



Paixões da alma e estudo das expressões através das figuras femininas de Georgina de Albuquerque

Passions of the soul and study of facial expressions through the female figures of Georgina de Albuquerque

Caroline Farias Alves¹

Maraliz de Castro Vieira Christo²

RESUMO

A produção de Georgina de Albuquerque revela o interesse da pintora paulista pela representação do feminino. Destacam-se obras em que a manifestação das emoções e sentimentalidade é exteriorizada a partir da fisionomia e postura corporal. O presente trabalho objetiva apresentar parte dessa produção refletindo sobre o contexto de valorização das expressões na prática artística brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Expressões. Representação Feminina. Retratos. Entresséculos XIX e XX. Georgina de Albuquerque.

ABSTRACT

Georgina de Albuquerque's production reveals the São Paulo painter's interest in the representation of the feminine. We highlight paintings where the expression of emotions and sentimentality are shown from the physiognomy and body posture. The present work aims to present part of this production reflecting on the context of valuing expressions in Brazilian artistic practice.

KEYWORDS: Expressions. Female Representation. Portraits. Between 19th and 20th centuries. Georgina de Albuquerque.

Introdução

Durante muito tempo a retratística valorizou expressões severas e poses contidas na representação de sujeitos que almejavam ser identificados a partir de um caráter valoroso.³ Na sociedade colonial os retratos

¹ Doutoranda em História Cultural pela UNICAMP, bolsista CAPES. Membro do Laboratório de História da Arte (UFJF). Email: carolinef.alves@hotmail.com.

² Professora de História da Arte da UFJF. Doutora pela UNICAMP. Pesquisadora CNPQ e FAPEMIG. Coordenadora do Laboratório de História da Arte (UFJF). Email: maraliz.christo@gmail.com.

³ O artigo apresenta reflexões desenvolvidas através da dissertação de mestrado intitulada *Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a brasileira retratada por Georgina de Albuquerque*,

geralmente se relacionavam à tradição religiosa. Destinados a representantes das ordens, irmandades e confrarias portuguesas, além da composição simples, a posição estática do retratado e expressões de neutralidade objetivavam a valorização institucional e tinham função honorífica (DIAS, 2006). Assim como na produção vinculada às instituições religiosas, os retratos de Estado aliavam expressões sérias do retratado à representação de símbolos ou insígnias, rodeando o “personagem de uma aura simbólica, sobriamente evocada por atributos, instrumentos e objetos cheios de alusões”. (CASTELNUOVO, 2006, p. 56)

No Brasil, os retratos penetram o âmbito social durante o período oitocentista através da sociedade de corte, tornando possível identificar as diferenças sociais dos modelos através de atributos iconográficos. Mesmo quando adentram o espaço doméstico, as funções simbólicas são mantidas impondo seriedade nas fisionomias e postura das elites retratadas. Além da ausência de sorrisos, “lábios cerrados e cenhos franzidos compõem esta imagem séria, severa e autoritária na qual muitas rugas desenham linha a linha uma vida de trabalho e esforço”. (COSTA, 2002, p. 100)

Ao traçar uma construção social brasileira para o sorriso, Maria Izilda de Matos (2017, p. 186) destaca o *Retrato da Marquesa de Belas*, pintado por Taunay em 1816, que pode ser considerado “um marco ao quebrar convenções artísticas pela excepcionalidade da exposição do sorriso dentado”. A Marquesa havia sido dama de companhia de dona Maria I, falecida nesse período, justificando assim suas vestes pretas. A gorjeira de rendas brancas e a leveza de seu cabelo encaracolado enquadram sua face iluminada, olhar vívido e discreto sorriso, destoando de representações femininas contemporâneas.



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

Ainda durante o século XIX, o pintor Belmiro de Almeida (1858-1935) expõe alguns de seus trabalhos na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. É possível, através de Belmiro, refletir sobre as aparições do riso no contexto artístico do entresséculos. Enquanto os sorrisos eram esboçados de forma mais discreta nas pinturas, a imprensa ilustrada desse período difundia essas expressões sem a necessidade de se apoiar em narrativas. Para a exposição da ENBA o artista enviou vinte e sete telas, comentadas por Armínio de Mello Franco na coluna “Correspondência”, do jornal *Minas Gerais*. Destacam-se na análise de Mello Franco, que além de crítico era também artista, obras de Belmiro de Almeida que valorizam a expressividade das figuras. Dentre elas são citadas *Bom tempo*, *Vaso com flores*, *a Vendedora de fósforos (costume italiano)*, *Tagarela* e *Cabeça de Ciociaro*. As quatro primeiras obras realçam a presença feminina com sorrisos. Na descrição de Armínio de Melo sobre *Bom tempo*:

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

se sorratamente, sem que, por malícia, deixasse lhe ver que o percebera, com um raminho faz-lhe cócegas titilando-a na nuca, fazendo-a rir de gozo, voluptuosamente. (FRANCO, 1894)

Em *Bom Tempo* ou *Idílio Campestre* observamos a interação do casal e a indecisão da jovem em aceitar a investida do rapaz. Preocupada com o recato, seu rosto se curva na direção oposta à carícia do raminho de folhas enquanto seu sorriso revela sua inclinação ao flerte. Pensativa, a jovem apoia a mão ao queixo demonstrando sua hesitação. Essa postura é recorrente em cenas de flerte, evocando a produção de Eugene von Blaas, que se dedicava a cenas de gênero, representações femininas e retratos cotidianos do povo veneziano. Contemporâneo de Belmiro, o artista italiano pintou em 1889, *A aranha e a mosca*. Assim como em *Bom tempo*, a jovem inclina-se desviando timidamente o rosto do olhar masculino. Os trajés e a origem dos personagens se assemelham, bem como o jarro de água ao chão na esquerda, compondo o cenário. A delicadeza dos gestos femininos, a inclinação da face e a sutileza no movimento das mãos, além do sorriso, ao mesmo tempo, envergonhado e travesso, se contrapõem a audácia masculina.



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



Eugene von Blass. A aranha e a mosca, 1889. Óleo sobre tela, 81 x 54,3 cm. Coleção privada.

Dentre as outras pinturas citadas por Armínio de Mello Franco, *Vaso com flores*, *Vendedora de fósforos* e *Tagarela*, com narrativas mais discretas, o sorriso complementa a personalidade das figuras femininas que interagem diretamente conosco, espectadores das obras. Em seu texto, o autor apresenta uma relação entre o trabalho de Belmiro de Almeida com o artista Puvis de Chavannes. Também é citada a produção do médico e professor francês Henri-Étienne Beaunis⁴, que atua no campo da “apreciação estética e do conhecimento das sensações internas do espectador da arte” (GIANNETTI, 2010). Na crítica, um livro específico de Beaunis é referenciado, recém-publicado nesse período, *Les sensations internes* (1889).

Incorporada à obra de Henri-Étienne Beaunis encontra-se a valorização das emoções exteriorizadas, motivadas por sentimentos e humores. Segundo ele, a grande arte do pintor é fazer com que os sentimentos prevaleçam de acordo com o efeito que ele deseja produzir no

⁴ Beaunis atua como professor de fisiologia na Faculdade de Medicina de Nancy, onde desenvolveu estudos sobre os processos psicológicos expressos no campo fisiológico.

espectador (BEAUNIS, 1889, p. 141). Assim como os estudos de fisiognomonia foram utilizados por artistas, a crítica, nesse caso, Armínio de Mello Franco através do jornal *Minas Gerais*, se apropriou do discurso médico para analisar a produção de Belmiro. As obras do artista dialogavam com novas formas de representação do universo burguês, mesclando a retratística e a pintura de gênero na representação das emoções em situações do cotidiano.

Segundo Rafael Cardoso (2008), o final do século XIX é marcado por um aumento considerável no número de obras que destacam os sentimentos femininos e emoções, manifestados no interior doméstico. Destacam-se, na arte brasileira das décadas de 1880 e 1890, “numerosas representações de mulheres, com direito à profundidade e à agências psicológicas”. (2008, p. 474) Protagonizadas pela emotividade de mulheres que não retribuem nosso olhar, permeadas pelo silêncio, temas e telas como *Amuada*, *Arrufos*, *Más Notícias* e *Saudades*⁵, trazem à público sentimentos “femininos” destinados à espaços privados.

Acompanhando a valorização dos sorrisos e emoções na prática artística brasileira e nos discursos científicos, em tempos de popularização dos retratos fotográficos, a expressão, tanto do retratado quanto do próprio pintor manifestada formalmente, diferenciava a qualidade de seu trabalho. Fora dos meios artísticos, o sorriso também se torna valorizado socialmente como uma das características construtoras da feminilidade. Durante o início do século, por exemplo, os jornais ostentavam disputas para eleger o sorriso mais bonito da mulher carioca.

⁵ Belmiro de Almeida. *Amuada*, s/d. Óleo s/ madeira, 41,5 x 33 cm. Museu Mariano Procópio, MG; Rodolfo Amoêdo. *Amuada*, 1882. Óleo s/ tela, 72,2 x 48,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ; Belmiro de Almeida. *Arrufos*, 1887. Óleo s/ tela, 89 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ; Rodolpho Amoêdo. *Más Notícias*, 1895. Óleo s/ tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ; Belmiro de Almeida. *A Má Notícia*, 1897. Óleo s/ Tela, 213 X 213 cm. Coleção Arquivo Público Mineiro, MG; Almeida Júnior. *Saudades*, 1899. Óleo s/ tela, 197 x 101 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



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

Georgina de Albuquerque e o estudo das expressões na arte brasileira

Os estudos e a formação de conhecimentos sobre a fisionomia e as expressões faciais ressoaram no Brasil, mais precisamente no século XIX. Félix-Émile Taunay organizou e publicou no Rio de Janeiro em 1837, o *Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguido de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções com as divisões do corpo humano; oferecido aos Alunos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro*⁶. O *Epítome* foi uma das medidas tomadas pelo diretor da Academia para aprimorar os instrumentos didáticos dos cursos de desenho, modelo vivo e anatomia, fundamentais para

⁶ Mais sobre o assunto em: DIAS, Elaine (org.). Félix-Émile Taunay: Epítome de Anatomia Relativa as Belas Artes seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano; oferecido aos alumnos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul.-dez. 2016. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/taunay_epitome.htm. Acesso em 2 de julho de 2020.

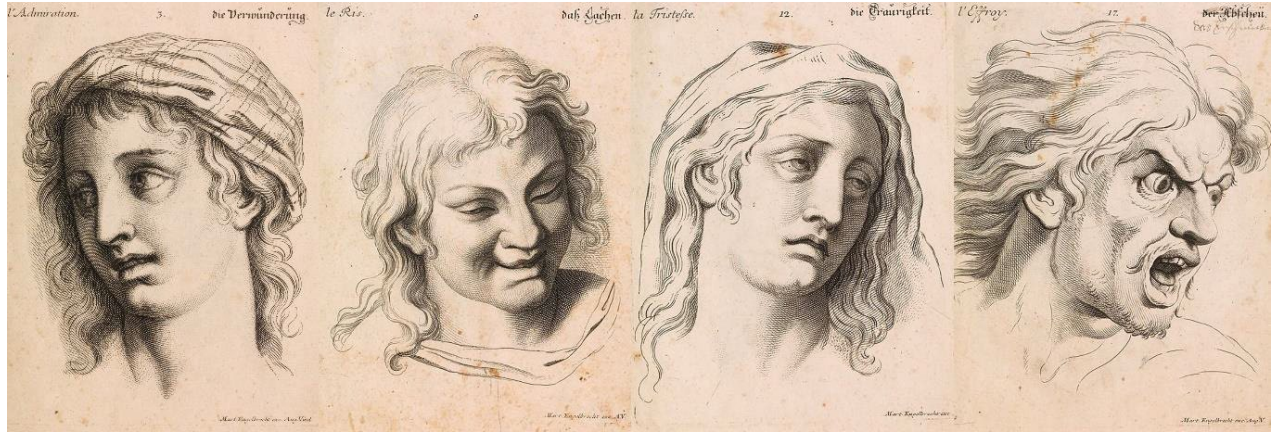
a formação de pintores e escultores. Destinado a estudantes, Taunay apresenta dicas retiradas dos principais tratados para o aprendizado da anatomia e das proporções, além da caracterização do temperamento e das paixões através das feições humanas. Dividido em três partes, o segundo componente do compêndio é a “physiologia das paixões por Carlos Lebrun”, dedicado especificamente a *Conferência sobre Expressões das Paixões da Alma em Geral e Particulares*.

O pintor Charles Le Brun (1619-1690) foi um dos grandes responsáveis por traçar reflexões sobre as aplicações dos estudos de fisiognomonia na produção artística. Em seus escritos é possível perceber uma forte inspiração na obra *Paixões da Alma* de René Descartes (1649), em que se assemelham, por exemplo, a definição da própria noção de paixão e a forma como ela se manifesta através das ações do corpo. Em 1663, Le Brun foi nomeado por Luis XIV como Chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura da França, proferindo, anos depois, a importante *Conferência sobre as Expressões*. Na introdução, o artista afirma:

Primeiramente, a paixão é um movimento da alma, que reside na parte sensitiva, movimento que se faz para seguir o que a alma pensa ser bom para si mesma, ou fugir daquilo que ela pensa ser mau para si; e habitualmente o que causa à alma paixão, provoca no corpo alguma ação. (LE BRUN, 1994, p. 52)

Descartes também acreditava que as paixões poderiam se manifestar a partir de sinais exteriores, mesmo reconhecendo a dificuldade de identificação dos sentimentos. Le Brun se dedica, através da arte oficial, a articular sentimentos e expressões, preocupado com a representação corporal das emoções. O artista desenvolveu uma série de estudos em desenho sobre a atuação das paixões nas expressões faciais, retratando também a transmutação entre humanos e animais, onde as formas do corpo se alternam e se harmonizam. Em suas obras é possível localizar o grande

interesse do pintor na sentimentalidade exteriorizada, sobretudo em temas históricos e religiosos⁷.



Charles Le Brun. Expressions des passions de l'Ame, 1732. Gravuras, 39.1 x 24.8 cm. Metropolitan Museum of Art.

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

De um lado, pode-se perceber a vigorosa sobrevivência de concepções de expressão bastante antigas, centradas essencialmente sobre a figura humana, sobretudo sobre o seu jogo fisiognômico, como aquelas que, remontando ao menos à Antiguidade Grega, foram enunciadas pelos artistas e teóricos renascentistas e que conheceram formulações bastante sistemáticas ainda no século XVII, como testemunham os esforços de Charles Le Brun. De outro lado, observa-se o surgimento e a afirmação de concepções que eu gostaria de designar 'formalistas', que compreendem a expressão como sendo transmitida diretamente pelos elementos constitutivos da imagem - linha, claro-escuro, valor, cor, textura -, cujo poder expressivo é entendido como autônomo e independente dos objetos porventura representados. (VALLE, 2009, p. 1)

⁷ Apontamos como exemplo a obra *Sainte Madeleine voulant suivre Jésus-Christ renonce aux biens et plaisirs terrestres*, c. 1650. Óleo sobre tela, 2,52 x 1,71, Musée du Louvre. Percebe-se na obra como a representação facial aliada a composição da cena, demonstram o arrependimento da personagem, em uma postura corporal e olhar que misturam a sensação de medo à necessidade de clemência.

David Pierre Giottino Humbert de Superville (1770-1849) foi, segundo Valle, um artista-teórico holandês influente nessa concepção mais formalista dentro da estética oitocentista europeia (VALLE, 2009). Seus escritos, assim como as teorias de Charles Le Brun, repercutiram no trabalho de professores e alunos relacionados a Escola Nacional de Belas Artes. No concurso para ocupar a cadeira de Desenho do Curso de Pintura dessa mesma instituição, em 1942, Georgina de Albuquerque escreve sua tese *Desenho como base no ensino das artes plásticas*. Dentre as referências teóricas utilizadas pela artista, encontra-se *Humbert de Superville - Rapport de l'Architecture et de la Figure humaine*. Durante o texto, Georgina apresenta um resumo dos estudos sobre as expressões a partir de teóricos, do campo cultural e também da medicina, citando, além de Superville, Chales Le Brun e Guillaume Duchenne de Boulogne:

Os esquemas de Humbert do Superville são os mais divulgados, sendo 3 as expressões gerais, calma, tristeza e alegria, Desenvolvendo a tese, chegamos aos estudos de Duchesno do Boulogno, com 5 expressões, preocupação, riso, choro, espanto e reflexão. O pintor Le Brun, da corte do Luiz XIV, mais cientista que pintor, fez estudos especiaes das expressões. Ele considerava as paixões da alma como difusa e expressa pelas atitudes do corpo. Para ele as paixões nao so traduziam somente pelo jogo da fisionomia, mas tambem pelos gestos e atitudes. As mãos por exemplo, tomam grande parte na expressão de nossos sentimentos e de nossas paixões. O corpo, enfim, pode expremir as tres expressoes geraes, calma, tristeza e emoção. (ALBUQUERQUE, 1942, p. 39)

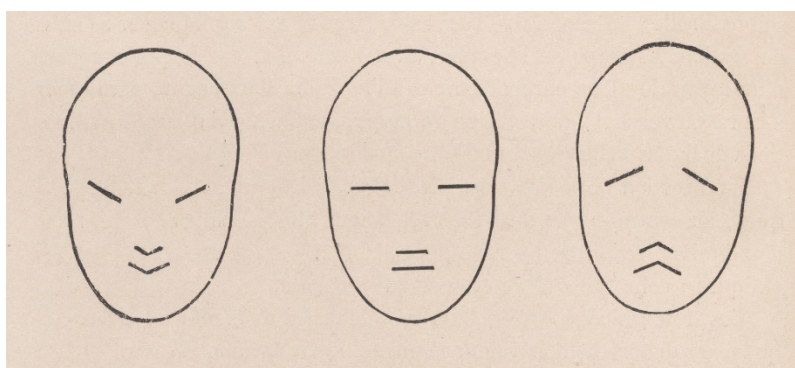


Georgina de Albuquerque. O Desenho como base no ensino das Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ENBA, 1942, p. 8 do anexo de imagens.

Duchenne de Boulogne (1806-1875), referenciado por Georgina, foi um médico neurologista francês, considerado pai da Eletroterapia e estudioso dos músculos da face. Tais músculos, até meados do século XIX, eram desconhecidos, como argumenta Salomon, “antes de Duchenne, a anatomia facial correspondia a uma máscara que cobria toda a cara. Chegou-se mesmo a colocar em dúvida a existência de músculos faciais” (2004, p. 321). O método desenvolvido por Duchenne não mutilava o corpo, objeto de estudo, através da dissecação. A partir da eletrização localizada dos músculos do

rosto, era possível determinar mais precisamente sua forma e a direção das fibras, informações utilizadas tanto na medicina quanto na prática artística. Duchenne conduziu suas experiências no hospital de Salpêtrière, o mesmo utilizado por Étienne Jean Georget e Géricault, no retrato dos internos da série Monomania. Através da captação fotográfica, o médico registrou as expressões faciais de seus pacientes sob estímulos elétricos que deram origem ao seu álbum *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions* (1862), importante fonte de estudo para os alunos da Academia de Belas Artes de Paris.

Além das referências feitas por Georgina de Albuquerque, encontra-se, dentro dos *Programas das disciplinas práticas do Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes durante a Primeira República*, a Cadeira de Anatomia e Physiologia Artística que destinava um tópico a “Expressão das emoções, Schema de Superville, Physionomia, Phisiognomia”⁸. Em ata de 1891 do diretor Rodolpho Bernardelli, também foi incluída a “Anatomia e physiologia das paixões”, no curso do Dr. Azevedo Macedo⁹. Independentemente das referências formalistas ou das bases fisiognômicas, os artistas reconheciam a importância do estudo das expressões, emoções e suas potencialidades estéticas.



Humbert de Superville. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leiden, 1827.

⁸ A tese “*A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*” Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. xxv, 446 f., com autoria de Arthur Valle, apresenta anexos com os programas das disciplinas e professores da ENBA durante a primeira República.

⁹ Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6154.

A linguagem corporal também era compreendida como um indicativo de sensações e características internas, sendo o corpo “a interface entre o social e o individual, a natureza e a cultura, o psicológico e o simbólico” (LE BRETON, 2003, p. 97). Torna-se importante, sobretudo, observar como as expressões na fisionomia podem atuar aliadas a postura e linguagem corporal, tornando possível intervenções na constituição de sentimento e personalidade nas figuras.

Temos, em duas obras produzidas pelo mesmo artista, o já citado Belmiro de Almeida, a construção de figuras femininas com posturas semelhantes e temperamentos antagônicos. Existe nas “produções de Belmiro um interesse singular nos sentimentos femininos, nas tensões psicológicas. O artista sempre atualizado com os temas, certamente notou como eles exerciam fascínio nos espectadores, ávidos por histórias” (VIEIRA, 2014, p. 32). As personagens femininas em *Amuada* e *Tagarela* encontram-se em uma posição corporal semelhante. Sentadas, ambas com cotovelos dobrados e segurando as mãos em uma posição próxima ao joelho, entrelaçam os dedos como nos exemplos esboçados por Georgina de Albuquerque em sua tese.

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

sinal de desapontamento, tristeza. Em uma das críticas se evidencia a expressão feminina:

A figura da menina destaca-se com muito relevo, com as mãos sobre o regaço, segurando uma dessas bolsinhas modernas de trama de prata. Olha para o chão, a carinha rosada, uma linda carinha com toda a frescura da juventude, retorcendo-se em um beicinho delicioso numa expressão de mau humor que não vai durar muito e mostra, entretanto, que esse botão facilmente se desabrochará em sorriso. (NOTAS DE ARTE, 1906, p. 2)



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



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

Na produção de Georgina de Albuquerque, especialmente em suas representações femininas, encontramos vestígios dessa mesma preocupação expressiva nos retratos e cenas de gênero. A obra *Decepção*¹⁰, apresentada no salão de 1925, traça um diálogo com *Más Notícias*, retratando um sentimento exteriorizado corporalmente pela figura feminina. Assim como na pintura de Rodolfo Amoedo e a iconografia que perpassa Albrecht Dürer, o braço da jovem decepcionada apoia e segura um peso emocional concentrado nos pensamentos, na cabeça. Gestos similares são repetidos por

¹⁰ Assim como em *Chagrin d'amour*, utilizamos imagens colhidas da imprensa por não termos encontrado, até o momento, a localização atual das obras.

Georgina em outras composições, sinalizando geralmente pensamentos, preocupações e pesares.

Em *Chagrin d'amour*, de 1920, temos um grupo de mulheres reunidas. As que se encontram em pé, com seus corpos levemente inclinados, parecem preocupadas em consolar ou reconfortar a jovem no centro da composição, perdida nos próprios pensamentos. Segundo a crítica, “sente-se em *Chagrin d'amour* que a figura do primeiro plano tem a alma despedaçada por uma desilusão” (BELAS-ARTES, 1920, p. 3). Além das obras já citadas, Georgina alia postura corporal e expressões fisionômicas nas pinturas *Pensativa* c. 1919¹¹, *Romance* de 1929¹² e *Roceiras* de 1930¹³. Em todas o mesmo gesto predomina com algumas variações formais e diversas propostas semânticas, desde desilusões amorosas ao descanso do trabalho das roceiras.



¹¹ Georgina de Albuquerque. *Pensativa*, s.d. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

¹² Georgina de Albuquerque. *Romance*, s.d. Fonte: UM SÉCULO DE EXPOSIÇÕES DE ARTE NO BRASIL. O SALÃO BRASILEIRO DE 1929. O Paiz, Rio de Janeiro, 11 ago. 1929, p. 5.

¹³ Georgina de Albuquerque. *Roceiras*, c. 1930. Óleo sobre tela, 91 x 97cm. Museu Nacional de Belas Artes. A datação das últimas obras citadas é referente ao ano em que foram apresentadas nas Exposições Gerais de Belas Artes.

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

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



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

Nair de Teffé, sorriso e brasilidade

Durante a década de 1920, Georgina de Albuquerque produziu e expôs a obra que, identificada como retrato de Nair de Teffé, integra o acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. A pintura foi batizada pela artista como *Brasileira*, participou de uma exposição na Argentina no ano de 1921¹⁴ e foi exposta em 1927 na XXXIV Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Na obra, a figura feminina veste um manto negro combinando com as cores do seu chapéu, também escuro. Seu chapéu aureolado possui uma pena lateral e é adornado com três grupos de flores

¹⁴ No Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro encontra-se o Catálogo da *Exposicion de los artistas brasileños Georgina y Lucílio de Albuquerque*. Junio, 1921.

pintadas em vermelho, amarelo e lilás, com folhas verdes. Enquanto nos observa com o olhar iluminado, a jovem sorri de maneira descontraída. O fundo da tela é pouco saturado contendo uma decoração com flores dispersas em tons pastel.

A semelhança entre a figura representada e a fisionomia de Nair de Teffé certamente influenciaram a atribuição da retratada. Apesar de não ser representada ao lado dos objetos característicos da profissão, pincéis e telas, ou no ambiente de ateliê, sua expressão poderia identificá-la enquanto artista do riso. Nair foi uma importante caricaturista do período republicano. Sua trajetória artística, com início através de formação acadêmica e técnicas mais tradicionais até sua passagem para a caricatura e o reconhecimento de seu estilo próprio, pode ter se cruzado ao percurso realizado por Georgina de Albuquerque, justificando assim, a produção da tela. Além de contemporâneas, ambas estudaram na Academia Julian e participaram de exposições similares no Brasil.



Georgina de Albuquerque. Brasileira, s.d. Óleo sobre tela, 41,7 x 35,6 cm.
Museu Mariano Procópio, MG.

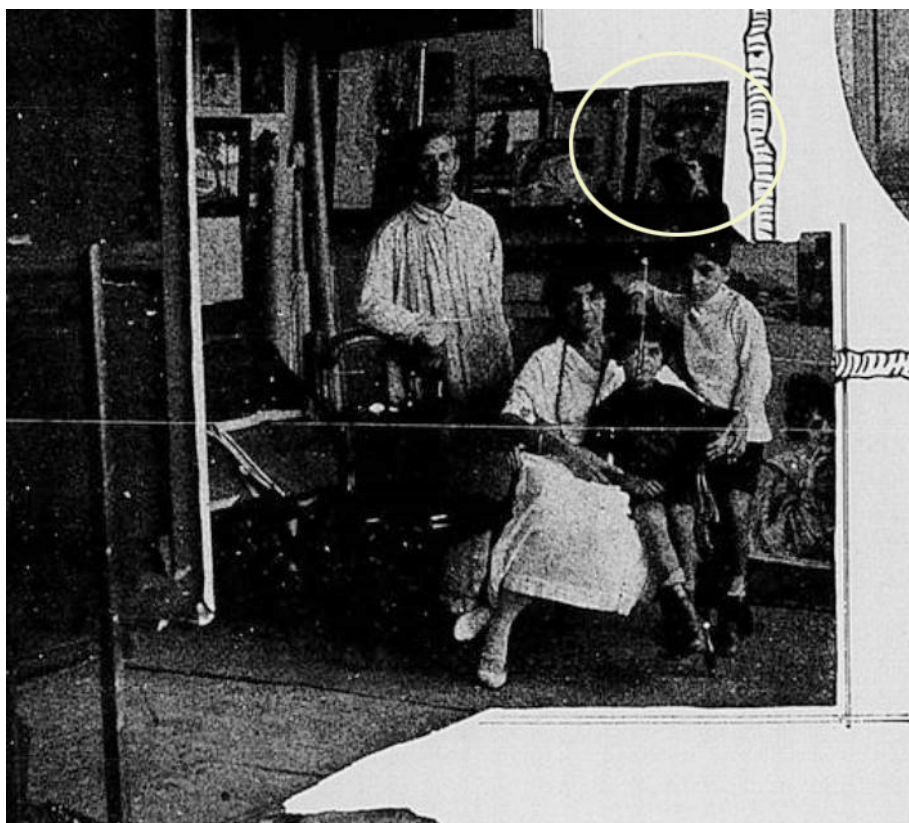
A caricaturista assina seus trabalhos como Rian, palíndromo de seu nome e diversas vezes relacionado a risonha, no francês. O sorriso torna-se o símbolo da produção artística e da personalidade alegre de Nair de Teffé. Apresentada como mordaz e satírica pela imprensa, a revista *Fon-Fon!* justifica seu pseudônimo: “para mostrar que essa fingida maldade não passa de um inofensivo passatempo, assina-os ‘Rian’, disposta a rir, a rir sempre, de acôrdo com a radiante primavera dos seus dezoito anos” (ESBOCETOS, O RIO ELEGANTE, 1908). Para João do Rio, Rian é um pequeno demônio que ri, a artista:

é a encantadora menina impertinente dos salões e dos teatros, tão querida e tão estimada. Há, porém, ao lado dessa criança de olhos azuis e o ar de uma *petite fille* de Lawrence, de uma pequena primavera à maneira dos pintores ingleses do comêço do século passado, um pequeno demônio que ri, um pequeno demônio leve como Ariel, que entre rosas fixa uma sociedade até então incólume, êsse demônio não é a encantadora criança de olhos azuis, é o terrível Rian. (CARICATURAS..., 1910, p. 3)

Em maio de 1921, a obra se encontra no ateliê do casal Albuquerque em Niterói, localizada através de uma fotografia da entrevista concedida ao crítico Adalberto Mattos, na *Ilustração Brasileira*. Sobre Georgina de Albuquerque, Mattos salienta sua impecável habilidade em saber dividir o tempo como esposa, mãe e artista (MATTOS, 1921, p. 9). Fator este, quase requisito para o desenvolvimento profissional feminino bem-sucedido durante a Primeira República. Segundo Ana Paula Simioni “Georgina soube como poucas artistas manipular a seu favor os mitos em torno de um casamento feliz, em uma época de valorização da mulher culta como boa mãe republicana”. (SIMIONI, 2002, p. 153)

Na fotografia, Georgina de Albuquerque posa abraçada aos filhos. Meio a desenhos de paisagens e figuras humanas, acima de Georgina e das crianças, encontramos o retrato de Nair de Teffé que, naquele momento, ainda era *Brasileira*. Apesar de uma mancha branca pouco decifrável na parte inferior da obra, permanecem os mesmos elementos como a vestimenta e o chapéu em auréola com a pena lateral. As imagens ainda se

combinam pelo brilho translúcido na bochecha esquerda da figura feminina, sua cabeça levemente inclinada e a longa e clara pincelada que perpassa metade do queixo até o início da bochecha. Em outra imagem localizada pela imprensa, podemos constatar com mais precisão que a diferença entre as versões se restringe a um braço, possivelmente ocultado pela pintora na finalização da obra.



Revista Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921. (destaque feito pelas autoras).



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

O primeiro título, atribuído à pintura pela própria artista, revela que Georgina de Albuquerque define sua concepção de brasilidade a partir da figura de uma jovem mulher, moderna e sorridente. O sorriso transforma Nair de Teffé em Rian, funcionando como testemunho de um novo momento vivido pelas mulheres brasileiras no início do século XX. A representação corresponde, não somente ao tipo feminino enfatizado pela produção da artista, mas a expectativas projetadas por uma sociedade que, apesar das instabilidades sociais, buscava se desprender de um passado, considerado arcaico, rumo a construção de um nacional cosmopolita e civilizado. A própria imagem da República, bem como a da brasileira Nair de Teffé, se propagava através da representação feminina moderna:

Já nas primeiras décadas do século e em especial após a irrupção da Primeira Guerra Mundial na Europa, a representação da República assumirá os símbolos dinâmicos do modernismo: a juventude, as modas leves, o sol, o ar livre, os esportes e os últimos prodígios da tecnologia. (SALIBA, 2011, p. 3 do caderno de imagens)

Considerações finais

Com uma mudança no posicionamento social feminino e paralelo ao processo de modernização das cidades, ocorrem modificações na aparência e postura das mulheres modernas. Maria Angela D'incao destaca a imagem das mulheres nas sociedades burguesas como um capital simbólico importante (D'INCAO, 2007, p. 229). Divergindo de um caráter sedutor ou sarcástico, o sorriso de Nair de Teffé surge aliado ao frescor da nova juventude, refletindo um ideal de beleza do início do século XX. A graciosidade de sua expressão se harmoniza a técnica colorista de Georgina de Albuquerque, agregando leveza e luminosidade à composição.

Michelle Perrot indica que a nova feminilidade dos anos de 1920 acompanhava a libertação do corpo, com posturas mais relaxadas e novos cortes de cabelo. Segundo ela, a “liberação política, liberação dos costumes, afirmação de um safismo andrógino ou de uma extrema feminilidade caracterizam a *new woman* da Belle Époque” (PERROT, 2007, p. 59).

As figuras femininas retratadas por Georgina revelam elementos construtores da aparência e temperamento das mulheres modernas. Poses descontraídas, vestuários da moda, as escolhas decorativas da pintora e a fatura aplicada em suas telas, descrevem um modelo de feminilidade objetivado, e vivido, pela própria artista. Percebemos que o sorriso, largo e dentado, que provoca contração dos músculos da bochecha e aumenta a expressividade do olhar, apesar de não ser um elemento tão frequente na produção de retratos naquele contexto, era um atributo valorizado por Georgina, sendo reproduzido em diversas obras¹⁵.

Através da observação das pinturas e dos escritos da artista, nota-se a preocupação, bem como de seus contemporâneos, na representação da sentimentalidade traduzida em gestos e expressões. O contexto educacional

¹⁵ Destacamos como exemplo: Georgina de Albuquerque. Fim de Passeio, Salão de 1923. Fonte: CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*, ano IV, n. 37, set. 1923; Georgina de Albuquerque. Retrato da Senhora R. O. F. Fonte: MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. *Ilustração Brasileira*, ano V, n. 48, ago. 1924; Georgina de Albuquerque. Ao Sol. Fonte: *Revista da Semana*, Anno XIX, n.29. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1918; Georgina de Albuquerque. O colhedor de frutas, 1923. Aguarela, 65x50cm. Galeria Espaço Arte.

revela o acesso dos artistas às teorias que auxiliavam essa prática, refletindo nos estudos em busca da materialização das emoções. A observação atenta das obras, em suas diferentes nuances, possibilita a apreensão de potencialidades narrativas além de nos apresentar características da construção de retratos psicológicos de uma geração.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Georgina de. *O Desenho como base no ensino das Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ENBA, 1942. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ga_desenho.pdf. Acesso em 2 de julho de 2020.

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

CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império a Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

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

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac-RJ, 2002.

DESCARTES, René. *As paixões da alma* (1649). Introd. de G.-G. Granger; pref. e notas de G. Lebrun; trad. de J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (col. Os Pensadores).

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. n. sér. v 14. n 1. p. 241-261. Jan-jun, 2006.

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

DUCHENNE, Guillaume-Benjamin (1806-1875). *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*. Atlas. Paris: Veuve Jules Renouard, 1862.

GIANNETTI, Ricardo (org.). “Notícias Artísticas”, por Armínio de Mello Franco: Comentário sobre a Exposição de pinturas de Belmiro de Almeida realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010.

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

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

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963, 3 V.

MATOS, Maria Izilda S. Entre telas e fotos: retratos e a construção social do sorriso. *ARTCULTURA* (UFU), v. 19, p. 183-195, 2017. <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-12>. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40087>. Acesso em 2 de julho de 2020.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira IN SEVCENKO, Nicolau (org). *História da Vida Privada no Brasil*, 12a. ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2011 (1998).

SALOMON, M. J. Uma história racionalista das emoções. *História Revista* (UFG), Goiânia, v. 9, n.2, p. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/10449>. Acesso em 2 de julho de 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadas: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010269092002000300009&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 2 de julho de 2020.

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. (Tese de Doutorado).

_____. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do Século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/av_superville.htm. Acesso em 2 de julho de 2020.

VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2014. (Dissertação de Mestrado).

Fontes

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

CARICATURAS MUNDANAS. *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, n. 36, 1910.

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

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

NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 5 set. 1906.