



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

EMMELINE BEATRIZ GOMES DO AMARAL

**MUSEOLOGIA, GÊNERO E ARTE:
O CASO DA ARTISTA PLÁSTICA GEORGINA DE ALBUQUERQUE
NO MUSEU CARLOS COSTA PINTO**

Salvador
2018



EMMELINE BEATRIZ GOMES DO AMARAL

**MUSEOLOGIA, GÊNERO E ARTE:
O CASO DA ARTISTA PLÁSTICA GEORGINA DE ALBUQUERQUE
NO MUSEU CARLOS COSTA PINTO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sidélia Santos Teixeira.

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pela autora.

Amaral, Emmeline Beatriz Gomes do
Museologia, gênero e arte: o caso da artista
plástica Georgina de Albuquerque no Museu Carlos
Costa Pinto / Emmeline Beatriz Gomes do Amaral. --
Salvador, 2018.
145 f. : il

Orientadora: Sidélia Santos Teixeira.
TCC (Graduação - Museologia) -- Universidade
Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2018.

1. Museologia de Gênero. 2. História da arte. 3.
Georgina de Albuquerque. 4. Museu Carlos Costa Pinto.
5. Obra "Domingo de Páscoa". I. Teixeira, Sidélia
Santos. II. Título.

EMMELINE BEATRIZ GOMES DO AMARAL

**MUSEOLOGIA, GÊNERO E ARTE:
O CASO DA ARTISTA PLÁSTICA GEORGINA DE ALBUQUERQUE
NO MUSEU CARLOS COSTA PINTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Defesa em 18 de dezembro de 2018.

Banca examinadora

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Sidélia Santos Teixeira
Professora do Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal da Bahia

Prof. Me. José Joaquim de Araújo Filho
Professor do Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal da Bahia

Prof^ª. Dr^ª. Rachel Duarte Abdala
Professora do Departamento de História – Membro externo
Universidade de Taubaté

*Dedico este trabalho aos meus pais
Arléte e Helder, que me incentivaram a vir para a
Bahia perseguir meu sonho e a minha sobrinha
Helena, que nasceu nesse meio-tempo.*

AGRADECIMENTOS

Sinto-me feliz por escrever estas páginas, pois confirma a finalização da minha monografia, além de me fazer lembrar com carinho das pessoas que de alguma forma me auxiliaram para que eu conseguisse concluí-la, afinal, não fazemos nada sozinhos.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos membros da banca: à professora dra. Sidélia Santos Teixeira pela orientação, que desde o começo, quando ainda estava cogitando o tema, se mostrou solícita para me auxiliar; ao professor Me. José Joaquim Araújo Filho por ter aceitado participar da minha banca e ter contribuído para minha formação com todas as aulas dadas; e a querida professora dra. Rachel Duarte Abdala, que contribuiu muito com minha formação em História e que agora aceitou vir de Taubaté-SP para participar desta banca e colaborar para minha formação em Museologia.

Ao longo, não apenas da elaboração desta monografia, mas de minha formação de um modo geral, tive oportunidade de conhecer pessoas que se mostraram dispostas a me ajudar. Fico feliz e agradecida por ter estagiado no Museu Eugênio Teixeira Leal cujos funcionários me são muito queridos e onde aprendi muito, sobretudo com a museóloga Marcela Marchi, com todos os conselhos e encorajamentos, não apenas no que tange a museologia. Gratidão!

Também por ter estagiado no Museu de Arte da Bahia, como disciplina que era obrigatória, mas que acabou se tornando muito prazerosa. À restauradora Maria Verônica Rorhs por toda a atenção e à museóloga Celene de Oliveira Barbosa Sousa que me ajudou inclusive com a monografia, meu muito obrigada!

Meus agradecimentos também vão para a equipe do Museu Carlos Costa Pinto. Da diretora aos seguranças, que sempre foram atenciosos e, sobretudo, à Simone Trindade, que reconheço ter dado trabalhinho - com todas as pesquisas e visitas que realizei ao museu -, mas que ela todas as vezes me recebeu prontamente, inclusive me dando dicas para a melhoria do meu trabalho.

Aos meus colegas de curso, em especial meus amigos Rodrigo Kelmer, Mariana Cerqueira Rodriguez, Isadora Lima, Ana Maria Santos Souza, Jeane Machado e Lorena Brunes, pelos trabalhos realizados juntos e toda cooperação nesses anos, agradeço! Também meu agradecimento à professora Me. Genivalda Cândido, pessoa querida que se tornou amiga e com muita atenção, me auxiliou em alguns momentos difíceis durante a graduação, se mostrando sempre disposta a me ajudar.

Da Bahia também, tenho que agradecer à algumas pessoas, que de modo geral, tornaram minha estadia aqui bem melhor: Amanda Raielly - mãe do gato mais gordo que existe - por aguentar morar comigo por quase dois anos. Obrigada, jovem querida! Também a Edméia Araújo dos Reis, pessoa de coração lindo que tenho um carinho enorme por toda ajuda e zelo que teve comigo no breve período que estagiei no Museu Nacional de Enfermagem Ana Nery, assim como André Luis Bispo de Jesus, pessoa estimada que tenho respeito. Tenho que agradecer também às prezadas Adelaide Cerqueira e Marisa Sá Menezes, pelo cuidado, pelos cafés e pelas conversas no caminho do estágio. Ademais, nos quarenta e cinco minutos do segundo tempo de minha estadia aqui, à Nathalie Silveira que se tornou pessoa querida, que pode até achar que eu a ajudei, mas na verdade foi ela quem de alguma forma me ajudou. Obrigada, cabeça!

De Taubaté tenho que agradecer as pessoas que me incentivaram a aguentar firme aqui a graduação nos momentos de desânimo. Aos meus amigos Renan Luiz dos Santos, Felipe Oliveira Barbosa, Ana Carolina Oliveira, Fabio Aoki e Katherine Martuchelli, por todas as ligações, mensagens e facetimes que me revigoraram para prosseguir os estudos; também aos meus estimados historiadores Adriel Vieira, Tatiana Piorino Vinci, Dani Anzorena, Fernando Henrique Pereira, Renato Rocha, Jean Ferreira, Jonathan Cruz e Rodney Amador, além dos queridos Danilo Garrão, Camila Lima e Letícia Costa, que também me ajudaram a renovar as energias quando ia para minha cidade.

À minha família, começando pelas minhas primas-irmãs Michele Camargo e Alessandra Náthaly, por sempre estarem comigo, mesmo à distância. Às minhas tias Tetê, Lúcia e Lindalva também por toda ajuda e auxílio que me proporcionaram neste tempo aqui na Bahia. Aos meus pais Arléte e Helder, que desde sempre, me incentivam e apoiam a seguir meus sonhos, e que fizeram o melhor que podiam para que eu tivesse as melhores condições de estudos aqui. Meu muito obrigada a todos! Eu amo vocês!

Por fim, agradeço a Deus, que sem ele, nada disso seria possível.

É maravilhoso sentir diante de uma pintura, que nela palpita a alma do artista que desperta a nossa; que sua emoção nos envolve e seu pensamento se identifica com o nosso.

Georgina de Albuquerque (1951)

AMARAL, Emmeline Beatriz Gomes do. *Museologia, gênero e arte: o caso da artista plástica Georgina de Albuquerque no Museu Carlos Costa Pinto*. 145 f. il. 2018. Monografia (Bacharelado Museologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

A obra "Domingo de Páscoa" da artista Georgina de Albuquerque, Taubaté-SP, encontra-se no Museu Carlos Costa Pinto, Salvador-BA, instituição essa que leva o nome do colecionador soteropolitano que adquiriu obras de arte no início do século XX. Como parte do acervo, assim como todos os objetos que compõem a exposição do museu, a obra tem seu potencial informativo, que por sua vez requer um estudo minucioso acerca dos dados tanto intrínsecos - aspectos materiais da obra -, quanto extrínsecos - aspectos externos da obra, como contexto que foi criado, existiu e adquiriu significados. Logo, essa percepção ampla do objeto como vetor de informação viabiliza explorar os diferentes aspectos da obra, como o movimento impressionista originado na França - a partir do reconhecimento desse estilo presente nesta pintura - e a biografia da artista Georgina de Albuquerque, ressaltando seu pioneirismo e relevância numa esfera, predominantemente, masculina sendo uma das poucas artistas a ser reconhecida e bem sucedida profissionalmente, no início do século XX. Essa conjuntura, por sua vez, leva a refletir acerca da questão de gênero dentro de espaços culturais artísticos, pautados nos trabalhos das "Guerrilla Girls", onde a presença feminina é diminuta se comparada com a masculina. Ao trazer essa constatação para o Museu Carlos Costa Pinto, observa-se que a presença feminina - no que tange as pinturas adquiridas pelo colecionador - é marcada apenas pela artista Georgina de Albuquerque com sua obra "Domingo de Páscoa". Portanto, este presente trabalho evidencia questões de gênero no âmbito da Museologia cujas reflexões sobre esse tema tiveram início com a Nova Museologia e a Sociomuseologia. Assim, esta foi a problemática investigada no Museu Carlos Costa Pinto/Bahia/Brasil.

Palavras-chave: Museologia de Gênero, Georgina de Albuquerque, Museu Carlos Costa Pinto.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01:	"Domingo de Páscoa" - Georgina de Albuquerque (s/d)	13
Figura 02:	Guerrilla Girls - Consciência do mundo da arte	14
Figura 03:	Monitoramento de militantes sufragistas detidas por atacarem museus e obras de arte	39
Figura 04:	Carla Zaccagnini, Elements of Beauty: A Tea Set Is Never Only a Tea Set	39
Figura 05:	Pôster em português para a exposição do Portfólio das Guerrilla Girls	50
Figura 06:	"Impressão, sol nascente" - Monet (c. 1872)	56
Figura 07:	Seis pinturas da "Catedral de Rouen" - Claude Monet	57
Figura 08:	"Gare Saint-Lazare" - Claude Monet (1876-1877)	58
Figura 09:	"Pastora deitada" - Berthe Morisot (1891)	59
Figura 10:	"Mulher e menina dirigindo" - Mary Cassatt (1881)	60
Figura 11:	"Batalha do Avahy" - Pedro Américo (1872-1877)	63
Figura 12:	"Batalha dos Guararapes" - Victor Meirelles (1879)	63
Figura 13:	"Patinhos no Lago" - Eliseu Visconti (1897)	64
Figura 14:	"Anchieta Escrevendo o Poema à Virgem" - Lucílio de Albuquerque (1906)	67
Figura 15:	"Retrato de Georgina" - Lucílio de Albuquerque (1920)	69
Figura 16:	"Crianças brincando" - Georgina de Albuquerque (s/d)	72
Figura 17:	"Sessão do Conselho de Estado" - Georgina de Albuquerque (1922)	75
Figura 18:	"No Cafezal" - Georgina de Albuquerque (1926)	76
Figura 19:	"Lucilio e Georgina de Albuquerque, pintores" - Fotografia do Álbum de artistas (s/d)	78
Figura 20:	Fachada do Museu Carlos Costa Pinto	85
Figura 21:	Lustre em cristal Baccarat e opalina, França, séc. XIX - Coleção de Cristais	86
Figura 22:	Santa Eulália - Coleção de Imaginária	86
Figura 23:	Arca em jacarandá. Bahia, séc. XVIII-XIX - Coleção de Mobiliário	87

Figura 24:	Imperial Ordem da Rosa - Coleção de Ordens Honoríficas. Brasil, séc. XIX - Coleção de Ordens Honoríficas	87
Figura 25:	Peças de Porcelana de manufatura inglesa - Coleção de Porcelanas	88
Figura 26:	Bandeja - Chinoiserie em laca - Coleção de Diversos	88
Figura 27:	"Jóias de crioulas" - Coleção de Ourivesaria	89
Figura 28:	Paliteiros - Coleção de Prataria	90
Figura 29:	Lâmpadas, Cruz processional, Tocheiros, Lanternas Processionais - Coleção de Prataria	90
Figura 30:	Balangandans - Coleção de Prataria	91
Figura 31:	"Primo Amore", mármore, séc. XIX. O. Beşji - Coleção de Esculturas	92
Figura 32:	"Coração de Jesus" - José Teófilo de Jesus	94
Figura 33:	"Lavadeira" - João Francisco Lopes Rodrigues	95
Figura 34:	"Busto de mulher" - Manoel Lopes Rodrigues	96
Figura 35:	"Sala do capítulo" - Presciliano Silva	97
Figura 36:	"Ladeira da Montanha" - Alberto Valença	98
Figura 37:	"Marinha" - Mendonça Filho	99
Figura 38:	"Domingo de Páscoa" - Georgina de Albuquerque (s/d)	101
Figura 39:	Catálogo da Exposição de pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque (1936) - Parte externa	103
Figura 40:	Catálogo da Exposição de pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque (1936) - Parte interna	104
Figura 41:	"Saída da igreja" - Georgina de Albuquerque (s/d)	105
Figura 42:	"Velha Igreja" - Georgina de Albuquerque (s/d)	105
Figura 43:	"Saída da missa" - Georgina de Albuquerque (s/d)	105

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABAB	Academia de Belas Artes da Bahia
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
CAMUCAMU	Coletiv@ Afetiv@ de Mulheres do Campo da Museologia
CEDIG	Centro de Digitalização da Universidade Federal da Bahia
CEDOC	Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IGHB	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
MAB	Museu de Arte da Bahia
MAS-SP	Museu de Arte Sacra de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MCCP	Museu Carlos Costa Pinto
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MoMA	Museum of Modern Art
ONU	Organização das Nações Unidas
PINA	Pinacoteca do Estado de São Paulo
SEBRAMUS	Seminário Brasileiro de Museologia
SPBA	Sociedade Propagadora das Belas Artes
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VFM	Virtual Feminist Museum

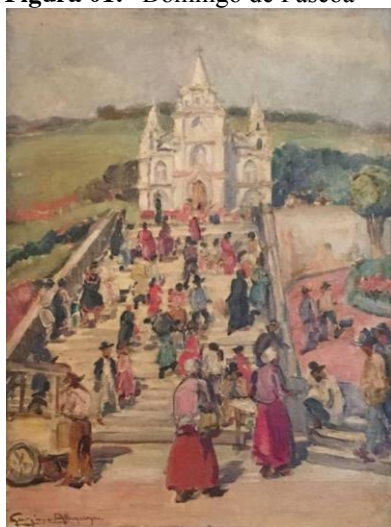
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. QUANDO A MUSEOLOGIA ENCONTRA O FEMINISMO	22
1.1. A "SEGUNDA ONDA DO FEMINISMO" E O CONCEITO GÊNERO	22
1.2. A NOVA MUSEOLOGIA E A SOCIOMUSEOLOGIA	28
1.3. O GÊNERO ADENTRA O CAMPO TEÓRICO DA MUSEOLOGIA	32
1.4. O GÊNERO ADENTRA O ESPAÇO MUSEU	38
2. ISMOS DA ARTISTA GEORGINA DE ALBUQUERQUE: IMPRESSIONISMO, PIONEIRISMO E FEMINISMO	46
2.1. O FEMINISMO NA ARTE	46
2.2. O IMPRESSIONISMO	54
2.3. O IMPRESSIONISMO NO BRASIL	62
2.4. A IMPRESSIONISTA GEORGINA DE ALBUQUERQUE	69
3. GEORGINA DE ALBUQUERQUE E O MUSEU CARLOS COSTA PINTO	80
3.1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O FENÔMENO DO COLECIONISMO	80
3.2. O MUSEU E SEU PATRONO CARLOS COSTA PINTO	84
3.3. A ARTE DA BAHIA PRESENTE NA COLEÇÃO DE PINTURAS DE CARLOS COSTA PINTO	92
3.4. A OBRA "DOMINGO DE PÁScoa" DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	110
APÊNDICE A - OBRAS DE MANOEL LOPES RODRIGUES	119
APÊNDICE B - OBRAS DE PRESCILIANO SILVA	121
APÊNDICE C - OBRAS DE ALBERTO VALENÇA	123
APÊNDICE D - OBRAS DE MENDONÇA FILHO	127
APÊNDICE E - OBRAS DE ELISEU VISCONTI	129
APÊNDICE F - OBRAS DE ANTÔNIO PARREIRAS	130
APÊNDICE G - OBRAS DE CASTAGNETO	131
APÊNDICE H - TABELA DOS PINTORES QUE COMPÕEM O ACERVO DO MCCP	132
APÊNDICE I - OBRAS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE NA PINACOTECA-SP	137
APÊNDICE J - OBRAS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE NO MAS-SP	138
APÊNDICE K - OBRA DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE NO MAB	144
APÊNDICE L - OBRA DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE NO IGHB	145

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste trabalho foi sendo construída em etapas. Ocorreram mudanças quanto a abordagem museológica sobre o objeto de estudo, que apesar de ter tornado trabalhosa a elaboração e reelaboração do anteprojeto, foi muito profícua e agregou valor ao meu aprendizado. Peço licença para nestes primeiros parágrafos relatar este processo na primeira pessoa. Tudo teve início a partir de uma visita realizada na exposição de longa duração do Museu Carlos Costa Pinto (MCCP). Na "Sala 16" dessa mostra encontrei um pequeno quadro que me chamou a atenção pelo seu estilo impressionista, retratando a parte exterior de uma igreja, com pessoas indo em direção a sua entrada. Ao verificar a placa de identificação percebi que a autoria desta obra intitulada "Domingo de Páscoa" era de uma artista que tenho predileção, pelo seu estilo, pelas temáticas e também pelo fato de ser minha conterrânea, de Taubaté-SP. Não poderia deixar de expor minha surpresa e felicidade ao ver o quadro de Georgina de Albuquerque inserido no acervo do colecionador Carlos Costa Pinto, o que me fez, a partir disso, reconhecer e me identificar de certo modo com a instituição.

Figura 01: "Domingo de Páscoa" - Georgina de Albuquerque (s/d)



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral em 01 Out. 2018.

Sabendo que queria tratar de Georgina de Albuquerque e sua obra, procurei explorar a documentação museológica do MCCP e constatei a escassez de informações disponibilizadas, devido a falta de registros do próprio Carlos Costa Pinto sobre a sua coleção. Com isso, a ideia inicial seria levantar informações concernentes à obra, abordar a biografia da artista e ressaltar sua relevância no âmbito artístico brasileiro. Pesquisei mais sobre a artista e verifiquei que, em suas biografias não tinham informações sobre a sua vinda para a Bahia. Ao mesmo tempo, me recordei de uma notícia que encontrei no jornal "A Tarde" de

Salvador (1924) que apresentava registro sobre Georgina e seu marido Lucílio de Albuquerque - também artista, quando estava pesquisando na Hemeroteca Central dos Barris como bolsista da iniciação científica cujo intuito era de inventariar práticas e discursos patrimoniais das culturas e histórias africanas e afro-brasileiras¹.

No entanto, não encontrei mais esse meu registro. Retornei à Hemeroteca para pesquisar novamente começando no ano de 1920 até que encontrei a notícia em 23 de setembro de 1924, dado que confirmou a presença dela e de seu marido Lucílio de Albuquerque, em Salvador. Também fui ao Centro de Digitalização da Universidade Federal da Bahia para recolher mais alguns dados que na hemeroteca não estavam disponíveis.

Identifiquei também no Museu de Arte da Bahia (MAB) um quadro de Lucílio de Albuquerque - "Mãe Preta" (1912)². Assim recorri à museóloga do setor de documentação Celene de Oliveira Barbosa Sousa que, prontamente, disponibilizou a documentação para verificar se havia algum dado que pudesse indicar mais sobre o casal. Contudo, não havia. Estagnada com a pesquisa, que estava voltada para a documentação, reelaborei o anteprojeto com viés para expografia, e posteriormente para ação cultural e educativa, até que, em viagem de férias para pesquisar sobre Georgina na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina) - onde existem obras dela - e no Centro de Documentação e Memória, visitei também o Museu de Arte de São Paulo (MASP) local no qual tive contato com as "Guerrilla Girls" - um coletivo internacional que luta por maior representatividade de gênero e raça e que evidencia a baixa presença de ambos em acervos de museus, galerias e coleções particulares - através de um pôster delas na exposição de longa duração do museu (Figura 02).

Figura 02: Guerrilla Girls - Consciência do mundo da arte



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral em 27 Jul. 2018.

¹ Projeto intitulado "Da coleção à comunicação: uma proposta de inventário de práticas e discursos museológicos referentes a culturas africanas e afro-brasileiras, em museus da cidade de Salvador" com orientação do Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, em 2017.

² APÊNDICE M.

Esse fato confluiu para a decisão sobre a temática do trabalho, já que no M CCP, conforme constatado pela museóloga Simone Trindade, a única pintura de uma artista mulher adquirida pelo colecionador Carlos Costa Pinto foi a de Georgina de Albuquerque. Ademais, a disciplina de Museologia Contemporânea propiciou referências no que tange ao olhar sobre a museologia de gênero. Portanto, a presente monografia está pautada e se inicia com a análise sobre a Museologia, as questões de gênero, a história da arte e o museu, tendo como base a concepção de que a obra "Domingo de Páscoa" é um vetor de informação que viabiliza a investigação desses diversos aspectos que ela compreende.

A obra "Domingo de Páscoa" compõe a significativa coleção adquirida pelo próprio Carlos de Aguiar Costa Pinto, soteropolitano que se tornou um importante colecionador de obras de arte e que visava instalar um museu para expô-la. Faleceu antes de conseguir realizar esse intuito, mas sua esposa Margarida Ballalai de Carvalho Costa Pinto posteriormente doou as peças de sua coleção constituindo uma fundação e instituindo o Museu Carlos Costa Pinto.

Assim como todas as peças da coleção do museu, a obra "Domingo de Páscoa" de Georgina de Albuquerque tem a necessidade de possuir uma documentação museológica mais completa possível, pois, como afirma Meneses (1992), a função documental do museu garante a democratização da experiência e do conhecimento humanos. As informações documentadas podem proporcionar enriquecimento, para a exposição, para a mediação com o público, e também como suporte teórico para pesquisas mais aprofundadas. Nesta pesquisa, a fonte material exposta a ser analisada é uma pintura, obra de arte que, de acordo com Juliana Cunha Passos (2011), é manifestação de linguagem, possuindo funções de comunicação e de expressão que se faz necessária a abordagem de várias esferas da realidade, dentre elas o contexto social (abordagem sincrônica) e o contexto histórico (abordagem diacrônica).

Desse modo, além da análise da obra em si, faz-se necessária pesquisas externas que abrangem essas questões contextuais no que tange três fatores: o primeiro é que essa pintura de Georgina de Albuquerque é do estilo impressionista, estilo esse originado na França por volta de 1860 e que perdurou até 1900. Esse movimento, apesar de ser precedente do recorte temporal da pesquisa, é fundamental de analisar para compreender o estilo adotado pela artista. O segundo é que a época em que Georgina foi a França e aderiu ao impressionismo em sua produção artística, esse estilo não estava mais tão em voga. E por último que o movimento veio para o Brasil tardiamente, aliás, com a própria artista, sendo uma das precursoras dele, junto de outros artistas. Com isso, é fundamental retroceder ao período que inicia o impressionismo na França, o contato e a influência desse movimento para Georgina e a disseminação dele, através dela e de outros artistas no Brasil elucidando um panorama das

artes plásticas no país, para assim poder adentrar ao contexto artístico de Salvador que está presente na coleção do M CCP, que contempla a Escola Baiana de Pintura da segunda metade do século XVIII até a Academia de Belas Artes da Bahia do início do século XX.

Quanto ao museu, também é pertinente a compreensão de tanto seu acervo de pinturas quanto de seu colecionador. Além das obras de arte, ele reuniu ao longo de sua vida considerável coleção - três mil cento e setenta e cinco exemplares divididos em doze coleções: cristal, desenho, diversos, escultura, gravura, imaginária, mobiliário, ordens honoríficas, ourivesaria, pintura, porcelana e prataria. Como assinala Gonçalves, "basicamente, toda e qualquer 'coleção' pressupõe situações sociais, relações sociais de produção, circulação e consumo de objetos, assim como diversos sistemas de ideias e valores e sistemas de classificação que as norteiam" (2007, p. 24), o que poderá colaborar para a melhor apreensão da aquisição do quadro "Domingo de Páscoa" por Carlos Costa Pinto para sua coleção.

A hipótese para solucionar essa lacuna de informações tem como ponto de partida pesquisas realizadas na Hemeroteca Central dos Barris, onde foi encontrada a matéria tratando de uma exposição de Georgina com seu marido intitulada: "Exposição Georgina-Lucilio de Albuquerque"³ com abertura no dia 27 de setembro de 1924, localizada na então Bibliotheca Pública⁴. Essa informação de uma exposição dela e do marido em Salvador não consta em nenhuma biografia da artista até então averiguada, portanto, ainda são escassas as informações acerca desse evento. Mas, o que pode ser sugerido a partir dessas informações é a possibilidade de Carlos Costa Pinto ter visitado a exposição e adquirido a obra da artista, primeiro, porque como já elucidado, ele colecionava obras de arte, e segundo, porque nesse evento, de acordo com o jornal "O Imparcial"⁵, a abertura contou com "a presença do sr. governador do Estado, autoridades civis e militares, artistas, representantes da imprensa, grande número de senhores e pessoas gradas" e ele era de uma elite na sociedade para estar incluso nesse círculo. Deve-se ressaltar que essa hipótese é apenas uma possibilidade para explorar o tema, mesmo porque, como se sabe de acordo com as informações do M CCP, ele e sua esposa, Margarida, viajaram para o Rio de Janeiro também, podendo haver a chance de ter

³A Tarde Bahia - Terça-feira, 23 de Setembro de 1924. "Um signal de vitalidade artística: As obras de um illustre casal de pintores expostas na Bahia. A Exposição Georgina-Lucilio de Albuquerque será para nós um índice da Pintura Nacional".

⁴A primeira biblioteca pública do Brasil e da América Latina foi fundada em 13 de maio de 1811, data escolhida em homenagem ao aniversário do príncipe regente Dom João VI.

⁵O Imparcial - Bahia, Terça-feira, 29 de Setembro de 1924. "A inauguração da Exposição de Pintura De Georgina e Lucilio de Albuquerque".

sido adquirida a obra "Domingo de Páscoa" lá, já que era local em que Georgina fixou residência.

Outro aspecto a se pesquisar, depreendendo a biografia da artista, no contexto em que a obra foi produzida, compreende tanto as condições que favoreceram seus estudos e aperfeiçoamentos artísticos, num período que eram impostos limites para o aprendizado feminino no campo da arte (a viagem à França com seu marido contribuiu para seu pioneirismo quanto ao movimento impressionista no Brasil, principalmente, por ter tido a oportunidade de aprender métodos não aceitos no Brasil, incluindo o ensino do nu para mulheres); como também sua competência pessoal, por saber negociar sua permanência no campo artístico brasileiro, como argumenta Nogueira (2016), conciliando as funções sociais que eram esperadas para as mulheres concomitantemente se destacando no âmbito profissional, não somente como artista de prestígio em meados do século XX, mas também como a primeira mulher a ocupar a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde estudou e lecionou. É relevante essa abordagem, pois ao reconhecer a indagação do artigo de Linda Nochlin (1971) "por que não tem havido grandes mulheres artistas?", abre para reflexões acerca das causas da aparente inexistência das mulheres artistas na história, evidenciando a exceção de Georgina de Albuquerque no meio artístico brasileiro.

Além de tratar no âmbito da história da arte, é pertinente tratar a questão de gênero na museologia, já que a invisibilidade da participação das mulheres e a marginalização da produção feminina constatado por Mariano (2008) têm ocorrido nos diversos campos de produção de conhecimento sendo assim uma tradição expandida por diversas áreas e também pelas várias escolas e correntes de pensamento. Ademais, como pondera Rechená (2012), se atualmente existe uma antropologia de gênero, uma história de gênero, uma psicologia de gênero, uma arqueologia de gênero, no que concerne a uma "museologia de gênero" é ainda rara a articulação. Com isso, e baseado nos trabalhos das "Guerrilla Girls", coletivo de artistas ativistas feministas que denunciam desde o final dos anos 1980 a falta de representação de mulheres artistas no mundo da arte, evidenciando preconceitos de gênero e étnicos, bem como corrupção na política, arte, cinema e cultura pop e de desconstruir os cânones que tornaram invisíveis as mulheres também nos museus, torna-se apropriada esta análise quanto à Georgina de Albuquerque e sua obra presentes no acervo do MCCP.

A pesquisa consta então de, primeiramente, investigar questões de gênero, sobretudo no âmbito da museologia, e da história da arte, para então abordar o movimento artístico do impressionismo, originado na França, e posteriormente advindo para o Brasil através de artistas brasileiros que tiveram este contato na Europa, incluindo entre eles Georgina de

Albuquerque cuja relevância é ressaltada devido a seu pioneirismo, tanto ao trazer as técnicas impressionistas, quanto de se destacar profissionalmente a ponto de se tornar a primeira diretora da Escola de Belas Artes, num período que as diferenças de tratamento para homens e mulheres eram mais excludentes. Com isso, entra-se na questão do MCCP, com o intuito de analisar a obra "Domingo de Páscoa", partindo da compreensão da biografia de Carlos Costa Pinto, seu acervo - especialmente quanto às pinturas adquiridas e seus pintores mais relevantes -, para assim tentar depreender a aquisição desta obra pelo colecionador, visto que é a única pintura produzida por uma mulher, da coleção original.

Para a fundamentação teórica desta pesquisa, é necessário recorrer, no que tange às questões de gênero de um modo geral os estudos de Louro (1997) para delinear a luta das mulheres, sobretudo a partir da "segunda onda" do feminismo. No que concerne essas questões de gênero investigadas na museologia, as considerações de Vaquinhas (2014) - quanto à museologia de gênero e o discurso crítico sobre o papel social e político dos museus na sociedade contemporânea, acerca da memória e dos patrimônios femininos -, Rechena (2012; 2014) - que traz reflexões teóricas sobre os conceitos de museologia e de gênero, além de pensar a museologia social a partir desta perspectiva de gênero, que é uma temática contemporânea considerada marginal, como forma de alargar o campo de estudo museal - e também o coletivo feminista internacional "Guerrilla Girls" - que evidencia por meio de estatísticas a quantidade ínfima de mulheres inseridas em espaços culturais artísticos se comparada com a presença hegemônica masculina -, são basilares no que tange a museologia, nesta pesquisa. No âmbito das artes, são importantes as alegações de Nochlin (1971) quanto à inexistência de mulheres artistas na história, não pela ausência de talentos femininos, mas pela sua exclusão das principais instâncias de formação de carreiras artísticas, e do tratamento diferenciado que elas recebiam no que tange a crítica de arte, imprensa, mercado e os espaços expositivos e museus - se comparadas aos homens. Acerca da história da arte, - sobretudo o impressionismo por conta do ponto inicial da pesquisa que é a obra "Domingo de Páscoa" deste estilo - referências como Ernst Hans Gombrich (2015) que trata num viés eurocêntrico a história da arte, mas que é fundamental, pois elucida a revolução artística no século XIX, com o movimento impressionista nascido na Europa; Arnold Hauser (1998) cuja abordagem da sociologia da arte reforça o entendimento desse movimento artístico de um modo geral; Maurice Serullaz (1989) e Amy Dempsey (2011) que em suas obras explanam mais especificamente sobre o movimento impressionista; Luís Gonzaga Duque (1995) que é referência para os estudos da arte brasileira do século XIX, devido sua sistematização da história do desenvolvimento das artes plásticas no país, além de Quirino Campofiorito (1983)

que trata do período do século XIX na pintura brasileira, elucidando diversos artistas, inclusive Georgina de Albuquerque e o artista baiano Presciliano Silva. Os estudos pioneiros de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002; 2005; 2008; 2011) são essenciais, quanto ao impressionismo trazido para o Brasil, também quanto à sociologia da arte brasileira - na qual investiga acerca das possibilidades de profissionalização feminina na esfera das “belas artes” brasileira, em sua fase acadêmica, mais precisamente, durante o período que enfeixa os anos de 1884 e 1922 - e também quanto à biografia de Georgina de Albuquerque e suas produções artísticas. Ainda acerca de Georgina, outra referência pertinente é a dissertação de Manuela Henrique Nogueira (2016) que analisa a produção pictórica da artista com a temática da representação da mulher em situação de trabalho tendo como ponto de partida o quadro "No cafezal" (1926). Sobre Carlos Costa Pinto, é fundamental recorrer aos catálogos da Fundação Museu Carlos Costa Pinto (1988; 2003), para compreender seu colecionismo, seus gostos e predileções para tentar reaver informações acerca da obra de Georgina de Albuquerque, assim como situar a instituição que abriga seu acervo, o museu que leva seu nome. No mais, é fundamental recorrer a artigos de revistas acadêmicas voltadas para a Museologia e História da Arte, como também jornais locais, em Salvador-BA, na Biblioteca de Belas Artes da UFBA e na Hemeroteca da Biblioteca Central dos Barris para se obter informações mais precisas no que se refere à artista, exposições que ela possa ter participado nesta cidade, e também acerca do cenário artístico baiano - da Escola Baiana de Pintura até a Academia de Belas Artes da Bahia (ABAB) do início do século XX -, abrangendo os artistas que estão inseridos nesta mesma coleção de Carlos Costa Pinto.

Portanto, a metodologia utilizada neste trabalho se fez a base de leituras críticas de livros, artigos, dissertações, periódicos locais - de Salvador-BA e Rio de Janeiro-RJ - e com autores na área de museologia, gênero e história da arte. Além dessas fontes a Hemeroteca da Biblioteca Central dos Barris em Salvador, o Centro de Digitalização da Universidade Federal da Bahia (CEDIG), a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA), o Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo (CEDOC), o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro foram visitados para melhor apuração das informações no que concerne a artista Georgina de Albuquerque e a possível evidência de sua obra localizada no MCCP. Também foram realizadas pesquisas de campo com visitas ao MCCP para realizar análise técnica da obra e fazer um mapeamento das pinturas, sobretudo, para melhor identificar o colecionismo de Carlos Costa Pinto e suas inclinações artísticas.

A relevância deste tema, baseado na obra "Domingo de Páscoa" de Georgina de Albuquerque no MCCP, está primeiramente no reconhecimento de que a documentação museológica é fundamental para o museu, pois enriquece a exposição, a mediação com o público, assim como serve de suporte teórico para pesquisas mais aprofundadas. Também que esta fonte material - a obra de arte - é uma manifestação de linguagem que possui funções de comunicação e de expressão e com isso faz-se necessária abordagem de várias esferas da realidade, dentre elas o contexto social e o contexto histórico . Ou seja, a partir da pintura "Domingo de Páscoa" pode-se depreender muitas informações, além das características físicas, assim como o estilo da obra. A partir dela, portanto, pode-se tratar da biografia de Georgina de Albuquerque e o que a tornou exceção no período que atuou no âmbito artístico. Esse fato leva também a dissertar sobre as questões de gênero, tão evidentes em todos os campos da ciência e necessárias de serem discutidas como forma de colaborar para reflexões e ações para que esta desigualdade seja minimizada. Dessa maneira, é possível e pertinente discutir essas questões no que se refere à história da arte e sobretudo, na museologia para evidenciar a ausência, invisibilidade e forma de abordar as questões femininas dentro dos museus, que neste caso será analisado no MCCP com a presença de Georgina de Albuquerque a partir de sua obra "Domingo de Páscoa".

Partindo da concepção de que a Museologia é entendida, metodologicamente, como uma ciência social aplicada - que significa que ela é capaz de interferir na realidade da sociedade através do entendimento de suas necessidades e a busca por alternativas para o bem dessa coletividade (CÂNDIDO, 2014) - e reconhecendo a pertinência de investigar para tratar das questões evidentes quanto à desigualdade de gênero - nesse caso mulher/homem⁶, no campo museológico, serão abordados nesse primeiro capítulo, uma breve análise acerca das lutas das mulheres - balizada neste trabalho pela "segunda onda do feminismo" e pelo "maio francês", ambos na década de 60 -, o desenvolvimento da museologia nesse mesmo período, para uma compreensão basilar e um delineamento da Nova Museologia e da Sociomuseologia e com isso, poder tratar das relações no que tange o universo feminino inserido nessa ciência, como forma de viabilizar reflexões tanto para a necessidade de se restituir memórias e patrimônios femininos, quanto para a conscientização da igualdade de gênero.

⁶ Gênero refere-se à construção social da masculinidade e da feminilidade e engloba um complexo sistema de relações que ultrapassa a relação homem/mulher, adentrando em campos como os da identidade e cultura gay, lésbica, transgênero, transsexualidade, bissexualidade, androginia e também o terceiro gênero (RECHENA, 2012). Não poderia deixar de referir essas áreas importantes nos estudos de gênero e que merecem a atenção da Museologia, no entanto, devido ao recorte deste trabalho, será limitada a abordagem para apenas relação mulher/homem.

No segundo capítulo serão discutidas questões acerca de gênero e feminismo atreladas à história da arte, visto que existem alguns pontos que são fundamentais para a compreensão de exclusões femininas nesse âmbito, principalmente sobre os valores estabelecidos pelas pessoas que atuam nas instituições artísticas e operam de forma a revelar relações de poder perante homens e mulheres artistas. Acerca da história da arte, o recorte cronológico analisado será da segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, que abrange a origem do movimento impressionista na França, posteriormente vindo para o nosso país com artistas brasileiros que tiveram contato direto com essa arte vanguardista francesa. Dentre os pioneiros destaca-se - Georgina de Albuquerque cuja biografia e formação serão discorridos no último tópico, para evidenciar seu trabalho como profissional no campo das artes plásticas durante o período anteriormente mencionado.

No terceiro e último capítulo, será realizado um estudo da presença dessa artista com sua obra "Domingo de Páscoa" no MCCP, em Salvador, Bahia. Para tanto, será necessário investigar acerca do museu onde se encontra a obra, o patrono desta instituição - o colecionador Carlos Costa Pinto -, assim como seu acervo - sobretudo alguns artistas e pinturas mais destacados pela instituição.

A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.

Chimamanda Ngozi Adichie (2015)

1 - QUANDO A MUSEOLOGIA ENCONTRA O FEMINISMO

1.1 - A "SEGUNDA ONDA DO FEMINISMO" E O CONCEITO GÊNERO

O cenário político internacional após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), denominado como Guerra Fria (1945-1991), se assentou sobre uma nova ordem geopolítica marcada pela corrida armamentista envolvendo as duas superpotências à época - Estados Unidos e União Soviética confrontando-se pela hegemonia política e ideológica - e também pelas profundas desigualdades sociais, políticas, econômicas e culturais (GODINHO, 2014). Nesse ínterim, importantes manifestações coletivas de insatisfações e protestos provenientes, principalmente dos Estados Unidos e Europa, repercutiram em nível global e provocaram:

[...] uma série de mudanças sociopolíticas, como o Movimento pelos direitos civis das/os negras/os nos Estados Unidos, o movimento anti-guerra surgido através da intensificação da intervenção militar estadunidense no Vietnã, o movimento em defesa dos direitos civis LGBT* (que iniciou como o movimento gay), marcado principalmente pela Rebelião de Stonewall em Manhattan, Nova York no dia 28 de junho de 1969, bem como os movimentos de resistência aos regimes ditatoriais na América Latina. Essa época também influenciou grandes mudanças comportamentais – como o uso recreativo de drogas psicoativas, o surgimento do movimento hippie, e a emancipação sexual – que fizeram parte do chamado movimento de contracultura da década de 1960 (GODINHO., p. 63-64).

O ano de 1968⁷ constituiu-se data referencial quanto a essa eclosão de contestações de diferentes grupos que - de vários modos - expressaram suas inconformidades em relação "[...] aos tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento" (LOURO, 1997, p. 14). Foi nessa mesma década que surgiram os movimentos feministas contemporâneos, posteriormente denominado como a "segunda onda do feminismo". Cabe o adendo de que ocorreram - em diversos momentos da História - ações isoladas ou coletivas, voltadas contra a opressão das mulheres, como também a produção de obras como a de Mary Wollstonecraft

⁷ Foi uma grande onda de protestos que teve início em 2 de maio de 1968 na França com manifestações estudantis para pedir reformas no setor educacional. O movimento cresceu tanto que evoluiu para uma greve de trabalhadores que balançou o governo do então presidente Charles De Gaulle. Os universitários se uniram com os operários e promoveram a maior greve geral da Europa, quase dois terços da força de trabalho do país cruzaram os braços. Pressionado, no dia 30 de maio o presidente De Gaulle convocou eleições para junho. Com a manobra política - que desmobilizou os estudantes - e promessas de aumentos salariais - que fizeram os operários voltar às fábricas -, o governo retomou o controle da situação. As eleições foram vencidas por aliados de De Gaulle e a crise acabou.

“Reivindicação dos direitos da mulher” publicada em 1792, considerado um dos textos fundadores do feminismo liberal ocidental. No entanto, a luta como um movimento social organizado - referindo-se ao feminismo - é usualmente remetida ao século XIX no Ocidente, com a denominada "primeira onda do feminismo"⁸ marcada pela expressividade do movimento sufragista cujo intuito era incluir o direito de voto às mulheres.

Já a "segunda onda" caracterizada por Maffia (2002, p. 35) como o "feminismo da igualdade", procurou romper as barreiras que impediam às mulheres o acesso ao mundo público, lutar pelo desprendimento de estereótipos da sexualização e afirmar a capacidade de desenvolver aptidões equivalentes quanto aos homens se tivessem uma educação adequada. Foi também no desdobramento dessa "onda" que o feminismo, além das preocupações sociais e políticas, voltaram-se para construções propriamente teóricas expressando-se não mais apenas através de grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas. De acordo com Louro (1997), tornar visível aquelas que foram ocultadas foi o grande objetivo das estudiosas feministas da época. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas teve, como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito - inclusive como sujeito da Ciência.

Algumas obras consideradas clássicas, como por exemplo, "Le deuxième sexe", de Simone Beauvoir⁹ (1949), "The feminine mystique", de Betty Friedan¹⁰ (1963) e "Sexual politics", de Kate Millett¹¹ (1969), marcaram esse novo momento. Militantes feministas participantes do mundo acadêmico levaram para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e "contaminando" o seu fazer intelectual - como

⁸ Na virada do século XIX, manifestações contra a discriminação feminina adquiriram uma visibilidade e uma expressividade maior no movimento denominado “sufragismo” voltado para estender o direito do voto às mulheres. O movimento tomou grandes proporções, alastrando-se por vários países ocidentais - ainda que com força e resultados diversos. No entanto, seus objetivos imediatos - eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões - estavam, ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média, e o alcance dessas metas - embora circunscrito a alguns países - foi seguido de certa acomodação no movimento. A designação "primeira onda do feminismo" passou a ser reconhecida posteriormente (LOURO, 1997).

⁹ Simone de Beauvoir (1908-1986) foi uma escritora francesa, filósofa existencialista, memorialista e feminista, considerada uma das maiores representantes do existencialismo - corrente filosófica - na França. Em "O Segundo Sexo", considerado um tratado fundamental do feminismo contemporâneo, Beauvoir faz uma análise detalhada da situação da mulher na sociedade e a opressão sofrida.

¹⁰ Betty Naomi Goldstein (1921-2006), mais conhecida como Betty Friedan, foi uma importante ativista feminista norte-americana do século XX e co-fundadora do "National Organization for Women - NOW" sendo a primeira presidente. Em suas publicações, ela explorou as causas das frustrações da mulher moderna em papéis tradicionais. No livro "The feminine mystique" ela abordou o papel da mulher na indústria e na função de dona-de-casa e suas implicações tanto para a sobrevivência do capitalismo quanto para a situação de desespero e depressão que grande parte das mulheres submetidas a esse regime sofriam.

¹¹ Kate Millett (1934-2017), nome completo Katherine Murray Millett, foi uma feminista norte-americana, autora, artista e uma figura precoce e influente no movimento feminista. Em seu primeiro livro, "Sexual Politics", ela começou a explorar as dinâmicas do poder em relação ao gênero e à sexualidade.

estudiosas, docentes, pesquisadoras - com a paixão política, surgindo assim os estudos da mulher. No âmbito do debate que a partir de então se travou, entre estudiosas e militantes, de um lado, e seus críticos ou suas críticas, de outro, foi engendrado e problematizado o conceito de gênero (LOURO, 1997).

[...] Importa lembrar que tanto como prática política quanto teórica, o projeto feminista tem suas raízes históricas nas filosofias do Iluminismo – na própria 'modernidade' (SORJ, 1992) –, atendo-se, assim, a uma filosofia política que se sustenta no pressuposto da existência de uma intrincada relação entre racionalidade, autonomia e liberdade (McCLURE, 1992). Por certo, os movimentos feministas [...] não só herdaram como se mantiveram, pelo menos inicialmente, fiéis as esses princípios (SORJ, 1992). Assim, buscaram 'autoridade na razão' em teorias que pudessem explicar as 'causas' da subordinação da mulher na sociedade e, com base nelas, formular um projeto emancipatório informado pela ciência (BARRETT; PHILLIPS, 1992); como no dizer de Kirsten McClure (1992), buscaram formular uma *scientized politics* (SARDENBERG, 2002, p. 91-92, grifo da autora).

Tanto o feminismo, enquanto movimento social, quanto a teoria feminista contribuíram de modo relevante para o avanço da teoria social e das ciências humanas a partir da metade do século XX, mediante rupturas propositivas do conhecimento moderno.

O impacto da crítica feminista sobre o deslocamento e subversão do sujeito do Iluminismo (o indivíduo abstrato e universal influenciado pelo paradigma cartesiano) apontava que essa universalização não contemplava os sujeitos sociais em sua heterogeneidade, mas dizia respeito a um modelo de sujeito bastante específico a quem se facultava a plena cidadania e os direitos políticos derivados de tal posição: o homem branco, heterossexual, ocidental, burguês, colonial. Marcos estes, como nos mostram as epistemólogas feministas, permearam e estruturaram o saber-fazer científico ao longo da história (SCHIEBINGER, 2001 apud GODINHO, 2014, p. 64).

O reconhecimento desse viés androcêntrico¹² permeado nas teorias tradicionais e manifesto tanto na total exclusão ou invisibilidade do "feminino", quanto na forma (distorcida) em que as mulheres e seu universo são representados (SARDENBERG, 2002),

[...] trouxe à tona a latente necessidade de reivindicar uma voz para si, transformando as mulheres em objetos e sujeitos de sua própria História. Slogans como *o pessoal é político*¹³ refletiam os grandes questionamentos advindas das feministas acerca da separação que se fazia das esferas do privado e do público onde, antes, as mulheres eram relegadas ao privado, o espaço doméstico, sem qualquer possibilidade de projeção política e social no outro espaço (o espaço público), que era destinado, por excelência, aos homens. Essa contestação abriu uma arena para questionar papéis sociais antes naturais e inerentes às mulheres, como a maternidade, a sexualidade, a divisão sexual do trabalho e outras questões (GODINHO, 2014, p. 64, grifo nosso).

¹² Androcentrismo: "sistema de pensamento centrado nos valores e identidade masculinos, no qual a mulher é vista como um desvio à norma, tomando como referência o masculino" (MACEDO; AMARAL, 2005:3 apud MARIANO, p. 351).

¹³ De autoria da feminista Carol Hanisch, o artigo inovador intitulado "O pessoal é político" (1969) foi um argumento político, utilizado também como slogan de mobilização do movimento estudantil e do feminismo da segunda onda. Nele Hanisch ressalta as conexões entre a experiência pessoal e estruturas sociais e políticas maiores.

Os estudos iniciais se constituíam, muitas vezes, em descrições das condições de vida e de trabalho das mulheres em diferentes instâncias e espaços. Pesquisadoras das áreas da Antropologia, Sociologia, Educação, Literatura entre outros, apontaram ou comentaram as desigualdades sociais, políticas, econômicas, jurídicas, denunciando a opressão e submissão feminina. Elas tiveram, principalmente, o mérito de transformar as até então esparsas referências às mulheres - as quais eram usualmente apresentadas como a exceção, a nota de rodapé, o desvio da regra masculina - em tema central. Mais ainda,

[...] levantaram informações, construíram estatísticas, apontaram lacunas em registros oficiais, vieses nos livros escolares, deram voz àquelas que eram silenciosas e silenciadas, focalizaram áreas, temas e problemas que não habitavam o espaço acadêmico, falaram do cotidiano, da família, da sexualidade, do doméstico, dos sentimentos (LOURO, 1997, p. 19).

Ainda segundo Louro (1997), essas pesquisadoras fizeram tudo isso, geralmente, com paixão, no entanto, esse foi um importante argumento para que tais estudos fossem vistos com reservas, já que, decididamente, não eram neutros. Os argumentos tinham caráter político - uma das mais significativas marcas dos Estudos Feministas - porém, a objetividade, neutralidade, distanciamento e isenção, que eram condições indispensáveis para o fazer acadêmico, foram por elas problematizados, subvertidos e transgredidos. As pesquisadoras escreviam em primeira pessoa; se baseavam em lembranças, histórias de vida, fontes iconográficas, registros pessoais, diários, cartas e romances; assumiam, com ousadia, que tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que os estudos desse tema tinham pretensões de mudança.

Estudos sobre as vidas femininas - formas de trabalho, corpo, prazer, afetos, escolarização, oportunidades de expressão e de manifestação artística, profissional e política, modos de inserção na economia e no campo jurídico - aos poucos vão exigir mais do que descrições minuciosas e passarão a ensaiar explicações (LOURO, 1997, p. 20).

Cabe ressaltar que essas perquirições eram de vieses diferentes quanto às suas teorizações, fato que ocasionou na constituição de três principais correntes de pensamento feminista: o feminismo liberal, o socialista e o radical.

Enquanto para as feministas liberais a subordinação da mulher é uma questão de socialização diferenciada e discriminação com base no sexo - o que fundamenta as lutas por direitos iguais, políticas de ações afirmativas e reformas semelhantes -, para as feministas socialistas e radicais essas políticas de reforma social, ainda que necessárias, não são suficientes, pois não chegam à raiz do problema. No entender das feministas socialistas e radicais, as causas da opressão e subordinação das mulheres são estruturais. Mas, há uma profunda discordância entre elas quanto à estrutura determinante nesse caso: para as socialistas, a primazia recai na estrutura capitalista de produção, ao passo que na perspectiva do feminismo radical a determinância maior está na estrutura patriarcal da reprodução (SARDENBERG, 2002, p. 92).

Todavia, as questões problematizadas eram semelhantes, ainda que fraseadas distintamente. Em cada uma dessas filiações teóricas se reconhecia a causa central para a opressão feminina, construindo a partir desse eixo um caminho lógico para a emancipação das mulheres.

Além dessas correntes de pensamento, haviam aqueles(as) pesquisadores que justificavam as desigualdades sociais entre homens e mulheres, referindo-se, correntemente, às características biológicas, com a alegação de que "[...] homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente" (LOURO, 1997, p. 20). Esta distinção biológica, mais especificamente sexual, servia para compreender e fundamentar a desigualdade social - tanto no âmbito do senso comum, quanto no acadêmico - e acabava por ter um caráter de argumento final. Consequentemente, foi imperativo contrapor a esse tipo de argumentação, demonstrando que não eram propriamente as características sexuais, mas a forma como essas características eram representadas ou valorizadas. Aquilo que se diz ou que se pensa sobre essas características era o que constituía o feminino e o masculino, efetivamente, numa dada sociedade num dado momento histórico.

A partir desse debate se constituiu uma nova linguagem, no qual o conceito gênero tornou-se fundamental - tanto como uma ferramenta analítica, quanto política. Através das feministas anglo-saxãs, a palavra "gender" passou a ser utilizada como distinto de "sex", com o intuito de ultrapassar as visões essencialistas da diferença dos sexos - que consistem em atribuir características imutáveis às mulheres e aos homens em função das características biológicas (RECHENA, 2012) - e acentuar o caráter fundamentalmente social (SCOTT, 1995, apud LOURO, 1997). Entende-se gênero, portanto, como à construção social da masculinidade e da feminilidade que engloba um complexo sistema de relações que ultrapassa a relação mulher/homem, adentrando em campos como os da identidade e cultura gay, lésbica, transgênero, transsexualidade, bissexualidade, androginia e também o terceiro gênero (RECHENA, 2012).

Ademais, e talvez o mais importante, o “gênero” era um termo proposto por aquelas pessoas que defendiam que a pesquisa sobre mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas no seio de cada disciplina. As pesquisadoras feministas assinalaram muito cedo que o estudo das mulheres acrescentaria não só novos temas como também iria impor uma reavaliação crítica das premissas e critérios do trabalho científico existente. Foi também a

partir desse contexto que as análises passaram a ganhar maiores aprofundamentos e especificidades com a compreensão da interseccionalidade¹⁴ entre as categorias gênero que:

[...] remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (BILGE, 2009, p. 70 apud HIRATA, 2014, p. 62-63).

Foi no âmbito dessa inter-relação com outras categorias socioculturais que Casares (2008, p. 68) desenvolveu uma das definições de gênero mais abrangentes e inclusivas ao definí-lo como uma categoria analítica abstrata:

[...] aplicable a la construcción de la masculinidad, la feminidad, la androginia ou otras categorías socio-biológicas definidas en cada sociedad que permite estudiar los roles, estereotipos, relaciones de poder y estratificación establecidas¹⁵ (apud RECHENA, 2014, p. 159).

Essa definição reforçou a possibilidade de intersecção com as categorias que criam a desigualdade entre as pessoas como raça/etnia, classe e idade. No entanto, uma outra abordagem aos estudos de gênero surgiu com o argumento da existência de uma crise do conceito identificada por uma problematização do gênero que colocava em causa a sua operacionalidade na análise social (STOLCKE, 2000; TUBERT, 2003; TRILLO-FIGUEROA, 2009 apud RECHENA, 2014). Essa crise teria como causas: o fato da demasiada utilização e banalização do conceito e, conseqüentemente, a perda de seu significado; a falta de um significado preciso e consensual desse conceito; e a falta de unanimidade no que tange o gênero, sendo considerado para alguns como "noção", para outros como "conceito" e para outros ainda como uma "categoria analítica inútil e causadora de ambigüidades" (RECHENA, 2014, p. 160).

Quanto às autorias de trabalhos referenciais, conforme elenca Wichers (2018), podem-se ressaltar os feminismos negros - nascidos na segunda onda -, mas expandido e

¹⁴ "A vasta literatura existente em língua inglesa e mais recentemente também em francês aponta o uso do termo interseccionalidade, pela primeira vez, para designar a interdependência das relações de poder de raça, sexo e classe, num texto da jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw (1989). Embora o uso do termo a ponto de se tornar "hit concept", como denomina Elsa Dorlin (2012), e o franco sucesso alcançado por ele data da segunda metade dos anos 2000, pode-se dizer que sua origem remonta ao movimento do final dos anos de 1970 conhecido como Black Feminism [...] cuja crítica coletiva se voltou de maneira radical contra o feminismo branco, de classe média, heteronormativo. A problemática da interseccionalidade foi desenvolvida nos países anglo-saxônicos a partir dessa herança do Black Feminism, desde o início dos anos de 1990, dentro de um quadro interdisciplinar, por Kimberlé Crenshaw e outras pesquisadoras inglesas, norte-americanas, canadenses e alemãs" (SCOTT, 1989, p. 3).

¹⁵ "[...] aplicável à construção da masculinidade, feminilidade, androginia ou outras categorias sócio-biológicas definidas em cada sociedade que permite estudar os papéis, estereótipos, relações de poder e estratificação estabelecidas" (tradução nossa).

fortalecido nas décadas subsequentes, com destaque para a obra de Angela Davis (2016; 2017); os feminismos lésbicos, dentre muitas autoras, os escritos de Adrienne Rich (2010), Audre Lorde (2007) e Gloria Anzaldúa (2017), sendo frequente nesses escritos também a questão da interseccionalidade; os diálogos com a Teoria Queer, nos quais destaca a obra de Judith Butler (2013), e o “ciberfeminismo” de Donna Haraway (2009). Algumas autoras compreendem que os feminismos desconstrutivistas seriam na realidade “pós-feminismos”, dando lugar a uma "quarta onda", onde estaria inserido o “feminismo queer”. No Brasil, de acordo com Wichers (2018), autoras como Guacira Lopes Louro e Berenice Bento têm trazido colaborações relevantes para essas discussões (LOURO, 1997, 2004; RODRIGUES, 2005).

Enfim, por meio das contribuições feministas ao campo Gênero e Ciências, apontou-se que a produção de conhecimento não se dá apenas nos lugares instituídos para tal fim - como as universidades e escolas -, mas que outros espaços, como os museus, são também lugares de produção de saberes, comunicação e representação passíveis de reificar o poder masculino (GODINHO, 2014, p. 67) e é nesta perspectiva que este trabalho se assenta. Apesar das críticas e limitações apontadas, faz-se pertinente a consideração do gênero como uma categoria analítica capaz de ampliar os estudos da vertente social da museologia.

1.2 - A NOVA MUSEOLOGIA E A SOCIOMUSEOLOGIA

"Falar da Nova Museologia é falar de conflitos, contradições, de épocas marcadas por repressão e, ao mesmo tempo, por um acentuado processo criativo" (SANTOS, 2009, p. 95). Em concomitância ao espírito político efervescente, sobretudo advindo dos Estados Unidos e Europa, emergindo eventos que marcaram e trouxeram à tona a luta das mulheres no contexto global - em intensidade e formas diversas -, apresenta-se a conjuntura que abrange os desdobramentos na Museologia com seu posicionamento como uma ciência de caráter interdisciplinar que busca aproximação e atuação conjunta com a sociedade que viabiliza, por conseguinte, a passagem da pessoa contemplativa para a pessoa que age e transforma a realidade.

Esses desdobramentos têm assumido nomenclaturas diferentes - como Sociomuseologia, Museologia Social, Museologia Comunitária, além da Nova Museologia - cujos fundamentos expressam novos e diferentes enfoques sobre a abordagem do objeto de estudo da Museologia. Devido às frequentes designações - Nova Museologia e Sociomuseologia - examinadas nos referenciais teóricos utilizados, limitou-se apenas a especificação desses dois fundamentos para a melhor compreensão neste trabalho.

Ambos os fundamentos surgiram no mesmo contexto "de uma nova ordem geopolítica com profundas desigualdades sociais, políticas, culturais e econômicas acirradas pela regionalização do espaço geográfico mundial durante o período da Guerra Fria (1945-1991)" (GODINHO, 2014, p. 37). Conceituando-os, a Nova Museologia é um termo que "[...] estaria mais associado a um movimento que clamava por uma *mudança de atitude* do que por inovações teóricas e práticas" (CÂNDIDO, 2000 apud WICHERS, 2018, p. 144, grifo da autora). É também o que Moutinho (2015, p. 257) caracteriza como uma "bandeira" da Museologia, uma "[...] nova prática que tem um conjunto de documentos fundadores" sendo os mais relevantes a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, e a Declaração de Quebec, em 1984.

Já a Sociomuseologia, também de acordo com Moutinho (2015, p. 258), é uma área dentro das ciências sociais de característica interdisciplinar que "[...] assenta no princípio que a sociedade está em mudança, e, portanto, tem que haver uma disciplina capaz de se transformar e evoluir à medida que a mudança também vai acontecendo" através de um desenvolvimento integrado. Mas também,

[...] a museologia social ou sociomuseologia não é o resultado de uma construção teórica que quer, a todo custo, de cima para baixo, enquadrar os museus e as diferentes formas de pensar e praticar a museologia aos seus ditames técnicos, científicos, artísticos e filosóficos; ao contrário, trata-se de uma construção que resulta de um contexto histórico específico, que não tem e não quer ter um caráter normativo e que apresenta respostas singulares para problemas também singulares e que, sobretudo, assume explicitamente compromissos políticos e poéticos (CHAGAS et al. 2018, p. 73).

Deste modo, compreende-se que a Sociomuseologia se constituiu e se constitui na relação direta com a sociedade, com as demandas e questionamentos de segmentos sociais específicos nas suas dimensões teórica, prática e crítica, compreendendo-a como uma "[...] ferramenta de trabalho colocada a favor da cidadania, dos direitos humanos, dos direitos dos trabalhadores, dos direitos à terra e à moradia, dos direitos das mulheres, dos direitos dos povos indígenas e dos negros, dos direitos da comunidade LGBT e outros direitos" (CHAGAS et al., 2018, p. 96). Além dessas conceituações, a palavra Sociomuseologia é utilizada em Portugal para denominar tanto um periódico¹⁶ quanto um programa de estudos pós-graduados¹⁷, que inclusive tem um diálogo profícuo com o Brasil.

¹⁶ Cadernos de Sociomuseologia publicado desde 1993 pela Área de Museologia do Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED) e do Instituto de Educação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, é atualmente a mais antiga e continuada revista de Museologia em língua portuguesa.

¹⁷ Programa de Mestrado e de Doutorado em Museologia, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa, que recebe apoio da Revista Cadernos de Sociomuseologia no que tange a Museologia Social. A área da Museologia existe na ULHT desde 1991.

Antes da Nova Museologia e da Sociomuseologia tomarem forma que vieram a ter, no entanto, algumas experiências em âmbito internacional e nacional foram decisivas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, uma efervescência cultural culminou em atitudes de contestação global de valores, em maio de 68 na França¹⁸. Nessa circunstância, surgiu em Paris, um grupo de profissionais que criticava a passividade e as posições burguesas de muitas instituições, dentre elas o museu. Mais especificamente o museu tradicional, envolvendo seus aspectos espaciais de templo, palácio e sua concepção da coleção como tesouro das elites, que evidenciava o desacordo com a consciência do valor social da cultura e a necessidade de democratização dela (COELHO, 1997).

Cabe ressaltar que os museus, ainda de acordo com Coelho (1997), durante a primeira metade do século XX, já vinham recebendo críticas, sobretudo dos fauvistas¹⁹ e futuristas²⁰. Além disso, uma sucessão de eventos concernentes aos museus foram realizados, a exemplo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) que desenvolveu uma série de seminários, dentre eles uma sediada no Rio de Janeiro em 1958, no qual o papel do museu foi bastante enfatizado como elemento da educação não formal. O Conselho Internacional de Museu (ICOM) - organização internacional não-governamental de museus e profissionais de museus que mantém relações formais com a UNESCO e tem *status* consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU -, em 1962 diante da conjuntura de descolonização da África naquela década, promoveu a Conferência Neufchâtel, na Suíça, acerca do papel dos museus nos países em desenvolvimento. No entanto, foi a partir de 1968 que as críticas e ênfases passaram a ter mais força para modificar as políticas culturais de países como França, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, México, entre outros.

No ano de 1971, também pelo ICOM, ocorreu a IX Conferência em Paris e Grénoble cujo tema foi "O museu a serviço do homem presente e futuro". A partir desse encontro, o museu "[...] passou a ser visto a partir do ponto de vista antropológico e foi colocado em

¹⁸ Conforme versado no tópico 1.1.

¹⁹ O Fauvismo foi uma corrente artística do início do século XX. Originalmente, o termo *fauves* ("feras", em francês) foi usado de forma depreciativa em 1905 pelo crítico de arte Louis Vauxalles, mas foi sendo apropriado pelos próprios artistas criticados como sinônimo de sentimento de liberdade criativa. O movimento foi tipicamente francês, iniciou-se por parte dos artistas da época que se opunham a seguir a regra da estética impressionista, em vigor na época, e tinha por características principais o uso exacerbado de cores fortes e puras e cenas simplificadas de teor não-naturalista.

²⁰ O Futurismo foi um movimento italiano lançado com a publicação de *Le Futurisme*, de Filippo Tommaso Marinetti, em um jornal francês de 1909. Caracterizou-se por uma agressiva celebração da tecnologia moderna, da velocidade e da vida urbana e pelo vigoroso desdém para com as tradições da arte ocidental. Os futuristas rejeitavam a arte e a cultura do passado: queriam destruir tudo o que era velho e venerado, abrindo caminho para o novo e o vital.

evidência o fato de que, até então, dentro dos museus não havia lugar para a cultura em seu sentido mais amplo, isto é, o museu só se ocupava das culturas dominantes, de origem européia" (COELHO, 1997, p. 156-157).

Mas um dos episódios mais relevante - já mencionado - foi a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972. Organizada num país de governo militar e repressor, durante o referido período, a Mesa-Redonda foi um dos marcos da Nova Museologia (TEIXEIRA, 2014). Esse evento, além de enfatizar a importância da preservação dos patrimônios culturais e sua utilização como estratégia de desenvolvimento, sobretudo nos países da América Latina, definiu os princípios de base do Museu Integral considerando a capacidade e o compromisso dos museus de desempenharem um papel decisivo na educação da comunidade. Entende-se Museu Integral como:

[...] o museu que tem a ênfase no homem - sujeito do ato de conhecer e de transformar o conhecimento e o mundo - na sua relação com o meio, que aborda a totalidade dos problemas da sociedade, tendo como elementos básicos: *um território* - limites geográficos e afinidades culturais, um testemunho presente, com todas as suas belezas e contradições, produto do tempo e do espaço territorial. Um patrimônio global e coletivo; *um patrimônio* - o patrimônio global; e *uma população* - habitantes de um território que são responsáveis pela organização e gestão do museu e pela preservação e uso do patrimônio, conscientes das suas afinidades e diferenças, bem como das relações de conflito com o seu meio ambiente (SANTOS, 2009, p. 116, grifo nosso).

Respectivamente, a Declaração de Quebec, Canadá, realizada em 1984, foi outra referência para a Nova Museologia pelo fato de ter dado continuidade às reflexões de Santiago reafirmando a função social do museu, a participação ativa da sociedade no trabalho museológico, a interdisciplinaridade e o caráter global das suas intervenções. A museologia passaria a atuar "com vistas a uma evolução democrática da sociedade" (SANTOS, 2009, 113).

Baseado amplamente nessa preocupação com a mudança social e cultural e como resultado deste 1º Workshop Internacional de Ecomuseus / Nova Museologia em Quebec, no ano seguinte, em 1985, foi criado o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) - em Lisboa, Portugal, durante o 2º Workshop Internacional - organização internacional que posteriormente foi reconhecida e afiliada ao ICOM, que reúne pessoas dedicadas à museologia ativa e interativa estando aberta a todas as abordagens que fazem do museu um instrumento para a construção e desenvolvimento da identidade dentro da comunidade.

Cabe elucidar outro evento que refletiu a necessidade de atualizar os conceitos formulados 20 anos antes em Santiago, que foi a Declaração de Caracas em 1992, cujo seminário intitulado "A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios"

encarou como uma avaliação crítica todo o percurso até então percorrido e reafirmou o museu enquanto um canal de comunicação.

Enfim, segundo H. de Varines-Bohan, a nova museologia deve partir do público. Nesse sentido:

Em vez do museu 'de alguma coisa', o museu 'para alguma coisa': para a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, função dessa mesma comunidade. A nova museologia caracteriza-se pela busca criativa e inovadora de alternativas museológicas mais de acordo com as mudanças que as sociedades experimentam na atualidade. Redefine o papel do museu na sociedade a partir de uma visão crítica e transformadora, possibilitando o surgimento do novo museu integral que devolve a condição de sujeito histórico à comunidade para a coleta, a preservação e a difusão de seu patrimônio cultural, gerando, assim, um processo de autogestão e liberação social (apud COELHO, 1997, p. 157).

O museu - assim como a sociedade - "[...] está em constante fase de transmutação tendo obrigatoriamente de acompanhar a evolução dos novos desafios que se colocam diariamente" (OLIVEIRA, 2013, p. 2). Desde que se diagnosticou a necessidade dos museus de tomarem consciência quanto às demandas sociais - sobretudo através do museu integral, delineado pela Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972 - iniciou-se uma "[...] abertura receptiva aos diálogos que têm por objetivo romper com a homogeneidade do discurso" (GODINHO, 2014, p. 56). Dessa forma, torna-se imprescindível a discussão sobre gênero e Museologia. Essa abertura aos diálogos tem como mote neste capítulo analisar a incorporação da categoria analítica gênero - delimitando-a entre a relação mulher/homem - à museologia, como forma de contribuir para a reflexão sobre as memórias preservadas e os patrimônios femininos.

1.3 - O GÊNERO ADENTRA O CAMPO TEÓRICO DA MUSEOLOGIA

A relevância da categoria analítica gênero - para a abordagem das questões culturais, sociais e políticas - consta dos estudos dos papéis sociais, dos estereótipos e das relações de poder na sociedade que, conseqüentemente, possibilitam um entendimento da relação e da construção das categorias sociobiológicas. No campo científico da museologia - ao centrar-se no conhecimento das pessoas - o gênero surge como uma categoria essencial para o aprofundamento da responsabilidade social por parte dos profissionais que atuam na área museológica e para o desenvolvimento da vertente social dessa ciência.

De acordo com Mariano (2008) a invisibilidade da participação das mulheres e a marginalização da produção feminina correspondem ao caráter androcêntrico de pensamento, que absorvem do meio social os padrões existentes de dominação masculina e dão-lhes, por

vezes, a legitimidade do conhecimento científico. Isso tem ocorrido nos diversos campos de produção de conhecimento²¹ sendo, portanto, uma tradição expandida por diversas áreas e também pelas várias escolas e correntes de pensamento.

Na Museologia, esses princípios masculinos hegemônicos não foram diferentes. As mudanças epistemológicas que as ciências sociais sofreram, favoreceram o surgimento de "teorias emergentes" (SOUSA, 1989 apud RECHENA, 2012, 261). A partir do aparecimento de uma Museologia que:

[...] aceita e remete sobre a hibridação cultural, a multiculturalidade, a relação entre a memória e o poder, os impactos da globalização nos patrimônios culturais a preservar; aceita que o objeto do museu vá muito mais além do que a pesquisa e a recolha de coleções, colocando a(s) pessoa(s) no centro das suas preocupações [...] (RECHENA, 2012, p. 260).

Os museus se definiram como instituições sociais ativas que remetem e transmitem aquilo que se passa no seu entorno, integrados na dinâmica histórica e fundamentais na modelação das identidades sociais. No entanto, Reचना (2012, p. 261) afirma que - apesar do enfoque dos museus não ser mais nos objetos, mas sim nas pessoas - ainda há um "déficit de atenção" por parte da museologia relativa às questões de gênero. A autora ainda pondera o fato de que, se atualmente existe uma antropologia de gênero, uma história de gênero, uma psicologia de gênero, uma arqueologia de gênero, no que concerne a uma "museologia de gênero" é ainda rara a articulação.

Uma das consequências de introduzir uma perspectiva de gênero na museologia é a inclusão - sendo que no ponto de vista deste trabalho é a inclusão da mulher. Griselda Pollock (2007), de acordo com Godinho (2014), foi uma das poucas teóricas que buscou analisar a intersecção entre museologia e feminismo:

[...] baseada nos escritos sobre imagem e arquivo de Sigmund Freud, Aby Warburg e Julia Kristeva – bem como as postulações sobre a Matrixial Theory de Bracha Ettinger que pensa a subjetividade enquanto um encontro –, cunha o termo *Virtual Feminist Museum* (VFM) em 1988 para propor um modo feminista de ler a contrapelo dos sistemas classificatórios da história da arte (nacionalista, heróica e formalista por excelência) (GODINHO, 2014, 58, grifo da autora).

Cabe ressaltar que o VFM não é um museu digital ou um museu modernista, sobre domínio, classificação, definição; mas sim sobre "[...] argued responses, grounded speculations, exploratory relations, that tell us new things about femininity, modernity and representation"²² (POLLOCK, 2007, p.11 apud GODINHO, 2014, p. 58). O intuito de Pollock

²¹ Conforme analisado no tópico 1.1.

²² "[...] respostas argumentadas, especulações fundamentadas, relações exploratórias, que nos dizem coisas novas sobre feminilidade, modernidade e representação".

era propor para o VFM uma (re)visão crítica do museu na contemporaneidade, onde a exposição significaria mais encontro e menos representação.

Segundo Irene Vaquinhas (2014), o conceito de museologia de gênero é relativamente recente, surgido nos anos 1990, resultado da convergência de diferentes fatores oriundos tanto da área específica da museologia, como do campo de estudos das mulheres e do gênero. No entanto, conforme constatação dela, são muitos os autores que questionam tanto a legitimidade da fundação de museus das mulheres e de gênero, como também a aplicação de perspectivas de gênero à museologia atual, ou seja, "que se considere a condição feminina como eixo estruturante das coleções, permanentes ou temporárias, de museus e das atividades desenvolvidas no espaço museal" (VAQUINHAS, 2014, p. 2). Cabe ressaltar que na museologia de gênero também subentende-se a feminização das funções de direção e de curadoria de museus ou de instituições museológicas, que é considerada indispensável para a concretização de políticas dessas práticas.

Outros estudos são de Aida Rechená, trabalhos precursores, cujo intuito é a compreensão das relações entre gênero e Sociomuseologia. Ela analisa os três elementos matriciais da museologia que se defrontam com a questão de gênero: o sujeito, o patrimônio e o território, e levanta questões complementares a esse exame que ela afirma não ter respostas, mas que as indagações são pertinentes para servirem de indicadores de linhas de pesquisa

Quanto ao elemento sujeito, ela alega que a museologia - por incluir o estudo da relação de homens, de mulheres e de outras categorias socioculturais de ser pessoa com o patrimônio - não pode continuar a utilizar uma definição de pessoa que seja generalista como o próprio "sujeito", o "indivíduo", o "homem" devendo procurar evitar cair na armadilha do "falso neutro" (RECHENA, 2012, p. 264), pois a utilização desse tipo de linguagem refere-se efetivamente ao modelo masculino dominante. Foucault (2001 apud RECHENA, 2012) ao estudar o papel do discurso na construção da realidade, sugeriu que parte das distinções presentes no entendimento do papel de mulheres e homens é resultado da linguagem utilizada para descrever essa realidade. Ou seja, a participação na construção da sociedade é paritária entre homens e mulheres, ambos contribuem, no entanto, a forma de descrever e registrar esta construção favorece e valoriza majoritariamente a participação masculina.

Outro ponto, baseado nas afirmações de Barreno (1985) é que a palavra "homem" remete ao ser humano e ao ser humano do sexo masculino, enquanto que a palavra "mulher" apenas refere-se ao ser humano do sexo feminino. Ele ressalta que:

[...] a própria assimetria - uma palavra com dois significados, outra só com um - mostra que não se trata de um conceito igualitário [...]. Tudo concorda para que se

torne claro que uma das primeiras categorias de poder, é o direito à nomeação (BARRENO, 1985, p. 84 apud RECHENA, 2012, p. 264).

Ainda para a autora, deve-se levar em consideração que a relação de homens e mulheres com o patrimônio e com o espaço museu não é igual - as relações diferem mais ainda quando se trata da interseccionalidade. Essa relação advém e se distingue como por exemplo a tradicional vivência do espaço público destinado aos homens e do espaço privado às mulheres, fato que distancia-as dos bens patrimoniais; e também que mulheres e homens ao longo da história da humanidade participaram da construção da humanidade de forma paritária, no entanto, a forma de descrever e registrar essa participação favorece apenas a contribuição masculina. Ademais, quanto a essa perspectiva de gênero sobre o elemento "sujeito" ela levanta os seguintes questionamentos:

Existe uma cultura feminina preservada nos museus? Devemos constituir acervos femininos ou complementar os existentes com os testemunhos da participação feminina na sociedade? Devemos constituir museus exclusivamente dedicados às mulheres? Qual o papel das mulheres na preservação patrimonial? Como documentar a presença da mulher na sociedade, a sua relação com os bens culturais e ainda como produtora de memórias? Os atuais processos de comunicação em museus são inclusivos das mulheres? (RECHENA, 2014, p. 164).

Acerca do outro elemento matricial - o patrimônio - Rechená (2012) aponta as áreas patrimoniais, mais especificamente aquelas relacionadas com o poder - político, militar, administrativo, econômico - que privilegiam o ponto de vista masculino. Com a dimensão de gênero, é possível reavaliar o processo de constituição das coleções patrimoniais e incluir também o ponto de vista feminino. Outro fator relevante, é que quando se aborda a relação das mulheres com os patrimônios, os estudos são voltados para recortes marginais relacionados a domesticidade, as relações de parentesco e a maternidade como, por exemplo, exposições etnográficas com reconstituições dos espaços domésticos ou ainda em museus de traje. Suas indagações acerca do gênero sobre o elemento objetos/bens culturais são:

Qual o papel das mulheres na preservação do patrimônio? Que bens elegem as mulheres para ser preservados em museus? Os bens patrimoniais em museus são suficientes para constituir uma memória feminina? Existem estudos de investigação realizados por mulheres sobre bens culturais e patrimônio? Esses estudos são valorizados? Ao estudarmos um bem cultural analisamo-lo sob todos os ângulos possíveis por forma a entender as relações que esse bem cultural estabelece com os seres humanos por gênero, classe, etnia, idade? Existe uma linguagem expográfica própria para os públicos femininos? Uma exposição museológica para um público feminino consegue ter impacto sobre públicos não femininos? (RECHENA, 2014, p. 165-166).

Por fim, o terceiro elemento explorado: o espaço. Rechená (2012) apresenta duas premissas: uma, como demonstrou Joan Scott (1985), "o gênero é uma forma primária de significar relações de poder", e outra que a dimensão espacial se relaciona diretamente com as relações de poder e seu exercício. Considerando o museu como essa dimensão espacial a ser

analisada, sabe-se que essas instituições são, desde sua concepção, símbolos de poder político, poder esse - na sociedade ocidental - de caráter masculino. Nesse terceiro elemento matricial também são apropriadas algumas questões resultantes da integração da perspectiva de gênero sobre o espaço/museu. Dessa maneira:

Qual a relação das mulheres com o espaço (museu/ território)? Estamos a efetuar uma preservação igualitária da relação de homens e mulheres com os espaços incluindo os significados, a posse, o uso, as memórias, os afetos? Como abordar o espaço, o território e o museu na relação com a mulher? Qual é a relação de poder entre homens e mulheres expressa no território, na sua gestão, organização, posse e atribuição? Existe um espaço e um território femininos? Que estratégias pode a museologia social desenvolver para recuperar os esquecidos patrimônios femininos? (RECHENA, 2014, p. 167).

O que pode se depreender das análises e das indagações elencadas por Rechená é que a introdução da perspectiva de gênero na dimensão social da museologia é integradora, pois assegura o direito à nomeação e nenhuma construção sociobiológica do ser humano - aqui incluindo mulheres, homens, transexuais, transgêneros etc. - fica excluída da análise, condição essa que valoriza igualmente as diferenças, as contribuições, as realidades e os simbolismos das pessoas em cada sociedade, tempo e espaço determinados.

Ela também percebe a necessidade de recolher no presente os bens patrimoniais para salvaguardar as memórias e identidades das pessoas excluídas, assim como de questionar os acervos já constituídos sob uma perspectiva de gênero e sob um olhar feminino e também questionar qual a imagem que as mulheres e os homens fazem ou constroem desse espaço/museu e como as mulheres - como força de trabalho nos museus atuais - interrogam e se relacionam com as coleções que representam o universo masculino ou foram constituídas por homens. Cabe ressaltar que esses questionamentos formulados podem ser aplicados a outra categoria social de ser pessoa (homossexuais, transsexuais, transgêneros, homens etc.) e não apenas com mulheres.

Camila Wichers (2018) em seus estudos da museologia inclui o pensamento feminista e o gênero voltados ao trabalho com a memória. Orientada nas ideias de fato museológico e de cadeia operatória museológica ela compreende que os processos de musealização "[...] consolidam e enrijecem os papéis e lugares de mulheres e homens e de suas identidades nas dinâmicas de construção da memória" (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 65 apud WICHERS, 2018, p. 139), constatação essa que propicia a inserção das memórias silenciadas, negligenciadas e exiladas como tema a ser problematizado pelo pensamento feminista.

Referenciando Bruno (2005) quanto ao conceito "Memórias Exiladas" - para compreensão da inserção dos vestígios arqueológicos na história social brasileira marcada por

uma "estratigrafia"²³ do abandono" -, Wichers (2018) afirma ser pertinente a utilização dele para a reflexão acerca do exílio de outras memórias no campo dos museus e patrimônios. Para ela,

[...] quando analisamos as memórias representadas nos museus a partir da interseção entre gênero, classe e raça, para mencionar apenas alguns marcadores sociais da diferença, observamos que as memórias de mulheres, sobretudo, as negras e indígenas, assim como as memórias de mulheres e homens que desafiam as normas de uma sociedade racista e heterocentrada, têm sido destinadas ao exílio ou à subalternidade. As *memórias exiladas* se referem aos silenciamentos e exclusões. As *memórias subalternizadas* são aquelas que estão nos espaços museais e de memória, mas a partir de representações frequentemente estereotipadas e marginais (2018, p. 143, grifo da autora).

Ademais, como ela afirma a respeito de pesquisas em instituições museológicas e de patrimônio, o fato de construírem narrativas impregnadas de silenciamentos e de estereótipos das mulheres e outras minorias "[...] acabam sujeitando-as a uma violência epistêmica" (WICHERS, 2018, p. 143). Como proposta de solução, baseado no trabalho de Jean Baptista e Claudia Feijó Silva (2013, p. 11 apud WICHERS, 2018, p. 144), faz-se "[...] necessário que as produções relacionadas à memória das comunidades sejam efetivamente realizadas a partir de relações de pertencimento com as mesmas".

Nesse caminho foi proposto o termo "práticas comunitárias e educativas em memória e Museologia Social" como um campo dinâmico onde diversas perspectivas atuam, mas que partem da necessária intervenção das comunidades quanto a seleção, produção, circulação e usos de seus patrimônios "[...] integrando experimentações e intervenções que têm na memória e no patrimônio uma ferramenta de luta para a valorização e visibilidade de memórias submetidas a contextos adversos que negligenciam os Direitos Humanos e Culturais" (BAPTISTA; SILVA, 2013 apud WICHERS, 2018, p.144). Ela conclui que são nas práticas comunitárias e educativas em memórias e Museologia Social que se tem uma plataforma onde a intervenção museológica tem o potencial de articular "[...] uma *fala em primeira pessoa com a luta por reversibilidade de memórias exiladas e subalternizadas*, em articulação com o movimento feminista interseccional" (WICHERS, 2018, p. 151, grifo da autora).

Passados 28 anos sobre a década de 1990 - que marca o início da problematização do gênero na museologia - a invisibilidade do gênero ainda é bastante evidente. No entanto, consoante os argumentos apresentados dessas diversas referências primeiramente pode-se

²³ "Ramo da geologia que se ocupa do estudo das sequências dos estratos, ou camadas, de um corte geológico, procurando investigar as condições de sua formação, buscando correlações entre diferentes estratos, em especial analisando o conteúdo fóssilífero" (MICHAELIS, 2018).

aferir - o lento -, mas evidente crescimento quanto aos estudos dedicados à museologia de gênero.

Tornar visível o protagonismo feminino aos níveis museal e patrimonial é também entendido como um ato de justiça e um passo em frente na construção de uma sociedade mais justa, que aplica os conceitos de igualdade de gênero, de inclusão social e de democracia participativa (RECHENA 2011, p. 239 apud VAQUINHAS, 2014, p. 2).

Segundo, ela não é neutra e contém uma dimensão interventora que valoriza a equidade social e a luta contra estereótipos dando visibilidade às mulheres e às suas realizações (VAQUINHAS, p. 2). E terceiro, faz-se necessária que a museologia adote o gênero como categoria analítica relacionando-a com os patrimônios, as memórias, as identidades, os territórios e cruzando-a com as outras categorias geradoras de desigualdades (raça/etnia, classe, idade), com os sistemas de poder, sistemas simbólicos e outros (RECHENA, 2014, p 160). No tópico subsequente - para encerrar esse capítulo do encontro entre a museologia e o feminismo - pode-se observar como essa temática vem sendo tratada dentro dos museus de um modo geral.

1.4 - O GÊNERO ADENTRA O ESPAÇO MUSEU

O poeta francês Charles Baudelaire de uma forma misógina escreveu - no final do século XIX - que os museus eram os únicos locais convenientes para uma mulher (PERROT, 2012, p. 101 apud OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 64). Com isso, ele indicava de certo modo uma tensão acerca da entrada e ocupação das mulheres nos espaços públicos e no universo cultural e intelectual, o que na bibliografia sobre os estudos feministas e de gênero tratam exaustivamente, que é a dimensão do público e do privado nas práticas exercidas pelas mulheres.

Fazendo um paralelo contextual ao que já foi tratado - a "primeira onda" feminista esteve associada a diversas ações de protesto das mulheres sufragistas. A exposição intitulada "Elementos de beleza: Um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá (*Elements of Beauty: A Tea Set Is Never Only a Tea Set*)", de Carla Zaccagnini, realizada no Museu de Arte de São Paulo-MASP em 2015 (Figura 04) e baseada no livro homônimo da artista, traz as ações das sufragistas de Londres e Manchester nos anos 1910 (Figura 03), em museus (WICHERS, 2018). Cabe ressaltar que essa exposição já tinha sido apresentada em importantes museus do Reino Unido, Holanda e Argentina, constatação essa que demonstra o interesse na temática que pode-se verificar apenas a partir do século XX. A obra foi inspirada nos materiais de arquivo - fotografias, recortes de jornal e registros criminais - a respeito da seção considerada

mais radical do movimento que defendia o direito de voto para as mulheres nas eleições políticas.

A *Women's Social and Political Union* (WSPU), organização de militância pelo voto feminino, era adepta de táticas de ação não convencionais, que incluíam ataques a vitrines de lojas, museus e pinturas, em especial aquelas que representavam nus femininos e retratos de homens (WICHERS, 2018, p. 147).

Figura 03: Monitoramento de militantes sufragistas detidas por atacarem museus e obras de arte

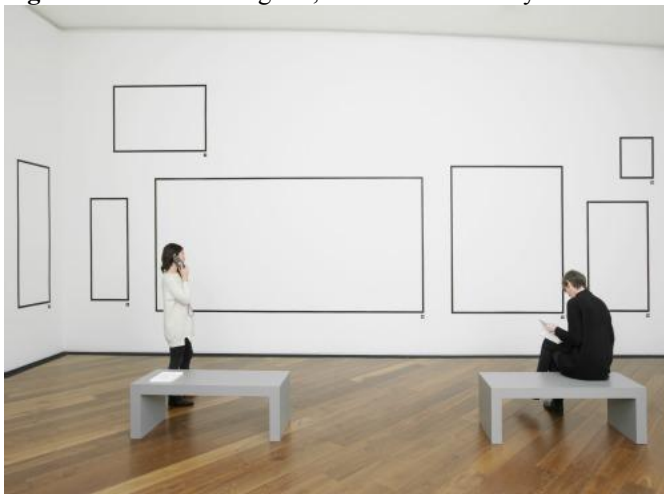


Fonte: Departamento de Registro Criminal © National Portrait Gallery, London, 1914²⁴.

De acordo com Fernando Oliva, curador do projeto e integrante da equipe curatorial do MASP,

É importante notar que o feminismo e a questão de gênero, apesar de dominantes, não são as únicas preocupações da artista neste projeto. Elementos de beleza abrange temas tão importantes quanto a participação das minorias nas decisões democráticas; o conservadorismo das elites políticas que resistem às mudanças; a crise das identidades sociais e da representação política no século 20; o ativismo e o confronto às estruturas de opressão na sociedade; e por fim e especialmente o desafio ao poder constituído pelo sistema da arte e suas instituições, do qual faz parte o tratamento desigual dado às artistas em relação a seus colegas do sexo masculino (OLIVA, 2015 apud BURIGO, 2015).

Figura 04: Carla Zaccagnini, Elements of Beauty: A Tea Set Is Never Only a Tea Set.



Fonte: 29 molduras sobre parede e audioguia. Montagem realizada no Firstsite Lewis Garden, Colchester, Inglaterra, 2015²⁵.

²⁴ Disponível em: <<http://casadamaejoanna.com/obra-feminista-de-carla-zaccagnini-no-masp/>>. Acesso em: 20 set. 2018.

A instalação faz referência aos ataques das sufragistas, como forma de protesto, às obras de arte. A seleção de retângulos e quadrados vazios tinha o intuito de fazer alusão aos trabalhos que sofreram com a ação do grupo de mulheres, em particular a obra "Vênus ao espelho"²⁶ (1647-1651) de Diego Velázquez (1559-1660), a obra mais célebre que foi a mais danificada com diversos golpes de cutelo. Desse modo, já na "primeira onda" do feminismo, observa-se que os museus foram interpelados no início do século XX.

Quanto à "segunda onda", é pertinente recordar que - na década de 1960 - os museus foram fortemente questionados devido seu caráter enciclopédico e elitista.

As mudanças esboçadas anteriormente, sob a rubrica de um movimento internacional pela Nova Museologia podem ser compreendidas como respostas a esses questionamentos. Dessa forma, se a primeira onda do feminismo chegou em esparsas e pontuais vogas, a segunda onda assolou muitas das certezas anteriormente construídas (WICHERS, 2018, p. 147).

Na "terceira onda" - que trouxe questionamentos acerca da categoria mulher, denunciando a intersecção de variados marcadores sociais nas opressões de gênero - que são iniciados os primeiros debates na Museologia acerca do feminismo (WICHERS, 2018, p. 148).

A revista "Museum", da UNESCO, dedicou um número monográfico intitulado "Los museos y la mujer"²⁷ sob a coordenação da dinamarquesa Lise Skjøth que de acordo com Irene Vaquinhas "[...] embora reconhecesse o ocultamento do feminino nos museus, questionava a utilidade da abertura de museus das mulheres" (2014, p. 3). No entanto, Skjøth levantava também algumas questões cujas respostas, ao seu entender, poderiam conduzir a um equilíbrio de gênero e a novas estratégias no espaço museal, como:

[...] que imagens das mulheres transmitem as exposições? Que atividades são reservadas ao sexo feminino que trabalham nos museus e como podem ser melhoradas as perspectivas de carreira? Como é que os museus podem contribuir para melhorar a condição feminina? (VAQUINHAS, 2014, p. 3).

Conforme atestado pela autora, os pareceres emitidos - de vários cantos do mundo - foram, de uma forma geral, positivos. Também em Portugal, a então diretora do Museu Nacional do Traje - Madalena Braz Teixeira - respondeu essas questões no artigo intitulado "Os Museus e as Mulheres em Portugal: Breve História de uma Relação Florescente" que de acordo com Vaquinhas (2014) partilhou de uma visão otimista sobre o assunto apresentando:

²⁵ Obra feminista de Carla Zaccagnini no MASP. Disponível em: <<http://casadamaejoanna.com/obra-feminista-de-carla-zaccagnini-no-masp/>>. Acesso em: 20 set. 2018.

²⁶ A pintura foi restaurada encontrando-se atualmente exposta na National Gallery, em Londres.

²⁷ Publicação em 1991, n. 3.

[...] em abono da sua opinião, por um lado, o contributo prestado por algumas figuras femininas, sobretudo rainhas ou membros da casa real como é o caso das rainhas D. Leonor, D. Maria I, D. Maria II, D. Leopoldina e a condessa d'Edla, ao longo da história de Portugal, para a formação de coleções ou no apoio mecenático, e, por outro, já no tempo presente, o desempenho de funções diretivas ao nível dos museus, destacando, a esse respeito, o caso singular de Maria José de Mendonça (1903-1983) como conservadora de museus em Portugal durante o período do Estado Novo (VAQUINHAS, 2014, p. 3).

Nessa "onda" também, foi inaugurado o primeiro museu da mulher, em Bonn, Alemanha. O Frauenmuseum (Museu das Mulheres) fundado por Marianne Pitzen em 1981, ficou conhecido como o primeiro espaço artístico no mundo, voltado para as mulheres, que proporciona trocas de informações sobre arte e política. De acordo com uma entrevista à Deutsche Welle, Pitzen disse "[...] estávamos à procura de nossa própria identidade, já que vivíamos essa opressão. Criamos nosso espaço inspiradas no movimento feminista da época" (apud BRANDÃO, 2009, n.p). Segundo ela, o museu tem um forte caráter feminista e as obras dos museus são produzidas exclusivamente por mulheres de todo o mundo e as exposições contam a história política e social de todas as mulheres - tanto famosas, quanto comuns.

Foi no século XXI que se observou o uso alargado do conceito de gênero nos trabalhos que procuram debater essas questões nos museus. De acordo com Wichers (2018) a revista "Museum International" do Conselho Internacional de Museus-ICOM, em 2007, publicou o "Gender Perspectives" que serviu como um termômetro dessas mudanças.

Acerca da Museologia Brasileira, as pontes com os feminismos tardaram a ser traçadas.

Sufocadas por décadas de ditadura militar, nós mulheres fomos paulatinamente nos inserindo no exercício profissional nos museus, mas as amarras da colonialidade do saber e do poder provocou fossos entre nossas práticas e a luta pelo fim da opressão causada pelas hierarquias de gênero (WICHERS, 2018, p. 148).

Um dos exemplos isolados constatados, mas que são ainda pouco estudados e conhecidos (LOPES, 2006 apud WICHERS, 2018), é o de Bertha Lutz, profissional no Museu Nacional do Rio de Janeiro como secretária em 1919, no contexto da "primeira onda". Cabe ressaltar que esse fato teve grande repercussão, pois na época o acesso ao funcionalismo público ainda era vedado às mulheres. Além desse pioneirismo, ela como política e feminista, estava engajada com lutas sociais femininas, como a fundação da Federação para o Progresso Feminino que iniciou a luta pelo direito de voto às mulheres brasileiras.

Se os estudos em relação às mulheres são poucos, os que se voltam especificamente para questões de gênero, interseccionado com a sexualidade, raça/etnia, classe entre outros

marcadores são menores ainda, até o século XXI. De acordo com Baptista e Boita (2014), a política de Ações Afirmativas - desenhada a partir da carta final da “Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata”²⁸ - passou a afetar de forma direta um conjunto de ciências e áreas do saber em um plano global.

No Brasil, as Políticas Públicas contemporâneas baseiam-se em sua aplicabilidade, tornando o campo dos Direitos Humanos e Culturais um dos mais férteis na última década, como se percebe na criação das Leis 10.639/03 e 11.645/08, que versam sobre a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro e indígena em espaços de educação, (SANTOS; MENDONÇA; BONFIM), na geração do novo sistema de cotas para universidades do Brasil e no próprio Programa de Pontos de Memória (Ibram) (BAPTISTA; BOITA; 2014, p. 181).

No campo teórico da museologia, essas Ações Afirmativas encontraram apoio na Sociomuseologia compartilhando múltiplos pontos de convergência e provocando diferenciadas práticas, como abordagens afirmativas acerca da cultura afro e indígena. Mas cabe ressaltar que essas Ações não são restritas apenas a essas comunidades e sim a qualquer uma que sofra processo de exclusão histórica - o que afeta sua identidade e marginaliza seu acesso às instituições. Com isso, nesse contexto favorável à “diversidade museal” (BAPTISTA; BOITA, 2014, p. 181), a museologia no Brasil experimentou inovações quanto a flexibilização das narrativas museográficas com novos modelos museológicos e museográficos (CHAGAS, 2013 apud BAPTISTA; BOITA, 2014) abrindo possibilidades para grupos diversos - como as mulheres e os LGBT’s até então escamoteados na história e memória nacional - se apropriarem e ampliarem os debates acerca da democratização de suas memórias.

Wichers atenta para o fato de que nunca se viu na Museologia um conjunto tão diversificado de mulheres, com trajetórias de lutas e superações distintas, cujos trabalhos expressam seu lugar de fala. "Esses espaços de formação, assim como os museus comunitários colocam-se como oportunidades para a construção de processos mnemônicos emancipadores" (2018, p.149). No entanto, é importante salientar que:

Enquanto nos museus tradicionais as coleções tendem a referenciar a mulher branca, abastada, cristã, católica e bem casada, nos museus de territórios de favelas e regiões periféricas, sobressaem as mulheres negras com toda a carga histórica de exclusão, subordinação e inferiorização, mas também de resistências, de combates e de conquistas mais associadas à vida cotidiana (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 74).

Nesse sentido, Wichers (2018) acentua que enquanto o museu convencional raramente se abre para as questões femininas, os museus comunitários são responsáveis por constantes renovações nesse quesito.

²⁸ Evento realizado entre 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, na cidade de Durban (África), por movimentos sociais em âmbito global.

Quanto a eventos, convém destacar a 5ª Primavera de Museus, ocorrida em 2011 em âmbito nacional, cujo tema foi "Mulheres, Museus e Memórias"²⁹. O intuito principal dessa temática escolhida pelo Instituto Brasileiro de Museus-IBRAM foi de proporcionar um espaço de indagação sobre o pensamento do gênero, da mulher e do feminino na contemporaneidade e também de introduzir as mulheres na memória histórica, não para escrever a "história das mulheres", mas para identificá-las nos momentos em que estiveram presentes nos locais historicamente reservados ao sexo masculino.

Nesse mesmo ano, destaca-se a exposição realizada em Brasília "Mulheres, artistas e brasileiras" que reuniu 76 obras de 49 artistas com os mais variados temas, a partir do domínio das diversas técnicas - pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, costura, tecelagem - e diversos materiais - madeiras, metais, barros, têxteis, resinas, couro etc. O intuito era apresentar a exposição artística de brasileiras desde o início do século XX,

[...] com destaque para o trabalho pré-modernista de *Georgina de Albuquerque*, aos primeiros anos do século XXI e obras contemporâneas de Geórgia Kyriakakis, Regina Silveira, Mônica Barki, Martha Niklaus e Adriana Varejão. Junto às homenageadas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, juntaram-se trabalhos de Djanira, Noêmia Mourão e Maria Martins. Como expoentes da arte contemporânea, Lygia Pape, Mira Schendel, Tomie Ohtake, Fayga Ostrower e Renina Katz (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 68, grifo nosso).

Nesta década também vivenciou-se mais avanços, como a realização de grupos de trabalho no Seminário Brasileiro de Museologia-SEBRAMUS, nos anos de 2015 e 2017. Em contrapartida, também presenciou-se o recrudescimento de um conservadorismo que atacou exposições como a "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira" em Porto Alegre, a maior exposição sob a alcunha queer no Brasil, que de acordo com o curador Gaudêncio Fidelis em entrevista à BBC News Brazil, tinha o intuito de "[...] investigar, e não 'ilustrar' - a questão - refletindo, por exemplo, sobre como a ideia do estranhamento e do fora da norma pode contribuir para pensar a arte" (CARNEIRO, 2018, n.p). Esse fato é importante de assinalar, pois essas ações focaram especialmente espaços de representação onde o gênero e a sexualidade se entrelaçaram, fazendo sentir alianças entre movimento feminista e LGBT.

Como descrito, observa-se uma potência no diálogo entre um pensamento museológico progressista, voltado a práticas emancipadoras e ao pensamento feminista. O Coletiv@ Afetiv@ de Mulheres do Campo da Museologia - CAMUCAMU, em carta assinada à direção do MINOM, afirma que:

²⁹ Passados 86 anos desde a conquista do sufrágio feminino (1932), foi nesse período também que o Brasil elegeu sua primeira presidenta (2010) e a primeira mulher foi nomeada ministra da cultura, fatos que sintetizam os avanços conquistados pelas mulheres no Brasil.

[...] um dos papéis fundamentais da Museologia Social é procurar entender, discutir e agir coletivamente contra as imposições e opressões da sociedade. Nesse sentido, evidenciar as mulheres, suas memórias e suas diferentes vozes, contribuir com a conscientização das diversas formas de opressão sofridas pelas mulheres bem como estimular o protagonismo feminino e a visibilidade das mulheres na sociedade e no campo da museologia são nossas demandas iniciais [...] (CAMUCAMU, 2016 apud WICHERS, 2018, p. 150).

O Coletiv@ ainda aponta que se a Museologia Social busca de fato lutar contra as opressões, ela não pode se apartar da luta pelo fim das hierarquias de gênero.

Retomando o aspecto internacional do feminismo nos museus, ressalta-se as "Guerrilla Girls" que serviu de mote para delinear esta pesquisa. Artistas ativistas feministas que usam máscaras de gorila em público e usam de fatos, humor e visuais ultrajantes elas têm o intuito de expor os preconceitos de gênero e étnicos, bem como corrupção na política, arte, cinema e cultura pop e de desconstruir os cânones que tornaram invisíveis as mulheres no mundo da arte. A utilização das máscaras é para manter o anonimato e o foco nos problemas, e para possibilitar sua presença em todos os lugares. Este coletivo feminista surgiu em 1985, no bairro de SoHo, em Nova York, em resposta à exposição "An International Survey of Recent Painting and Sculpture"³⁰ no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) que apresentou cento e sessenta e nove artistas, dos quais apenas treze eram mulheres.

Desde então as *Guerrilla Girls* realizam levantamentos acerca das mulheres artistas nos museus e em galerias de arte, trazendo à tona estatísticas que explicitam as desigualdades raciais e de gênero dentro destes espaços (GODINHO, 2014, p. 78-79, grifo da autora).

As idas às galerias e museus de arte em Nova York - para realizar levantamentos a respeito da presença das mulheres - fizeram parte das primeiras ações do coletivo (WITHERS, 1988 apud GODINHO, 2014). Um dos resultados desses levantamentos foi um dos trabalhos mais conhecidos que é o pôster intitulado "Do women have to be naked to get into the Met Museum?"³¹ (Figura 02 - "Guerrilla Girls - Consciência do mundo da arte"),

[...] onde a característica máscara de gorila se assenta sobre a face de A Grande Odalisca de Jean-Auguste Dominique Ingres (1814). Buscando desafiar a tradição pictórica ocidental, principalmente no concernente à representação do nu feminino por homens artistas, se aproximando à leitura de John Berger (1982) acerca do olhar masculino sobre o corpo da mulher, a imagem neoclássica da Odalisca é ressignificada pelas *Guerrilla Girls* através da paródia enquanto uma estratégia discursiva utilizada para reivindicar o direito da mulher ao seu próprio corpo, e conseqüentemente, das representações feitas acerca do mesmo (GODINHO, 2014, p. 79-80).

Ainda segundo Godinho (2014), este pôster atenta para uma preocupante porcentagem no setor de Arte Moderna do "Metropolitan Museum" também em Nova York,

³⁰ "Uma pesquisa internacional de pintura e escultura recentes" (tradução nossa).

³¹ "As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met Museum?" (tradução nossa).

em 1988. A pesquisa indicou que apenas 5% das obras expostas eram mulheres artistas, enquanto que 85% das obras expostas eram de mulheres nuas. Os dados levantados, de um modo geral, desde então serviram de base para protestos verbais e visuais - como cartazes, ações, livros, vídeos, adesivos - com a produção de centenas de projetos. Ademais, diretores de instituições, curadores, críticos e historiadores da arte foram também alvos de sátira. Recentemente, elas produziram novos projetos de ruas e museus como por exemplo:

[...] no Tate Modern e na Whitechapel Gallery, em Londres; Museu de Arte de São Paulo; Museu Van Gogh, Amsterdã; Museu de História Militar, Dresden; Art Basel, Hong Kong; e muitos outros lugares. O que vem a seguir: Mais reclamações criativas! Mais intervenções !! Mais resistência !! (GUERRILLA, 2018).

Por fim, a compreensão acerca desse panorama é relevante, pois evidencia problemas que ainda assola a instituição museu assentada em estruturas e processos históricos de caráter elitista, colonialista, androcêntrico, entre outras questões que permeiam teorias, práticas, e espaços museológicos, fato que fazem com que ela sirva a uma parcela restrita da sociedade. No entanto,

Da mesma forma em que as ondas de renovação não cessam de influenciar os percursos da prática museológica, o feminismo também tem sido transformado por incessantes ondas de renovação, trazendo questionamentos e possibilidades para uma prática feminista efetivamente emancipadora (WICHERS, 2018, p. 150).

Cabe ressaltar que muitos outros trabalhos e atividades foram realizadas em diversas instituições - conforme pesquisas realizadas e filtradas -, com o intuito de evidenciar as ações, ausências e presenças femininas em museus. No entanto, foram delimitadas para poder adentrar ao estudo específico da artista impressionista Georgina de Albuquerque - a protagonista deste trabalho - e assim conseguir ilustrar sua presença no Museu Carlos Costa Pinto.

Ser uma artista profissional era, em muitos lugares, transgredir as expectativas sociais.

Tamar Garb (1998)

2 - ISMOS DA ARTISTA GEORGINA DE ALBUQUERQUE: IMPRESSIONISMO, PIONEIRISMO E FEMINISMO

2.1 - O FEMINISMO NA ARTE

Abordar a participação feminina na produção artística é inserir o campo das artes nas muitas faces do longo, contínuo e variado processo de emancipação das mulheres (QUEIROZ, 2016). Dando prosseguimento a essas questões concernentes a inserção das mulheres nas ciências e em espaços institucionais - sobretudo a partir da "segunda onda do feminismo"³² - o movimento feminista na arte foi considerado como "[...] the most influential international movement of any during the postwar period"³³ (GOPNIK, 2007 apud GODINHO, 2014, p. 68).

Os debates acerca das relações entre arte e gênero empreendidos no ambiente acadêmico tiveram início na década de 1970 cujas primeiras análises partiram de historiadoras e críticas da arte feministas que se basearam "[...] no modo em que as instituições e discursos artísticos organizaram as dinâmicas sociais e subordinaram as mulheres aos homens artistas" (CHADWICK, 2002 apud GODINHO, 2014, p. 68-69). Enfatiza-se o célebre artigo de Linda Nochlin (1971) - intitulado "Why have there been no great women artists?"³⁴ - que questionou as causas da aparente inexistência das mulheres artistas na história, sendo um marco inaugural da historiografia da arte feminista.

Como a autora dissertou, essa simples pergunta "Por que não tem havido grandes mulheres artistas?" - se respondida adequadamente - poderia criar uma reação em cadeia, expandindo-se para abranger todas as hipóteses aceitas do campo e, posteriormente, poderia compreender outras ciências, de modo a desafiar as divisões tradicionais de investigação intelectual. No âmbito das artes, especificamente:

³² Conforme esclarecido no tópico 1.1

³³ "o movimento internacional mais influente durante o período pós-guerra" (tradução nossa).

³⁴ "Por que não tem havido grandes mulheres artistas?" é uma versão abreviada de um ensaio na antologia "Woman in Sexiest Society: Studies in Power and Powerlessness", 1971.

A feminist critique of the discipline of art history is needed which can pierce cultural-ideological limitations, to reveal biases and inadequacies *not merely in regard to the question of women artists, but in the formulation of the crucial questions of the discipline as a whole*³⁵ (NOCHLIN, 1971, p. 2, grifo da autora).

Nochlin (1971), ao demonstrar a invisibilidade feminina na arte, não derivadas de uma ausência "natural" de talentos, mas sim de sua exclusão das principais instâncias de formação de carreiras artísticas - as academias de arte - ao longo dos séculos XVIII e XIX, estabeleceu o que se pode denominar como uma "perspectiva feminista na história da arte" (SIMIONI, 2011, p. 376). Cabe apontar, que estes estudos dizem respeito ao modo díspar com que as instituições dedicadas à formação de artistas e à consagração de suas atividades - como a crítica de arte, imprensa, mercado e os espaços expositivos e museus - trataram homens e mulheres (SIMIONI, 2011).

Outra abordagem relevante que Nochlin (1971) apontou, foi sobre a afirmação de muitas feministas - daquele período de 1970 - quanto a real existência de um tipo diferente de importância para a arte feminina e outro para a masculina. Elas propunham a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível - diferindo em qualidades formais e expressivas das dos homens artistas - caracterizando-o como único por conta da situação e experiências das mulheres. Também, de acordo com Simioni (2011), Tamar Garb (1989) demonstrou o nascimento da categoria "arte feminina" no século XIX como um nicho particular para abrigar um grande contingente de artistas mulheres que almejavam expor suas obras.

Para tanto as associações femininas como a *Union des femmes peintres et sculpteurs* desempenharam um papel fundamental ao possibilitarem que as artistas expusessem seus trabalhos, o que não era de pouca importância tendo em vista as dificuldades que enfrentavam para se formarem e serem avaliadas de modo equiparável aos homens. Todavia, esses salões exclusivos estimularam um olhar diferenciado para as suas obras, que paulatinamente passaram a ser julgadas não a partir de valores estéticos determinados pelo campo artístico, mas sim de expectativas sociais ditadas pelas demandas de seu gênero, como a de serem 'doces', 'femininas', 'delicadas', 'graciosas', etc. No limite, a 'arte feminina' impôs-se então como uma modalidade classificatória perigosa na medida em que tanto solapava a diversidade estética das obras feitas por mulheres, quanto as afastava dos debates estéticos centrais (SIMIONI, 2011, p. 378-379, grifos da autora).

Reiterando com Nochlin (1971), ela admitiu a razoabilidade do argumento das feministas, mesmo porque, em geral, a experiência e situação das mulheres na sociedade é diferente da dos homens, no entanto, ela contra-argumenta explicitando a inexistência de uma essência sutil de feminilidade:

It may be asserted that women artists are more inward-looking, more delicate and nuanced in their treatment of their medium. But which of the women artists [...] is more inward-turning than Redon, more subtle and nuanced in the handling of

³⁵ "É necessária uma crítica feminista da disciplina da história da arte que possa ultrapassar limitações culturais-ideológicas, revelar preconceitos e inadequações *não apenas em relação à questão das mulheres artistas, mas na formulação das questões cruciais da disciplina como um todo*" (tradução nossa).

pigment than Corot at his best? Is Fragonard more or less feminine than Mme. Vigee-Lebrun? Is it not more a question of the whole rococo style of eighteenth-century France being 'feminine', if judged in terms of a two-valued scale of 'masculinity' versus 'femininity'? Certainly if daintiness, delicacy, and preciousness are to be counted as earmarks of a feminine style, there is nothing fragile about Rosa Bonheur's *Horse Fair*. If women have at times turned to scenes of domestic life or children, so did the Dutch Little Masters, Chardin, and the impressionists - Renoir and Monet - as well as Morisot and Cassatt. In any case, the mere choice of a certain realm of subject matter, or the restriction to certain subjects, is not to be equated with a style, much less with some sort of quintessentially *feminine* style³⁶ (NOCHLIN, 1971, p. 4, grifos da autora).

A autora evidenciou as mulheres artistas e suas produções com o intuito de combater a ausência delas nas instituições culturais e também nos livros didáticos sobre arte, contudo, ao tentar responder aquela simples pergunta - "Por que não tem havido grandes mulheres artistas?" - , ela acabou por "reforçar tacitamente suas implicações negativas uma vez que, *se* as mulheres *são* iguais aos homens, por que estas não têm produzido à altura dos homens?" (GODINHO, 2011, p. 69). Com isso, evidenciou-se o problema quanto ao entendimento do que é arte:

The problem lies not so much with the feminists' concept of what femininity in art is, but rather with a misconception of what art is: with the naive idea that art is the direct, personal expression of individual emotional experience - a translation of personal life into visual terms. Yet art is almost never that; great art certainly never. The making of art involves a self-consistent language of form, more or less dependent upon, or free from, given temporally-defined conventions, schemata, or systems of notation, which have to be learned or worked out, through study, apprenticeship, or a long period of individual experimentation³⁷ (NOCHLIN, 1971, p. 5).

E também o problema quanto às dinâmicas da educação e das estruturas institucionais oficiais que a sustenta:

[...] actuality, as we know, in the arts as in a hundred other areas, things remain stultifying, oppressive, and discouraging to all those - women included - who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class and, above all, male.

³⁶ "Pode-se afirmar que as mulheres artistas são mais introvertidas, mais delicadas e com nuances no tratamento do seu meio. Mas qual das mulheres artistas [...] é mais voltada para dentro do que Redon, mais sutil e com nuances no manejo de pigmentos do que Corot no seu melhor? Fragonard é mais ou menos feminino que Mme. Vigee-Lebrun? Não é mais uma questão de todo o estilo rococó da França do século XVIII ser 'feminino', se julgado em termos de uma escala de dois valores de 'masculinidade' versus 'feminilidade'? Certamente, se a fragilidade, delicadeza e preciosidade devem ser contadas como marcas de um estilo feminino, não há nada de frágil na Feira do Cavalo de Rosa Bonheur. Se as mulheres às vezes se voltaram para cenas da vida doméstica ou infantil, o mesmo aconteceu com os mestres holandeses Chardin e os impressionistas Renoir e Monet, assim como Morisot e Cassatt. Em qualquer caso, a mera escolha de um certo domínio de assunto, ou a restrição a certos assuntos, não deve ser equiparada a um estilo, muito menos com algum tipo de estilo quintessencialmente feminino" (tradução nossa).

³⁷ "O problema não está tanto no conceito das feministas sobre o que é a feminilidade na arte, mas sim com um equívoco sobre o que é arte: com a ideia ingênua de que a arte é a expressão direta e pessoal da experiência emocional individual - uma tradução da vida pessoal em termos visuais. No entanto, a arte quase nunca é essa; arte notável certamente nunca. A criação de arte envolve uma linguagem de forma auto-consistente, mais ou menos dependente, ou livre de, dadas convenções, esquemas ou sistemas de notação definidos temporalmente, que devem ser aprendidos ou trabalhados, através do estudo, aprendizado, ou um longo período de experimentação individual" (tradução nossa).

The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education - education understood to include everything that happens to us from the moment we enter, head first, into this world of meaningful symbols, signs, and signals. The miracle is, in fact, that given the overwhelming odds against women, or blacks, so many of both have managed to achieve so much excellence - if not towering grandeur - in those bailiwicks of white masculine prerogative like science, politics, or the arts³⁸ (NOCHLIN, 1971, p. 5).

É pertinente notar que, acerca desta educação na França, especificamente Paris, as artistas eram recusadas pela "École de Beaux-Arts", e por consequência, surgiu um mercado privado que se alimentava desse fechamento institucional com uma considerável quantidade de ateliês e escolas "não-oficiais" que as aceitavam como discípulas.

Desde inícios do século XIX, após a reorganização da Academia e dos Salons como consequência das transformações engendradas pela Revolução Francesa, as exposições foram abertas a todos aqueles que enviassem obras e obtivessem o aceite do júri. Porém, essa abertura era correlata à proibição absoluta de que as mulheres cursassem EBA. Como tais artistas poderiam expor seus trabalhos sem acessarem ao ensino artístico? Essa situação, híbrida e contraditória, favoreceu a emergência de ateliês privados, nos quais tais excluídas pudessem alcançar um mínimo de formação em belas-artes (SIMIONI, 2008, p. 152-153).

Inclusive, os mestres e professores que abriram esses ateliês pertenciam a própria "École de Beaux-Arts" ou mesmo os artistas formados nesse cânone acadêmico, o que na prática, a educação legada e os valores engendrados pouco diferiam dos oficiais. Ainda conforme Simioni (2008), o maior conflito dizia respeito ao ensino do nu, devido aos preconceitos arraigados socialmente³⁹. Na segunda metade do século XIX alunas dispunham de modelos-vivos em alguns ateliês franceses, constando dentre eles o de Charles Chaplin, ateliê muito procurado entre 1860 e 1870 por americanas, alemãs e francesas. Seguindo essa ideia, duas escolas foram inauguradas nesse ínterim despontando "[...] como verdadeiros centros de peregrinação obrigatórios para artistas estrangeiros aportados em Paris, fossem homens ou mulheres" (SIMIONI, 2008, p. 154): a Académie Colarossi e a mais afamada Académie Julian⁴⁰.

³⁸ "[...] na realidade, como sabemos, nas artes e em outras centenas de áreas, as coisas permanecem estultificantes, opressivas e desencorajadoras para todos aqueles - mulheres incluídas - que não tiveram a sorte de nascer brancos, de preferência da classe média e, acima de tudo, homem. A culpa não está em nossas estrelas, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais, ou nossos espaços internos vazios, mas em nossas instituições e nossa educação - educação entendida para incluir tudo o que nos acontece a partir do momento em que entramos, de cabeça, neste mundo de símbolos, signos e sinais significativos. O milagre é, de fato, que, dadas as esmagadoras probabilidades contra as mulheres, ou negros, muitos dos dois conseguiram alcançar tanta excelência - se não imponente grandeza - naqueles bailios de prerrogativa masculina branca como ciência, política ou artes" (tradução nossa).

³⁹ Será explanado mais adiante no contexto brasileiro.

⁴⁰ Pioneira no ensino e na profissionalização das artistas do sexo feminino de todo o mundo "[...] a escola inaugurada em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907) [...] inicialmente restringia-se a uma pequena sala na Passage des Panoramas, situada em Montmartre. Em 1880, ao lado daquele espaço, o diretor abriu um curso exclusivamente para mulheres, a princípio com poucas discípulas, não mais de quarenta. Em pouco tempo, porém, seu empreendimento se tornou um império: em 1885 a escola já possuía quatrocentas alunas e, quatro

Acerca desta última instituição é importante destacar que ela: "[...] incitava os debates sobre a arte feita por mulheres, e até mesmo uma competitividade interna entre elas, ocasionando uma certa consciência sobre a situação das mulheres artistas" (SIMIONI, 2002, p. 148).

Para o movimento feminista na arte, uma questão central foi a desmistificação da produção artística relacionada pela figura do artista gênio como exclusivamente masculino cuja crítica intentou

desconstruir a genialidade artística, uma vez que esta foi historicamente vista como uma prerrogativa masculina ligada aos conceitos de individualidade, prodigalidade e transcendentalidade. Apontou-se que o *modus operandi* do mito da genialidade no campo artístico era incompatível às mulheres, uma vez que estas eram associadas à maternidade, função esta que demandava delas seu tempo integral e que, portanto, não poderiam desenvolver produções artísticas dignas de serem taxadas como obras-primas (GODINHO, 2014, p. 70).

Dentre os protestos das "Guerrilla Girls"⁴¹, de modo irônico elaboraram um pôster (Figura 05) para evidenciar o desigual tratamento das artistas mulheres perante artistas homens, elencando inclusive essa "genialidade" atribuída apenas ao sexo masculino.

Figura 05: Pôster em português para a exposição do Portfólio das Guerrilla Girls

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem a pressão do sucesso
Não ter que participar de exposições com homens
Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer
Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos
Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina
Não ficar presa à segurança de um cargo de professor
Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros
Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade
Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos
Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova
Ser incluída em versões revistas da história da arte
Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio
Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila

LIMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Fonte: MASP. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/projects/>>⁴².

anos mais tarde, atingia a cifra de seiscentas. Em duas décadas o diretor inaugurara nove ateliês espalhados pela cidade de Paris, entre os quais cinco dirigidos aos alunos do sexo masculino e os demais às mulheres" (SIMIONI, 2005, p. 344).

⁴¹ Coletivo apresentado no tópico 1.4.

⁴² Acesso em: 01 out. 2018.

Assim como Linda Nochlin (1971) foi uma referência basilar neste trabalho acerca das mulheres na história da arte num âmbito internacional, considera-se Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002; 2008) também, mas voltada para o contexto brasileiro. Ao formular a pergunta "quais foram os artistas mais notáveis do passado brasileiro?" (2008, p. 21), prepondera os nomes masculinos e - entre eles - ecoam alguns femininos, como os das célebres artistas Anita Malfatti (1866-1952) e Tarsila do Amaral (1886-1973) - integrantes do movimento modernista brasileiro cujo marco principal foi a Semana de Arte Moderna de 1922⁴³ - que foram canonizadas pela crítica e pela historiografia.

Nochlin (1971) ressalta a existência de uma névoa que acoberta a existência de artistas anteriores a elas, como se antes do modernismo, simplesmente não tivesse existido artistas mulheres e com isso, ela dedicou-se a responder acerca de presenças femininas de destaque com recorte especificamente no universo acadêmico nacional cuja cronologia abrange o intervalo de 1884 a 1922. Aliás, neste intervalo de tempo, como constata Simioni e Nogueira (2015, p. 34-35) "[...] mais de 200 mulheres participaram das Exposições Gerais de Belas Artes (a partir da República, chamadas Salões Nacionais de Belas Artes)".

No catálogo⁴⁴ da primeira exposição dedicada à presença feminina nas artes plásticas no Brasil - antes das modernistas - afirmava-se que houve apenas:

[...] heroínas melancolicamente frustradas, artistas que arrostavam incompreensões, preconceitos e caipirismos, numa época em que não havia salões nem galerias e em que os seus pensadores habituais se limitavam à arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flores artificiais etc (SIMIONI, 2008, p. 22-23).

Além de tender a desqualificar tudo o que fosse anterior ao modernismo paulista - demonstrando descaso pela produção acadêmica como um todo - para com a arte "feminina" o tratamento mostrava-se ainda mais pejorativo, caracterizando-a como "amadora"⁴⁵, limitando-a a uma esfera de atuação vista como inferior - das artes aplicadas -, ocupando um nicho reservado aos trabalhos domésticos, nos quais era possível perceber certo "refinamento", "gosto", mas não considerada com a mesma seriedade e profissionalismo característico das produções "verdadeiramente artísticas" da esfera das "belas-artes" (SIMIONI, 2008).

⁴³ Inserida nas festividades em comemoração do centenário da independência do Brasil, em 1922, a Semana de Arte Moderna apresentou-se como a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no país desde o século XIX. O evento ocorreu entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo expondo cerca de 100 obras e três sessões lítero-musicais noturnas. (SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922, 2018).

⁴⁴ "Contribuição das Mulheres às Artes Plásticas do País", São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1960-1961. Sem autoria, conforme referência de Simioni (2008).

⁴⁵ "Amadorismo": uma espécie de princípio classificatório hierárquico que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional - percebida como essencialmente masculina -, aplicado frequentemente às artistas do sexo feminino, independentemente do tipo de obra e do tipo de sucesso obtido (SIMIONI, 2008).

Durante o século XIX, parecia que a arte era uma profissão exclusivamente masculina, onde os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)⁴⁶. De acordo com Queiroz (2016), o papel da mulher na história da arte, nesse período, era majoritariamente a expressão de sua condição submissa, com o olhar masculino ditando as regras. Também, enquanto que os homens adquiriam os conhecimentos necessários para se tornarem artistas e assim, viverem das encomendas oficiais e privadas, às poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela Academia - com o estigma do amadorismo - lhes era negada, na maioria das vezes, a possibilidade de utilizarem a carreira artística para obterem um sustento e efetivarem a possibilidade rara, no entanto existente, de se tornarem "profissionais" das artes.

Ademais, e de acordo com mais apontamentos de Queiroz (2016), por razão da configuração social do Brasil ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as primeiras mulheres que conseguiram se inserir nesse mercado cultural do país foram moças de elite. Nesse sentido:

[...] Dedicar-se a uma atividade artística implica algum tempo livre. Não é de se espantar que, se algumas mulheres conseguiram romper a barreira doméstica e se lançaram no mercado artístico, provinham de famílias que podiam dividir as tarefas domésticas com escravas ou empregadas (QUEIROZ, 2016, p. 36).

Cabe ressaltar que as possibilidades de profissionalização aberta às mulheres no século XIX eram poucas. De acordo com Simioni (2008, p. 30) "[...] praticamente todas as carreiras universitárias lhes foram vetadas até a Primeira República, quando as alunas foram finalmente admitidas nos cursos superiores⁴⁷". Acerca das formações mais tradicionais, pouquíssimas foram tituladas até os anos 1920. Já no âmbito das artes, por um longo período o acesso à aprendizagem de técnicas da pintura na AIBA era restrita aos homens. Diferindo da considerável quantidade de ateliês que aceitavam mulheres na França já na primeira metade do século XIX, no escasso campo artístico brasileiro eram reduzidas as possibilidades de ensino artístico para elas. A permissão para a entrada delas nesta instituição oficial só se deu em 1879.

Foram muitas as mulheres que ingressaram nesse campo, especialmente a partir de início do século XX, pois "[...] acreditava-se que as interessadas pudessem realizá-las em

⁴⁶ Academia Imperial de Belas Artes foi criada em 1826, durante o reinado do jovem monarca d. Pedro II, cujo estabelecimento representou o resultado da Missão Francesa que chegou ao Brasil em 26 de março de 1816, com o intuito de aqui fundar uma academia de artes (SCHWARCZ, 1998).

⁴⁷ Uma exceção nesse quadro era a profissão de parteira, eminentemente feminina, o que contribuiu para a abertura dos cursos de medicina para as mulheres antes dos demais, em 1879. As primeiras juristas e médicas formaram-se, como as artistas, entre os finais do século XIX e inícios do século XX, aproveitando-se dos sopros renovadores republicanos (SIMIONI, 2008, p. 30).

casa, sem abrir mão das funções tradicionais esperadas, de esposas e mães" e também porque "eram percebidas como mais apropriadas ao 'sexo frágil'; eram 'leves' como se dizia" (SIMIONI, 2008, p. 31). Outro fato é que havia restrições quanto ao aprendizado das mulheres - como já citado no contexto francês - a prática de desenho natural com modelo nu que lhes era vedada "[...] sob o ideal de preservar a honra das mulheres de 'boas famílias', dificultava-se o aprimoramento da técnica da pintura corporal" (QUEIROZ, 2016, p. 36). E na verdade, essa etapa do desenho a partir de um modelo vivo, era na Academia o que separava o "rapin" (estudante inicial) do estudante avançado, sendo, portanto, um passo primordial da formação de artistas, que também tinham um significado simbólico na carreira (SIMIONI, 2002, p. 146-147).

Para tanto, contribuiu a própria hierarquia dos gêneros acadêmicos, em que pintura histórica reinava no patamar mais elevado. Esta se assenta numa tradição em que os grandes feitos eram, recorrentemente, simbolizados por um herói cujo corpo era modelado por músculos pulsantes, testemunhando de seu vigor e força, qualidades vistas como masculinas. O desconhecimento do corpo humano obstaculizava a carreira de um pintor que se pretendesse seguidor dos ditames neoclássicos.

Com isso, retoma-se ao que Nochlin (1971) iniciou e o que Simioni (2008) evidenciou: a desigualdade de formação feminina. O fato da exclusão das mulheres das aulas de modelo-vivo e, por conseguinte, das instituições acadêmicas, como o principal fator da relativa ausência delas nos gêneros artísticos "elevados", evidencia que o que as excluiu "[...] não foi a ausência, natural, de capacidade estética, mas um preconceito cujas bases são sociais e que lhes interditou o acesso ao estudo do nu" (SIMIONI, 2002, p. 147).

Um número importante de pintores históricos foram gerados no século XIX, no Brasil, como os dois mais reputados e exímios artistas de princípios neoclássicos⁴⁸ desse período: Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905). Nenhuma mulher fez parte dessa galeria. "Elas tinham que se contentar com pinturas de interiores e naturezas mortas, gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos grandes artistas" (QUEIROZ, 2016, p. 36). Foi com o advento da República em 1889, que mudanças sucederam, principalmente no quadro docente, da então Academia Imperial de Belas Artes.

Os velhos mestres, como Victor Meirelles e Pedro Américo foram aposentados e uma nova geração assumiu a escola. O escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931) tornou-se diretor da Academia de Belas Artes e seu irmão Henrique Bernardelli

⁴⁸ Movimento artístico e intelectual identificado com o Iluminismo do século XVIII e com a Revolução Francesa, e dominante na arte europeia entre o século XVIII e início do XIX, o Neoclassicismo foi motivado pela rejeição ao Rococó, pelo interesse no passado clássico como meio de compreender as mudanças no mundo contemporâneo - utilizando a arte na tentativa de criar uma sociedade tão moderna quanto virtuosa - e pela busca de seriedade moral - fixando regras, padrões e objetivos universais em relação aos quais os valores e as práticas sociais deviam ser julgados -, em conexão com alguns princípios do Academicismo (LITTLE, 2010).

(1857-1936) tornou-se professor. Logo em 1890, a escola passou a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), suprimindo o 'imperial' do nome e tentando promover renovações (QUEIROZ, 2016, p. 37).

Mais precisamente, foi a partir de 1893, que as mulheres foram legalmente previstas nesta mais importante e renovada instituição, como constata Simioni (2008). Cabe ressaltar que essas reestruturações propiciou no ano de 1922 - efeméride relativa à comemoração do Centenário da Independência do Brasil⁴⁹ -, que uma artista mulher se realizasse no gênero histórico: Georgina de Albuquerque (1885-1962), com sua obra "Sessão do Conselho de Estado"⁵⁰.

Enfim, a ausência de mulheres reconhecidas pela história da arte não origina-se, evidentemente, de incapacidades ínsitas, mas sim de um acesso desproporcional à instrução artística. Outro fato é que:

[...] quando as mulheres ingressam em massa nas academias - isso no plano mundial se dá em finais do século XIX -, é justamente o momento em que tais instituições estão em plena crise. A saturação do sistema que lhes servia de base gerou seus próprios críticos, como os impressionistas, que estruturaram um sistema artístico paralelo e independente do oficial, indicando a agonia daquele esquema centralizador (SIMIONI, 2002, p. 149).

No mais, dentre outras artistas brasileiras que se pode elencar devido suas competências e relevâncias nesse período analisado (1884-1922) no círculo acadêmico, compreende as pintoras Abigail de Andrade (1864-1890) e Berthe Worms (1868-1937) e as escultoras Julieta de França (1870-1951) e Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto (1874-1941).

2.2 - O IMPRESSIONISMO

Marcada por um contexto de enormes desenvolvimentos técnicos, mas com uma crise pairada no ar - crise esta que "[...] deve ser vista, antes como um incentivo para novas realizações técnicas e aperfeiçoamentos de métodos de produção" (HAUSER, 1998, p. 896), a segunda metade do século XIX - com o desenvolvimento sistemático do capitalismo financeiro e industrial, com a vida econômica ingressando na fase de alto capitalismo - apresentou variação de ênfase nos critérios de gosto estético, com uma estéril mania de inovação, tendo os industriais que intensificar a procura de produtos aperfeiçoados através de meios artificiais para que não se enfraquecesse o sentimento de que o novo é sempre o melhor.

⁴⁹ Proclamação da Independência do Brasil em 7 de setembro de 1822.

⁵⁰ Artista que será analisada no tópico 2.4.

A contínua e cada vez mais rápida substituição de velhos artigos em uso cotidiano por novos leva, porém, a uma afeição diminuída pelas posses materiais e em breve, também, pelas intelectuais, e reajusta a velocidade em que ocorrem as reavaliações filosóficas e artísticas à das mudanças de moda. Assim, a tecnologia moderna introduz um dinamismo sem precedentes em toda a atitude perante a vida - e é, sobretudo, essa nova sensação de velocidade e mudança que encontra expressão no impressionismo. (HAUSER, 1998, p. 896)

Originado na França, sobretudo Paris que havia se tornado a primeira metrópole verdadeiramente moderna - física e socialmente -, o Impressionismo foi um movimento estilisticamente vanguardista, composto por jovens artistas de Paris "[...] frustrados com a contínua exclusão de suas obras dos salões oficiais" (DEMPSEY, 2011, p. 14), fato este que estimulou-os a realização de suas próprias exposições.

Foi, em parte, uma reação contra o "estilo correto" que dominava os Salons (a uniformidade polida dos que seguiam as técnicas dos velhos mestres) e, em parte, uma reação contra as visões subjetivas da natureza e os extremos de fantasia da visão romântica da paisagem (REYNOLDS, 1986, p. 69).

A primeira exposição - realizada no estúdio do fotógrafo Félix Nadar⁵¹ aberta em 15 de abril de 1874 pelo grupo que se apresentou como "Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs e Graveurs" - foi recebida com curiosidade e confusão por parte do público e escárnio pela imprensa popular. Inclusive, o próprio termo "impressionista" foi utilizado pela primeira vez pelos detratores⁵² desse estilo, por conta também do título da tela de Monet "Impressão, sol nascente" (Figura 06), todavia, acabou rapidamente sendo adotado pelos próprios artistas atacados. Dentre esses trinta artistas que participaram da exposição, estavam Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1906), Berthe Morisot (1841-1895) e Paul Cézanne (1839-1906). Entre 1874 e 1886, foram realizadas as oito exposições independentes, que apesar das críticas muitas vezes hostis, sobretudo no início, contavam também com defensores influentes, como o escritor Émile Zola⁵³, além de atraírem patronos e colecionadores importantes, como dr. Gachet⁵⁴ e Paul Durand-Ruel⁵⁵ (DEMPSEY, 2011).

⁵¹ Félix Nadar pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (Paris 1820 - Paris 1910) fotógrafo, caricaturista e jornalista francês, pioneiro e entusiasta do voo humano e da fotografia aérea; foi responsável pelo registro fotográfico das maiores personalidades de seu tempo, especialmente a elite cultural da época, considerado o primeiro grande retratista do mundo.

⁵² O crítico Louis Leroy intitulou sua crítica da exposição, publicada em "Le Charivari" de 25 de abril de 1874, "Exposição de impressionistas" (REYNOLDS, 1986, p. 85).

⁵³ Émile Zola (1840-1902), escritor e jornalista francês, o criador do romance "experimental", que desejava que sua obra modificasse a sociedade. Entre suas obras destacam-se "A Taberna" (1877) e "Germinal" (1885). Através dos romances naturalistas, Zola pretendia determinar as leis do comportamento humano e da evolução das sociedades.

⁵⁴ Paul-Ferdinand Gachet (1828-1909), médico francês, mais conhecido por seu tratamento do pintor Vincent van Gogh durante suas últimas semanas de vida. Além de grande apoiador do movimento impressionista, ele foi um pintor amador sob o pseudônimo de Paul van Ryssel.

Figura 06: "Impressão, sol nascente" - Monet (c. 1872)



Fonte: Museu Marmottan, Paris. Disponível em:
<<https://br.pinterest.com/pin/597501075535395511/>>⁵⁶.

O que os unia era a rejeição ao "establishment" da arte e seu monopólio sobre o que podia ser exposto.

Mais para o fim do século XIX a academia ainda promovia os ideais da Renascença, opinando que o tema da arte deveria ser nobre ou instrutivo e que o valor de uma obra de arte poderia ser julgado por sua 'parecença' descritiva com os objetos naturais. A ação contestatória dos impressionistas - que se rebelavam contra as convenções e o poder dos tradicionais guardiães da cultura, ao promoverem uma exposição independente - foi um modelo para os inovadores do século seguinte. Do mesmo modo, haveria, de se tornar procedimento corriqueiro o fato de críticos sarcásticos ou escandalizados criarem 'ismos' para descrever uma nova e radical forma de arte (DEMPSEY, 2011, p. 14).

De acordo com as críticas recebidas na primeira exposição, as obras tinham um caráter de esboço e aparente falta de acabamento, consideradas "inacabadas" segundo os padrões acadêmicos da época.

Em acepção mais estrita e precisa, o termo 'impressão' era usado pela Academia como sinônimo de *première pensée*, um esboço inteiramente espontâneo. Na tradição acadêmica, o esboço era sempre visto como um passo em direção à pintura acabada. Portanto, expor uma pintura que parecia, aos olhos do crítico, um esboço era considerado falta de respeito pelos padrões acadêmicos de desenho, forma e acabamento corretos (REYNOLDS, 1986, p. 86, grifo do autor).

Essas características que provocaram objeções num primeiro momento, no entanto, foram exatamente as mesmas que críticos mais receptivos identificariam posteriormente, como constituindo seu vigor (DEMPSEY, 2011, p. 14), pois como afirma Hauser (1998, p. 897) "[...] a visão impressionista transforma a natureza num processo de crescimento e declínio. Tudo o que é estável e coerente dissolve-se em metamorfoses e assume o caráter de inacabado e fragmentário".

Os impressionistas também não estavam interessados em contar histórias ou em pintar os costumes - tarefa que cabia aos pintores acadêmicos -, mas sim, em pesquisar como

⁵⁵ Paul Durand-Ruel (1831-1922), comerciante de arte francês ligado à primeira geração de impressionistas e à Escola de Barbizon. Foi um dos primeiros "marchands" da arte moderna a apoiar pintores com salários e exposições individuais.

⁵⁶ Acesso em: 26 Set. 2018.

a tinta poderia capturar suas impressões sensoriais. Esse estilo designa um “[...] sistema de pintura que consiste em traduzir pura e simplesmente a impressão tal qual foi percebida materialmente” (SERULLAZ, 1989, p. 7). O artista impressionista é “[...] o pintor que se propõe a representar os objetos de acordo com as suas impressões pessoais, sem se preocupar com regras geralmente estabelecidas” (Ibid., p. 7).

Ademais, eles utilizavam métodos caracterizados pela não utilização do desenho-contorno - que define com precisão a forma e sugere o volume -, a perspectiva deixa de ser baseada nas regras da geometria, mas é realizada do primeiro plano até a linha do horizonte, pela degradação de coloridos e de tons que marcam o espaço e o volume (SERULLAZ, 1989, p.9). Acima de tudo, eles tinham o intuito de evocar as sensações de luz, cor e movimento (Figura 07).

Figura 07: Seis pinturas da "Catedral de Rouen" - Claude Monet



Fonte: Disponível em: <<https://www.touringclub.it/itinerari-e-weekend/itinerario-in-normandia-trascogliere-dalabastro-i-luoghi-del-d-day-e-mont-saint/immagine/4>>⁵⁷.

As pinceladas são distintas, curtas e cortadas justamente para retratar essas qualidades voláteis da luz, pois o método consiste em representar as formas não como o artista sabe que elas são, mas como as vê sob a ação deformadora da luz;

[...] os efeitos mágicos de luz e ar são muito mais importantes do que o tema de uma pintura [...] se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua própria cor, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente (GOMBRICH, 2015, p. 406).

Assim sendo, de acordo com Andrade (2003, p. 295) "[...] um azul próximo a um laranja, por exemplo, produziria uma impressão de luz e sombra muito mais real do que o claro/escuro tão valorizado pelos pintores barrocos".

⁵⁷ Monet pintou a catedral de Rouen trinta vezes, num empenho para capturar as várias impressões de luz em sua fachada gótica. Ao pintá-la em momentos diversos, o artista sugeriu que somente se pode conhecer algo de fato se experimentamos toda a gama de impressões e sensações que ele provoca. (LITTLE, 2010). Acesso em: 27 Set. 2018.

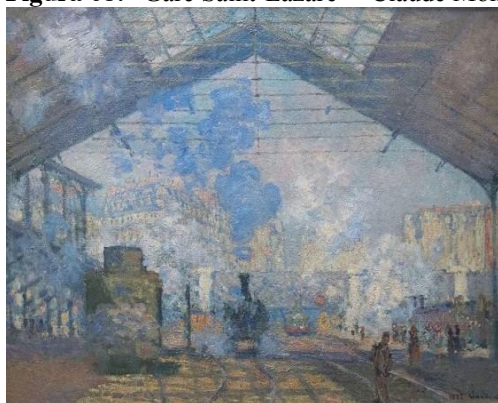
Essa busca séria, mais lúdica, do efeito e da sensação instantânea afastou os impressionistas da perspectiva e do uso de modelos. Também os levou a pintar *en plein air* (ao ar livre), em interação direta com a natureza (LITTLE, 2010, p. 85).

Além dessa interação direta com a natureza, cabe ressaltar que o movimento:

[...] é uma arte urbana e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina (HAUSER, 1998, p. 896-897).

Ainda para muitos, consoante afirmação de Dempsey (2011) Claude Monet foi o impressionista por excelência, com suas pinturas da estação ferroviária - "Gare Saint-Lazare" - cuja combinação e contraste "[...] da moderna arquitetura da estação com a nova e amorfa atmosfera modernista (do vapor)" (DEMPSEY, 2011, p. 16) são qualificadas como as mais representativas pinturas impressionistas.

Figura 08: "Gare Saint-Lazare" - Claude Monet (1876-1877)



Fonte: Museu d'Orsay. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-estacao-de-saint-lazare-claude-monet/>>⁵⁸.

Cabe evidenciar dentre esses impressionistas, a presença feminina de Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1844-1926). Morisot, francesa, foi a primeira artista mulher que decidiu unir-se ao Impressionismo, inclusive, conforme elencado, presente desde a primeira exposição em 1874 e em outras posteriores. Conforme Moral (2011) seu caso é excepcional na História da Arte do século XIX, pois foi uma mulher pertencente a alta burguesia francesa que conseguiu desenvolver uma carreira importante como artista, ligada a um novo movimento, que provocou rejeição. Morisot estava preocupada de maneira especial pelo estudo da luminosidade e cor, e compartilhou o interesse dos demais impressionistas pelo reflexo da luz.

⁵⁸ Acesso em: 27 Set. 2018.

Su carácter independiente y con cierto punto de rebeldía se deja ver en su obra, que permite acercarse también al papel de la mujer en la Francia de finales del siglo XIX, ya que no sólo fue una gran creadora sino también una mujer burguesa, urbana e interesada por la moda y la activa vida cultural de la época, que se relacionó con intelectuales y artistas como Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Degas o Mallarmé⁵⁹ (MORAL, 2011, p. 56).

A representação de paisagens e cenas de mulheres, ou mulheres com filhos foram assuntos muito permanentes nas obras da artista (Figura 09).

Morisot made pictures of other women from a profoundly feminine point of view. And in a time when important painters were not supposed to see that way, she persisted, against all odds. Throughout her adult life she painted professionally. She worked, not for money, but with lucid detachment, intellectual rigor, and aesthetic integrity (HIGONNET, 1990, p. xii).

Ademais, ela era casada com Eugène Manet - irmão de Edouard - com quem teve uma única filha. Cabe ressaltar que ela:

[...] managed to lead a full personal life, unlike virtually any other woman artist or writer of comparable caliber in the nineteenth century. All too many aspiring women have had to compromise their art or sacrifice their social position in order to appease convention. Morisot did neither. At very moment in her career she negotiated a narrow but almost uncannily astute path between the demands of society and those of art (HIGONNET, 1990, p. xii).

Figura 09: "Pastora deitada" - Berthe Morisot (1891)



Fonte: Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em: <<http://www.revista60ymas.es/InterPresent1/groups/revistas/documents/binario/s308cultura.pdf>>⁶⁰.

Já Mary Cassatt foi uma artista norte-americana que se instalou em Paris para estudar pintura, a partir de 1868. Ela também compartilhava os ideais revolucionários de Morisot, Degas, Monet, Pissarro e outros que proclamavam o direito individual do artista escolher o assunto e a expressão, e exibir-se livre das restrições impostas pela Academia Francesa oficial. Quando ela aceitou o convite de se juntar ao grupo dos impressionistas em 1877, ela

⁵⁹ "Seu caráter independente e com certo ponto de rebeldia pode ser visto em seu trabalho, que também permite abordar o papel das mulheres na França no final do século XIX, já que ela não era apenas uma grande criadora, mas também burguesa, urbana e interessada em moda e na vida cultural ativa da época, que se relacionou com intelectuais e artistas como Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Degas ou Mallarmé" (tradução nossa).

⁶⁰ Acesso em: 27 Set. 2018.

escreveu: “I accepted with joy. I began to live. At last I could work in absolute independence without troubling myself with the eventual problem of a jury⁶¹” (YEH, 2014, 359).

Para a artista, de acordo com Webster (2004) a obtenção do conhecimento não era um pecado, mas um passo essencial no movimento da mulher em direção à igualdade.

For Cassatt the attainment of knowledge is not a sin but an essential step in woman’s move toward equality. Awareness of this heretical program alters our perception of Cassatt as a sentimental painter of compliant mothers and children. In her easel paintings she conveys a genuine feeling of their intimacy along with a certain restlessness and awkwardness⁶² (WEBSTER, 2004, p. 10).

Além do mais, seus mais importantes quadros retratam mulheres em circunstâncias independentes, no teatro, lendo jornais, dirigindo carruagens, onde apresenta os aspectos do público e do privado da vida de uma mulher moderna (Figura 10).

Figura 10: "Mulher e menina dirigindo" - Mary Cassatt (1881)



Fonte: Disponível em: <<https://www.sartle.com/artwork/a-woman-and-a-girl-driving-mary-cassatt>>⁶³.

Cassatt passou sua vida profissional inteira na França, não retornando para se fixar nos Estados Unidos. No entanto, com 50 anos de idade, ela foi comissionada a fazer um mural em 1892, apresentando uma “Mulher Moderna” para uma Exposição e Feira Mundial de 1893 em Chicago, especificamente na Galeria de Honra no Edifício das Mulheres, para mostrar o avanço das mulheres ao longo da história. Ela esperava que o mural ajudasse a promover sua carreira nos Estados Unidos e aumentasse o valor de suas pinturas e gravuras, já que depois da última exposição impressionista, em 1886, havia poucos locais para ela exibir seu trabalho. De acordo com Dempsey (2011), Cassatt passou por discriminação quando em 1891 ela e

⁶¹ "Eu aceitei com alegria. Eu comecei a viver. Finalmente, pude trabalhar na independência absoluta sem me preocupar com o eventual problema de um júri" (tradução nossa).

⁶² "Para Cassatt, a obtenção do conhecimento não é um pecado, mas um passo essencial no movimento da mulher em direção à igualdade. A consciência desse programa herético altera nossa percepção de Cassatt como uma pintora sentimental de mães e crianças complacentes. Em suas pinturas de cavalete ela transmite um sentimento genuíno de intimidade junto com certa inquietação e constrangimento" (tradução nossa).

⁶³ Acesso em: 28 Set. 2018.

Camille Pissarro (1830-1903) foram excluídas de exporem seus quadros na "Société des peintres-graveurs français", pois o estatuto proibia expressamente a entrada de obras de artistas estrangeiros. Apesar de ter uma relação de apoio profissional inclusive com Morisot, ela não fazia parte do íntimo círculo social de Paris.

A autora ainda afirma que "[...] os impressionistas tinham consciência da própria modernidade, ao incorporar novas técnicas, teorias, práticas e variedades nos temas tratados" (DEMPSEY, 2011, p. 15). O distanciamento de temas históricos e alegóricos e a insistência nos momentos fugazes da vida moderna, com a finalidade de criar o que Monet denominava como "um trabalho espontâneo, no lugar de um trabalho calculado" (DEMPSEY, 2011, p. 15), marcou uma definitiva ruptura com os temas e os procedimentos até aquele momento aceitos.

Em toda a década de 1870, a maior parte das obras dos impressionistas denotava preocupações com os efeitos da luz sobre as paisagens, conforme versado. No entanto, no início da década seguinte verificou-se uma mudança que se costuma designar como a "crise impressionista" (DEMPSEY, 2011, p. 16). Os pintores mais influentes do movimento começaram a trabalhar de forma mais independente em relação ao estilo, numa tentativa de ir além das técnicas que já tinham sido desenvolvidas para capturar efeitos instantâneos (LITTLE, 2010), além de passarem a retratar uma gama mais ampla de temas.

[...] começaram a sentir que, ao tentar captar a luz e a qualidade efêmera da atmosfera, eles haviam levado longe demais a erosão da figura e, a partir desse momento, o movimento se diversificou (DEMPSEY, 2011, p. 16).

Essa crise afetou também a geração mais nova que expunha junto aos impressionistas, resultando posteriormente em divergências radicais com a criação de estilos próprios como o Sintetismo⁶⁴, o Pós-impressionismo⁶⁵ e o Neoimpressionismo⁶⁶. O impacto que o impressionismo causou com suas ações e experimentos simbolizaram a rejeição tanto às tradições artísticas quanto aos julgamentos de valor da crítica. Os movimentos de vanguarda subsequentes seguiram seu exemplo e defenderam a inovação e a liberdade artística. "Ao

⁶⁴ Termo criado por Emile Bernard, Emile Schuffenecker e Paul Gauguin, o Sintetismo foi uma teoria da síntese de temas e emoções, considerada também uma variação do Simbolismo. Uma característica central da teoria é a delimitação da cor pelas linhas na cor preta e o mais importante é a intervenção da imaginação, memória e sentimento do artista nas impressões causadas pela natureza ao pintar um quadro. O ápice sintetista foi o final da década de 1880 e início de 1890, mas as teorias perduraram durante o século XX (BAHIA, 2017).

⁶⁵ Grupo distinto dentro de um movimento mais amplo, o Neoimpressionismo formou um corredor de conexão entre dois estilos considerados de maior relevância: o Impressionismo e o Pós-impressionismo. A preocupação estética desta linha concentrava-se menos na pintura espontânea e mais em aspectos preparatórios e técnicos da composição e da disposição das cores usadas (LITTLE, 2010).

⁶⁶ O nome do movimento surgiu do título que o crítico inglês Roger Fry atribuiu à exposição "Manet e os pós-impressionistas" realizada em Londres (1910-1911). Esse termo abarca grande parte da arte produzida entre a década de 1880 e o início do século XX. Os pós-impressionistas não tinham objetivos artísticos comuns, eles buscavam seu próprio olhar (LITTLE, 2010).

pintar a 'visão' - não aquilo que se enxerga, mas o que significa ver - eles foram os arautos do modernismo, iniciando um processo que revolucionaria o conceito e a percepção do objeto artístico" (DEMPSEY, 2011, p. 18).

2.3 - O IMPRESSIONISMO NO BRASIL

De acordo com Gullar, "a história da arte no Brasil não tem um desenvolvimento orgânico regular" (et al., 1989, p. 13), devendo-se a muitos fatores sendo o principal deles, no início dessa história, a condição colonial no país, responsável pelo surgimento de uma arte de raízes européias. Das primeiras decorações de interior de igrejas depois do século XVI; às ditas "escolas" baiana, fluminense e mineira da pintura no século XVIII cujo estilo barroco foi quase exclusivamente religioso; à chegada da Missão Artística Francesa no começo do século XIX que trouxe as intervenções "modernizadoras" da cultura européia; à criação da Academia Imperial de Belas Artes com a implantação dos princípios neoclássicos e a consolidação de seus dogmas até meados do século XX; atrelados também à vinda de numerosos artistas ingleses, franceses, alemães e italianos - em tarefa científica, artística, econômica etc. - de estilos diversos e qualidades desiguais, que em maior ou menor grau, influíram no meio artístico brasileiro, quanto a introdução de novas técnicas; ao academicismo que se implanta definitivamente e ao romantismo que a ele se aliou contraditoriamente⁶⁷ na segunda metade do século XIX, juntando-se as idéias decorrentes do realismo e das ciências positivas; por fim, resultou num "[...] ambiente propício ao ecletismo, tanto no plano filosófico como estético e que a produção pictórica do período reflete muito bem" (GULLAR et al., 1989, p. 16).

Duas personalidades artísticas dessa fase da vida cultural brasileira em meados do século XIX foram: Pedro Américo, com sua pintura essencialmente acadêmica que absorveu influências românticas e realistas, - ressaltando sua obra "Batalha do Avaahy" (Figura 11) - e Victor Meirelles, menos sujeito às normas acadêmicas e mais aberto ao romantismo - com sua "Batalha dos Guararapes"⁶⁸ (Figura 12). Essas duas grandes telas históricas - gênero já analisado que se apresentava no topo da hierarquia artística - foram expostas quase que lado a lado na Exposição Geral de 1879, no Rio de Janeiro, e dividiram a opinião do público e da crítica. Conforme afirma Guarilha (2016, n.p), "a comparação dos dois maiores artistas brasileiros daquele momento foi inevitável, mesmo porque a expectativa do confronto já havia se delineado em 1872, quando as encomendas foram feitas".

⁶⁷ "A visão neoclássica é logo envolvida pelo sentimento romântico que, alimentado do nacionalismo nativista, põe em voga os temas indígenas, ao lado dos temas religiosos e históricos. Estes serão estimulados pela onda de patriotismo que decorre da guerra do Paraguai, iniciada em 1864" (GULLAR, 1989, p 16).

⁶⁸ Aludidos no tópico 2.1.

Figura 11: "Batalha do Avahy" - Pedro Américo (1872-1877)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa_arquivos/avahy.jpg>⁶⁹.

Figura 12: "Batalha dos Guararapes" - Victor Meirelles (1879)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/brasil/comments/8ajkwo/a_batalha_dos_guararapes_pintura_de_victor/>⁷⁰.

Enfim, no ano anterior à esta Exposição Geral, ou seja, em 1878, na França - especificamente Paris - o movimento impressionista atingiu sua consagração, fato que evidencia o descompasso entre a arte brasileira e a européia. Cabe ressaltar que esse descompasso não se deveu ao desconhecimento das transformações que ocorriam na Europa, mesmo porque quase todos os pintores brasileiros - cuja formação foi adquirida na Escola Imperial de Belas Artes - já eram encaminhados para o meio artístico acadêmico e conservador europeu onde completavam seus estudos através da premiação de viagem para o primeiro colocado no concurso previsto para tal fim⁷¹. Por outro lado, estes artistas brasileiros, com bolsas de estudo concedidas pelo governo, "[...] aspiravam aos aplausos da

⁶⁹ Acesso em: 04 Out. 2018.

⁷⁰ Acesso em: 04 Out. 2018.

⁷¹ "Na montagem da Academia brasileira - batizada em 1826 com o nome de Imperial Academia de Belas Artes, a viagem à Europa desempenhou, desde o início, um papel estratégico: permitia que os aspirantes à carreira artística se defrontassem com as obras e os ensinamentos dos 'grandes mestres'. Esses funcionavam como modelos que deveriam guiar a produção dos mais jovens, lições a serem incorporadas. Foi durante a gestão de Félix Émile Taunay, em 1844, com a regulamentação do 'Prêmio de Viagem' aos melhores alunos, que finalmente se concretizou a meta de enviar alunos ao exterior" (SIMIONI, 2005, p. 343, grifos da autora).

sociedade brasileira, notadamente dos intelectuais e da classe dominante, igualmente conservadores" (GULLAR, 1989, p. 17).

Onze anos depois, no derradeiro do século XIX, ocorreu a instalação do regime republicano⁷² que culturalmente, caracterizou-se por:

um clima ostensivamente infenso a qualquer resquício do velho protecionismo dirigista da *corte*. No que tange às artes plásticas e muito particularmente à pintura, assiste-se a modificações sensíveis do ensino, ao incremento de oportunidades artísticas em âmbito nacional, e ao surgimento de outros centros, de pronto incentivados a proporcionar condições de formação artística e de permanência dos artistas (CAMPOFIORITO, 1983, p. 17, grifo do autor).

Essas reformas do ensino artístico que iniciaram, tinham o objetivo de reanimar a antiga Academia, já agora chamada de Escola Nacional de Belas Artes. Reformas também ocorreram em outros centros em desenvolvimento, como os Liceus de Artes e Ofícios⁷³. Também as "Exposições Gerais" foram substituídas pelo "Salão Nacional de Belas Artes", e houve o restabelecimento do "Prêmio de Viagem", que viabilizava aos alunos regulares da Escola, uma permanência de dois anos na Europa.

Em 1892, o Prêmio de Viagem da Escola foi para Eliseu Visconti (Itália, 1866 - Brasil, 1944) cuja longa carreira e sua extensa e variada obra deram grande contribuição histórica ao desenvolvimento da pintura brasileira no final do século XIX e das décadas iniciais do XX. Este artista foi inclusive valorizado como um introdutor do impressionismo no país (Figura 13).

Figura 13: "Patinhos no Lago" - Eliseu Visconti (1897)



Fonte: Coleção particular. Disponível em:
<http://www.eliseuvisconti.com.br/img/1/obrasc_franca20.jpg>⁷⁴.

⁷² Proclamação da República em 15 de novembro de 1889.

⁷³ A Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA) criou, em 23 de novembro de 1856, a "escola do povo": o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, e pioneiramente agregou à educação elementar a formação técnico-profissional e artística. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi único durante muitos anos mas, a SPBA junto com ele serviram de modelo e colaboraram para a criação de outros liceus: Bahia (1872), de São Paulo (1873), de Uberaba (1880), de Pernambuco (1881), de Juiz de Fora (1882), Santa Catarina (1883), do Amazonas (1884), de Alagoas (1884), de Petrópolis (1892), Fortaleza (1894), do Pará (s/d), do Paraná (s/d), Mato Grosso (s/d) e outros (BIELINSKI, 2009).

⁷⁴ Acesso em: 05 Out. 2018.

De acordo com Ana Cavalcanti (2005), foi Frederico Barata quem, com seu livro publicado em 1944, introduziu a tese que afirma ser Visconti o primeiro impressionista brasileiro, no entanto, esta mesma autora refutou essa argumentação, pois considera-a incompleta.

Muito mais do que considerar o pintor como o impressionista brasileiro, Barata quis valorizar "o aspecto inquieto do seu temperamento, ávido de conhecimentos, ansioso por evoluir, que [...] deveria acompanhá-lo, caracterizando-o e à sua obra, até a plenitude e à velhice". Aliás, quando aborda a questão das primeiras influências vividas por Visconti na Europa, Frederico Barata sublinha a admiração do artista pela pintura da Renascença italiana, sobretudo por Botticelli, e relata que o procedimento técnico da Escola veneziana que aconselhava o artista a executar seu trabalho primeiro em claro-escuro, para em seguida, sobre as massas assim esboçadas e valorizadas, pintar as cores, foi utilizado por Visconti até o fim de sua vida (CAVALCANTI, 2005, p. 151).

Ademais, Barata fez uma ressalva especificando que Visconti não empregava o método impressionista para as paisagens, como assinala o próprio artista:

A Natureza - disse-me certa vez, em palestra, Eliseu Visconti - é um dicionário para ser consultado, um índice apenas. Tudo quanto o artista põe na sua obra deve estar mais dentro dele do que simplesmente naquilo que a visão descortina (BARATA, 1944 apud CAVALCANTI, 2005, p. 152).

Conforme versado no tópico 2.2 especificamente sobre esse movimento artístico, fica evidente que o retrato de Visconti traçado por Barata (1944) não se enquadra nos princípios impressionistas. Se, no entanto, a imagem desse artista se impôs e permaneceu forte como pintor do impressionismo, foi devido às concepções teóricas que prevaleceram na história da arte brasileira (CAVALCANTI, 2005, p. 152). O que a autora considera mais coerente é afirmar que o impressionismo de Visconti foi uma, dentre suas outras fases da carreira⁷⁵.

Do simbolismo de Gioventù (1898) às figuras iridiscetes do foyer do Teatro Municipal do Rio e Janeiro, do impressionismo de Patinhos no lago à transfiguração do Morro do Castelo ou à mestria plena de Roupa Estendida, defrontamo-nos sempre com uma personalidade extraordinariamente dotada para a arte da pintura: por suas figuras de notável naturalidade, seu desenho melódico, fluente, a exploração dos elementos luminosos e cromáticos, o domínio da técnica pictórica e, sobretudo, sempre presente, o sentido poético que dá transcendência à expressão (GULLAR, 1989, p. 18).

Portanto, engessá-lo dentro do "rótulo impressionista" não corresponde à vivência dele, mesmo porque o impressionismo que ele conheceu em Paris, do final do século, já era um impressionismo transformado pelos artistas que procuraram dar uma marca pessoal. Outros nomes, geralmente associados ao pioneirismo impressionista na história da arte brasileira, de acordo com Queiroz (2016), são: Antônio Parreiras (1860-1937), Lucílio de Albuquerque (1887-1939) e Georgina de Albuquerque.

⁷⁵ Naturalismo em sua formação, influência renascentista e divisionista, transição do divisionismo ao realismo, transição do impressionismo ao neo-realismo, além de inspirações como as tendências simbolistas e os arabescos do Art Nouveau (CAVALCANTI, 2005).

Uma mudança efetiva que ocorreu na Academia do final do século XIX foi a chegada do pintor alemão Georg Grimm⁷⁶ (1846-1887) que, por volta de 1878, trouxe para o Brasil a técnica de pintura ao ar livre. Quando assumiu a cadeira de "Paisagem", ele passou a fazer excursões com os alunos, não apenas na cidade do Rio de Janeiro, mas também em seus arredores, "[...] colocando fim à prática de cópias e libertando a paisagem de seu caráter ilustrativo e de pinturas históricas" (MOTTA, 2006, p. 10). Contudo, a incompatibilidade entre seu método de ensino e o empregado pelo ensino oficial fez com que Grimm não renovasse seu contrato. Com isso, muda-se para Niterói onde passa a ministrar suas aulas ao ar livre. Alunos mais próximos da Academia, por também discordarem da instituição, desligaram-se dela para seguir seu professor, o que ocasionou a formação do Grupo Grimm⁷⁷. O fato é que este grupo não era impressionista, no entanto, ressalta-se, pois ele se assemelha ao movimento francês pela sua característica de pintura de paisagem ao ar livre, que contrariava os moldes neoclássicos da pintura acadêmica.

Dentre esses alunos, encontra-se um destaque: Antônio Diogo da Silva Parreiras, pintor, desenhista e ilustrador, um importante precursor da arte de pintar ao ar livre, que teve seu reconhecimento em vida, muito comentado nos jornais da época. Ele recebeu encomendas de quase todos os estados do Brasil, onde esteve para realizar seus estudos, inclusive do imperador D. Pedro II - com a obra "Foz do Rio Icarahy" (1885) -, também realizou sessenta e oito exposições individuais, cerca de oitocentas e cinquenta pinturas - sendo os motivos prediletos as pinturas históricas, as paisagens tropicais e os nus femininos - e teve suas obras expostas em diversos países - Estados Unidos, França, Alemanha, Espanha, Portugal e Argentina. Ele também criou um Ateliê de Pintura ao Ar Livre e realizando várias exposições com seus discípulos. Em 1925 já havia conseguido todas as premiações conferidas aos artistas plásticos no país (MOTTA, 2006).

O atributo de artista impressionista foi devido a seu contato com a arte italiana, quando matricula-se em 1888 como aluno livre da "Accademia di Belle Arti di Venezia" onde estuda por dois anos.

⁷⁶ Johann Georg Grimm (Alemanha 1846 - Itália 1887). Pintor, professor, decorador. Frequentava a Academia de Belas Artes de Munique entre 1868 e 1870. Após uma viagem pela Itália, Grécia, Turquia, Palestina e norte da África, dirige-se em 1878 para o Brasil. Realiza frequentes viagens para o interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais, e produz estudos de paisagens e fazendas de café. Em 1882, Grimm conhece um relativo sucesso no meio artístico carioca com uma exposição de 128 quadros de sua autoria e é então convidado, por membros da família imperial e a contragosto da AIBA, em substituição a Victor Meirelles e Zeferino da Costa (1840-1915).

⁷⁷ Grupo formado de sete jovens artistas: Antônio Parreiras (1860-1937), Garcia y Vasquez (ca.1859-1912), França Júnior (1838-1890), Francisco Ribeiro (ca.1855-ca.1900), Castagneto (1851-1900), Caron (1862-1892) e o pintor alemão Thomas Driendl (1849 - 1916) que se encontravam regularmente entre os anos de 1884 e 1886, para pintar nas praias e arredores da cidade de Niterói, Rio de Janeiro, sob orientação do artista alemão Georg Grimm.

O artista se entusiasma com a possibilidade de pintar a natureza em mutação, figurando processos efêmeros, como as transformações produzidas pela neblina e pela mudança das condições atmosféricas na paisagem. Suas telas tornam-se mais cheias de figuras e com a pasta de tinta ainda mais espessa. O artista se aproxima de técnicas impressionistas da pintura italiana (ANTÔNIO, 2018, n.p).

Como afirmou no periódico da "Gazeta de Notícias" (1917 apud MOTTA 2006, p. 51) Parreiras "ama os efeitos caprichosos e difíceis da luz". No entanto, cabe ressaltar que, assim como Visconti, Parreiras não se engessava no impressionismo. Em outro periódico, "Correio da Manhã" em 1932, fica explícito:

Parreiras, depois, dá-me detalhes da exposição que está preparando, para muito breve. Exibirá cerca de cem trabalhos, que obedecerão a todas as escolas, espécies e maneiras de pintar: clássica, convencional, impressionista, realista, idealista e atual" (apud MOTTA, p. 364).

Outro artista é Lucílio de Albuquerque. Aluno da ENBA, conquista em 1906 o Prêmio de Viagem com sua obra "Anchieta Escrevendo o Poema à Virgem" (Figura 14). Parte para a Europa com Georgina de Albuquerque - também artista e sua esposa - fixando-se em Paris, onde frequentou diversos ateliês de pintura, aulas de artes decorativas no ateliê de Eugène Grasset (1845-1917) e aulas livres na Academia Julien, sem se deixar absorver pelo rigor acadêmico, que já havia aprendido no Brasil (CAMPOFIORITO, 1983) e tomando contato com o impressionismo e simbolismo⁷⁸.

Figura 14: "Anchieta Escrevendo o Poema à Virgem" - Lucílio de Albuquerque (1906)



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_Anchieta_escrevendo_o_poema_%C3%A0_Virgem,_1906.jpg>⁷⁹.

⁷⁸ Surgido na década de 1880, o Simbolismo teve pouco espaço por causa da ascensão do Modernismo. Esta arte subverteu as convenções e enfatizou estados mentais de inquietação, tendo influências de sistemas de crença estranhos ao mundo burguês, como o espiritualismo, a anarquia e o socialismo, e sugerindo em suas pinturas uma outra realidade, em lugar da descrição do mundo físico. A melancolia, a sexualidade e a inquietação são centrais no Simbolismo. Em muitos aspectos, ele foi uma reação à crença do século XIX no progresso da ciência e da tecnologia, áreas identificadas com o materialismo e o positivismo. Suas imagens fazem uso de sonhos, pesadelos e estados alterados de uma maneira que prefigura o Surrealismo, o Dadaísmo e o Expressionismo (LITTLE, 2010).

⁷⁹ Acesso em: 08 Out. 2018.

De acordo com Campofiorito (1983, p. 31):

[...] sua produtividade durante os cinco anos de aperfeiçoamento na Europa foi exemplar. Não procurou, como era comum aos pensionistas da Escola, comprometer-se demais com os ensinamentos dos famosos pintores exaltados pelo apoio oficial. Procurou, por si, encontrar o que melhor lhe convinha. De profunda cultura humanística, Lucílio não teve queda para os temas históricos, embora às vezes os tenha abordado, frequentemente por encomenda oficial.

Às vésperas do retorno ao Brasil, recebeu uma encomenda do Governo brasileiro para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim⁸⁰, em 1911, que foi um projeto realizado em vitral. De volta ao Brasil, além de tornar-se professor de desenho figurado na ENBA, realiza diversas exposições individuais e com Georgina tanto na própria academia no Rio de Janeiro, quanto em outros estados como São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco, além de participar de exposições internacionais na França, Itália, Estados Unidos e Argentina. Cabe destacar o Salão de 1920, quando recebe grande medalha de honra com a tela "Retrato de Georgina" (Figura 15) que, de acordo com Grinberg (2008, n.p):

numa intenção de renovação, aproxima o artista de um estilo decorativo ainda incipiente na pintura brasileira, porém praticado por vários desenhistas e ilustradores, influenciados pela acentuada simplificação e estilização do traço, materializando uma linguagem moderna.

A viagem que empreende a Salvador-BA⁸¹ em 1924, marca definitivamente a evolução do pintor, conforme assinala Campofiorito (1983, p. 32).

Nesta derradeira fase, o artista chega mais decididamente ao comportamento impressionista, não se aplicando com o radicalismo aos princípios científicos da luz e das cores, mas conservando uma espontaneidade individual, adotando o rompimento dos contornos e assim permitindo maior expansão aos efeitos atmosféricos.

Em 1937 foi nomeado diretor, cargo que se retira no ano seguinte por motivos de saúde. Por fim, para o historiador da arte Teixeira Leite (apud LUCÍLIO, 2018, n.p), o artista:

parte, em sua obra, das sombras para luz, ou seja, da utilização inicial de uma paleta de tons escuros, passando gradualmente aos tons claros, afastando-se também da concepção realista da forma, com o uso de sólido desenho, para alcançar posteriormente efeitos cromáticos quase expressionista.

Observa-se que Lucílio - assim como Visconti e Parreiras - tinha, além de sua base acadêmica, influências variadas, como as: impressionistas, simbolistas e expressionistas. Para Campofiorito (1983, p. 32) o artista "foi na pintura brasileira um dos grandes intérpretes entusiastas da nossa paisagem".

⁸⁰ Foi uma feira mundial que aconteceu em Turim, Itália aberta em 29 de abril 1911 que tratava da indústria e do trabalho. Recebeu mais de 4 milhões de visitantes com uma área de 247 acres.

⁸¹ Verificar APÊNDICE M e APÊNDICE N com obras de Lucílio localizadas em Salvador.

Figura 15: "Retrato de Georgina" - Lucílio de Albuquerque (1920)



Fonte: Museu do Ingá, Niterói. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_mhn.pdf>⁸².

O contato que esses três artistas analisados tiveram com o impressionismo na França, na última década do século XIX e primeira do XX, de fato é evidente em parte de suas obras, no entanto, nenhum deles - designados precursores impressionistas no Brasil - aderiu de fato a este movimento. Quem se definiu como impressionista foi Georgina de Albuquerque, voltada para o ar livre (CAMPOFIORITO, 1983), artista a ser investigada no próximo tópico. Por fim, cabe elencar outros pintores brasileiros que versaram com o impressionismo: Antônio Garcia Bento (1897-1929), Mário Navarro da Costa (1883-1931) e Henrique Cavalleiro (1892-1975).

2.4 - A IMPRESSIONISTA GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Conforme Andrade (2003, p. 293), conhecer um pouco da vida de Georgina de Albuquerque possibilita entrar em contato com a sensibilidade de uma mulher que foi capaz de afirmar-se no terreno das artes plásticas, no Brasil, num período, como a própria artista afirmou, "[...] em que a mulher não tinha os mesmos direitos do homem". Mesmo com todas as dificuldades encontradas por ela - prováveis no ambiente cultural nacional da virada do século XIX - a singularidade de seu trabalho prevaleceu e sua obra tornou-se única nesse cenário artístico.

Georgina de Moura Andrade Albuquerque foi uma artista nascida no dia 4 de fevereiro de 1885 em Taubaté, interior de São Paulo. De acordo com Andrade (2003), desde pequena tinha a constante prática de desenhar, o que era muito incentivado por sua mãe, que

⁸² "Na tela em questão a pintora aparece sentada em uma cadeira em frente a um quadro seu, intitulado *Árvore de Natal* de 1916, premiado no salão desse mesmo ano com a grande medalha de prata" (OITOCENTOS, 2017, p. 156). Acesso em: 08 Out. 2018.

destinou um quarto só para ela, local que costumavam chamar de "studio". Foi em Taubaté mesmo - cidade provinciana de relevância econômica e política, sobretudo pelas fazendas de café no período - que ela iniciou seus estudos de pintura com um professor particular, Rosalbino Santoro (1858-1920), artista italiano que estava percorrendo todo o interior paulista retratando a região e realizando pinturas de paisagens de fazendas sob encomendas. Foi como aluna de Santoro que Georgina expôs pela primeira vez, em 1903, na X Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro. Segundo a própria artista:

[...] Sinto que nasci pintora e que para essa minha paixão estética muito concorreram as impressões da paisagem brasileira. Lidima brasileira, nascida no interior da antiga província de São Paulo, tive minha infância rodeada pelas cenas pitorescas do viver brasileiro de então. Ainda encontrei quase virgem a feracidade da terra paulista, em meu município. Nem as estradas de ferro nem as rodovias que a cortam hoje existiam. Esses elementos, componentes da paisagem, não impressionaram a minha primeira infância. Em compensação, o sol era o mesmo, a alegria da terra moça e florida, era a mesma, o viver simples e campesino do povo talvez fosse, seguramente era, mais sincero, mais exato, mais nosso. Mesmo em casa, sem sair da minha Taubaté, menina bem pequena, eu já ensaiava os meus riscos. Gizava, debuxava desenhos intonsos, fazia figuras. Minha mãe, que era um espírito muito inteligente e muito lúcido, cedo compreendeu o meu pendor pela pintura e, na proporção que as circunstâncias permitiam, tudo facilitava para seu desenvolvimento e perfeição. Era ainda uma crença quando surgiu por ali, procurando no seio carinhoso da terra moça refúgio a acharques que lhe combaliam a saúde, um pintor italiano, Rosalbino Santoro. Guardo impressão amável desse primeiro desbravador da minha tendência pictórica. [...] Minha mãe começou a solicitar-lhe as lições que me desejava proporcionar. Santoro resistia. Mas, em virtude da própria moléstia, Santoro necessitava de um ambiente de família e foi em nossa casa que passou horas melhores, recebendo o trato, respeitoso e carinhoso, que é tradicional na família brasileira. [...] Santoro, quando percebeu, estava meu mestre, o primeiro que tive em pintura. Mais tarde, assisti à uma exposição de Parreiras, em São Paulo. Senti um deslumbramento e não me foi mais possível deixar de vir ao Rio, onde a Escola de Belas Artes me fascinava [...] (COSTA, 1927, p. 90-91).

No ano seguinte, aos dezenove anos, mudou-se para o Rio de Janeiro e matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde foi aluna de Henrique Bernardelli (1857-1936). Em 1905 ela participou da XII Exposição Geral sem declarar ser aluna da instituição, fazendo-se apenas notar o nome de seu mestre Bernardelli, de acordo com Simioni (2002). Na ENBA conheceu Lucílio de Albuquerque, aluno mais antigo, com quem se casou em Taubaté dia 31 de março de 1906. Nesse mesmo dia partiram juntos para Paris, pois Lucílio fora laureado pela ENBA com o Prêmio de Viagem ao exterior no Salão de 1906, com o quadro "Anchieta escrevendo poema à Virgem"⁸³.

Eles fixaram residência em Montparnasse - bairro parisiense tradicional de artistas - e lá permaneceram por cinco anos. Durante sua estada na capital francesa ela teve a oportunidade de frequentar a "Académie Julian" no ano de 1906, de acordo com Simioni (2005) - sob orientação de Rudolph Julian - famosa escola privada, internacionalmente

⁸³ Conforme visto no tópico 2.3.

reconhecida pelos métodos que eram compatíveis com o ensino oficial⁸⁴, incluso neles o ensino do nu para mulheres artistas. Além dessa academia mais liberal, ela matriculou-se na "École des Beaux-Arts" em 1910, o grande centro de formação mais tradicional⁸⁵, que, aliás, conforme Simioni (2005, p. 344) foi "[...] a única mulher compatriota a vencer as exigentes provas de ingresso no período estudado". Ambas as instituições propiciaram à artista uma formação ampla em técnicas diversas e, com todo conhecimento adquirido - sobretudo no local que originou o impressionismo -, ela adere a esse estilo que no início do século XX já havia se "academizado" (SIMIONI, 2002, p. 151). Dentre outros cursos, estudou aquarela, arte decorativa e "croquis" (ANDRADE, 2003). Conforme depoimento de Georgina, desde sua ida ao Rio de Janeiro e seu ingresso em ENBA:

[...] Vim. Fiz o primeiro ano. Fui aluna de Henrique Bernardelli. Conheci Lucílio [...] Casamo-nos. Partimos pobremente, apenas com a bagagem de dois estudantes, para a Europa, onde vivi cinco anos. Em Paris os meus principais mestres foram Gervais, na École des Beaux-Arts, e Royer, no Curso Julien. Depois trabalhei por conta própria. Frequentei museus e procurei pintar, pintar muito, a todas as horas, a todos os instantes do dia. Nem mesmo quando os meus dois filhos, Dante e Flamingo, eram pequenos, deixei um só dia de trabalhar. É o que faço sempre, constantemente, a todos os momentos (COSTA, 1927, p. 91).

A artista e seu marido deixaram um Brasil absolutamente acadêmico para entrarem em contato com toda a transformação artística da Europa e logo se contagiaram com a tendência francesa. Lucílio, conforme verificado, apresentava estilos diferentes em suas produções,

[...] mas Georgina, ao contrário, entregou-se de corpo e alma à visualidade impressionista, que parecia atender nitidamente à sua sensibilidade como pintora e a sua seleção de temas, que permitiam a ela trabalhar os efeitos de luz ao ar livre, influenciado, ainda, uma concepção cromática que permitiu a artista o desenvolvimento de um colorido todo próprio. Sua paleta, composta, principalmente, de amarelos, azuis, verdes, violetas, carmins e vermelhos, seria adestrada por ela, com desembaraço e decisão, nos trabalhos em que procura atingir os objetivos impressionistas de uma fusão imediata das cores (ANDRADE, 2003, p. 295-296).

Numa entrevista realizada com ela e Lucílio em sua casa, indagada sobre o caráter de sua arte (Figura 16), ela mesma afirma:

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

⁸⁴ Já referido no tópico 2.1.

⁸⁵ Segundo sua autobiografia a artista ingressou na École e foi aprovada em 4º lugar entre 600 candidatas, feito que lhe valeu gratuidade nos estudos (NOGUEIRA, 2016).

Figura 16: "Crianças brincando" - Georgina de Albuquerque (s/d)



Fonte: Pinacoteca Anderson Fabiano de Taubaté. Fotografia de Rachel Duarte Abdala, 21 Fev. 2018.

Segundo Andrade, Georgina fazia muitos croquis de todos os lugares por onde andava, voltando de suas viagens carregadas de trabalhos.

O fato de desenhar muito, não como um suporte para um quadro, mas pelo desenho em si, o fato de fazer tantos *croquis*, se refletia em seus quadros de maneira muito significativa, mostrando-se esse gosto pelo desenho rápido, pelo esboço, um recurso preciosos para sua expressividade artística. Utilizava-se, para isso, de diversos tipos de material e das mais variadas técnicas: o carvão, o lápis, a aguada, o bico-de-pena. Seu desenho se tornaria, de fato, tão rico como sua pintura. É aí que ela ousa mais, é sobretudo nos *croquis* que se percebe sua disposição para experimentar e sua abertura às linguagens visuais modernas. O que possibilita a Georgina de Albuquerque tornar-se a primeira pintora mulher a ter seu trabalho reconhecido no Brasil então e considerado à altura dos grandes pintores da época (ANDRADE, 2003, p. 295-296, grifo da autora).

Sua estada na capital francesa foi fecunda, inclusive recebendo elogios nos jornais da escola em 1910. Uma matéria a destacou apontando que "Sra. Albuquerque (aluna de Gervais e Schommer) fez uma pintura sincera e luminosa" (SIMIONI, 2008, p. 190). A artista ainda ressalta a importância que esses estudos no exterior proporcionaram:

Para fazer arte brasileira, precisamos ver tudo quanto o estrangeiro fez, melhorar, simplificar para depois criar o que é nosso, conscienciosamente, porque tanto mais horizonte e inteligência descortinamos, quanto mais apto ficamos para produzir e inovar (COSTA, 1927, p. 90).

De volta ao Brasil, em 1911, ela passou então a regularmente participar de exposições. Junto de Lucilio, fixaram residência em Icaraí (bairro de Niterói-RJ), onde dispunham não somente de um ateliê fechado mas também de um parque onde ela podia desenvolver seu trabalho ao ar livre. Ele lecionando na ENBA e ela mantendo um Curso de Arte em Niterói e no Rio de Janeiro. No ano de 1922, ela também começou a lecionar na ENBA, como professora contratada. Posteriormente, em 1927, fez concurso para catedrática de "Pintura", no entanto, conforme afirma Andrade (2003, p. 298), Georgina:

embora tivesse sido classificada em primeiro lugar pela comissão julgadora do concurso, a Congregação da Escola mandou o nome do segundo colocado para o presidente da República, o que fez com que ela não assumisse.

De 1927 a 1948, lecionou desenho artístico na ENBA - vaga deixada pelo pintor João Batista da Costa (1865-1926) - e em 1935 tornou-se professora do curso de artes decorativas do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal⁸⁶, até 1939, ano que foi extinta a universidade.

Em 1948, ela tornou a fazer o concurso para catedrática, obtendo novamente o primeiro lugar e dessa vez a nomeação. Um pouco mais tarde, em 1952, ela foi nomeada diretora da Escola de Belas-Artes, substituindo o professor Flexa Ribeiro e cumprindo os três anos de mandato como de praxe. Cabe ressaltar que ela foi a primeira mulher a exercer o cargo de diretora nessa instituição. Ademais, em 1955, já com 70 anos de idade, aposentada compulsoriamente, ao contrário do que se esperaria, como afirma Andrade (2003, p. 298, grifo da autora), a vida de Georgina se tornou mais agitada ainda.

Representou a Escola Nacional de Belas-Artes no Congresso da Associação Internacional de Artes Plásticas (da UNESCO), por ocasião do Centenário da Biblioteca de Washington, e de lá voltou como presidente da entidade. Como tal, visitou muitos países e passou a colaborar nas páginas de *O Globo*, com desenhos e impressões de viagem, material importante para o estudo da tendência de Georgina para os *croquis* e esboços rápidos.

Em relação à sua participação em exposições, ela realizou duas exposições individuais, ambas em 1914, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo; participou de inúmeras exposições coletivas entre 1903 a 1960 no Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e Bahia; exposições internacionais como nos Estados Unidos em Los Angeles, Austin e Nova York, este último aliás, foi a representante no Brasil do Museu Guggenheim. Ocorreram inclusive exposições póstumas em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Fortaleza e Brasília.

A artista obteve ao longo de sua carreira prêmios importantes nos salões nacionais, principalmente das exposições realizadas pela Escola Nacional de Belas Artes, cuja participação - constatada por Nogueira (2016) - fora assídua desde 1903. Recebe prêmios em 1912 - pequena medalha de prata pelo "Retrato de Azeredo Coutinho" -, em 1916 - a grande medalha de prata pela obra "Árvore de Natal" -, e em 1919 na 26ª Exposição Geral de Belas Artes - a pequena medalha de ouro pela pintura "Família".

⁸⁶ Distrito Federal na época em que Rio de Janeiro ainda era a capital do país (1763-1960).

Com seu último quadro⁸⁷, tendo como tema feirantes nordestinos, ela ganhou o "Prêmio Embaixada de El Salvador", em outubro de 1961. De acordo com Andrade (2003, p. 299) esse último trabalho,

[...] segundo testemunhos da época, foi um 'acelerador' de sua morte em 28 de agosto de 1962. Pois, realizado em quatorze horas seguidas, com a mesma sofreguidão do início da sua carreira, deixou-a esgotada, não conseguindo mais se recuperar.

Dentre suas inúmeras obras, convém ressaltar uma que foi encomendada pelo governo brasileiro para a celebração dos cem anos da independência no ano de 1922 com a "Exposição do Centenário⁸⁸" realizada no Rio de Janeiro. A obra em questão é a "Sessão do Conselho de Estado" (Figura 17) localizada no Museu Histórico Nacional cujas considerações são baseadas mormente nos estudos pioneiros de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002), que evidenciam certos padrões rompidos por Georgina na historiografia da arte modernista brasileira.

Primeiramente, a questão do gênero da obra: histórico. Até 1922 não havia um nome feminino - dentre os artistas brasileiros - que houvesse se dedicado a tal produção, mesmo porque, conforme previamente elucidado, esse gênero era circunscrito aos homens principalmente pelo fato de representarem heróis com corpos modelados, o que requeria um aprendizado com a utilização de modelos-vivos, não permitidos às mulheres. Segundo, ele foi encomendado pelo governo brasileiro para uma efeméride nacional, o que comprova a competência da artista para tal execução. Terceiro, conforme Queiroz (2016) ele foi um dos primeiros quadros de pintura histórica feito com a técnica do impressionismo no país. Quarta observação consta da abordagem do tema, que ao contrário da usual representatividade histórica como um evento triunfal - como cena de batalha⁸⁹ - Georgina apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Mais destoante ainda é a figura heróica representada por uma mulher. A artista retrata a Princesa Leopoldina "[...] em meio a reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do

⁸⁷ Não foi possível localizá-lo para ilustrar neste trabalho.

⁸⁸ A Exposição do Centenário previa a realização de uma mostra sobre as principais modalidades do trabalho no país, da lavoura às belas artes. Para o evento foram produzidas duas pinturas que buscaram realçar a participação da imperatriz Leopoldina, esposa de D. Pedro I, na história nacional: "Imperatriz com seus filhos", pintada em 1921 pelo artista de origem italiana Domenico Failutti, e Sessão do Conselho de Estado (SIMIONI; NOGUEIRA, 2015, p. 35).

⁸⁹ Exemplifica-se com o quadro de Pedro Américo "Independência ou Morte" (1888), muito exposto, reproduzido, citado e estudado que praticamente se tornou a "imagem oficial" do evento que não é o único modelo de figuração do marco da Independência, mas que é a referência mais óbvia da construção de d. Pedro I como herói da nação que se constituía (SIMIONI, 2002).

Ipiranga" (SIMIONI, 2002, p. 144) indicando seu papel de articuladora política como fundamental para o evento celebrado.

[...] na obra de Georgina a autonomia do país não envolve atitudes bélicas, mas decisões políticas refletidas, gestadas em um gabinete e lideradas por uma mulher. [...] É elegante e serena, e sua força não provém dos atributos físicos, mas sim dos intelectuais. Enquanto a imperatriz articula a Independência politicamente, cabe a D. Pedro I apenas 'dar o Grito', ou seja, a simples execução da ação. Opondo-se ao imaginário da época, que concebia as mulheres como seres frágeis, irracionais e sensíveis, a heroína construída por Georgina de Albuquerque é a própria personificação do autocontrole, a líder intelectual do ato fundador do Estado brasileiro (SIMIONI; NOGUEIRA, 2015, p. 38, grifo das autoras).

Figura 17: "Sessão do Conselho de Estado" - Georgina de Albuquerque (1922)



Fonte: Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/en/node/3969>>⁹⁰.

Ressalta-se esta obra pela quebra de expectativa em relação à tradição, tanto por motivos de ordem estética, quanto por uma questão de gênero. Acerca desta última:

A associação entre a pintora e a heroína, numa semelhança por gêneros, é evidente demais para ser desprezada, embora seja, do ponto de vista absolutamente formal, algo 'além' da arte, algo 'do mundo', do social, e, por conseguinte, de fora, externo (SIMIONI, 2002, p. 144).

Seu aprendizado na Académie Julian, que propiciou uma certa conscientização da sua condição de artista mulher⁹¹, e também sua "discreta ousadia" perceptível nesta obra que subverteu a imagem de herói - correntemente aceita - projetando os "[...] ideais em torno da desejada mulher republicana: feminina, culta, forte, mas jamais 'competitiva'" (SIMIONI, 2002, p. 153), e que também ampliou as linhas que demarcavam o espaço de atuação das artistas mulheres, sugerem um feminismo por parte dela. De acordo com Simioni e Nogueira

⁹⁰ Acesso em: 11 Out. 2018.

⁹¹ Previamente elucidado no tópico 2.1.

(2015, p. 35), "[...] mais do que qualquer outra artista de seu tempo, Georgina procurou cunhar expressões plásticas capazes de representar as mulheres como sujeitos da história". Em outra obra sua intitulada "No Cafezal" (1926), (Figura 19), a artista evidenciou novamente seu desejo de retratar as mulheres como sujeitos ativos, reforçando a importância da força de trabalho feminina nas lavouras. Em vez de ser senhoras da elite, ela "[...] representa trabalhadoras provenientes de uma classe menos abastada. Entre as nove pessoas que aparecem carpindo café em uma plantação, há oito mulheres e um homem" (SIMIONI; NOGUEIRA, 2015, p. 39).

Figura 18: "No Cafezal" - Georgina de Albuquerque (1926)



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3221132411>>⁹².

De acordo com Nogueira (2016, p. 29), Georgina:

[...] ao relacionar dessa forma gênero e trabalho valorizando a presença feminina no campo, não como 'figurantes', mas como sujeitos ativos, ela traz à luz importantes reflexões a respeito do trabalho feminino fora do ambiente doméstico, faceta esta até então pouco explorada pelos pintores brasileiros que privilegiavam em suas representações mostrar o homem trabalhador.

Conforme seus próprios testemunhos, a artista insinua alguns vestígios sobre o tipo de desafio que as mulheres encontravam:

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*. Mandei-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 (COSTA, 1927, p. 88).

⁹² Acesso em: 13 Out. 2018.

Conforme Simioni (2002), as mulheres artistas neste período enfrentaram vários desafios, como premiações injustas agregadas a prêmios de consolação, estados de gravidez que interrompiam carreiras e exigiam uma dedicação integral ao lar, dentre outros entraves. Georgina ainda relata sobre a outra artista:

A minha colega, mais sonhadora e impressionável, talvez, sofreu um golpe, tão rude, que abandonou o pincel, não quis mais se dedicar à arte, deixou a profissão onde começara tão bem. Eu não. Melhor formada para essas decepções, guardei os 500\$ e continuei a trabalhar, com perseverança e destemor (COSTA, 1927, p. 88).

Indagada sobre o meio artístico feminino brasileiro ela diz ser:

Muito adiantado. Cheio de verdadeiras vocações inteligentes. A Escola está repleta de moças de brilhante talento. E já temos várias pintoras de merecimento. D. Regina Veiga, Fédora do Rego Monteiro, que, infelizmente, abandonou a arte, Zina Aita, pintora moderna de grande talento, fazendo essa pintura com a preocupação de criar alguma coisa; Tarcila do Amaral, grande inteligência e admirável cultura, Haydéa Santiago, Solange, Sarah de Figueiredo, Sylvia Meyer, varias outras, que pintam com carinho e vocação... (COSTA, 1927, p.91).

Ela não se limitou apenas à sua atuação artística no âmbito oficial. Consoante Andrade (2003), Georgina destacou-se também no jornalismo, com trabalhos publicados no "Diário de São Paulo" (de 1929 a 1933) e com atividades desenvolvidas nas instituições voltadas para o ensino artístico, em particular nos níveis primário e médio.

Outro fator considerável, foi quando, do falecimento de Lucílio de Albuquerque, em abril de 1939, Georgina intentou o que Nogueira (2016) afirma ter sido uma "verdadeira odisséia" para a criação de um museu em homenagem a seu marido cujo intuito também era evitar a dispersão de suas obras. O Museu Lucílio de Albuquerque, localizado em sua residência no bairro das Laranjeiras na cidade do Rio de Janeiro, foi fundado em fevereiro de 1943 com o empenho de Georgina e o auxílio de uma rede de colaboradores, como a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque⁹³, sendo ela mesma a presidente de honra dessa sociedade.

A artista lutou para que o museu fosse adquirido ou pela prefeitura do Rio de Janeiro, ou pelo Estado, no entanto, mesmo com todos os esforços, as obras de Lucílio lamentavelmente terminaram dispersas. Segundo Grinberg (2008), o acervo do museu foi

⁹³ Sociedade amigos de Lucílio de Albuquerque, fundada em outubro de 1945, à Rua Ribeiro de Almeida, sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros, Soc. Brasileira de Belas Artes, Instituto Brasileiro de História da Arte e Rotary Club do Rio de Janeiro, tinha por fim cultivar a memória do grande artista brasileiro Lucílio de Albuquerque, de modo a que seu espírito se (mantivesse vivo nas gerações atuais, e vindouras), através de suas convicções filosóficas e artísticas; promover publicações, cursos e conferências sobre arte e cultura em geral e patrocinar, especialmente, exposições de seus quadros; amparar, o Museu Lucílio de Albuquerque e zelar a conservação da obra de seu patrono, de sua família e propriedade, procurando ampliá-la com novas aquisições. Caso a sociedade viesse a ser dissolvida, o patrimônio social, havido depois de sua fundação, seria entregue ao Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2593517/pg-68-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-08-12-1945>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

assim vendido integralmente para a prefeitura do Rio de Janeiro distribuído entre várias instituições e residências governamentais sendo a maior parte dessas obras pertencentes ao acervo do Museu do Ingá / Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro, em Niterói.

Ainda acerca desse museu constituído por Georgina, três fatores são pertinentes de elucidar. Conforme elencado por Queiroz (2016), no museu a artista estabeleceu um curso de pinturas e desenhos para crianças - ministrado gratuitamente - sendo uma inovação, pois foi uma das primeiras instituições no Brasil a direcionar o estudo das artes ao público infantil. Outros dois fatores, como observou Nogueira (2016, p. 18), foram que Georgina assumiu a direção do museu - entre as décadas de 1940 e 1950 - período esse que "constitui algo inédito do ponto de vista do status social destinado às mulheres"; e por fim, outro foi que ela organizou a obra e a documentação referentes ao seu marido em detrimento de sua própria carreira.

Por fim, como pode ser aferido, Georgina de Albuquerque (Figura 19) foi uma artista relevante para a história da arte nacional, tendo uma sólida formação artística, exercendo um papel pioneiro no movimento que se identificava - o impressionista -, expondo em diversos locais no país e no estrangeiro, ganhando prêmios importantes, lecionando e dirigindo a instituição mais relevante do período - a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro - tendo uma participação ativa e eminente no campo artístico conseguindo conciliar suas atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente (SIMIONI, 2002).

Figura 19: "Lucilio e Georgina de Albuquerque, pintores" - Fotografia do Álbum de artistas (s/d)



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional-BNDigital - Álbum p. 54. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418953.jpg>⁹⁴.

⁹⁴ Acesso em: 13 mar. 2018.

Agora que se conhece a artista, será tratado no próximo capítulo a sua obra "Domingo de Páscoa" localizada no Museu Carlos Costa Pinto, que apresentará um outro viés acerca da questão de gênero.

Vá ao museu mais perto de si e conte os trabalhos assinados por mulheres.

Guerrilla Girls (2018)

3 - GEORGINA DE ALBUQUERQUE E O MUSEU CARLOS COSTA PINTO

3.1 - BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O FENÔMENO DO COLECIONISMO

Antes de adentrar na abordagem do museu e seu patrono colecionador Carlos Costa Pinto, faz-se necessária uma breve concepção acerca do colecionismo, como forma de depreender de modo mais claro esse ato de selecionar e reunir objetos a partir de critérios específicos de colecionadores ou grupos, enquanto prática social associada à museologia.

O termo "coleção" define "[...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público" (POMIAN, 1984, p. 53). Esta definição de Krzysztof Pomian já pode ser considerada clássica, de acordo com Almeida (2012), que apresenta também uma definição de Baudrillard (1973), com a coleção podendo ser entendida como:

[...] um sistema 'marginal' de objetos, onde predomina a 'posse' e não a 'utilidade' [...] o objeto de uma coleção foi abstraído de sua função e está relacionado ao indivíduo que o possui, e integra um 'sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada' (p. 183, grifos do autor).

Adentrando na museologia, como afirma Stránsky (2008), além do papel educacional, existe um consenso de que a missão dos museus é publicar conhecimentos específicos e científicos acerca da natureza e da sociedade e sua explícita popularização, mediante as formas de apresentação: a exposição. No entanto,

[...] Geralmente esquecemos as lições que temos estudando⁹⁵ as origens e o desenvolvimento de nossos museus. Museus não nasceram como instalações de exposições. O que foi o motor de seu nascimento foram as coleções. O que condicionou seu desenvolvimento foi o estabelecimento da base das coleções, acervos de documentos sobre a natureza e a sociedade. A publicação e a divulgação dos conhecimentos derivados do material destas coleções foi a culminação da missão e da função dos objetos das coleções, de seu valor documentário e como fonte (STRÁNSKY, 2008, p. 24).

Consoante Rheims (1965 apud Almeida, 2012), o museu é o "templo dos colecionadores". Essa afirmação depreende o intrincado relacionamento estabelecido entre os colecionadores e os museus; estes últimos, "[...] territórios tradicionalmente destinados à consagração e admiração pública dos objetos, locais onde se impõe o 'arbítrio das

⁹⁵ Transcrição *ipsis litteris*.

admirações" (ALMEIDA, 2012, p. 183, grifo do autor). Para compreender o universo das coleções contudo, deve-se entender os colecionadores, não apenas como o indivíduo que coleciona, mas como “criadores de gosto” (WAAL, 2011, p. 55 apud COUTINHO, 2017, p. 27) que inventam a coleção, mesmo porque os objetos que formam uma coleção precisam ser escolhidos, classificados e "possuídos" (ALMEIDA, 2012, p. 184).

O desejo pela posse e a tendência pela classificação estão entre os fatores psicológicos que o psicanalista francês Henri Codet (apud ALMEIDA, 2012) aponta como indissociáveis ao comportamento de um colecionador, aliados a uma necessidade de superação. Ademais, este psicanalista com seus estudos assinala algumas possibilidades quanto ao fato de colecionar, apontando indivíduos que tenham um natural gosto pela coleção, ou mesmo um impulso primitivo colecionista; que possam ter reflexo de situações pontuais, de emoções, ou mesmo distúrbios. Ele aponta que ato de colecionar pode também estar relacionado à sexualidade. São comuns coleções formadas por pessoas solteiras ou casais sem filhos, que chamam suas peças de "filhos", como uma forma de "[...] entretenimento saudável para os esposos que querem evitar uma vida conjugal monótona" (ALMEIDA, 2012, p. 184).

Um último ponto a aludir, deste autor, é acerca da maturidade que a coleção atinge, que coincide com a maturidade do colecionador. Na fase madura, a coleção se aproxima de um termo, situação esta em que surgem problemas, que não são apenas de classificação e posse, mas sim, a necessidade de extrapolar o território particular de seu colecionador para ser admirada por mais pessoas.

Mesmo que não seja o ponto de partida de uma coleção, a revelação/exibição é etapa inseparável da prática de colecionar. Mas esta revelação não pode ser feita a qualquer preço; uma 'verdadeira' coleção não pode ser exposta ao olhar daqueles que não a legitimem, que não a valorizem, pois que suas peças perderiam o encanto, o mistério e mesmo a raridade. Aqui começa o desejo pelo museu (ALMEIDA, 2012, p. 185).

Cabe ressaltar com isto, um propósito que não é revelado de maneira explícita, mas que está estreitamente ligado ao museu que é a construção de posteridade do colecionador.

Os objetos de uma coleção são os elementos materiais que permitirão a permanência física de quem os reuniu, para além de sua morte, especialmente se preservados num 'repositório' da imortalidade. Nenhuma homenagem póstuma poderia ser melhor do que ter a coleção guardada em um museu, pois que permitirá ao colecionador ser também autor de uma 'obra', que deixa legado à posteridade. Sua obra/coleção garantirá o reconhecimento perene de sua inteligência, de seu bom gosto, de sua riqueza e de sua generosidade (ALMEIDA, 2012, p. 185).

De acordo com a pesquisa deste mesmo autor, no Brasil, pode-se elencar algumas personalidades cujas coleções integram museus, como a organizada por Joaquim Sertório -

uma das mais antigas - no Museu Sertório⁹⁶, em São Paulo; a coleção de Guilherme Guinle, doação particular feita no ano de criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, no Rio de Janeiro; a coleção de Miguel Calmon du Pin Almeida numa sala também no Museu Histórico Nacional⁹⁷; a de Alfredo Laje, coleção particular transformada no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora; a de David Antonio da Silva Carneiro que criou em 1928 o Museu Coronel David Carneiro⁹⁸ em Curitiba; dentre outros, como o patrono do museu a ser analisado neste trabalho.

No mais, trazendo a questão de gênero nesta vertente de estudos da museologia, é relevante sublinhar o que Oliveira (2018) argumenta acerca dos trabalhos sobre coleção e colecionadores. Partindo da definição através do "Dictionnaire encyclopédique de muséologie" - que aborda os fundamentos da coleção, sua relação com o processo de musealização, das tipologias de coleções, dos níveis de objetos musealizados e dos colecionadores que são "caçadores de tesouros e memórias" -, a autora aponta que essa definição não faz referência a gênero e também não aborda as mulheres como colecionadoras, o que corrobora para que a prática colecionista permaneça naturalizada como algo próprio do universo masculino, ou que, ao menos, seja vista, como uma prática "neutra" (OLIVEIRA, A. 2018, p. 19), assim como, confirma a necessidade de desenvolver discussões sobre gênero nestes estudos.

Nesse âmbito do colecionismo, esta autora argumenta acerca das condições concretas para que a mulher coleccione, que divergem daquelas encontradas por homem, supondo através de três aspectos:

[...] a relativa dependência econômica da mulher no meio familiar, as condições de acesso à educação para a mulher no Brasil no final do século XIX até a primeira metade do século XX e a existência de uma 'cultura feminina' nesse mesmo período como uma poderosa moldura para o comportamento da mulher, tanto no sentido da adesão quanto da negação (OLIVEIRA, 2018, p. 20).

Estes aspectos que ela elenca, frisam as concepções de gênero tanto implícitas quanto explícitas que funcionam como agentes que direcionam a tomada de escolhas e posições, além da definição de identidades, pelas quais as mulheres eram condicionadas. Com isso, e reconhecendo de acordo ainda com a autora acima citada, que os museus significam

⁹⁶ Sertório vendeu sua coleção em 1890 ao Conselheiro Francisco de Paula Mayrink que, no mesmo ano, doou o acervo para o Governo do Estado de São Paulo e passou a integrar um dos núcleos iniciais do Museu Paulista, aberto ao público em 1895. CARVALHO, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142015000200189>. Acesso em: 03 out. 2018.

⁹⁷ Ver a obra "A Fabricação do Imortal" de Regina Abreu (1996) que foca no estudo desta coleção de Miguel Calmon.

⁹⁸ Todas as peças e obras de David Antônio da Silva Carneiro foram integradas ao acervo do Museu Paranaense em 2004.

relações de poder por preservarem referências culturais numa esfera muito influente - a esfera simbólica - que "[...] atua no reforço de convenções socialmente aceitas, produzidas e reproduzidas" e "[...] também tem um papel importante na modelagem de identidades visuais e coletivas, inclusive nas de gênero" (OLIVEIRA, 2018, p. 21). Assim, a "política da masculinidade"⁹⁹ (CONNEL, 1995 apud OLIVEIRA, 2018, p. 21) pode ser entendida como uma convenção socialmente aceita - de caráter simbólico, tornando-se naturalizada e não questionada também dentro dos museus.

Apesar desse predomínio masculino evidente também nesta vertente do colecionismo e dos museus, é relevante destacar, entretanto, alguns acervos reunidos por mulheres, conforme os estudos de Oliveira (2018): como a da Imperatriz Leopoldina (1797-1826) que colecionava, sistematicamente, orquídeas, moluscos e minerais, tendo organizado a Biblioteca nas salas do Paço da Boa Vista¹⁰⁰ com inúmeras obras de Mineralogia e Botânica; a Imperatriz Teresa Cristina Maria (1822-1889) cuja coleção, também localizada no Museu Nacional, abrange cerca de 700 itens, predominantemente em cerâmica e terracota, além de objetos de bronze, vidro, osso, marfim, âmbar, afrescos e busto em mármore, e que constitui o maior acervo da antiguidade greco-romana presente na América Latina (GUIMARÃES, 2011 apud OLIVEIRA, 2018); também a coleção de Amélia Machado de Coelho e Castro¹⁰¹ (1852-1946) que se encontra no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, com suas pinturas de miniaturas; a coleção de Sophia Jobim (1904-1968) abrigada no Museu Histórico Nacional, com destaque para a presença de bonecas miniaturas em trajes etnográficos, que evidencia a indumentária ao longo das décadas de 1940 a 1960; outra coleção de indumentária que se pode destacar é o de Henriqueta Martins Catarino (1886-1969) que originou o Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia, em Salvador.

Por fim, além dessas colecionadoras sistemáticas elencadas, assim como outras existentes, cabe notar também um protagonismo feminino, sob uma perspectiva relacional, no que tange a organização e seleção de coleções de homens com quem compartilhavam suas vidas, sejam maridos, irmãos, amantes, pais, colegas de trabalho etc. Esse ato também, ainda

⁹⁹ Baseado nos estudos de Robert Connel (1995), Oliveira (2018) entende que políticas de masculinidade "refere-se a todo tipo de prática (produção/ reprodução) cuja ação envolve uma racionalidade e um significado histórico na manutenção ou reprodução da posição dominante dos homens na estrutura das relações de gênero. A discussão envolve ainda a admissão de que existe uma determinada forma hegemônica de masculinidade com outras masculinidades agrupadas em torno dela. Para o autor, discutir gênero e masculinidade implica não apenas na relação entre homens e mulheres, mas também a ênfase de que gênero é uma estrutura complexa que engloba a economia e o estado bem como a família e a sexualidade" (OLIVEIRA, 2018, p. 21).

¹⁰⁰ Localizada na Quinta da Boa Vista, um parque municipal no Bairro Imperial de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, o Paço da Boa Vista, atualmente conhecido como Palácio de São Cristóvão, é um edifício que abriga o Museu Nacional, infelizmente acometido por um incêndio neste ano de 2018.

¹⁰¹ Viscondessa de Cavalcanti.

conforme Perrot (2012 apud OLIVEIRA, 2018), supõe certa relação consigo mesma, com sua própria vida, com sua memória. Exemplo ilustrado pela autora, através da pesquisa de Regina Abreu (1996), é da iniciativa de Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida, que após o falecimento de seu marido - Miguel Calmon du Pin e Almeida - doou ao Museu Histórico Nacional, em 1936, sua luxuosa coleção. Sem filhos, portanto sem herdeiros diretos, optou por transmitir seu acervo a uma casa de memória: o museu. O gesto de doar a maior parte de seus bens ao Estado, para Abreu (1996), foi sobretudo um artifício que, aparentemente mostrava-se como mero desinteresse por parte da viúva, mas que por trás desse ato havia uma intenção maior que era a de fabricar a imortalidade do falecido marido.

Outros exemplos são da própria artista Georgina de Albuquerque que se empenhou para criar um museu em homenagem a seu falecido marido, o Museu Lucílio de Albuquerque, com auxílio de colaboradores como a Sociedade Amigos de Lucílio de Albuquerque com o propósito de evitar a dispersão de suas obras¹⁰², e também o de Margarida Ballalai de Carvalho Costa Pinto, que doou as peças da coleção de seu falecido marido, constituiu a Fundação Museu Carlos Costa Pinto e instituiu o museu que será analisado nos tópicos subsequentes.

3.2. O MUSEU E SEU PATRONO CARLOS COSTA PINTO

Carlos de Aguiar Costa Pinto foi um importante colecionador de obras de arte que reuniu uma coleção, fato que propiciou a permanência na Bahia de um dos mais relevantes acervos do país, que compreende a memória de três séculos de arte, cultura e literatura. Nascido em 24 de dezembro de 1885 em Salvador, Bahia, iniciou sua carreira profissional na Magalhães e Cia. - empresa exportadora de açúcar - e chegou ao cargo de diretor presidente. Ao longo de mais de vinte e cinco anos, coletou inúmeras peças com o intuito de transformar sua residência num museu, de acordo com o catálogo da Fundação Museu Carlos Costa Pinto (2003), no entanto, faleceu em 7 de dezembro de 1946 sem ter realizado esse sonho. Sua esposa, Margarida Ballalai de Carvalho nascida em 2 de dezembro de 1895 em Salvador, Bahia, foi quem concretizou o sonho dele, quando doou as peças da coleção¹⁰³, constituindo a Fundação Museu Carlos Costa Pinto¹⁰⁴ e instituindo o museu. Margarida foi inclusive

¹⁰² Relatado no tópico 2.4.

¹⁰³ Cabe ressaltar que eles não tiveram filhos.

¹⁰⁴ É uma fundação particular que mantém convênio com o Governo do Estado da Bahia.

agraciada com as condecorações: "Ordem do Rio Branco"¹⁰⁵ (Grau Oficial) e "Ordem do Mérito da Bahia" (Grau Comendador) por esse feito.

Instalado numa casa de dois andares no estilo Colonial Americano (Figura , datado de 1958 e localizado no tradicional bairro da Vitória - que inicialmente estava destinada para servir de residência ao casal, mas que nunca foi habitada por conta do falecimento de Costa Pinto - o museu foi inaugurado em 5 de novembro de 1969, sob a orientação e direção da museóloga Mercedes Rosa. Readaptada para comportar sua nova função, a casa compõe-se de salas de exposições, reservas técnicas, auditório e biblioteca.

Figura 20: Fachada do Museu Carlos Costa Pinto



Fonte: Guia da Semana. Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/salvador/arte/estabelecimento/museu-carlos-costa-pinto>>¹⁰⁶.

O acervo é de coleção fechada, ou seja, não adquire nem aceita doações de peça e é composto por três núcleos: a coleção de artes decorativas de Carlos Costa Pinto; a coleção de medalhas e ordens honoríficas que pertenceram ao Dr. Luis Viana Filho - então governador da Bahia que viabilizou o museu -; e desenhos, gravuras e pinturas doadas por artistas baianos para compor a galeria do auditório do museu na década de 1970 (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS..., 2003).

Ainda sobre o acervo, ele possui três mil cento e setenta e cinco peças que estão divididas em doze coleções - cristais, imaginária, mobiliário, ordens honoríficas, ourivesaria, diversos, porcelana, prataria, desenho, escultura, gravura e pintura - com exemplares, entre os séculos XVII e XX, que retratam o estilo de vida da sociedade baiana colonial, imperial e republicana. De modo geral, assim as coleções são divididas:

Os cristais¹⁰⁷, totalizados em duzentas e dezesseis peças em sua maioria datados do século XIX são originários de Baccarat¹⁰⁸, na França. São em sua grande parte luminárias -

¹⁰⁵ A Ordem de Rio Branco, assim intitulada em homenagem ao Patrono da diplomacia brasileira – o Barão do Rio Branco - foi instituída pelo Decreto nº 51.697, de 5 de fevereiro de 1963, com o objetivo de, ao distinguir serviços meritórios e virtudes cívicas, estimular a prática de ações e feitos dignos de honrosa menção.

¹⁰⁶ Acesso em: 04 fev. 2019.

apliques, candelabros, castiçais e lustres (Figura 21) - e acessórios de luminárias - cúpulas, donzelas e mangas - brancos e transparentes. Os outros objetos em cristal são utensílios de mesa - copos, compoteiras, licoreiras, taças, queijeira, redomas para santos e pesos de papel em vidro e cristal.

Figura 21: Lustre em cristal Baccarat e opalina, França, séc. XIX - Coleção de Cristais



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

A coleção de imaginária¹⁰⁹ (Figura 22) é composta por quarenta e três exemplares - de madeira ou marfim - datados dos séculos XVII ao XIX com origens na Bahia, Portugal, Espanha e Índia.

Figura 22: Santa Eulália - Coleção de Imaginária



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

A coleção de mobiliário é formada por móveis que, em sua maioria, pertenceram às antigas famílias baianas - arcas (Figura 23), mesas, oratórios, cômodas, papelarias, sofás, consoles, camas, mochos, canapés, cadeiras diversas e outros que totalizam em cento e trinta peças sendo algumas inspiradas nos modelos do século XVII, mas a maioria sendo do século

¹⁰⁷ Cristal, "cristallo", é um vidro finíssimo, produzido em Veneza a partir do século XV cuja aparência lembra o cristal de rocha (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS..., 2003).

¹⁰⁸ Uma das mais importantes marcas de cristal do mundo, sinônimo de requinte, tradição e qualidade (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS..., 2003).

¹⁰⁹ Representação visual de imagens que para a igreja católica tem finalidade didática para o culto aos santos.

XVIII pertencente aos estilos d. João V¹¹⁰ e d. José I¹¹¹. Também há peças do fim do século XVIII com o estilo d. Maria I¹¹², conhecido como estilo Império ou Colonial Brasileiro.

Figura 23: Arca em jacarandá. Bahia, séc. XVIII-XIX - Coleção de Mobiliário



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

Quanto às ordens honoríficas (Figura 24), são cento e quinze exemplares que compreendem os séculos XIX e XX sendo setenta e duas pertencentes à coleção de Costa Pinto e quarenta e duas doadas pelo dr. Luis Viana Filho.

Figura 24: Imperial Ordem da Rosa. Brasil, séc. XIX - Coleção de Ordens Honoríficas



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

¹¹⁰ As características do mobiliário d. João V (1707-1750) no Brasil pouco diferem dos modelos lusitanos; nada foi introduzido de novo, quando, pelo contrário, alguns atributos de uso corrente do mobiliário neste período em Portugal foram simplificados pelos nossos ebanistas caboclos. As volutas e os entalhes dos móveis de além-mar eram profundos e tão bem recortados, que iam aqui sendo reduzidos a talhas rasas e às vezes a pobres recortes, onde aqui e ali iriam aparecer entalhes para justificar a palavra talha. No entanto, não foi no mobiliário doméstico ou caseiro que este estilo teve o seu ponto alto. Foi no mobiliário religioso que ele apareceu no seu esplendor. O estilo d. João não foi um estilo criado e sim inspirado em outros estilos já existentes, como Luís XV, Queen Anne e Chippendale (L'ARCHE ARQUITETURA & DESIGN, 2018).

¹¹¹ O padrão de móvel português da segunda metade do século XVIII foi denominado d. José I (1750-1800). De influência rococó, especialmente de origem inglesa (Georgiano, Chippendale), com leve influência nos ornatos franceses. Os móveis têm pernas delgadas, levemente arqueadas, o espaldar em linha sinuosa. Uma mistura de palmas e ramagens floridas partem, em geral, de um núcleo em forma de tulipa, formando vazados e recortados. No Brasil, Aleijadinho é o ícone maior do estilo (L'ARCHE ARQUITETURA & DESIGN, 2018).

¹¹² Foi Sheraton o criador dos móveis simples e de linhas retas, que no Brasil e em Portugal formaram o estilo d. Maria I (1780-1816). Não existiu aqui um centro de fabricação desse mobiliário. Na Bahia, por exemplo, encontra-se camas com pássaros e flores embutidos, e amarrando seus talos, fitas que formam laços exagerados, de pontas caídas. Nas cômodas, flores entrelaçadas são muito complicadas. As talhas só vão aparecer como guarnição das cabeceiras das camas de encosto sextavado. Nestas, guirlandas de folhas e flores vão aparecer entrelaçadas, bem ao gosto da época. Essas talhas, em madeira pura ou dourada, só aparecem nas camas portuguesas e nas de origem baiana. Outras características para identificação são: a presença de cavilhas (pequenos bastões de madeira usados no lugar dos pregos), inclusive o encaixilhamento conhecido como "rabo de andorinha" (L'ARCHE ARQUITETURA & DESIGN, 2018).

A coleção de objetos de porcelana¹¹³ (Figura 25), a terceira maior coleção com seiscentas e cinquenta e duas peças, divide-se em dois núcleos: as porcelanas orientais - da China e Japão - e as porcelanas ocidentais - da Alemanha, França, Inglaterra, Hungria e Portugal - que foram produzidas entre os séculos XVII e XIX.

Figura 25: Peças de Porcelana de manufatura inglesa - Coleção de Porcelanas



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

A coleção designada Diversos, contém duzentos e dezoito exemplares, abriga uma infinidade de objetos variados que formam pequenas coleções, destacando os núcleos: leques, porta-bouquets, chinoiserie¹¹⁴ (Figura 26), marfim e tartaruga.

Figuras 26: Bandeja - Chinoiserie em laca - Coleção de Diversos



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

A segunda maior coleção é a de ourivesaria, formada por seiscentas e setenta e cinco peças que compreende dois núcleos distintos: as jóias de família e as que a Fundação Museu Carlos Costa Pinto (2003) designam como jóias de crioulas baianas. As jóias de família são

¹¹³ A porcelana é um material cerâmico vitrificado, de pasta branca, grande plasticidade, de alta resistência e dureza, translucidez e sonoridade, criada durante a dinastia Tang (618-906 d.C) na China (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 2003).

¹¹⁴ "Chinoiserie" do francês: efeitos decorativos empregados pelos europeus, a partir da divulgação das artes orientais e particularmente da chinesa, usados intensamente na Europa dos séculos 18 e 19. O termo não se aplica a trabalhos realizados na própria China. Na mesma região aconteceu fenômeno semelhante com a influência japonesa, que tomou o nome francês "japonisme" (EDUCALINGO, 2018).

peças de caráter religioso e profano oriundas sobretudo da Europa e do Brasil, datadas do século XVIII ao XX, constando crucifixos, cruzes, medalhas de santos, relicários, broches, brincos, anéis, correntes e pulseiras, além de acessórios de uso pessoal como alfinete de chapéu, alfinete de gravata, abotoaduras, fivelas, relógios de algibeira e tabaqueiras. Já as jóias usadas pelas mulheres negras baianas¹¹⁵ (Figura 27), confeccionadas entre os séculos XVIII e XIX. Compondo o acervo destacam-se os colares de bolas decoradas com anéis de filigranas - "bolas confeitadas" - e as pulseiras tipo "copo".

Figura 27: "Jóias de crioulas" - Coleção de Ourivesaria



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

A prataria é a maior e mais importante coleção do museu com um total de novecentos e vinte e três peças¹¹⁶ exemplares de prata profana¹¹⁷ e sacra¹¹⁸, originados em sua maioria em Portugal e no Brasil - datados, sobretudo, do século XVIII - mas também, contendo algumas peças isoladas, advindas da França e Alemanha (ROSA, 2009). Das pratarias profanas, constam: bacia e gomil, castiçal, espevitadeira¹¹⁹, bandeja, candelabro, perfumador, tinteiro, caixa para charutos, tabaqueira, conjunto de acessórios femininos, caixa para fósforos, objetos de mesa, paliteiro (Figura 28), copo, taça de duas asas, cesta, serviço de chá, tigela, bule, cafeteira entre outros.

¹¹⁵ Até hoje, estas jóias são utilizadas na festa da irmandade católica negra de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, Bahia.

¹¹⁶ Quase todas as peças da coleção foram marcadas por punções que identificam a sua procedência e os ourives que as fizeram. As marcas eram colocadas depois de serem examinadas pelo fiscal encarregado da verificação denominados "ensaiador" e "contraste". O costume de marcar as peças de prata é muito antigo, pois assim garantia a boa liga do metal. Além disso, a marca auxilia na identificação do autor, na época aproximada em que a peça foi elaborada, assim como o local de sua fabricação. As primeiras marcas brasileiras são provenientes da Bahia do século XVIII, seguidas pelas do Rio de Janeiro, do século XIX. Cabe ressaltar que muitas peças no Brasil não possuem marcas (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS..., 2003).

¹¹⁷ Prataria civil ou profana é a designação dada ao conjunto de objetos executados pelos ourives, para serem utilizados nas residências só como decoração, mas principalmente, na vida cotidiana (ROSA, 2009).

¹¹⁸ Nos primeiros séculos do cristianismo, os vasos empregados nas cerimônias celebradas era os mesmos utilizados na vida cotidiana. Depois do século IV foi dada à prata uma distinção cristã, de fundo mais religioso. Desde o Imperador Constantino, as igrejas passaram a ser enriquecidas com vasos e outros objetos preciosos, dando início ao grande desfile ocidental da arte sacra.

¹¹⁹ Tesoura para espevitar pavios.

Figura 28: Paliteiros - Coleção de Prataria



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

Das pratarias sacras: castiçais de banqueta, tocheiro processional, âmbula ou píxide, custódia, cálice, patena, cálice comungatório, galhetas, sacras, sineta, porta-paz, naveta, turíbulo, bandeja de esmola, concha de batismo, porta-toalha de batismo, bacia de lava-pés, lâmpada, cruz e lanternas processionais (Figura 29), caldeira de água benta e hissopo¹²⁰.

Figura 29: Lâmpadas, Cruz processional, Tocheiros, Lanternas Processionais - Coleção de Prataria



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

Além dessas, há a prataria regional que consta de cabos de rebenque, punhais, facas, esporas, caçambas e sandálias femininas, os "cocos" e a guampa - destinados a pegar água - e as farinheiras - criação dos ourives brasileiros. Cabe ressaltar dentre estas pratarias regionais os balangandans¹²¹ (Figura 30) no total de vinte e sete pencas em prata e uma em ouro. De acordo com Silva (2005), a utilização dessas peças, por mulheres negras e baianas, se situa no período setecentista e oitocentista em Salvador cuja sociedade pode ser caracterizada como

¹²⁰ Utensílio para aspergir água-benta, composto de um cabo e de uma bola de metal oca, com orifícios, na outra extremidade.

¹²¹ As pencas de balangandans ou balangandãs eram formadas por um conjunto de miniaturas, quase todas em prata, sempre reunidas confusamente e presas num broche de prata, também decorado. Eram usadas penduradas por uma corrente na cintura das negras da Bahia. A palavra parece ser de origem onomatopaica e vem do som que produzem esses berloques em contato uns com os outros. Não é possível afirmar com segurança quando e onde foram fabricados os primeiros no Brasil, embora seja crença geral que tenha sido Salvador o maior centro de produção (ROSA, 2009).

sendo senhorial, escravocrata, patriarcal, vivendo em função do seu porto e funcionou como componente de construção de identidade de um grupo social num contexto em que a demarcação dos espaços sociais era feita e imposta através da codificação visual. Ainda segundo estudos desta autora - que constata a pouca documentação no período da utilização destas peças - os poucos exemplares existentes sugerem que a utilização era de uso restrito de grupo(s) de mulheres como um distintivo. A sua confecção em prata - sua principal matéria-prima - restringia sua aquisição, circunstância que lhe atribuía um diferencial socioeconômico. As pencas foram pouco documentadas em uso.

Figura 30: Balangandans - Coleção de Prataria



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

O núcleo de artes plásticas abarca as coleções de desenhos, esculturas (Figura 31), gravuras e pinturas totalizando em duzentos e dois exemplares. Dos desenhos e gravuras são quarenta e uma obras que variam de técnicas - crayon, nanquim, guache, talha, xilogravura e carvão - como as temáticas produzidas por artistas renomados como Alberto Valença (1890-1983), Almeida Júnior (1850-1899), Hector Bernabó - Carybé - (1911-1997), Calasans Neto (1932-2006), Emanuel Araújo (1940), Mário Cravo Junior (1923-2018), Pasquale de Chirico (1873-1943), Presciliano Silva (1883-1965) dentre outros. Cabe ressaltar que consta nesta parte do acervo, uma xilogravura da artista soteropolitana Sônia Castro¹²² (1934). Já as esculturas totalizam em vinte e duas sendo que a maior parte desta coleção é composta por figuras humanas sob temática sacra, mitológica e mundana, com materiais de bronze; mármore; bronze e marfim; mármore, marfim e bronze; terracota; esculpidos por artistas como Alfred Gilbert (1854-1934), Teixeira Lopes (1866-1942), o já citado Pasquale de Chirico entre outros (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS..., 2003).

¹²² A xilogravura de Sônia Castro consta no núcleo da coleção de desenhos, gravuras e pinturas doadas por artistas baianos contemporâneos para compor a Galeria do Auditório do Museu, na década de 1970, obras estas que não foram adquiridas por Carlos Costa Pinto.

Figura 31: "Primo Amore", mármore, séc. XIX. O. Besji - Coleção de Esculturas



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

As pinturas, por sua vez, serão abordadas no tópico seguinte, com a finalidade de analisarmos um pouco mais esta coleção, já que a obra de Georgina de Albuquerque está inserida nessa categoria.

3.3 - A ARTE DA BAHIA PRESENTE NA COLEÇÃO DE PINTURAS DE CARLOS COSTA PINTO

Nesta coleção, consta um dos mais representativos conjuntos de telas de pintores baianos e de alguns estrangeiros que passaram e ocuparam cargos de destaque na Bahia e na Escola de Belas Artes da Bahia (1764-1850), produzidas entre o último quartel do século XIX e do século XX que viabiliza "[...] conhecer a evolução de muitos artistas baianos; isto se evidencia tanto na composição como na técnica pictórica, explorando temas os mais variados e registrando aspectos da nossa Bahia" (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS..., 1988, p. 5), além de outros artistas nacionais.

Ao todo, são cento e vinte e sete pinturas de trinta e seis artistas¹²³ com temáticas variadas, como paisagens, interiores e pessoas, constando também cinco obras não identificadas. Antes de discutirmos um pouco mais sobre o acervo e destacar os pintores mais relevantes da coleção, convém notar alguns aspectos que abrange a Escola Baiana de Pintura, o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e a Escola de Belas Artes da Bahia, para melhor compreensão da arte no contexto baiano, entre o século XVIII ao XX, em que estes artistas, como outros da coleção, estão inseridos.

Neste sentido, o termo "escola" de forma ampla, denota afinidades de cunho estilístico e temático entre artistas, sendo a Escola Baiana uma sucessão de pintores atuantes,

¹²³ Contagem da coleção adquirida por Carlos Costa Pinto. As outras obras cuja procedência são de doações de dez artistas contemporâneos constam de onze obras. Cabe ressaltar uma exceção de outra obra incorporada na instituição, do artista Manoel Lopes Rodrigues "Retrato de Menino" (verificar APÊNDICE B), doada por Ana Lopes Rodrigues Justus, em 1992.

sobretudo em Salvador, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX cujo fundador - conforme Campos (2010) - foi José Joaquim da Rocha¹²⁴ (1737-1807) "[...] figura dominante da pintura baiana, na segunda metade do século XVIII" (OTT, 1967, p. 90), responsável pela preparação de vários discípulos. Os artistas tinham em comum uma produção pautada, sobretudo, na pintura religiosa cuja maior parte das encomendas eram solicitadas pelas confrarias e ordens terceiras em Salvador (franciscanas, carmelitas e beneditinas), que se estabeleceram, no Brasil, desde o século XVI, em meio à expansão contra-reformista da igreja católica.

Além da constante edificação de novos templos, por vezes 'rivais', tais ordens definiram complexos programas iconográficos para pinturas devocionais em seus tetos, paredes e painéis. Centrados em passagens do Novo Testamento, investiram mais frequentemente na adoração à Nossa Senhora (protetora das ordens); mas também em episódios da Paixão de Jesus Cristo, na vida dos santos, na adoração dos reis magos, na eucaristia, na anunciação e na catequese, entre outros temas menos frequentes (ESCOLA BAIANA DE PINTURA, 2018, n.p).

Cabe ressaltar, no entanto, que a Escola Baiana de Pintura não deve ser entendida como uma união formal entre artistas ou como uma formação com métodos regulados por disciplinas práticas e teóricas - tal como viria a ser, posteriormente, o modelo adotado pela AIBA¹²⁵, no Rio de Janeiro. O aprendizado dos artistas deu-se pela constante prática do ofício que era exercido sempre sob a supervisão do mestre tornando-se eles mesmos futuros supervisores para a continuidade do processo. Ademais, como afirma Querino (1911, p. 104 apud SILVA, V. 2008, p. 42) "o ensino e a produção artística de pintura em terras baianas, antes da existência de ensino superior das belas artes [...] caracterizavam-se por uma dependência quase total de iniciativas particulares".

Dentre os alunos que inauguraram a escola e foram alunos de Rocha, constam Antônio Dias, Lopes Marques, Mateus Lopes, Ramos Nunes da Motta, Sousa Coutinho, José Veríssimo e Lourenço Machado, além dos mais conhecidos José Teófilo de Jesus (1758-1847) - presente no acervo do colecionador Costa Pinto (Figura 32) - e Franco Velasco (1780-1833), cabendo a este último dar prosseguimento ao legado de seu mestre e formando sua própria ramificação de discípulos, dentre eles José Rodrigues Nunes (1800-1881), Luís Gomes Tourinho, Luís da Silva Dias, Cornélio Ferreira França, Bento José Rufino Capinam (1791-1874) e José Antônio da Cunha Couto, alguns dos quais, em especial Rodrigues Nunes (1800-1881), ajudaram a formar um novo grupo de discípulos (ESCOLA BAIANA DE

¹²⁴ Não cursou uma Escola de Belas Artes, pois ela foi fundada apenas em 1870. Fez seus estudos de pintor em Lisboa. Aprendeu a pintar pela prática, sob a orientação de um mestre, como ele, mais tarde, ensinou a arte de pintar e fundar uma Escola de artistas baianos antes de haver na Bahia uma Escola de Belas Artes (OTT, 1982)

¹²⁵ Vista no tópico 2.1.

PINTURA, 2018, n.p), que resultaria enfim na institucionalização do ensino de pintura e desenho¹²⁶ na Bahia, em 20 de outubro de 1872, com a fundação da "Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia", genericamente, conhecida por Liceu de Artes e Ofícios da Bahia¹²⁷.

Tal fundação aconteceu em um contexto marcado por mudanças políticas, sociais e culturais que culminaram, com o fim da escravidão, na reorganização do mercado de trabalho livre e a implantação da República no Brasil. Criado por iniciativas de artistas, operários, intelectuais e personalidades públicas da cidade do Salvador, o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia teve como primeiros associados artistas, artesãos, operários, professores, comerciantes, ferreiros, pedreiros, carpinteiros, ourives, alfaiates e outros profissionais (SILVA, V. 2008, p. 45).

Além disso, de acordo com Leal (1996 apud SILVA, 2008), o Liceu traduziu o modelo de uma Academia de Belas Artes - pelo menos durante o Império - mesmo porque, em ambas instituições ensinava-se desenho, escultura, pintura e estatuária. No entanto, diferenciam-se quanto ao objetivo: o Liceu, "[...] de formar artífices destinados à manufatura, ou mesmo ao artesanato", enquanto que as Academias, de "[...] serem escolas de nível superior voltadas para a formação do artista" (SILVA, V. 2008, p. 47)¹²⁸.

Figura 32: "Coração de Jesus" - José Teófilo de Jesus



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

Já a Academia de Belas Artes da Bahia (ABAB) foi fundada cinco anos após o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 17 de dezembro de 1877, através do pintor espanhol (valenciano) Miguel Navarro y Cañizares (1835-1921) que contou com o apoio do então Presidente da Província, o Desembargador Henrique Pereira de Lucena¹²⁹, e com a colaboração de artistas, professores e estudantes oriundos do Liceu, dos quais destaca o pintor

¹²⁶ O primeiro Liceu de Artes e Ofícios foi fundado no Rio de Janeiro, em 1858.

¹²⁷ Oito anos antes houve uma tentativa para conseguir apoio governamental para superar o desanimador estado das artes. Em 17 de março de 1864, foi publicado no "Diário da Bahia" um projeto de lei que autorizava o governo a criar em Salvador uma escola de artes e ofícios. "Apesar do número de assignaturas, no projecto, o que demonstra a boa vontade de alguns representantes do povo, não foi possível vingar a idéa que, combatida, foi afinal rejeitada." (SILVA, 2008, p. 45).

¹²⁸ Houveram tentativas por parte da presidência da província em unir o Liceu e a Academia de Belas Artes propostas estas feitas ao então diretor da Academia, Prof. Miguel Navarro y Cañizares, que foram recusadas.

¹²⁹ Posteriormente, Barão de Lucena.

baiano e ex-professor João Francisco Lopes Rodrigues¹³⁰ (1825-1893) - este presente no acervo de Carlos Costa Pinto com uma pintura (Figura 32) -, além de alguns membros da classe política e intelectual da Bahia e amantes das artes locais, sendo esta a primeira instituição de ensino superior das Belas Artes do Nordeste e a segunda a nível nacional, conforme Silva (2008).

Figura 33: "Lavadeira" - João Francisco Lopes Rodrigues



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 22 nov. 2018.

Ainda de acordo com V. Silva (2008), com a proclamação da República (1889), surgiu a Reforma do Ensino Médio e Superior, em 1891, conhecida por Reforma Benjamin Constant, sendo que a ABAB acompanhou essas novas diretrizes e incorporou mudanças em seus estatutos e "[...] para diferenciar-se mais do Liceu, a Congregação dividiu o curso de história das belas artes e estética em dois: curso de estética, estudo geral das artes e suas aplicações e história propriamente das belas-artes" (FLEXOR, 1997, p. 287 apud SILVA, V. 2008, p. 48), além de alterar seu nome - assim como a AIBA do Rio de Janeiro - passando a se chamar, a partir de janeiro de 1895, Escola de Belas Artes, de acordo com a reforma do ensino.

Dentre os pintores que marcaram presença no Liceu e na ABAB por suas contribuições para a arte na Bahia, convém frisar brevemente os artistas baianos Manoel Lopes Rodrigues (1861¹³¹-1917), Presciliano Silva (1883-1965), Alberto Valença (1918-1983) e Mendonça Filho (1894-1964), com o intuito de apreender um pouco melhor as

¹³⁰ Pintor da segunda metade do século XIX, exerceu o cargo de "desenhador" da repartição das Obras Públicas da Província aposentando-se nesse cargo. Foi auxiliar de Miguel Cañizares, um dos fundadores da Escola de Belas Artes e professor de desenho e pintura a óleo. Ensinou também no Liceu de Artes e Ofícios, outros estabelecimentos e casa particulares. Produziu grande quantidade de retratos a óleo destacando-se os dos Arcebispos da Bahia (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 1988).

¹³¹ Marieta Alves no "Dicionário de artistas e artífices na Bahia" (1976, p. 98 apud SILVA, V. 2008, p. 126) chama a atenção para ser realizada a retificação quanto a esta data de nascimento nas biografias do artista Manoel Lopes Rodrigues, que variam entre 1959, 1960 e 1961. De acordo com a Fundação Museu Carlos Costa Pinto (2003), a data consta de 31 de dezembro de 1961. Optamos por esta data, já que as fontes estão mais atualizadas.

características de boa parte da coleção de pinturas do museu, já que suas obras no acervo são as mais numerosas e também porque são os pintores mais destacados pela instituição. Tal destaque contribui para nossas reflexões no que diz respeito, principalmente, ao caráter das obras selecionadas, revelando ainda o gosto e as preferências do colecionador Carlos Costa Pinto.

Manoel Lopes Rodrigues - constando dez obras suas¹³² (Figura 34) na coleção de Costa Pinto - foi um pintor, desenhista, cenógrafo, professor e escritor, filho do também artista João Francisco Lopes Rodrigues, que foi seu primeiro mestre. Além de seu pai, teve aulas com Miguel Cañizares no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (MANOEL, 2018, online). Em 1880, ao lado de ambos e de outros artistas, ajudou a fundar a Academia de Belas Artes da Bahia. Em julho de 1882, mudou-se para o Rio de Janeiro, apresentando-se como professor de desenho e retratista. Em 1886, mudou-se por conta própria para Paris, onde frequentou a "Académie Julian" e em 1890, entrou com pedido para tornar-se pensionista do governo brasileiro, que foi concedido. Participa do "Salon des Artistes Français" em 1890, 1892, 1894 e 1895. Mudou sua bolsa da França para Itália ao final de 1894. Em 1895, realizou exposição retrospectiva na Escola de Belas Artes da Bahia e em 1896, retornou definitivamente a Salvador tornando-se professor desta escola neste mesmo ano. Além de pintar encomendas, trabalhou como diretor de arte no periódico "O Álbum". Manoel Lopes Rodrigues foi considerado por Acácio França, "[...] um dos maiores pintores do Brasil e o maior da Bahia. Pintor do realismo, do ecletismo acadêmico, foi essencialmente retratista" (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS, 2003, p. 21).

Figura 34: "Busto de mulher" - Manoel Lopes Rodrigues



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

Presciliano Atanagildo Izidoro Rodrigues da Silva - constando onze pinturas no acervo¹³³ (Figura 35) - iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios, em Salvador. Em 1896 matricula-se na Escola de Belas Artes da Bahia, onde estuda desenho e pintura. De

¹³² Verificar APÊNDICE B.

¹³³ Verificar APÊNDICE C.

acordo com a Fundação Museu Carlos Costa Pinto (2003, p. 22) "[...] foi o aluno predileto de Manoel Lopes Rodrigues, recebendo várias premiações". Contemplado com bolsa de estudo pelo governo do Estado da Bahia (PRESCILIANO, 2018), frequentou em Paris, a "Académie Julian" - entre os anos de 1905 a 1907¹³⁴. Retornou à Bahia em 1908 onde realiza sua primeira exposição, em Salvador. Em 1908 fixou-se no Rio de Janeiro até 1912, quando retornou à Europa visitando a França e a Bélgica. De volta a Salvador, em 1913, tornou-se professor de desenho da Escola de Artífices da Bahia, em 1916, e professor na Escola de Belas Artes da Bahia, em 1928. De acordo com o catálogo da Fundação, "[...] sua pintura intimista é marcada pelo impressionismo" (2003, p. 22). Suas obras caracterizam-se por pinceladas ligeiras, no tratamento das figuras e no modo de criar efeitos de luminosidade e captar a luz local (PRESCILIANO, 2018). Além de suas produções com motivos marinhos e paisagens, encontram-se retratos de tons graves. A partir de 1918, passou a pintar interiores de igrejas e sacristias pelos quais se torna conhecido.

Segundo o historiador Clarival do Prado Valladares (apud PRESCILIANO, 2018), os interiores de Presciliano podem ser comparados aos dos mestres holandeses, pelo jogo de luz e atmosfera de recolhimento. O artista alcançou sucesso entre a burguesia local da época e consolidou carreira de destaque como professor. Segundo Carlos Rubens (apud FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 2003) foi "o pintor da Bahia".

Figura 35: "Sala do capítulo" - Presciliano Silva



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

Alberto de Aguiar Pires Valença - presente no acervo com vinte e seis obras¹³⁵ (Figura 36) - foi aluno de Manoel Lopes Rodrigues e de Presciliano Silva. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios entre 1905 a 1914 e na Escola de Belas Artes entre 1908 a 1914 (ALBERTO, 2018) e, assim como seus mestres, frequentou a "Académie Julian", em Paris

¹³⁴ O período que Presciliano Silva frequentou na "Académie Julian", conforme constatado por Simioni (2005), coincide com o de Georgina de Albuquerque, que foi no ano de 1906, dado que pode indicar um potencial contato profissional entre os dois artistas.

¹³⁵ Verificar APÊNDICE D.

nos anos de 1925 a 1927. Em 1928, voltou para Salvador onde atuou como professor no Colégio da Bahia até 1929 e, em 1931, foi para o Rio de Janeiro onde lecionou desenho no Curso Freycinet e no Instituto Lafayette, até 1933, ano que tornou-se professor de desenho de modelo vivo na Escola de Belas Artes da Bahia. Em 1937 o crítico Carlos Chiacchio intitulou-o como "o maior paisagista baiano" (apud FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 2003, p. 22) deixando produção considerável de marinhas, paisagens, interiores e estudos de figuras humanas. De acordo com a Fundação Museu Carlos Costa Pinto (2003), foi um pintor de "plein air"¹³⁶ e de retratos, sendo sua obra caracterizada pelas cores claras, sem contorno assemelhando-se à Cézanne (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 1988) e considerada de grande importância iconográfica e documental da Bahia de antigamente.

Figura 36: "Ladeira da Montanha" - Alberto Valença



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 28 nov. 2018.

Manoel Ignácio de Mendonça Filho - com treze obras adquiridas por Carlos Costa Pinto¹³⁷ (Figura 37) - ingressou como aluno na Escola de Belas Artes em 1917, aperfeiçoou seus estudos na Itália - influenciado pela escola Napolitana, com seus efeitos de luz e também por passar muito tempo na Itália, onde entrou em contato com muitos artistas e diferentes escolas (SILVA, A. 2017) - e na França, onde foi premiado em várias exposições. Em 1930 tornou-se professor na Escola de Belas Artes da Bahia, primeiramente assumindo disciplinas livres, em 1931 regeu interinamente a cadeira de Desenho Figurado e Princípios de Modelo Vivo, até que no ano de 1932 assumiu a cadeira de Desenho Figurado, Ornatos e Elementos de Arquitetura (SILVA, A. 2017), chegando à direção da mesma em 1948. De concepção anti-acadêmica, pintou todos os gêneros da arte realista, e revelou-se totalmente nas marinhas como o artista da cor. De acordo com Fundação Museu Carlos Costa Pinto (1988), foi citado com destaque no Jornal de Ala das Letras e das Artes e movimentou a década de 1930, com

¹³⁶ "ar livre".

¹³⁷ Verificar APÊNDICE E.

suas técnicas: óleo, têmpera italiana, francesa e carvão. Recebeu do poeta Menotti Del Picchia o título de "Mestre da Cor e da Luz" (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 2003, p. 25).

Figura 37: "Marinha" - Mendonça Filho



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 22 nov. 2018.

Cabe ressaltar que,

Manoel Lopes Rodrigues, Alberto Valença e o próprio Presciliano Silva, que fora pensionista do Estado na Europa, absorveram superficialmente o impressionismo, especialmente este último, criando um estilo pessoal que seria seguido por alguns discípulos (FLEXOR, 2011, p. 6).

Das obras presentes no acervo do MCCP, com características impressionistas destacam-se os seguintes artistas¹³⁸: Eliseu Visconti - com duas obras¹³⁹ -, Antônio Parreiras - com três obras¹⁴⁰ -, Giovanni Battista Castagneto, integrante do grupo Grimm junto de Parreiras - com duas obras¹⁴¹ - e por fim, Georgina de Albuquerque, com sua obra "Domingo de Páscoa" que será analisada no tópico subsequente.

Outros artistas presentes no acervo, de períodos e estilos variados são: Alfredo Araújo, Henrique Bernadelli, Gutman Bicho, Artur Alves Cardoso, Henrique Cavalleiro, Carlos e Rodolfo Chambelland, G. Conceição, Milton da Costa, Raul Deveza, Fausto Gonçalves, Maurice Grun, Horácio Hora, Francisco Manna, Manuel Paraguassú, Pedro Peres, Manuel H. Pinto, J. Rodrigues, Virgílio Lopes Rodrigues, Bustamante Sá, Mirabeau Sampaio, Sante Scaldaferrì, Oscar Pereira da Silva, João Thimoteo, Simão da Veiga, Rescala, Carlos Bastos, Albano Neves Sousa, Jenner Augusto, Emídio Magalhães e Jorge Costa Pinto¹⁴².

Dentre eles, por fim, é importante acentuar outra presença feminina que é da artista soteropolitana Lúgia Milton¹⁴³, pintora que fez curso livre por quatro anos na Escola de Belas

¹³⁸ Todos estes já evidenciados no tópico 2.3.

¹³⁹ Verificar APÊNDICE F.

¹⁴⁰ Verificar APÊNDICE G.

¹⁴¹ Verificar APÊNDICE H.

¹⁴² Verificar APÊNDICE I com a tabela dos artistas, baseada na tabela documentada pelo MCCP.

¹⁴³ Assim como a xilogravura de Sônia Castro, a pintura de Lúgia Milton consta no núcleo da coleção de desenhos, gravuras e pinturas doadas por artistas baianos contemporâneos para compor a Galeria do Auditório do Museu, na década de 1970, obras estas que não foram adquiridas por Carlos Costa Pinto.

Artes da UFBA, participando da mostra de artistas baianos em Los Angeles, em 1964 e Brasília, em 1966, além de participar de exposições individuais e coletivas. Sua técnica preferida é óleo sobre tela, entretanto, faz xilogravura, guache, aquarela, serigrafia e escultura destacando-se "[...] pelo seu lirismo geométrico e purismo nos casarios baianos" (FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS ..., 1988, p. 27).

3.4 - A OBRA "DOMINGO DE PÁScoa" DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Conforme a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, o Museu Carlos Costa Pinto é uma instituição cultural que tem como finalidade a preservação, o estudo, a pesquisa e a educação. Para tanto, conserva, investiga e comunica coleções de valor histórico e artístico para a sociedade e seu desenvolvimento.

Todos os bens que foram adquiridos pela instituição, por sua vez, necessitam de um estudo minucioso, objetivando, explorar ou produzir informações tanto intrínsecas quanto extrínsecas¹⁴⁴, pois esses dados auxiliam na produção e divulgação do conhecimento. Nesse sentido, de acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses (1992), o museu deve fazer parte do processo de transformação da sociedade através de suas exposições, que são vetores de produção de sentidos, responsáveis por integrar o afetivo e o cognitivo, como também gerar um tipo de conhecimento, impossível de formular sem a intervenção das fontes materiais.

Nesta pesquisa, a fonte material exposta a ser analisada é uma pintura, obra de arte que, de acordo com Juliana Cunha Passos (2011), é manifestação de linguagem, possuindo funções de comunicação e de expressão. A obra em si é portadora de informações intrínsecas que, conforme Helena Dodd Ferrez (1994) aborda, são deduzidas do próprio objeto, através da análise de suas qualidades físicas. Dessa forma, será abordada a obra de Georgina de Albuquerque, a partir de suas características intrínsecas e extrínsecas.

A pintura "Domingo de Páscoa" (Figura 38), ilustra um cenário onde várias pessoas dirigem-se para a entrada de uma Igreja, por meio de escadaria alta. A Igreja foi pintada no plano intermediário e ao centro do quadro. O colorido da obra destaca-se principalmente pela presença dos personagens que vão celebrar uma data festiva da Igreja Católica: a Páscoa. A obra é de estilo impressionista, em que há o predomínio das paisagens sobre qualquer outra forma pictórica, e que é caracterizada, de acordo com Serullaz (1989) pela representação dos

¹⁴⁴ Informações intrínseca e extrínseca são conceitos dimensionais de Peter Van Mensch (1987, 1990 apud FERREZ, 1994) para a abordagem dos objetos museológicos como portadores de dados.

objetos de acordo com as impressões pessoais do artista, sem se preocupar com regras geralmente estabelecidas¹⁴⁵.

Figura 38: "Domingo de Páscoa" - Georgina de Albuquerque (s/d)



Fonte: Fotografia de Emmeline Amaral, 23 nov. 2018.

Como ressalta Passos (2011), quando se analisa uma manifestação de linguagem, se faz necessária a abordagem de várias esferas da realidade, dentre elas o contexto social (abordagem sincrônica) e o contexto histórico (abordagem diacrônica). Esse entendimento depreende os aspectos extrínsecos das obras, que de acordo com Peter Van Mensch (apud FERREZ, 1994) são informações documentais e contextuais obtidas de outras fontes que não o objeto, permitindo conhecer os contextos nos quais os objetos foram criados, existiram e adquiriram significados.

Essa constatação, por conseguinte, revalida a utilidade de ter apresentado a biografia do colecionador e de seu colecionismo, assim como a investigação - a seguir - de sua obra "Domingo de Páscoa". Conforme Igor Kopytoff (2010, p. 92) afirma, ao compor a biografia de uma coisa, faz-se perguntas similares a que se fazem às pessoas:

Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse 'status', e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? [...] Quais são as 'idades' ou as fases da 'vida' reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas?

Mais além, e como Kopytoff (2010, p. 93) afirma, na biografia dos objetos “há outros acontecimentos que transmitem significados mais sutis”, ou seja, esse quadro abrange também a utilidade de comunicação e expressão de outros contextos e fatores em que esta obra está inserida.

¹⁴⁵ Conforme explanado no tópico 2.2.

No contexto em que a obra foi produzida pela artista taubateana, ressalta-se tanto as condições que favoreceram seus estudos e aperfeiçoamentos, num período que eram impostos limites para o aprendizado feminino no campo da arte (a viagem à França com seu marido contribuiu para seu pioneirismo quanto ao movimento impressionista no Brasil, principalmente, por ter tido a oportunidade de aprender métodos não aceitos no Brasil, incluindo o ensino do nu para mulheres); como também sua competência pessoal, por saber negociar sua permanência no campo artístico brasileiro, como argumenta Nogueira (2016), conciliando as funções sociais que eram esperadas para as mulheres concomitantemente se destacando no âmbito profissional, não somente como artista de prestígio em meados do século XX, mas também como a primeira mulher a ocupar a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde estudou e lecionou¹⁴⁶.

No caso da obra "Domingo de Páscoa", conforme consulta com a museóloga do museu - Simone Trindade - acerca da documentação museológica desta peça do acervo, foi constatado a escassez de informações. Contudo, é importante notar que na época em que Carlos Costa Pinto colecionava, não havia uma preocupação em registrar detalhes acerca de sua aquisição como o modo, a data, local, enfim, dados que são pertinentes a uma instituição como essa – e conforme os padrões da museologia, atualmente –, portanto, pressupõe-se que essa seja a justificativa da ausência de dados do colecionador e, conseqüentemente, da instituição.

Apurada essa situação relativa às informações desta pintura, fez-se necessária a busca por fontes externas. Foram encontradas notícias no jornal "A Tarde" de que Georgina e seu marido Lucílio vieram para Salvador realizar uma exposição intitulada "Georgina-Lucilio de Albuquerque" com abertura no dia 29 de setembro de 1924, às 14 horas, na então Bibliotheca Pública¹⁴⁷.

[...] com uma bagagem de cinquenta quadros para expôr, do laureado artista Lucilio de Albuquerque, professor da Escola Nacional de Bellas Artes [ilegível]... Muitos desses quadros são assignados por Georgina de Albuquerque, esposa daquelle artista e artista tambem de individualidade plenamente affirmada e louvada [...] Bem se vê que ha razao para um registro especial, annunciando o acontecimento artistico que

¹⁴⁶ Contexto da artista analisado de forma mais aprofundada no tópico 2.4.

¹⁴⁷ A Bibliotheca Pública teve sua origem a partir da iniciativa de Pedro Ferrão Castelo, em 1811, cujo intuito era popularizar a cultura na Bahia. Sua inauguração ocorreu no dia 13 de maio do mesmo ano, dia também do aniversário do então príncipe regente d. João VI. Primeiramente instalada na antiga livraria dos Jesuítas, na Catedral Basílica, permaneceu até 1900, quando foi transferida para uma ala do Palácio do Governo, na Praça Municipal; porém, em 1912 se incendiou durante o bombardeio que destruiu o palácio, o que fez com que perdesse quase todo seu acervo, restando apenas 300 volumes. Em 1919 foi reinaugurada no mesmo local, tornando a ser destruída em 1961, depois de sofrer com o fogo no prédio da Associação Baiana de Imprensa. Atualmente está instalada em um prédio situado no bairro dos Barris, inaugurado em 5 de novembro de 1970. (Disponível em: <<http://www.bibliotecas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=4>>. Acesso em: 20 Nov. 2018).

vae ser a exposição de pintura Georgina-Lucilio Albuquerque, na Bahia (UM SIGNAL, 1924, p. 1).

No jornal "Diário de Notícias":

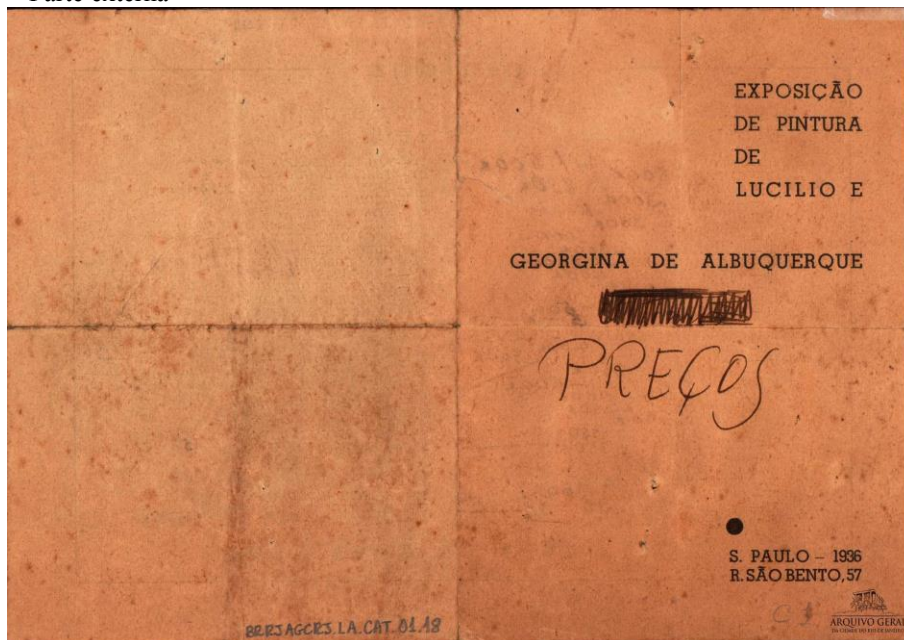
[...] Chega até nós, com o designio de fazer uma exposição de trabalhos seus, um casal de artistas, dois verdadeiros fiorões da pintura nacional. São elles Georgina e Lucilio de Albuquerque, laureados pelos mestres do Rio de Janeiro e de Paris, detentores de premios, medalhas e honrarias do mais subido valor [...] (UMA EXPOSIÇÃO, 1924, p. 1).

E também no jornal "O Imparcial":

Foi com o maximo prazer que accedemos ao convite para assistirmos, hontem, á inauguração da bellissima exposição dos quadros dos grandes pintores nacionaes Georgina e Lucilio de Albuquerque, no edificio da Bibliotheca Publica. O acto teve a maior solemnidade com a presença do sr. governador do Estado¹⁴⁸, autoridades civis e militares, artistas, representantes da imprensa, grande numero de senhores e pessoas gradas (A INAUGURAÇÃO, 30 de setembro de 1924, p. 1-2).

Com essas informações, presumiu-se a possibilidade de que o quadro "Domingo de Páscoa" de Georgina tivesse sido adquirido por Carlos Costa Pinto neste evento em Salvador, hipótese que foi refutada devido a informações indicadas por Simone Trindade e também por pesquisa realizada no Arquivo Geral do Estado do Rio de Janeiro que evidenciou a presença desta obra num catálogo de exposição de pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque realizada em São Paulo no ano de 1936 (Figuras 39 e 40).

Figura 39: Catálogo da Exposição de pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque (1936)
- Parte externa



Fonte: Digitalizado e disponibilizado pelo Arquivo Geral do Estado do Rio de Janeiro em 14 set. 2018.

¹⁴⁸ O Então governador, Francisco Góis Calmon (1924-1928), que de acordo com esta matéria, adquiriu os seguintes quadros: n. 13 "Paisagem" de Georgina e 33 "Velhas Mangueiras" de Lucilio.

Figura 40: Catálogo da Exposição de pintura de Lucílio e Georgina de Albuquerque (1936) - Parte interna

QUADROS DE GEORGINA		QUADROS DE LUCILIO	
1	ENCONTRO NA ESTRADA 1.500kr	31	FIM DE PESCARIA 6.000kr
2	FEIRA 800kr	32	TRECHO DO RIO 6.000kr
3	DOMINGO DE PASCHOA 850kr	33	ENTRADA DA BARRA 2.000kr
4	AR LIVRE 300kr	34	DEDO DE DEUS 2.000kr
5	ADORMECIDA 300kr 1.000kr	35	STA. TEREZA 300kr
6	JANGADAS 300kr	36	PAISAGEM (Bananal) 300kr
7	JANGADAS AO SOL 300kr	37	OCCASO NA GUANABARA 300kr
8	SCENA DE PRAIA 300kr	38	OURO-PRETO 1.200kr
9	FEIRA DOS ARCOS 1.200kr	39	CASA COLONIAL (Ubatuba) 400kr
10	PRETAS BAHIANAS 800kr	40	OURO-PRETO 450kr
11	NA PRAIA vendida	41	OCCASO EM JURUJUBA 850kr
12	O CHAPARIZ DE BANANAL vendido	42	TEMPORAL (Ubatuba) 550kr
13	CAMINHO DA FONTE 300kr	43	PRAIA DE ICARAHY 350kr
14	BANDO DE PALHAÇOS 350kr = 370	44	ROCHEDOS (Cabo Frio) 300kr
15	DESEMBARQUE EM MACEIO 250kr	45	MATRIZ DE UBATUBA 300kr
16	CARNAVAL NA RUA 400kr	46	SOL DA TARDE 1.200kr
17	A PROCESSÃO DA PADROEIRA 800kr	47	O RIBEIRÃO (Bananal) 300kr
18	CAES PHAROUX 350kr	48	IGREJA DE S. FRANCISCO (Niteroi) 550kr
19	INTERIOR DE FABRICA 500kr	49	PONTE DO RIACHO (Porto Alegre) 300kr
20	ESTAMPARIA 600kr	50	RUA COLONIAL (Ubatuba) 800kr
21	CARRO DE BOIS 250kr	51	BARCOS (Cabo Frio) 450kr
22	NO CAES 400kr	52	REA DO FOGO (Bananal) 500kr
23	PRAIA DE IRACEMA 350kr	53	PROCESSÃO EM BANANAL 300kr
24	HORA DA MISSA 350kr	54	O GRUPO ESCOLAR (Ubatuba) 300kr
25	AQUARELLA 400kr	55	LAVAPES (Bananal) 800kr
26	AQUARELLA 500kr	56	RESTOS DO FORTÉ (Cabo Frio) vendida
27	AQUARELLA 300kr	57	ENTARDECER EM UBATUBA 550kr
28	CAMINHO DA IGREJA 360	58	A ESCADARIA DA IGREJA 500kr
29	CASA COLONIAL 250	59	RECANTO DE PRAIA 300kr
30	TRAIÇÃO	60	ENTARDECER EM ITATIAYA 300kr

Fonte: Digitalizado e disponibilizado pelo Arquivo Geral do Estado do Rio de Janeiro em 14 set. 2018.

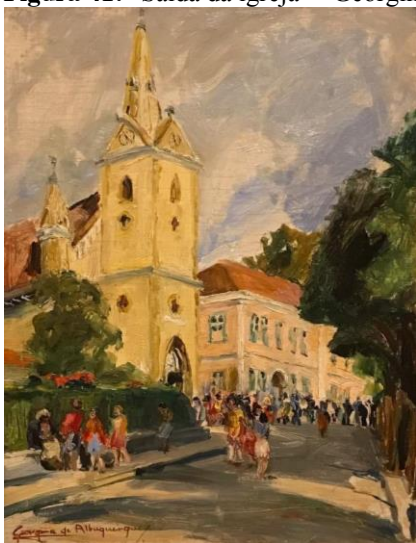
Com isso, o que se pode aferir quanto a aquisição da obra por Carlos Costa Pinto é que foi realizada do ano de 1936 em diante. Foram realizadas pesquisas também na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁴⁹ e no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no entanto, este foi o único rastro encontrado acerca da obra, que pôde ser averiguado presencialmente. O Museu de Arte Sacra de São Paulo foi outro local visitado, por conta da exposição temporária intitulada "Artistas de Taubaté¹⁵⁰" onde foi possível apreciar obras de Georgina que fazem parte de coleções particulares, ou seja, que o acesso ao público foi possível apenas por conta desta mostra. Dentre as pinturas desta exposição, cabe elencar três obras¹⁵¹ (Figuras 41, 42 e 43) por conta da semelhança da temática que está no Museu Carlos Costa Pinto, que são fachadas de igrejas, o que evidencia uma característica de produção da artista.

¹⁴⁹ Verificar APÊNDICE K.

¹⁵⁰ Exposição realizada no Museu de Arte Sacra de São Paulo, entre 15 de setembro a 16 de dezembro de 2018, composta por pinturas e esculturas de quatro figuras ímpares da arte brasileira nascidas em Taubaté, no século XIX, entre 1879 e 1885: Georgina de Albuquerque, Clodomiro Amazonas, Monteiro Lobato e Leopoldo e Silva. Verificar APÊNDICE L, com todas as outras obras da artista.

¹⁵¹ Todas as três pertencentes à coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.

Figura 41: "Saída da igreja" - Georgina de Albuquerque (s/d)



Fonte: MAS-SP. Fotografia de Emmeline Amaral, 23 out. 2018.

Figura 42: "Velha Igreja" - Georgina de Albuquerque (s/d)



Fonte: MAS-SP. Fotografia de Emmeline Amaral, 23 out. 2018.

Figura 43: "Saída da missa" - Georgina de Albuquerque (s/d)



Fonte: MAS-SP. Fotografia de Emmeline Amaral, 23 out. 2018.

Por fim, essa análise evidencia a relevância de Georgina de Albuquerque, no âmbito artístico, a partir da análise da obra "Domingo de Páscoa" e sua presença na coleção do Museu Carlos Costa Pinto, demonstrando que por meio do seu trabalho e da sua obra essa artista conseguiu se sobressair numa conjuntura atípica para as mulheres de seu período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho foram apresentados, primeiramente, referenciais teóricos para compreender o surgimento e desenvolvimento do feminismo e as subsequentes questões de gênero, a partir da "segunda onda" do feminismo e do "maio francês" ocorridos na década de 1960, visando conceituar as questões que evidenciam a exclusão e quase invisibilidade de trabalhos femininos e distorções em que as mulheres e seu universo são representados nos museus.

Adentrando no âmbito da ciência museológica, nessa mesma conjuntura da década de 1960, investigou-se referenciais que elucidaram os desdobramentos na Museologia com seu posicionamento como uma ciência de caráter interdisciplinar que passou a buscar aproximação e atuação conjunta com a sociedade incentivando e propiciando ações para a transformação da realidade. Destes desdobramentos, ressaltou-se a Nova Museologia - caracterizada como a "bandeira" da Museologia - e a Sociomuseologia - considerada uma área das ciências sociais de característica interdisciplinar que acompanha e se desenvolve conjuntamente com a sociedade. Desta nova mentalidade, elencou-se alguns eventos que foram realizados no que tange a conscientização mais ampla do papel dos museus e seu caráter mais social, sendo os mais relevantes a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, e a Declaração de Quebec, em 1984, que possibilitaram a abertura de diálogos cujos objetivos eram romper com a homogeneidade dos discursos, tornando assim viável e imprescindível a discussão sobre gênero na Museologia.

Com isso, foram analisados estudos específicos de gênero na museologia, que a princípio pareciam escassos, inclusive, sendo ressaltado que, apesar das mudanças quanto ao papel dos museus não estarem mais focados nos objetos, mas sim nas pessoas, ainda existem poucos trabalhos, nessa área no que concerne às questões de gênero. No entanto, com o decorrer da pesquisa surgiram referências basilares, que tornou a pesquisa mais consolidada e favoreceu apontamentos de diversas questões concernentes ao gênero, mais especificamente acerca das mulheres, como a forma de abordar a relação delas com os patrimônios, como a constatação de que, nos processos de musealização consolidam-se e enrijecem-se os papéis e lugares de mulheres e homens para a construção de uma memória, o que evidencia as memórias silenciadas, negligenciadas e exiladas das mulheres nesse meio, dentre outros fatos, o que contribuiu para mostrar que apesar desses entraves, existiram mulheres em alguns campos que conseguiram "burlar" esse comportamento obtendo seu espaço, como foi o caso da artista Georgina de Albuquerque.

No que tange a história da arte, as reflexões de gênero também são tratadas com referenciais que acentuam a compreensão de exclusões femininas nesse âmbito, principalmente sobre os valores estabelecidos pelas pessoas que atuam nas instituições artísticas e operam de forma a revelar relações de poder perante homens e mulheres artistas. Acerca da história da arte, são apresentadas referências sobre o impressionismo no contexto internacional abordando os estilos e características, para então ser investigado na conjuntura nacional, ressaltando a artista Georgina de Albuquerque, uma das pioneiras deste movimento no país, com análises de sua biografia e sua relevância na história da arte nacional, o que propiciou sugerir inclusive um feminismo por parte da artista, devido a temática de suas produções.

Reconhecendo a importância de Georgina de Albuquerque, foram apresentadas referências, sobretudo através dos catálogos do Museu Carlos Costa Pinto e visitas à esta instituição que possibilitaram as abordagens de gênero. Isso também evidenciou aspectos do gosto do colecionador Carlos Costa Pinto ao adquirir o quadro para fazer parte das pinturas mais destacadas do seu acervo.

Trazer essas reflexões para o Museu Carlos Costa Pinto, e constatar o fato da obra "Domingo de Páscoa" ser a única produzida por uma artista mulher - dentre os quarenta e um artistas - que o colecionador desta instituição adquiriu, corroborou as críticas realizadas pelas "Guerrilla Girls" e suas estatísticas acerca da disparidade - sobretudo de gênero nas instituições culturais. Se for para colocar em estatísticas, assim como as "Guerrillas Girls" fazem para evidenciar essa discrepância de gênero, a presença feminina - entre as cento e vinte e sete pinturas adquiridas pelo Carlos Costa Pinto - seria de 0,787%, ou seja, menos de 1 % em todo acervo das telas.

Cabe levar em conta que, conforme as análises realizadas nos capítulos anteriores, havia a dificuldade em se estabelecer como mulher artista e ser reconhecida como tal - seja pela exclusão das academias, seja pelo perfil mais doméstico imposto no período, entre outras situações que inviabilizavam a inserção profissional.

Também é importante ressaltar que Carlos Costa Pinto constituiu sua coleção nesse mesmo período, dado que viabiliza pressupor que o motivo de possuir apenas uma obra de artista mulher em sua coleção de pinturas seja uma consequência da diminuta quantidade de mulheres que se sobressaíram no âmbito artístico. Esta reflexão propicia outra hipótese, no sentido quanto à sua preferência, no que tange temáticas e estilos artísticos, que tem um viés mais acadêmico e também paisagístico com algumas obras de teor impressionista. No período de Georgina de Albuquerque, haviam outras artistas, inclusive, mais destacadas na história da

arte, sobretudo por conta da Semana de Arte Moderna de 1922: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Contudo, o teor de suas obras eram modernistas, estilo esse não encontrado na coleção adquirida pelo Carlos Costa Pinto. De qualquer forma, é uma temática a ser investigada em trabalhos futuros.

Pelas pesquisas e visitas realizadas - já que foi tratada a questão de gênero dentro dos museus - observou-se diversas formas da presença feminina no Museu Carlos Costa Pinto, além de Georgina de Albuquerque, a começar pela fundação da respectiva instituição cuja responsabilidade foi da esposa do colecionador - Margarida Ballalai de Carvalho Costa Pinto - como já versado. Outro modo que se faz evidente é na exposição de longa duração, onde constam alguns pertences¹⁵², jóias e um retrato da própria Margarida, assim como outras jóias da coleção - que abrangem os séculos XVIII e XIX -, acessórios pessoais femininos que pertenceram - em sua maioria - às tradicionais famílias da aristocracia açucareira baiana, além das "jóias de crioulas" como a própria instituição denomina.

No que tange às obras de arte da exposição, constata-se a presença de mais duas mulheres artistas - Sônia Castro e Lígia Milton -, mas que no entanto, não foram obras adquiridas pelo colecionador e, sim, são obras que compõem o núcleo da coleção desenhos, gravuras e pinturas doadas por artistas baianos contemporâneos para compor a Galeria do Auditório do Museu, na década de 1970. É pertinente notar também, que o museu tem sua coleção fechada, ou seja, não adquire e aceita doação de peças e através desse fato pode-se compreender que a instituição, apesar de ter o conhecimento das questões de gênero dentro dos museus, não pode adquirir mais peças de forma a aumentar seu acervo com produções femininas. O que fazem é valorizar a pouca, mas presente representação das mulheres na exposição. De todo modo, essas questões precisam ser mais analisadas em outros trabalhos de investigação.

Enfim, trazer para a museologia estas reflexões acerca de gênero, não apenas evidenciando essas desigualdades presentes em diversos museus e na história da arte, mas também exemplificando com o Museu Carlos Costa Pinto, da cidade de Salvador, pode propiciar uma aproximação, identificação e conscientização da necessidade de reivindicar mais a presença feminina nos museus, de maneira geral, visando assim contribuir para modificar o olhar quanto aos discursos expositivos, patrimônios e formas em que as mulheres são tratadas, para poder evidenciá-las de forma igualitária na sociedade brasileira.

¹⁵² Cabo de guarda-chuva em madeira e ouro, caderneta de anotações pessoais, leque em madrepérola e renda, bolsa em ouro, caderneta para notas em marfim, máquina para chá em porcelana, salva em prata, xícara em porcelana, caderno de provas escolares, medalha da Ordem Terceira de São Francisco, comenda da Ordem do Mérito da Bahia e comenda da Ordem do Rio Branco.

REFERÊNCIAS

A INAUGURAÇÃO da Exposição de Pintura De Georgina e Lucilio de Albuquerque. **O Imparcial**, Bahia, 30 Set. 1924, pp. 1-2.

ABREU, Regina. **A fabricação do Imortal**: Memória, História e Estratégias de Consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. - 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALBERTO Valença. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22224/alberto-valenca>>. Acesso em: 06 de nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

ALBUQUERQUE, Georgina de. Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: Pinacoteca de São Paulo/Secretaria da Educação, São Paulo. **Conferência pronunciada por Georgina de Albuquerque na Pinacoteca de S. Paulo em 11 de outubro de 1951**. [S.I.: s.n.], 1951.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o "desejo de museu". In: **Livros dos Seminários Internacionais - Coleções e Colecionadores**: a polissemia das práticas (4), 2012, p. 183-200. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=coleccionista>>. Acessado em: 31 out. 2018.

ANDRADE. Adelaide Souza. Croquis e intensificações da luz: a linguagem pictórica de Georgina de Albuquerque e as possibilidades expressivas de seu tempo. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). **Vozes Femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

ANTÔNIO Parreiras. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa187/antonio-parreiras>>. Acesso em: 06 de out. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

BAHIA, José Aloise. Movimentos & artes VI. **Germina Revista de Literatura & Arte**. Maio, 2017. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2017/arsnova_josealoisebahia_mai17.htm>. Acesso em: 27 set. 2018.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Protagonismo LGBT e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero. **Cadernos do CEOM** - Ano 27, n. 41, , 2014, p. 175-192. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2602/1501>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: 06 out. 2018.

BRANDÃO, Erika Andrade. **Museu em Bonn expõe arte exclusivamente feminina**. Deutsche Welle, 2009. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/museu-em-bonn-expõe-arte-exclusivamente-feminina/a-46789>>. Acessado em: 20 set. 2018.

BURIGO, Joana. **Obra feminista de Carla Zaccagnini no MASP**. 2015. Disponível em: <<http://casadamaejoanna.com/obra-feminista-de-carla-zaccagnini-no-masp/>>. Acesso em: 20 set. 2018.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica 1890 - 1918**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

CAMPOS, Maria de F. H. Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus. In: **Cultura Visual**, Salvador, n. 13, maio/2010, p. 25-37.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Cartas de navegação: planejamento museológico em mar revolto. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, 4, 2014. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4628>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

CARDIA, Mirian Lopes. **Mulheres na História - Bertha Lutz**. 2018. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/908-mulheres-na-historia-bertha-lutz.html>>. Acesso em: 20 set. 2018.

CARNEIRO, Júlia Dias. **'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio**. BBC News Brazil no Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acessado em: 21 set. 2018.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v.7, n.10, 2005, p.149-160. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1290/1185>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

CHAGAS, Mário de Souza; PRIMO, Judith; ASSUNÇÃO, Paula; STORINO, Claudia. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 55, n. 11, junho 2018, p. 73-102. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6364>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1997.

CONGRESSO NACIONAL. **Lei nº 11.904, de 5 de fevereiro de 2019**. Brasília, 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm>. Acesso em: 17 nov. 2018.

- COUTINHO, Paula Andrade. **Do palacete ao castelo: estudo da trajetória do colecionador Henry Joseph Lynch / Paula Andrade Coutinho.** - 2017. 151 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017. Disponível em:
<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25338/1/Dissertação%20%5BPaula%20Andrade%20Coutinho%5D%20-%20PPGMUSEU%20-%20UFBA.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2018.
- COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas.** Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.
- DECLARAÇÃO DE QUEBEC. In: PRIMO, Judite (Org.). **Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 15, n. 15, p.189-191, 1999.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos.** 2ª edição. Guia enciclopédico de Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DUQUE, Luís Gonzaga. **A arte brasileira.** (Introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- EDUCALINGO. Dicionário. **Chinoiserie.** 2018. Disponível em:
<<https://educalingo.com/pt/dic-en/chinoiserie>>. Acesso em: 01 dez. 2018.
- ESCOLA Baiana de Pintura. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo880/escola-baiana-de-pintura>>. Acesso em: 04 de Nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.
- FERREZ, H. D. **Documentação Museológica: Teoria para uma boa prática.** In: Estudos Museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p.65-74.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Raizes da arte moderna na Bahia/Brasil. In: **Reprises.** Artelogie, n°, 2011, p. 1-21. Disponível em:
<http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.
- FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS COSTA PINTO. **Museu Carlos Costa Pinto:** catálogo inventário de artes plásticas/FMCCP; texto de Zélia Bastos; fotografias de Bruno Furrer. - Salvador: Bigraf, 1988 p. il.
- FUNDAÇÃO MUSEU CARLOS COSTA PINTO. **Museu Carlos Costa Pinto:** catálogo/Fundação Museu Carlos Costa Pinto - Salvador, 2003.
- GARB, Tamar. "Gênero e representação". FRASCINA, Francis (org). In: **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.** São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

GODINHO, Julia Moura. **Mulheres artistas em revolução: museologia, feminismo e arte**. 2014. 119 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/123624/TCC_Julia%20Moura%20Godinho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 07 set. 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Teorias Antropológicas e Objeto Materiais. In: _____ . **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007, p. 14-42.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm>. Acesso em: 08 de out. 2018.

GRUPO Grimm. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo537095/grupo-grimm>>. Acesso em: 07 de out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

GUARILHA, Hugo. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm>. Acesso em: 04 out. 2018.

GUERRILLA GIRLS. **Reinventing the 'F' Word: Feminism**. 2018. Disponível em:

<<https://www.guerrillagirls.com/#open>>. Acesso em: 21 set. 2018.

GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi; FARIA, Rogério. **150 Anos de Pintura Brasileira**. Apres. Jean Boghici. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HIGONNET, Anne. **Berthe Morisot**. New York : Harper & Row, 1990. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=B6QwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP11&dq=Berthe+morisot&ots=Wlpr0TWgt0&sig=l3LPwLZPjCMU0nhKWVc3qLaWZCA#v=onepage&q=Berthe%20morisot&f=false>>. Acesso em: 28 set. 2018.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, 1 jun. 2014.

IBRAM. 5ª Primavera dos Museus: **Mulheres, Museus e Memórias**. Disponível em:

<<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/07/Texto-Primavera.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2018.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**/ Arjun Appadurai; Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010, p. 89-121.

L'ARCHE ARQUITETURA & DESIGN. **Mobiliário Luso-brasileiro**. Disponível em: <<https://historia-e-estilo-do-mobiliario6.webnode.com/estilos-de-mobiliario/mobiliario-luso-brasileiro/>>. Acesso em: 29 out. 2018.

LITTLE, Stephen. **Ismos : para entender a arte**. São Paulo: Globo, 2010.

LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUCÍLIO de Albuquerque. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21324/lucilio-de-albuquerque>>. Acesso em: 08 de out. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

MAFFIA, Diana. Crítica feminista à ciência. In: COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília M. B. (org.) **Feminismo, Ciência e Tecnologia**. Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA, 2002. p. 25-38.

MANOEL Lopes Rodrigues. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23851/manoel-lopes-rodrigues>>. Acesso em: 06 de Nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

MARIANO, Silvana Aparecida. Modernidade e crítica da modernidade: a Sociologia e alguns desafios feministas às categorias de análise. **Cadernos Pagu** [online]. n.30, jan.-jun. 2008, p. 345-372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n30/a18n30.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

MENESES, U. T. B. O discurso museológico: um desafio para os museus. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. **Ciência em museus**, 4, 1992.

MESA-REDONDA de Santiago do Chile. In: PRIMO, Judite (Org.). Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. **Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 15, n. 15, p.95-104, 1999.

MINOM. **About Us**. Disponível em: <<http://www.minom-icom.net/about-us>>. Acesso em: 14 set. 2018.

MORAL, Araceli del. La pintora impresionista Berthe Morisot. **Revista 60 y mas**. n. 308, p. 56-57, 2011. Disponível em: <<http://www.revista60ymas.es/InterPresent2/groups/revistas/documents/binario/s308cultura.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2018.

MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras**: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. 414 p. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Artes)- Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284340/1/Motta_Liandra_M.pdf>. Acesso em: 07 out. 2018.

MOUTINHO, Mário Canova. Decifrando Conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Canova Moutinho. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 4, n. 8, p. 252-269, dez de 2015. Entrevista concedida a Ana Carvalho. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15824/12210>>. Acesso em: 06 set. 2018.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. **ARTnews**, janeiro, p. 23-39, 1971. Disponível em: <http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2018.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. **Georgina de Albuquerque**: trabalho, gênero e raça em representação. n.f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OITOCENTOS - Tomo IV: **O Ateliê do Artista**. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores). - Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, 346 p. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_mhn.pdf>. Acesso em: 07 out. 2018.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos. Colecionismo a partir da perspectiva de gênero. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 7, n. 13, p. 15-30, Jan/Jun de 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17753>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos & QUEIROZ, Marijara Souza. Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação** [online], n. 5, pp. 61-77, 2017. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/2ffb07d8/b9d4/4cb9/90d1/92576a686113.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2018

OLIVEIRA, Geneveva. A pintura na Bahia 1549-1850. In: ALVES, Marieta; SMITH, Robert; OTT, Carlos; RUY, Afonso. **Histórias das Artes na Cidade do Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador (comemorativa do IV centenário da cidade), 1967.

OLIVEIRA, Geneveva. O museu como um instrumento de reflexão social. **MIDAS** [Online], 2 | 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/222>>. Acesso em: 13 set. 2018.

OTT, Carlos. **A escola bahiana de pintura**. Bahia: Editor Emanuel Araújo, 1982.

PASSOS, Juliana C. Arte como discurso ou a discursividade nas linguagens artísticas. **Revista Cena PPGAC**, Rio Grande do Sul, Edição no 2, p. 1-18, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/22824/13225>>. Acesso em: 02 mar. 2018.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 1: MemóriaHistória. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PRESCILIANO Silva. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10173/presciliano-silva>>. Acesso em: 06 de nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

QUEIROZ, Eneida. Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil. In: ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Tais Valente dos (Org.) **Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2016.

RECHENA, Aida. Museologia d(e) Género. **SIAM - Series Iberoamericanas de Museología**. Vol. 4, p. 259-269, 2012. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/11574/57216_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 set. 2018.

RECHENA, Aida. Museologia Social e Género. **Cadernos do CEOM**. Ano 27, n.41 - Museologia Social, p. 153-174, jun. 2014. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2601>>. Acesso em: 04 set. 2018.

REYNOLDS, Donald M. **A arte do século XIX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ROSA, Maria Mercedes de Oliveira. **Prata da casa: prataria luso-brasileira na coleção do Museu Carlos Costa Pinto**. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2009.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 18, n. 18, p. 93-139, jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>>. Acesso em: 06 set. 2018.

SARDENBERG, Cecília M. B. Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista? In: COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília M. B. (org.) **Feminismo, Ciência e Tecnologia**. Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA, 2002. p. 89-120.

SCHUMAHER, Maria Aparecida Schuma; BRAZIL, Erico Teixeira Vital (Org.). **Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 568 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Trad. Christine Rufino Dabat / Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press. 1989.

SEMANA de Arte Moderna (1922 : São Paulo, SP). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna-1922-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 02 out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

SERULLAZ, Maurice. **O impressionismo**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989 (Coleção Cultura Contemporânea).

SILVA, Anderson Marinho da. **Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia**. 2013. 266 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21408>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

SILVA, Viviane Rummler da. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)**. 2008. 452 p.: il. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9855>>. Acesso em: 05 out. 2018.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pinceladas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto – Salvador/BA**. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em artes visuais, Salvador, 2005. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/9811/1/Silva.pdf>>. Acessado em: 20 set. 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 17, n. 50, p. 143-159, out. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 dez. 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, n. 1, Jan. 2005, p. 343-366. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a14>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, no 36, p. 375-388, junho, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n36/n36a14.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; NOGUEIRA, Manuela. Outras telas para outros papéis – Nas pinturas de Georgina de Albuquerque, figuras femininas são protagonistas no trabalho e na política. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, Edição 113, fev. 2015, p. 34-41.

STRÁNSKY, Zbynek Zbyslav. Predmet muzeologie [O objeto da museologia]. Tradução por Katerina Kotiková, Rio de Janeiro: PPG-PMUS, UNIRIO/MAST, p. 18-27, 2008. In: BRULON Soares, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo; DE CARVALHO, Luciana Menezes. Stránský: a bridge Brno-Brazil / Stránský: uma ponte Brno-Brasil. **Papers of the III Debates Cycle in Museology**, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, International Committee for Museology - ICOFOM.

TEIXEIRA, Sidélia Santos. **Patrimonialização, memória local, musealização, e transformação social: os casos dos Parques Metropolitanos do Abaeté e de São Bartolomeu (Salvador, Bahia, Brasil)**. 2014. 375 f. Tese (Doutorado em Estudos Contemporâneos) – Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

UM SIGNAL de vitalidade artística. As obras de um illustre casal de pintores expostas na Bahia. A Exposição Georgina-Lucilio de Albuquerque será para nós um índice da Pintura Nacional. **A Tarde**, Bahia, 23 set. 1924, p. 1.

UMA EXPOSIÇÃO de Pintura. Os quadros de Lucilio e Georgina de Albuquerque. **Diario de Noticias**, Brazil, Bahia, 29 set. 1924, p. 1.

VAQUINHAS, Irene. Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história. **MIDAS** [Online], n.3, p.1-15, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/midas/603>>. Acesso em: 13 set. 2018.

WEBSTER, Sally. **Eve's daughter / Modern woman** : A mural by Mary Cassatt. Urbana: University of Illinois Press, 2004. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=bbgtgq3BeYIC&oi=fnd&pg=PR7&dq=MARY+CASSATT+IMPRESSIONIST&ots=Awy_4UNsU-&sig=jjZ3-J9enVb827qSrdJ970Ft9pl#v=onepage&q=MARY%20CASSATT%20IMPRESSIONIST&f=false>. Acesso em: 28 set. 2018.

WICHERS, Camila. Museologia, feminismos e suas ondas de renovação. **Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, Vol. 7, n. 13, p. 138-154, Jan/Jun. de 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/30216>>. Acesso em: 07 set. 2018.

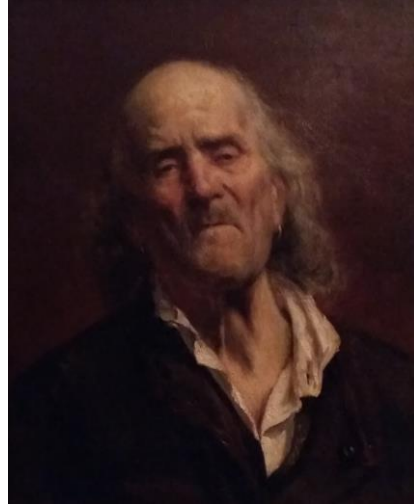
YEH, Susan Fillin. Mary Cassatt's Images of Women. **Art Journal**. volume 35, issue 4, p. 359-363, 16 oct. 2014. Disponível em: <<https://caa.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1976.10793307#.W65pGcbOqiB>>. Acesso em: 28 set. 2018.

APÊNDICE A - OBRAS DE MANOEL LOPES RODRIGUES
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 22 Nov. 2018)

"Cristo"



"Velho Gaspar"



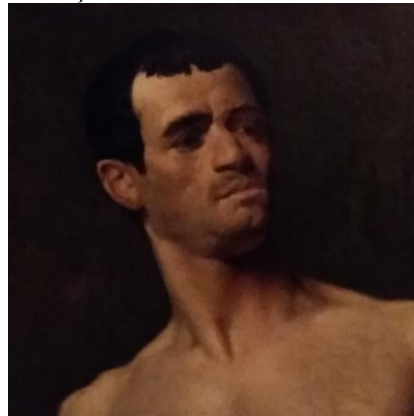
"Dois véus"



"Cabeça de velho"



"Cabeça de homem"



"Cabeça de crioulo"



"Paisagem"



"Retrato de Joaquim Costa Pinto"



"Retrato de menino"¹⁵³



"Júpiter e Antílope (d'après Watteau)"



¹⁵³ Incorporado em 1992 Doação Ana Lopes Rodrigues Justus.

APÊNDICE B - OBRAS DE PRESCILIANO SILVA
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 22 Nov. 2018)

"Altar do Santíssimo"



"Genuflexório"



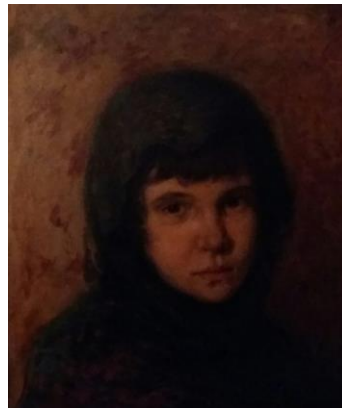
"A última porta"



"Petite bretonne"



"Menina de mantilha verde"



"Raio de Sol"



"O vaqueiro"



"Quase noite"



"Vagabundo"



"Retrato de Sofia Costa Pinto"



APÊNDICE C - OBRAS DE ALBERTO VALENÇA
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 22 Nov. 2018)

"Claustro S. Francisco"



"Águas paradas"



"Interior"



"Pedra na praia"



"Marinha"



"Trapiche Jequitaia"



"Marinha"



"Quase noite"



"Barças no porto"



"Luar"



"Barcos parados"



"Mercado de Concarneau"



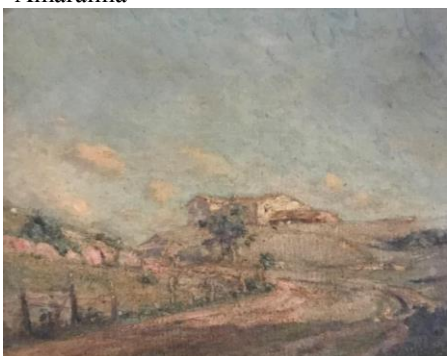
"Barcas"



"Paisagem francesa"



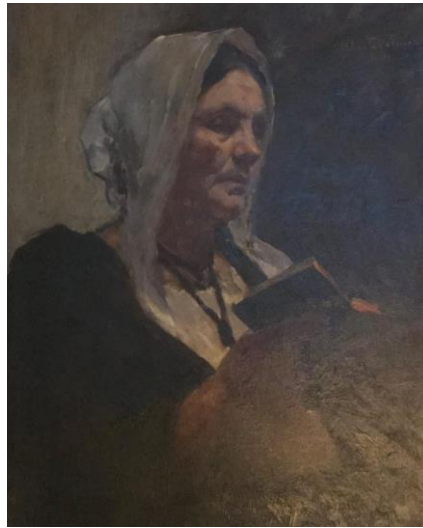
"Amaralina"



"Sombra do luar"



"Velha rezando"



"Concarneau"



"Bretão"



"Cabeça de velha"



"Reflexo n'água"



"S. Lázaro"



"Porta da Penha"



"Convento do Desterro"



APÊNDICE D - OBRAS DE MENDONÇA FILHO
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 22 Nov. 2018)

"Cosinha do Convento do Carmo"



"Cabeça de mulher"



"Velho Salvador"



"Cabeça de Sátiro"



"Velho Bretão"



"Cabeça de mulher"



"Cabeça de velho"



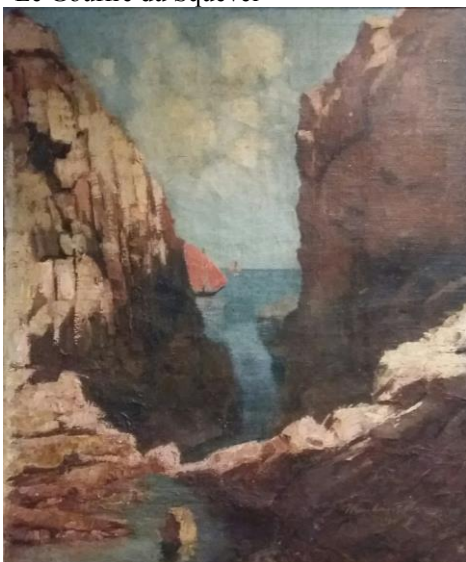
"Marinha"



"Paisagem de Inverno"



"Le Gouffre du Squevel"



"Barcos"



"Lavadeiras de Pizzo Ferrato"

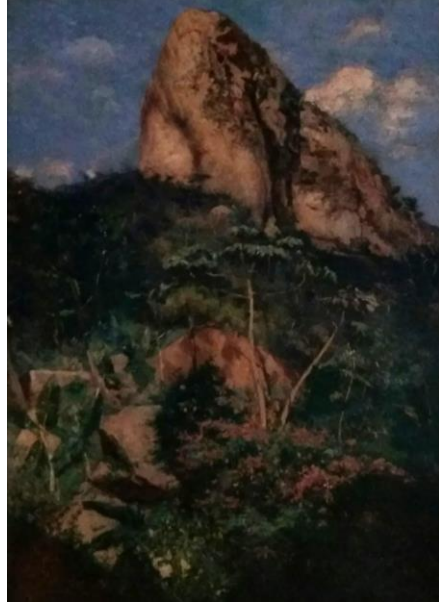


APÊNDICE E - OBRAS DE ELISEU VISCONTI
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 23 Nov. 2018)

"Paisagem"



"Paisagem do Rio"



APÊNDICE F - OBRAS DE ANTÔNIO PARREIRAS
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 23 Nov. 2018)

"Marinha"



"Marinha"



"Terra vermelha"



APÊNDICE G - OBRAS DE CASTAGNETO
(MCCP - Fotografia de Emmeline Amaral, 23 Nov. 2018)

"Marinha"



"Marinha"



APÊNDICE H - TABELA DOS PINTORES QUE COMPÕEM O ACERVO DO MCCP

Relação dos artistas e suas obras - Procedência: Coleção Carlos Costa Pinto	
Artista	Obra
Georgina de Albuquerque	Domingo de Páscoa. Óleo sobre tela, s/d.
Alfredo Araújo	Interior. Óleo s/tela, 1929.
	Interior. Óleo s/tela, 1925
	Paisagem. Óleo s/papelão, 1927
Jenner Augusto	Alagados. Óleo s/tela, 1974.
Henrique Bernadelli	Paisagem. Óleo s/tela, século XX.
Gutman Bicho	Casa de campo. Óleo s/ madeira, 1920.
Artur Alves Cardoso	Missa Solene na Aldeia. Óleo s/ tela, 1926.
Giovanni Battista Castagneto	Marinha. Óleo s/ madeira, s.d
	Marinha. Óleo s/tela, séc. XIX (189?).
Henrique Cavalleiro	Paisagem. Óleo s/tela, séc. XX
	Paisagem. Óleo s/tela, séc. XX - 1923.
Carlos Chambelland	Paisagem. Óleo s/tela, séc. XX - 1908 aci.
Rodolfo Chambelland	Paisagem. Óleo s/tela, séc. XX. aci.
Guilherme Conceição Föeppel	Paisagem. Óleo s/tela, séc. XIX - 1889 acs.
Miltom Dacosta	Casas velhas – Rio antigo. Óleo s/madeira, séc. XX - 1937 acs.
	Galo, galinha e pintos. Óleo s/madeira, séc. XX aci.
	Igreja no arraial. Óleo s/madeira, séc. XX aci.
	Igreja no campo. Óleo s/papelão, séc. XX- 1935 aci.
	Paisagem. Óleo s/madeira, séc. XX- 1930 acid.
	Pão de Açúcar. Óleo s/madeira, séc. XX- 1937 aci.
Escola de Cuzco	São Luiz Gonzaga. Óleo s/tela, s.d.
	São José. Óleo s/tela, s.d.
	Santo. Óleo s/tela, s.d.
Raul Deveza	Natureza morta: cebolas. Óleo s/ madeira, 1938 aci.
	Santa Tereza. Óleo s/ madeira, s.d. aci.
Fausto Gonçalves	Rua do Porto. Óleo s/tela, 1925 acid.

Maurice Grün	La petite fermière. Óleo s/ tela, 1893 aci.
Horácio Pinto da Hora	Paisagem. Óleo s/ madeira, 1s.d aci.
José Theophilo de Jesus	Coração de Jesus. Óleo s/ tela, séc. XVIII Atribuição feita por Clarival do Prado Valladarews, Godofredo Filho e Valentim Calderon.
Emídio Magalhães	Baiana. Óleo s/ tela, 1937 Acs.
	Baianas no mercado Aquarela, sec. XX Acs.
	Boêmio. Óleo s/ tela, 1938 Acs.
	Caminho Novo. Aquarela, s.d. Aci.
	Dique. Óleo s/ madeira, 1938 Aci.
	Flores. Óleo s/ papelão, 1932 Aci.
	Interior de São Francisco. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
Francisco Manna	Silvestre a tarde. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
Mendonça Filho	Manhã Água de Meninos. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Cabeça de Mulher. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Retrato de Noiva Italiana. Óleo s/ tela, 1927 Aci
	Cabeça de velho. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Velha cozinha de Convento. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Lavadeiras de Pizzo Ferrato. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Le Gouffre du Squevl. Óleo s/ tela, 1929 Aci.
	Marinha. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Le Squevel Ploumanach. Óleo s/ tela, séc.XX.
	Paisagem de inverno. Óleo s/ tela, 1924 Aci.
	Sátiro. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Velho Bretão. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Velho Salvador. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
Manuel Paraguassú	Rua da Sé. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
Antonio Parreiras	Marinha. Óleo s/ madeira, séc.XX - 1911 Aci.
	Marinha. Óleo s/ tela, séc.XX - 1925 Aci.
	Terra Vermelha. Óleo s/ tela, séc.XX - 1914 Aci – Dakar.

Pedro José Pinto Peres	Interior. Óleo s/ madeira, séc.XX Inscrição no verso.
	Meu Atelier em Paris. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Paisagem. Óleo s/ madeira, séc.XX Acid.
Manoel Henrique Pinto	Entre o Milharal. Óleo s/ tela, séc.XX - 1907 Aci.
J. Rodrigues	Entre Douro e Minho. Óleo s/ tela, séc.XX - 1929 Aci.
João Franciscol Lopes	Lavadeira. Óleo s/ tela, séc.XIX Anotação no verso.
Manuel Lopes Rodrigues	Cabeça de homem. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1889 Aci.
	Cabeça de crioulo. Óleo s/ papelão, séc.XIX Acid.
	Cabeça de Velho. Óleo s/ tela, séc.XX Acsd.
	Júpiter e Antiope. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1892 Aci.
	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1882 acie.
	Busto de Mulher. Óleo s/ madeira, séc.XX.
	Cabeça de Cristo. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1888 Aci.
	Dois véus. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1890 Aci.
	Retrato de Joaquim Costa Pinto. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1898 Assinado lado direito.
	Velho Gaspar. Óleo s/ tela, séc.XIX - 1891 Acsd.
Virgílio Lopes Rodrigues	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
Rubem Fortes Bustamante Sá	Casario. Óleo s/ tela, séc.XX - 1939 Acid.
	Casa da Fazenda. Óleo s/ tela, séc.XX - 1938 Aci.
	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX - 1936 Aci.
	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX - 1939 Aci.
	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX - 1937 Aci.
	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX - 1937 Aci.
Oscar Pereira da Costa	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX Acid.
Presciliano Silva	A menina da mantilha verde. Óleo s/ tela, séc.XX - 1925 Aci.
	A última porta. Óleo s/ tela, séc.XX - 1921 Aci.
	Capela do Santíssimo Sacramento. Óleo s/ tela, séc.XX - 1932 Aci.
	Ceia de Cristo (cópia de Tiepolo). Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Genuflexório – Interior do Convento de S. Francisco. Óleo s/ tela, séc.XX - 1925

	Aci.
	Petite Bretagne. Óleo s/ madeira, séc.XX - 1944 Acsd.
	Quase noite - Concarneau. Óleo s/papelão, séc.XX - Aci.
	Raio de Sol – Interior do Convento de S. Francisco. Óleo s/ tela, séc.XX - 1932 Acid.
	Retrato de D. Sofia Costa Pinto. Óleo s/ tela, séc.XX - 1937 Acs.
	Sala do Capítulo. Óleo s/ tela, séc.XX - 1932 Aci.
	Vagabundo. Óleo s/ tela, séc.XX Sem assinatura.
	Vaqueiro Theodoro. Óleo s/ madeira, séc.XX - 1935 Aci.
João da Costa Thimotheo	Casas. Óleo s/ madeira, séc.XX Acid.
	Paisagem. Óleo s/ tela, séc.XX - 1921 Aci.
Alberto Valença	Águas Paradas. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Amaralina. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Barcaças no porto. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Barcas. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Barcos parados. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Bretão. Óleo s/ tela, séc.XX Acsd.
	Cabeça de velha. Óleo s/ tela, séc.XX Acs.
	Claustro de S. Francisco. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Concarneau. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Convento do Desterro, visto de S. Francisco. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Interior. Óleo s/ tela, séc.XX - 1928 Aci.
	Ladeira da Montanha. Óleo s/ tela, séc.XX Sem assinatura.
	Luar. Óleo s/ papelão, séc.XX Acie.
	Marinha. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Marinha. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Marinha. Óleo s/ tela, séc.XX - 1925 Aci.
Mercado de Concarneau. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.	

	Paisagem francesa. Óleo s/ madeira, séc.XX Acid.
	Pedras na praia Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Porta da Penha Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Porta da Sacristia de S. Francisco. Óleo s/ madeira, séc.XX Aci.
	Reflexo n'água. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	São Lázaro. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Sombra do luar. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Trapiche Jequitaia. Óleo s/ tela, séc.XX Aci.
	Velha rezando. Óleo s/ tela, séc.XX - 1926 Aci.
Simão da Veiga	Campino. Óleo s/ tela, sd Aci.
Eliseu d'Angelo Visconti	Paisagem. Óleo s/ papelão, séc. XX aci.
	Paisagem do Rio Óleo s/ tela, séc. XX acid.
Autor ignorado	São José. Óleo s/ madeira. Século XIX.
Autor ignorado	Fête Galante. Óleo s/madeira, século XIX.
Autor ignorado	Nossa Senhora do Carmo e o Menino Jesus. Óleo s/ cobre, século XIX.
Autor ignorado	Nossa Senhora do Rosário. Óleo s/ madeira, século XIX.
Autor ignorado s/ assinatura	Retrato de Joaquim Costa Pinto. Óleo s/ tela, século XIX - 1895.

APÊNDICE I - OBRAS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE NA PINACOTECA-SP
(Exposição de longa duração - Fotografia por Emmeline Amaral em 25 Jul. 2014)

"Dama" - Óleo sobre tela, 1906.



"Cabeça de italiana" - Óleo sobre tela, 1912.



APÊNDICE J - OBRAS DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE NO MAS-SP
(Exposição "Artistas de Taubaté" - Fotografia de Emmeline Amaral, 23 Out. 2018)

"Chafariz em Bananal" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"A baía à luz do luar" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"A bola na praia" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Cena com cavalos" - Óleo sobre tela, século XX. Coleção particular de Eva e Julio Soares de Arruda Neto.



"Guarda-sóis na praia" - Aquarela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Caes Phareus" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



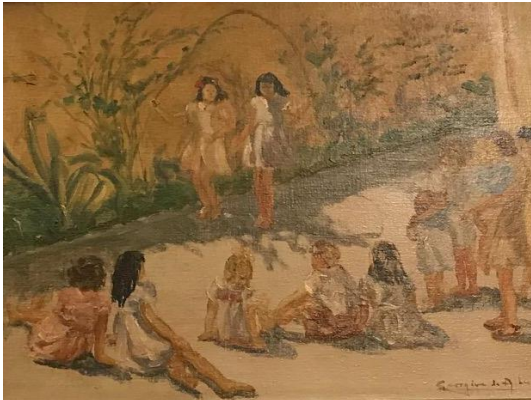
"Fim de tarde" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Rosas" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Meninas pulando corda" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Itatiaia" - Óleo sobre madeira, 1958. Coleção particular de Gerson Zalberg.



"Rosas vermelhas" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Cavalgada ao anoitecer" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Flamboyant florido" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Museu Imperial" - Óleo sobre madeira, século XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Parque da cidade" - Aquarela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Ruínas da casa da fazenda" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Rio de Janeiro, Caes Pharoux" - Aquarela sobre papel, sem data. Coleção particular de Ivani e Jorge Younes.



"Menina de chapéu" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Figura feminina" - Óleo sobre tela, século XX. Coleção particular de Ary Casagrande Filho.



"Reflexo" - Óleo sobre tela, século XX. Coleção particular.



"Leitura no jardim" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Perfil feminino" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Mulher e flores" - Óleo sobre tela, século XX. Coleção particular.



"Perfil jovem" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



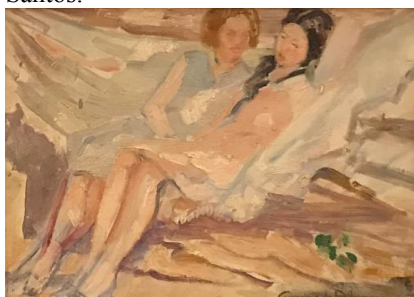
"O descanso da modelo" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Interior de residência com crianças" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Meninas na rede" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Paisagem rural com casa" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Nú-manacá" - Óleo sobre tela, século XX. Coleção particular de Gerson Zalberg.



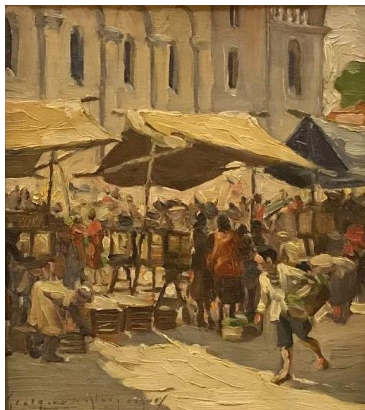
"Carrossel" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Descanso de lavradores" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Barracas da feira" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Fundição" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



"Luz através das árvores" - Óleo sobre tela, século XIX-XX. Coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos.



APÊNDICE K - OBRA DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE NO MAB
(Exposição de longa duração - Fotografia por Emmeline Amaral em 06 Nov. 2018)

"Mãe Preta"¹⁵⁴ - Óleo sobre tela, 1912.



¹⁵⁴ No Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, na sala da Presidência, encontra-se uma cópia do quadro "Mãe Preta" do pintor Lucílio de Albuquerque, feita por Presciliano Silva em 1919.

APÊNDICE L - OBRA DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE NO IGHB
(Fotografia por Emmeline Amaral em 07 Nov. 2014)

"Retrato de Ruy Barbosa"¹⁵⁵ - 1916.



¹⁵⁵ Placa na moldura com as seguinte inscrições: "Lucílio de Albuquerque, professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro pintou este retrato de Ruy Barbosa em 1916, por encomenda do Dr. Miguel Nogueira, que doou em 1918, ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Bahia, outubro de 2001."