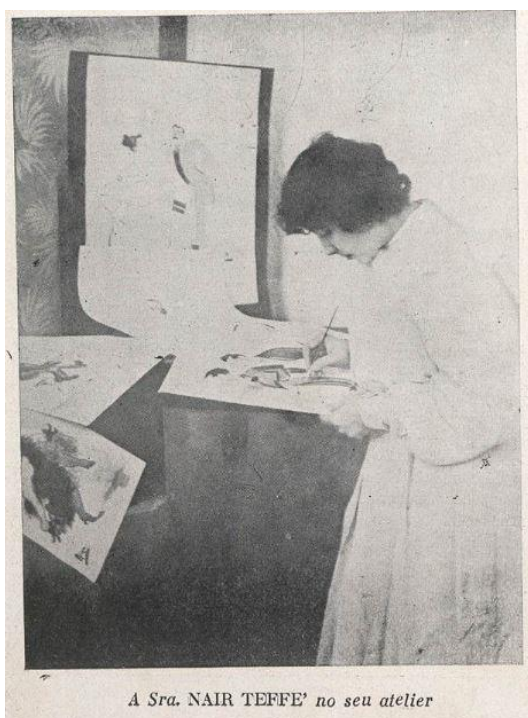
Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm, Museu Mariano Procópio. (Foto: Caroline Alves)

A assimilação do retrato enquanto representação da caricaturista Nair de Teffé, pode ser compreendida como resultado da semelhança física entre retratada e artista bem como consequência da persona criada pela própria Nair. Sua irreverência, personalidade alegre e a aproximação com Georgina de Albuquerque podem ter influenciado a associação entre *Brasileira* e *Nair de Teffé*. O retrato de Nair de Teffé apresenta a caricaturista através do riso e de sua alegria descontraída. Os elementos da feminilidade, que por muito tempo aprisionaram mulheres a padrões e condutas, começam a relatar sua emancipação. O novo projeto de civilização construído durante a Primeira República brasileira, era também almejado através do alcance de padrões estéticos atualizados à moda do exterior europeu. Nair era moderna, culta, sua imagem, ainda hoje, simboliza

²³³ JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 128.

uma tentativa de caminhada da sociedade republicana em direção a renovação e ao progresso.

Nair de Teffé carrega a fama de ser considerada, pela historiografia tradicional e opinião popular²³⁴, a primeira mulher caricaturista do Brasil e do mundo. Suas relações familiares e atuação artística impulsionaram a criação de discursos e representações que mitificam sua imagem e idealizam o feminino. O periódico *Vida Domestica*, em 1955, dedica uma matéria de entrevista a Nair, com título “Entristece-me a frivolidade da mulher de hoje”, segundo a edição, palavras da própria artista que, nesse momento, vive seus 69 anos. Dentre as fotografias, uma se destaca por apresentar Nair mais jovem, como artista, com paleta e pincel. Na legenda a revista sinaliza “Nair de Teffé foi uma das moças mais bonitas de sua época, na sociedade carioca. Além da beleza, jamais se descuidou das coisas do espírito.”



"Valores femininos, A sra. Nair de Teffé caricaturista patricia e o famoso traço do caricaturista francez, Sem. Brasil Feminino, junho de 1932.



Vida Domestica. Rio de Janeiro, junho de 1955. p. 30.

²³⁴ Esse título foi atribuído pela obra referênciada no estudo da caricatura nacional, organizada por Herman Lima, “História da Caricatura no Brasil” e reafirmado diversas vezes pela opinião pública, até nossos dias, em matérias como a da *Tribuna da Imprensa* intitulada “Nair de Teffé, a primeira caricaturista do mundo” (In: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 e 16 de outubro de 1994).

A caricaturista obtém sucesso ao negociar sua condição feminina e talentos artísticos, retratando e convivendo com personalidades da alta sociedade, políticos e outros artistas. Apesar de seu reconhecimento público na imprensa ilustrada e de publicações em periódicos internacionais, Nair continua sendo referenciada como amadora. Herman Lima, na importante publicação “História da Caricatura no Brasil”, apresenta Rian através de seus desenhos na imprensa e Nair através da imagem que se constrói pelos discursos, que descrevem fisicamente a artista e abordam sua personalidade. Logo na abertura, o autor cita uma descrição feita no início do século XX, em tempos de Rio mundano:

Miúda, miudinha, mimosa, frágil, delicada, uma figurinha de *biscuit*, digna de luxuosa *etagère* envidraçada e de pelúcia forrada. Uma tetéia, um *fétiche*, que compensa a exiguidade corporal por uma exuberância de vida e de graça. Fala com calor, sibilando muito levemente as palavras, num arroubo constante, das suas predileções. Pontua as frases lapidadas na sua excelente cultura intelectual. Adora a música, o teatro, a agitada existência mundana e o... *Fon-Fon!* É uma amadora muito disputada, e em quase todos os programas de festas de beneficência, no Rio e em Petrópolis, aparece o seu nome gentil e mignon como a sua possuidora, curtinho, pequenino, leve como uma mariposa, melodioso como um gorjeio.²³⁵

Enquanto se constrói e se consolida na sociedade republicana, arquétipos da mulher moderna, o pioneirismo e atitude irreverente de Nair são exaltados. A alegria manifestada em riso na *Nair de Teffé* de Georgina de Albuquerque, é recorrentemente associada a Rian, que em som e com acréscimo da letra “t”, torna-se *riant*, risonha²³⁶. Essa é uma das características mais enfáticas da personalidade de Nair de Teffé e na produção da caricaturista, considerada “trêfega, viva, bem falante e engraçada”²³⁷.

Em publicação na *Fon-Fon*, Nair é apresentada como mordaz, satírica e a revista justifica seu pseudônimo: “para mostrar que essa fingida maldade não passa de um inofensivo passatempo, assina-os ‘Rian’, disposta a rir, a rir sempre, de acôrdo com a radiante primavera dos seus dezoito anos”²³⁸. Para João do Rio, Rian é um pequeno demônio que ri, a artista:

²³⁵ LIMA, Herman. História da Caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963, 3 V, p. 1267.

²³⁶ Herman Lima aponta que, na Revista da Semana, ocorreu essa sugestão “Mlle, Nair de Teffé e a caricaturista Rian que, acrescentando um T ao seu pseudônimo e misturando francês com latim, bem poderia usar como divisa a velha legenda do humorismo: “Rian...t, castigat mores”, Ibidem, 1936, p. 1278. A citação se refere a um provérbio latino traduzido como “rindo castiga os costumes”, relacionado ao poeta francês Jean de Santeuil (1630-1697).

²³⁷ Ibidem, 1963, p. 1268.

²³⁸ “Esboceos. O Rio Elegante.” *Fon-Fon!* N. 22, Anno II. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1908.

é a encantadora menina impertinente dos salões e dos teatros, tão querida e tão estimada. Há, porém, ao lado dessa criança de olhos azuis e o ar de uma petite fille de Lawrence, de uma pequena primavera à maneira dos pintores ingleses do começo do século passado, um pequeno demônio que ri, um pequeno demônio leve como Ariel, que entre rosas fixa uma sociedade até então incólume, êsse demônio não é a encantadora criança de olhos azuis, é o terrível Rian.²³⁹

O sorriso transforma a Nair de Teffé de Georgina de Albuquerque em Rian e funciona como testemunho de um novo momento vivido pelas mulheres no início do século XX. Percebemos que, nas autorepresentações produzidas pelas pintoras atuantes nesse momento, poses contidas foram muitas vezes enfatizadas com o possível propósito de apresentar seriedade à trajetória das mulheres enquanto artistas. O sorriso determina a expressão da produção de Nair na caricatura e apresenta traços de sua personalidade. Tanto Georgina quanto Nair de Teffé demonstram, por sua trajetória biográfica e imagens, o sucesso na construção de representações sociais que harmonizam a condição feminina aos anseios pessoais e artísticos, construindo esferas de autonomia. Michele Perrot ao comentar sobre os vestígios femininos nas fontes e arquivos, aponta que “discursos e imagens cobrem as mulheres como uma vasta e espessa capa. Como alcançá-las, como quebrar o silêncio, os estereótipos que as envolvem? Existem, entretanto, muitas fontes. Fontes que falam delas. Fontes que emanam delas, nas quais se pode ouvir suas vozes diretamente”²⁴⁰. A autora ainda questiona o que as imagens nos dizem sobre a vida e os desejos dessas mulheres:

Podemos nos perguntar sobre a maneira pela qual as mulheres viam e viviam suas imagens, se as aceitavam ou as recusavam, se se aproveitavam delas ou as amaldiçoavam, se as subvertiam ou se eram submissas. Para elas, a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é uma celebração, fonte possível de prazeres, de jogos sutis. Um mundo a conquistar pelo exercício da arte.²⁴¹

²³⁹ Ibidem, 1963, p. 1275.

²⁴⁰ PERROT, M. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007, p.25.

²⁴¹ Ibidem.

Considerações finais

Se pudéssemos aprender um ensinamento geral através dessa dissertação seria, sem dúvida, não encarar os retratos como uma produção inofensiva. A passividade recorrentemente associada a retratística, demonstra certa incompreensão aos aspectos da produção artística e da representação humana. A capacidade de negociação na construção de imagens e a representação de personalidades envolvem sentidos, olhares e interpretações que escapam do universo pictural. O estudo do retrato de Nair de Teffé demonstra que é preciso estar atento as interações históricas, sociais e subjetivas da imagem e do que dela resulta.

Nossa trajetória se iniciou através da observação e análise da obra, na forma como se encontra contemporaneamente, no Museu Mariano Procópio. Buscamos historicizar a imagem. A própria obra nos guiou, a partir de sua trajetória, a lugares, exposições e temas relacionados, como as representações femininas, a representação do riso e as imagens de mulheres artistas. Encontramos sua origem no ateliê do casal Albuquerque em Niterói, no ano de 1921. Percorremos as exposições em que a obra foi exposta, na Galeria Muller em Buenos Aires, nesse mesmo ano, e na Exposição Geral de Belas Artes, em 1927. A pesquisa revelou novos elementos e adversidades, tornado o estudo e a observação do retrato ainda mais interessantes. Descobrimos o nome original da obra, concebido por Georgina de Albuquerque como *Brasileira* e apontamos os possíveis motivos de atribuição à retratada, Nair de Teffé. Uma diferença composicional foi também localizada.

O período de produção e as primeiras exposições de *Brasileira*, coincidem com o momento na Primeira República marcado por transformações no modo de vida do país, sobretudo em sua capital cultural, o Rio de Janeiro. A remodelação arquitetônica e de saneamento se constituíam como elemento central de um país que desejava se integrar no mundo “civilizado”. Paralelo a esse processo, foi instituído um padrão de prestígio social baseado em novos hábitos de consumo e de moda, objetivando formar uma sociedade mais culta e elegante. Com o amadurecimento da nova república, se forma um dilema coletivo de representação do país. O que significava “ser brasileiro naquela sociedade

cosmopolita e provinciana, moderna e antiquada, liberal e oligárquica?”²⁴² Segundo Elias Thomé:

sem possuir propriamente uma nação, marcado por extremas diversidades regionais, convivendo com a chaga social do trabalho escravo como herança e com um Estado praticamente reduzido ao servilismo político o país apresentava-se (...) de um modo insólito e dramático: como construir uma nação se não tínhamos uma população definida ou um tipo definido? Diante daquele amálgama de passado e futuro, alimentado e realimentado pela República, quem era o brasileiro?²⁴³

Georgina de Albuquerque definiu sua concepção de brasilidade a partir da figura de uma mulher jovem, moderna e sorridente. A representação corresponde, não somente ao tipo feminino enfatizado pela produção da artista, mas a expectativas projetadas por uma sociedade que, apesar das instabilidades sociais, buscava se desprender de um passado arcaico rumo a construção de um nacional cosmopolita e civilizado. A própria imagem da República, bem como a brasileira Nair de Teffé, se propagava através da representação feminina moderna:

Já nas primeiras décadas do século e em especial após a irrupção da Primeira Guerra Mundial na Europa, a representação da República assumirá os símbolos dinâmicos do modernismo: a juventude, as modas leves, o sol, o ar livre, os esportes e os últimos prodígios da tecnologia.²⁴⁴

Apesar das divergências traçadas a partir da construção de uma brasilidade pautada nos elementos raciais, a proposta de Georgina compõe um padrão a ser utilizado como propaganda no exterior, em nosso caso, na Argentina, país marcado por um imaginário de branquitude populacional²⁴⁵. Percebemos que o riso, apesar de não ser um elemento frequente na produção de retratos naquele contexto, era um atributo valorizado por Georgina através do estudo das expressões além de ser um elemento presente nos ensinamentos acadêmicos, aos quais a artista teve contato. O sorriso também simboliza uma característica de Nair de Teffé e da brasilidade. José do Patrocínio, importante

²⁴² SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira IN SEVCENKO, Nicolau (org). História da Vida Privada no Brasil, 12a. ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2011 (1998), p. 297.

²⁴³ SALIBA, Elias Thomé. Op. cit. p. 296.

²⁴⁴ Ibidem. (p. 3 caderno de imagens).

²⁴⁵ Mais sobre o tema em: BRAZ, Denise Luciana de Fátima. Onde estão os negros na Argentina? *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S.l.], v. 10, p. 363-374, jan. 2018. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/544>>. Acesso em: 30 mar. 2019. FERREIRA, Shagaly Damiana Araujo. Escritas Villeras de Nação. *Perspectivas discursivas sobre a Argentina negra em coisa de negros, de Washington Cucurto*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014. (Dissertação de Mestrado).

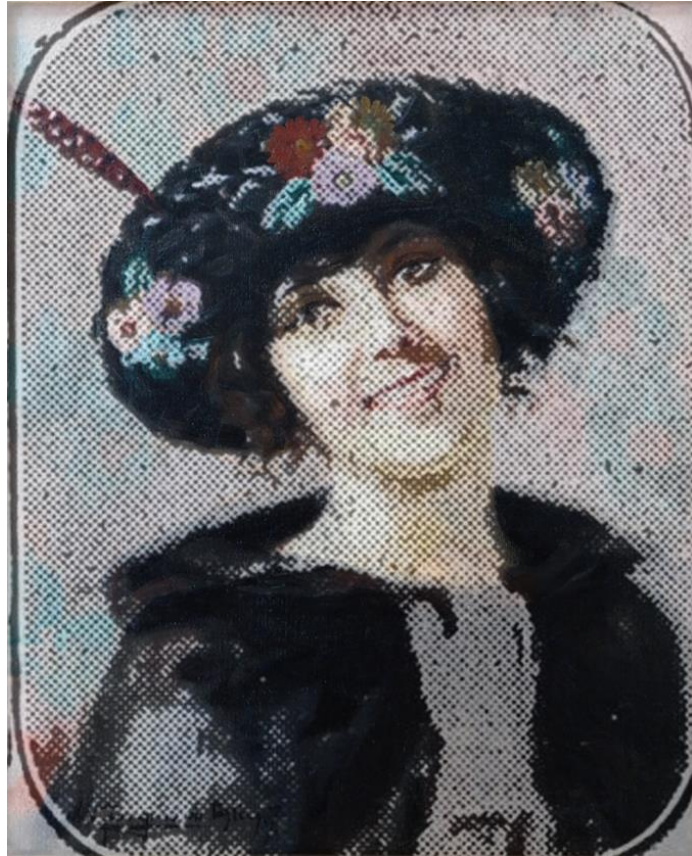
aboliconista e ativista político, descreve um significativo elemento da nossa identidade respondendo a pergunta “O Brasil... que somos nós? (...) Somos um povo que ri, quando devia chorar!”²⁴⁶

Além do novo título, foi localizada uma diferença composicional. Surgiram inquietações por parte dos que acompanharam a pesquisa mais de perto. Radiografias, raios X e os mais diversos procedimentos foram sugeridos com a finalidade de descobrir se a obra encontrada em reprodução no início da pesquisa seria realmente a representação de Nair de Teffé, do Museu Mariano Procópio. Por diversos motivos, essa nunca esteve dentre as preocupações centrais nessa dissertação. Apresentamos o possível trajeto da obra até o museu, o oferecimento de aquisição pela artista, o recurso de retoques feito pela mesma e, é claro, a própria semelhança entre as versões. A partir da apresentação de fontes e legitimação desses elementos, acreditamos em uma concepção de história composta por narrativas que ultrapassam o horizonte de pretensão da verdade histórica. A própria obra é maior do que esse horizonte. Atingindo dimensões imateriais, a funcionalidade do retrato e seu alcance envolvem a memória, o culto, a representação visual da personalidade, do poder, o caráter identitário, social agindo também como vestígio de uma presença.²⁴⁷

Através da análise e trajetória da obra e das artistas, tornou-se possível estabelecer uma identidade em comum, para *Brasileira* e *Nair de Teffé*. A descoberta de uma versão diferente, em título e forma, não implica na oposição entre as versões. É perceptível a semelhança em concepção de ideias e imagem, através por exemplo, da sobreposição das reproduções, em sua versão localizada na imprensa e em sua condição atual.

²⁴⁶ SALIBA, Elias Thomé. Op. cit. p. 300.

²⁴⁷ SILVA, Vítor. Notas sobre o retrato e a autorrepresentação do pintor. Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva. Porto 18 de maio de 2017. Disponível em: https://issuu.com/fundacaomarquesdasilva/docs/texto_final. Acesso em: Janeiro, 2018. Acesso em: janeiro de 2018.



Sobreposição das imagens: Georgina de Albuquerque. Nair de Teffé, s.d. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu Mariano Procópio. Bellas-Artes. O intercâmbio artístico argentino-brasileiro. O Jornal, 8 de maio de 1921. Ambas capturadas pela autora.

Louisse Tilly apresenta as demandas, cada vez mais urgentes, impostas à história das mulheres. Segundo a autora “é preciso produzir não somente estudos descritivos e interpretativos, mas também estudos que resolvam problemas analíticos”²⁴⁸. Torna-se importante, sobretudo na história da arte direcionada aos estudos de gênero, ampliar as preocupações deslocando o olhar das biografias, que foram fundamentais na consolidação da área, para a observação e estudo da produção feminina.

Produzimos uma trajetória da obra com a intenção de nos aproximarmos de sua história e da história das mulheres artistas envolvidas, preenchendo lacunas e buscando “uma invenção construída pela atenta escuta das vozes do passado”²⁴⁹. Me permiti aliar intuição e o olhar atento aos instrumentos de controle²⁵⁰, que possibilitaram verificar

²⁴⁸ TILLY, Louise A. Gênero, história das mulheres e História social. *Cadernos Pagu* (3) 1994, p. 29. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1722/1706>. Acesso em Janeiro de 2019.

²⁴⁹ DAVIS, Natalie Zemon. “Introdução”. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 2021.

²⁵⁰ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

hipóteses e apresentar algumas respostas com base na documentação encontrada e na análise do objeto artístico. Nossa colaboração através dessa dissertação, convida o leitor a observar novamente a obra, dessa vez, consciente de uma parte importante de sua história que havia sido perdida com o efeito do tempo. O tempo é poderoso, e com ele certamente surgirão novas pesquisas e diferentes olhares, que enriquecerão nossa percepção sobre a obra, seu mundo e o nosso.

Referências Bibliográficas

Gerais:

ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, v. 20, n.1, p. 344, 2012.

ALBUQUERQUE, G. *O Desenho como Base no ensino nas Artes Plásticas*. Tese para Concurso. Rio de Janeiro, 1942.

ALLEVA, Anne D'. *Methods & Theories of Art History*. 2 ed., Laurence King Publishing, 2012.

ARISTÓTELES. *História dos Animais Livros I-VI*. Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Concepção gráfica: Branca Vilallonga (Departamento Editorial da INCM) Revisão do texto: Paula Lobo. Tiragem: 800 exemplares. Data de impressão: Janeiro de 2006.

BALDASARRE, María Isabel. Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX. *Separata*, año 9, núm. 16, octubre de 2011.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BEAUNIS, Henri-Étienne. *Les sensations internes*. Bibliothèque Scientifique Internationale, vol. LXVII. Publiée sous la direction de M. Émile Alglave. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1889.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

CHADWICK, Whitney, COURTIVRON, Isabelle (org). *Amor & Arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

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.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 88.

DAZZI, Camila . O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista Esboços (UFSC)* , v. 19.

DAZZI, Camila. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Introd. de G.-G. Granger; pref. e notas de G. Lebrun; trad. de J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (col. Os Pensadores).

DIAS, Elaine (org.). Félix-Émile Taunay: Epitome de Anatomia Relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano; offerecido aos alumnos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul.-dez. 2016.

DIAS, Elaine. Os Retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas Antoine Taunay. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, v. 19, p. 11-43, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUCHENNE, Guillaume-Benjamin. *Mécanisme de la physionomie humaine, Considérations générales*, Paris, Vve Renouard, 1862.

EISENMAN, Stephen F., CROW, Thomas E. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ediciones AKAL, 21 nov. 2001.

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

FALCI, Miridan B.K & MELO, Hildete P.de. “Riqueza e Emancipação: Eufrásia Teixeira Leite. Uma análise de gênero”, 2002. Em *Estudos Históricos, CPDOC/FGV* n° 29 – Economia e Sociedade.

FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, F. et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERREIRA, F. *Belas artes: estudos e apreciações*. São Paulo: Zouk, 2012.

FIELL, Charlotte Fiell, DIRIX, Emmanuelle. *A Moda da Década: 1920*. Publifolha, 2014.

GARB, Tamar. “Gênero e Representação”. *Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa no Século XIX*. SP: Cosac & Naif, 1998.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. *A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do Sec. XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Cláudia Martins*. 2010. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963, p. 1270.

MALTA, Marize . Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e domesticidade na arte finissecular. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2010.

MALTA, Marize . Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e domesticidade na arte finissecular. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. p. 871.

MATOS, M. Izilda S. Entre telas e fotos: retratos e a construção social do sorriso. *ARTCULTURA (UFU)*, v. 19, p. 183-195, 2017.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: *Art and sexual politics*. 2. Ed. (1971, 1 ed.) New York: Macmillan Publishing Co., 1973.

PEREIRA, Sônia Gomes. *A arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ arte, 2008.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2007.

PITTA, F.. O Jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. *Concinnitas*, RJ. v. 1, p. 123-151, 2018.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge Classics, 2003.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: PAZ e Terra, 1985.

ROGERS, Geraldine. *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. 1a ed. La Plata : Univ. Nacional de La Plata, 2008. 365 p.

ROSA, Marcia Valeria Teixeira. A Modernidade na obra de Rodolpho Amoêdo. 2004, *XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte / CBHA*.

SALOMON, M. J. Uma história racionalista das emoções. *História Revista (UFG)*, Goiânia, v. 9, n.2, p. 319-329, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Soc.* [online]. 2005, vol.17, n.1, pp.343-366. ISSN 0103-2070.

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002.

_____. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

_____. Souvenir de ma carrière artistique: Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *Anais do Museu Paulista*. História e Cultura Material. An. mus. paul. vol.15 no.1 São Paulo Jan./June , ISSN 1982-0267, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti & STUMPF, Lucia Kluck. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. In *Teresa*. Revista de literatura brasileira. n. 14. FFLCH - USP, n.14, São Paulo: Editora 34, 2014.

VALLE, Arthur. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do Século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 4, out. 2009.

VALE, Vanda Arantes. Pintura Brasileira do séc. XIX – Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: *Clio Edições Eletrônicas*, 2001.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos femininas*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZACCARA, Madalena. Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm. Acesso em julho de 2016.

Sobre Nair de Teffé:

AMARAL, Solange Mello do. *Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé*. Ed. Museu da República, Rio de Janeiro, 2007.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. *Nair de Teffé artista do lapis e do riso*. 01. ed. Curitiba: Appris, 2016. v. 01. 175p.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *Nair de Teffé: vidas cruzadas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SANTOS, Paulo César dos. *Nair de Teffé: Símbolo de uma época*. 2ª ed. – Petrópolis, RJ: Sermograf, 1999.

SCHUMAHER, Schuma; BRASIL, Érico Vital. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade (biográfico e ilustrado)*. São Paulo: Editora Zahar, 2000.

TEFFÉ, Nair de. *A verdade sobre a Revolução de 22*. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti, 1974.

Teses e Dissertações:

BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. Juiz de Fora: UFJF, 2018. (Dissertação de Mestrado).

Costa Junior, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. Campinas: Unicamp, 2013. (Tese de Doutorado).

DAZZI, Camila Carneiro. *"Pôr em prática a Reforma da antiga Academia": a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. (Tese de Doutorado).

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos*. Juiz de Fora: UFJF, 2014. (Dissertação de Mestrado).

NOGUEIRA, Manuela Henrique. *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação*. São Paulo: USP/IEB, 2016. (Dissertação de Mestrado).

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima. *Luz, conflito e harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1920-1926*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. (Dissertação de Mestrado).

SOUZA, Viviane Viana de. *Artistas no feminino: a atuação de Abigail de Andrade e Julieta de França no Rio de Janeiro no entre séculos XIX-XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. (Dissertação de Mestrado).

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de Souza. *Luz, conflito e harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1920/1926*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. (Dissertação de Mestrado).

Valle, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. (Tese de Doutorado).

VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2014. (Dissertação de Mestrado).

Anexo I. Autobiografia de Georgina de Albuquerque.

BIBLIOTECA do Museu Nacional de Belas Artes. *ALBUQUERQUE, Georgina. Pasta com documentação diversa sobre a artista.* [s.l.]: [s.n.], [s.d.] A 47.

Minha constante atividade de origem era desenhar.

Minha mãe incentivou esse meu gosto tanto para a pintura. Desde os 9 anos eu tinha na nossa casa muito espaço, uma sala só para mim, que eu chamava (por influência de Monteiro Lobato, meu conterrâneo e vizinho) o meu "studio".

Em Taubaté mesmo, minha cidade natal, estudei com Gaspar Falco e Rosalbino Santoro. Este último era um artista de valor, que tinha vindo de Roma para apresentar uma exposição em São Paulo.

Entusiasmada com as notícias da Imprensa, eu tinha ido visitar essa exposição e ele, tendo vindo à Taubaté para visitar parentes, foi logo por mim procurado para que viesse ao meu "studio" ver meus trabalhos.

Ele gostou e logo começou a me dar umas aulas, que se prolongaram por dois anos, porque ele se associou aos negócios da família.

Em 1904 ingressei na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, como aluna de Henrique Bernardelli.

Conheci Lucílio na aula.

Em 1906 ele conquistou o prêmio de viagem à Europa por 5 anos.

Nosso casamento foi em Taubaté, seguindo no mesmo dia para Santos e Paris.

Fixamos residência em Montparnasse, o bairro dos artistas plásticos. Estudei no "Atelier Julian" da rua Cherche Midí, e, no ano seguinte me matriculei na École de Beaux Arts, classificada em 4o lugar entre 600 candidatos no Concurso de admissão.

Lucílio estava receoso porque já tínhamos uma filhinha, mas muito me animou o grande artista Eduardo de Sá, que estava em Paris executando o monumento a Floriano Peixoto (monumento que se encontra na Cinelândia).

Fiz em Paris vários cursos de aquarela com Richard Miller, de arte decorativa com Eugène Grusset, de croquis com Jules Poitevin.

Regressamos ao Brasil em 1912. Fixamos residencia em Icaraí, onde construimos o "atelier Lucilio e Georgina" - aí residimos 23 anos.

Anualmente um de nós dois viajava para apresentar exposição de trabalho de ambos, ora em São Paulo, ora em Porto Alegre, Recife, Campos ou Salvador.

Desde nosso regresso da Europa que Lucílio tinha sido nomeado Professor da Escola Nacional de Belas Artes e eu mantinha um Curso de Arte em Niterói e no Rio.

Em 1921 fizemos ambos uma importante exposição em Buenos Aires, patrocinada pelo Governo e com carater de intercâmbio cultural.

Em 1922 comecei a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes como professor contratado. Em 1927 fiz concurso para catedratico de Pintura mas apesar de ter sido classificada em 1o lugar pela Comissão Julgadora do Concurso, a Congregação da Escola mandou o nome do 2o classificado para o [sic.]. Nesta época a mulher ainda não tinha os mesmos direitos que o homem...

Em 1948 voltei a fazer concurso para catedratico, obentendo o 1o lugar e a nomeação.

Em 1952 fui nomeada Diretora da Escola Nacional de Belas Artes, com mandato de 3 anos de prazo. Procurei dar à Escola maior liberdade de ensino, mais espaço com maior número de salas para as cátedras e as disciplinas. Fiz ajardinar a área interna e consegui a pintura de prédio que estava interiormente enegrecida pelos anos da poeira.

De 1935 à 1939 deu-as a criação e extinção da Universidade do Distrito Federal, da qual fui professora e chefe de seção do Departamento de Desenho, Pintura e Arte Decorativa.

Desde 1953, quando diretora da Escola de Belas Artes, acedendo a convite da UNESCO e da Associação Internacional de Artes Plásticas, que criei a Comissão Brasileira, filiada à essa Associação e venho mantendo como Presidenta, essa Comissão que dá aos artistas brasileiros vantagem e relevo no plano internacional.

Pela intensidade de meu trabalho nesse setor, fui no 1o Congresso Internacional de Artes Plásticas (Veneza 1954) eleita pelos artistas internacionais para um dos 10 membros da Comissão Executiva. No 2º Congresso Internacional, que teve lugar em 1956 na Yugoslavia fui reeleita por novo mandato de mais três anos.

Neste momento estou apelando aos artistas plásticos que preparem seus quadros para a grande competição dos prêmios da Fundação Guggenheim de Nova York, que dá para o Brasil e mais 32 países um prêmio de \$1.000 dólares e direito a mais 4 quadros de artistas brasileiros a competição internacional do grande prêmio de \$10.000 dólares.

Dei 18 anos de minha vida à manutenção do Museu Lucílio de Albuquerque que fundei quando de sua morte em 1939.

Amigos do artista; do Rotary Club do Rio de Janeiro e colegas das associações de arte me ajudaram a lutar pelo Museu. Prefeitos como o Dr. João Carlos Vital e dr. Alim Pedro dotaram os orçamentos da Prefeitura com verbas para manter o Museu que estava instalado em prédio colonial entre edifícios públicos como o Instituto de Surdos e Mudos, a Maternidade Escola, a Aeronautica, as Embaixadas da Itália e do Japão, mas, apesar de tudo isso, em julho de 1956 a Prefeitura fez transferir a obra de Lucílio para o Museu da Cidade no parque Gávea e o belo prédio colonial foi entregue aos donos para ser demolido e transformado em mais um edifício de apartamentos.

No Museu Lucílio mantive um Curso de Arte para crianças, desde 1946 até o fechamento do Museu em 1956.

Agora mantenho Cursos de Arte em Inhangá 30 onde resido em Copacabana e no meu antigo atelier da rua Moreira Cezar 334 em Icaraí.

Gosto do lar e das crianças, de música, das flores e das plantas que guarnecem meu terraço, são 78 vasos com algumas plantas raras e muito comuns que são as que melhor se adaptam por aqui. Tenho saudades das belas arvores da residencia de Larangeiras.

Rio 18-1-1958

(ass.) Georgina de Albuquerque

Anexo II. Cronologia biográfica de Nair de Teffé

Desenvolvemos uma cronologia simplificada com o propósito de auxiliar na percepção dos acontecimentos citados e dados apontados durante a dissertação. Foram utilizados materiais bibliográficos sobre a artista, em destaque nas referências da dissertação.

10.6.1886 Nasce no Rio de Janeiro, Nair de Teffé. Filha de Joana Cristina von Hoonholtz e Antônio Luiz von Hoonholtz, barões de Teffé. O casal já tinha dois filhos, Oscar e Álvaro.

1887 Nair se mudou para Paris com sua família. A partir desse ano, até 1903, foram realizadas viagens recorrentes da família Teffé entre Europa e Brasil.

1895 Aos nove anos de idade, Nair vai estudar em um internato de freiras. Durante sua experiência em internatos, frequentados no sul da França durante sua infância, Nair começa suas caricaturas.

31 de julho de 1909 Nair publica sua primeira caricatura na imprensa, retratando a artista francesa Réjane na revista Fon, Fon! A partir dessa publicação, Nair começa uma colaboração em diversos periódicos, dentre eles, além da própria Fon, Fon!, Binóculo, Careta, O Malho, Ken , Revista da Semana, Gazeta de Notícias.

1910 Foi apresentada, através de Pinheiro Machado, ao filho do presidente da Argentina, Fernan Saens Pena, que torna-se seu noivo. Tempo depois, Fernan parte para a Europa. Ao saber que o noivo estava levando uma vida desregrada em Paris, Nair termina o noivado.

1910 De agosto à dezembro foi publicada a “Galeria das Elegâncias” com ilustrações de Rian no estilo *portrait charge* na Revista Fon-Fon! Rian publica duas caricaturas, impressas em cores, na “Galeria das Damas Aristocráticas” da revista Careta. Rian publica caricaturas de figuras masculinas na “Galeria dos Smarts” na Gazeta de Notícias.

1912 Nair interpreta o papel principal de uma peça escrita para ela, por Coelho Neto, intitulada Miss Love.

8 de dezembro de 1913 Aos 27 anos de idade, Nair se casa com o presidente da república, Marechal Hermes da Fonseca no Palácio Rio Negro. Nair ocupa o lugar de primeira-dama até novembro de 1914.

26 de outubro de 1914 Noite do Corta-Jaca no Palácio do Catete.

1916 Nair parte para a Europa, para realizar procedimentos médicos devido a um acidente de charrete ocorrido no ano anterior. Entre 1916 e 1920 o casal reside na França e na Suíça.

1916 Lançamento do livro “The Beautiful Rio de Janeiro” de autoria de Alured Gray Bell, com ilustração de Rian.

5 de julho de 1922 Hermes da Fonseca foi preso. Libertado no ano seguinte, falece na casa da família Teffé.

1922 Lançamento de “Petrópolis, a Encantadora” de autoria de Otto Prazeres com ilustrações de Rian.

1926 Segundo Lima e Maria de Fátima Hanaque, nesse ano encerra-se um período de publicações de Rian na imprensa carioca.

1927 Ingressou na Associação de Ciências e Letras, sendo eleita presidente no ano seguinte.

1929 Extinguiu a Associação de Ciências e Letras criando Academia Petropolitana de Letras, que presidiu até 1933.

28 de novembro de 1932 Fundou o cinema Rian, localizado na avenida Atlântica, 2965, em Copacabana. Em 1983 o cinema foi demolido, devido a um incêndio ocorrido anos antes.

1940 Nair se muda para Niterói. Nesse mesmo período, incentivada por Herman Lima, retoma as atividades na caricatura.

1963 Lançamento do livro “História da caricatura no Brasil” pela editora José Olympio, escrito e organizado por Herman Lima.

1974 Lançamento de “A verdade sobre a revolução de 22”. Livro que apresenta os acontecimentos do período, o mandato, a prisão e morte do marechal, além da vida de Nair, a partir de sua própria perspectiva e escrita.

10 de junho de 1981 Falece, no mesmo dia de seu aniversário, aos 95 anos de idade, Nair de Teffé.