UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

MANUELA HENRIQUE NOGUEIRA

Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação

(Versão corrigida)

São Paulo

2016

MANUELA HENRIQUE NOGUEIRA

Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Paula
Cavalcanti Simioni

(Versão corrigida)

São Paulo

2016

MANUELA HENRIQUE NOGUEIRA

Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professora

Professora

Professora

Para minha mãe pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela bolsa concedida durante dois anos que possibilitou a dedicação essencial a essa pesquisa.

À Ana Paula Cavalcanti Simioni que generosamente abriu as portas no IEB e orientou essa pesquisa. Toda minha admiração pela pesquisadora e professora brilhante que iluminou os caminhos desse estudo nesses três anos e com quem tive o privilégio de aprender muito.

À Fernanda Mendonça Pitta e Stella Maris Scatena Franco Vildardaga, pelas leituras atentas e sugestões enriquecedoras na banca de qualificação. Agradeço também por aceitarem participar da banca de defesa. Aos professores suplentes Francisco Alambert e Mayra Laudanna meu agradecimento.

À Mayra Laudanna que conheci na disciplina de pós-graduação sobre Monumentos meu agradecimento especial, pois a partir desse contato eu pude aprender a ver. Obrigada por ter me recebido no estágio PAE no curso de Gravura Brasileira e pelos valiosos diálogos sobre arte e sobre o meu objeto de pesquisa.

À Stella Maris Scatena Vildardaga, historiadora sensível e inspiradora por esse encontro fortuito e enriquecedor, primeiro na disciplina História das Relações de Gênero como monitora PAE e pelo convite em compor o grupo de pesquisa GRUPEG (Grupo de Pesquisa em Gênero e História) que me orgulho muito em integrar.

Ao João Lucilio Albuquerque, neto de Georgina de Albuquerque que me recebeu em sua casa para um café regado de ótimas lembranças de sua bisavó e família.

À Secretaria de pós-graduação do IEB/USP, principalmente, as funcionárias Maria Cristina Pires da Costa e Daniele Lopes Freitas pela colaboração e apoio durante esses três anos.

À equipe do NUGEDA, CEDOC e Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo pela disponibilidade e auxílio com os documentos e materiais necessários a essa pesquisa.

Aos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro pelo acesso a documentação e as obras de Georgina que estavam na reserva técnica.

Aos funcionários do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, em especial à Georgia, Vanessa e Ruth por me receberem prontamente e possibilitarem o acesso aos documentos do Fundo Lucilio de Albuquerque.

As companheiras e companheiros do Grupo de Pesquisa em Gênero e História: Júlia Oliveira, Romilda Motta, Giovanna Mazza, Natania Neres, Patrícia Guimarães, Nicole Soares, Cecília Gobbis e Guilherme Gonçalves.

Aos colegas do Grupo Arte e Poder no Brasil: Carlos Lima, Gabriela Pessoa, Maria Isabel Gradim, Marina Cerchiaro, Eduardo Dimitrov, Ana Letícia Fialho, Lúcia Stumpf e Gustavo Brocanello agradeço o aprendizado e as trocas profícuas.

Aos colegas de mestrado do IEB: Luciana Diogo, Eduardo Sato, Henrique Gerken, Lucas Marchezin, Fabricio Reiner, Helenira Paulino, Renato Gonçalves e Regiane Matos que possibilitaram que a pós-graduação fosse mais que um protocolo acadêmico, mas um espaço de amizade e debate.

Aos amigos que conheci na trajetória acadêmica e levo para a vida, meu agradecimento franco e afetuoso: Gabriela Pessoa, Marina Cerchiaro, Maria Isabel Gradim e Carlos Lima Junior sem vocês me incentivando, torcendo, compartilhando e apoiando não teria sido possível. A Marina, especialmente, que tão gentilmente fez as normas ABNT desse trabalho. Obrigada!

À Emily Fonseca de Souza, amiga de todas as horas em Pinheiros ou Paris só tenho a agradecer pela sua amizade e carinho nesse processo doloroso e enriquecedor que é o mestrado. Consequimos!

À Cláudia Chabloz pela amizade sincera, apoio e torcida durante essa pesquisa. Agradeço os puxões de orelha e o ombro amigo.

Ao Paulo, parceiro e companheiro de jornada, agradeço imensamente a paciência, a parceria e o amor.

Aos meus pais, Maria Izabel Henrique Nogueira e Carlos Alberto Nogueira pelo apoio e por terem dado o melhor de si para que eu chegasse até aqui, espero recompensar à altura.

RESUMO

NOGUEIRA, H. M. **Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação**. 2016. 130 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

O presente estudo tem como objetivo analisar uma parcela da produção pictórica da pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962), cuja temática é a representação da mulher em situação de trabalho. Tendo como ponto de partida a tela *No cafezal* (1926), essa dissertação empreendeu uma análise da produção iconográfica da artista, a partir de uma perspectiva comparativa, que coloca as obras em diálogo com a tradição artística nacional e internacional. A dissertação visa compreender como as obras problematizam dimensões como gênero, trabalho e raça, refletindo como tais categorias se relacionam aos discursos do período de produção e circulação das obras, a saber, décadas de 1920-1940.

Palavras-chave: Albuquerque, Georgina de. Arte. Pintura. Trabalho. Relações de gênero. Relações étnicas e raciais. Representação.

ABSTRACT

This study aims to analyze a portion of the pictorial production of the painter Georgina de Albuquerque (1885-1962), whose subject is the representation of women in work situations. Taking as starting point the screen in coffee plantation (1926), this dissertation undertook an analysis of the iconographic production of the artist, from a comparative perspective, which places the works in dialogue with national and international artistic tradition. The dissertation aims to understand how the works problematize dimensions such as gender, race and work, reflecting how these categories relate to the speeches of the production period and circulation of works, namely, decades of 1920-1940.

Keywords: Albuquerque, Georgina de. Art. Painting. Work. Gender relations. Ethnic and race relations. Representation.

LISTA DE IMAGENS

Introdução

[**Imagem 0.1**] Georgina e Lucílio segurando seu primeiro filho em seu ateliê. Início do século XX. Fonte: Museu Histórico Nacional

Capítulo 1

[**Imagem 1.0**] Georgina de Albuquerque, **No cafezal**, 1926, Óleo sobre tela, 100x138 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[**Imagem 1.1**] Colheita do café. Theodor Preising, c.1930, Fotografia. Acervo Museu do Café.

[**Imagem 1.2**] Cafezal, Foto P&b, 1930, Museu da Imigração.

[**Imagem 1.3**] Gustave Courbet, **Les Cribleuses de Blé**, 1855, óleo sobre tela, 1,31 m x 1,67 m, Musée Des Beaux-Arts, Nantes, France.

[**Imagem 1.4**] Jean-François Millet, **Des Glaneuses**, 1857, óleo sobre tela, 83.5 x 110 cm, Paris, Musée d'Orsay.

[**Imagem 1.5**] Jules Breton, **Les Sarcleuses**, 1868, óleo sobre tela, 71.4 x 127.6 cm, Nova Iorque, The Metropolitan Museum.

[**Imagem 1.6**] Kathe Kollwitz, **Outbreak**, from de The Peasants war series, 1899-1908.

[**Imagem 1.7**] Quirino Campofiorito, **Café-colheita**, circa de 1940, óleo sobre tela, 46X56 cm.

[**Imagem 1.8**] Imigrantes japoneses no cafezal, Década de 1930, Museu da Imigração, São Paulo.

[**Imagem 1.9**] Croquis do monumento ao café, Celso Antônio, 1927. Fonte: Revista Ilustração Brasileira, set/1927, nº85. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br>

[**Imagem 1.10**] Monumento ao café, Celso Antônio, 1927. Campinas/SP

[**Imagem 1.11**] Rosalbino Santoro, **Colheita de café**, 1903, óleo sobre tela, 105 X 2,17cm, Sociedade Rural Brasileira, SP.

[**Imagem 1.12**] Antonio Ferrigno, **Florada de café**, 1903, óleo sobre tela, 96x147cm, Acervo Sociedade Rural Brasileira, SP.

[**Imagem 1.13**] Antonio Ferrigno, **A colheita**, 1903, óleo sobre tela, 100x150cm, Museu Paulista da USP.

[**Imagem. 1.14**] Conrado Sorgenicht Filho, detalhe vitral do Mercado Municipal de São Paulo representando o ciclo do café, 1933, vitral. São Paulo..

[**Imagem 1.15**] John Graz, **Catadores de café**, 1935, grafite sobre papel, 22,8 x 17,8, coleção particular.

[**Imagem 1.16**] Cândido Portinari, **Café, 1935**, óleo sobre tela, 1,30 X 1,95 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

[**Imagem 1.17**] Cândido Portinari, **Café**, 1939, pintura mural a afresco, 280 x 297 cm, Mural do MEC - Ciclo Econômico, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

[**Imagem 1.18**] Catálogo da Exposição de Pintura de Georgina e Lucilio de Albuquerque, 1926. Fonte: Coleção Particular Lucilio de Albuquerque, AGCRJ.

[**Imagem 1.19**] Catálogo do 1º Salão Paulista de Belas Artes, 1934. Fonte: Biblioteca Walter Wey.

[**Imagem 1.20**] Georgina de Albuquerque, **No cafesal**, década de 1930. Fonte: Revista da Semana, 1937.

[**Imagem 1.21**] Georgina de Albuquerque, **Roceiras**, c.1930, óleo sobre tela, 91x 97, Museu Nacional de Belas Artes.

[Imagem 1.22] Camille Pissarro, **Trois femmes paysannes**, 1890, aquarela, Coleção Privada. Fonte: <http://www.wikiart.org/>

[Imagem 1.23] Guia do Salão Nacional de 1930. Fonte: Biblioteca Nacional/Iconografia.

[Imagem 1.24] Georgina no 1º Salão feminino de Arte, Rio de Janeiro. Revista da Semana, jun, 1931. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[Imagem 1.25] Reprodução da obra **No cafésal S. Paulo** no catálogo do Salão Nacional de Belas Artes, 1940, EBAOR, UFRJ.

[Imagem 1.26] Série documental a respeito da aquisição da tela *No cafezal* pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1951. Fonte: Núcleo de Gestão Documental do Acervo (NUGEDA).

[Imagem 1.27] Guiomar Fagundes. **Baiana quitandeira**, 1931, óleo sobre tela, 140,5 X 114, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Capítulo 2

[Imagem 2.0] Georgina de Albuquerque, **O colhedor de frutas**, 1923, aquarela, 65X50 cm, Galeria Espaço Arte.

[Imagem 2.1] Anita Malfatti, **Tropical**, c.1916, óleo sobre tela, 77X102 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[Imagem 2.2] Candido Portinari, **O lavrador de café**, 1939, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, MASP, São Paulo.

[Imagem 2.3] Henri Paul Royer, **Le travail de la terre**, 1893, óleo sobre tela, 200 x 90 cm.

[Imagem 2.4] Georges Laugée. **Fin d'une belle journée d'août**, 1908, óleo sobre tela, Fonte: Catálogo illustre du Salon, EBA-OR.

[Imagem 2.5] Eugène León Labitte, **Fanage sur la côte bretonne**, 1909, óleo sobre tela, Catálogo illustre du Salon, EBA-OR.

[Imagem 2.6] George Hitchcock. **Haymaking**, 1909, óleo sobre tela, Catálogo illustre du Salon, EBA-OR.

[Imagem 2.7] Camille Pissarro, **Fenaison à Éragny**, 1901, óleo sobre tela, 53.9 x 64.7 cm, National Gallery of Canada.

[Imagem 2.8] Pedro Weingärtner, **Ceifa em Anticoli**, 1903, óleo sobre tela, 50X 100 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[Imagem 2.9] Julien Dupré, **Haying Scene**, 1884, óleo sobre tela, Saint Louis Art Museum, Missouri, USA.

[Imagem 2.10] Georgina de Albuquerque, **Mercado (Interior de São Paulo)**, década de 1930. Fonte: Revista Ilustração Brasileira

[Imagem 2.11] Cândido Portinari, **A Colona**, 1935, têmpera sobre tela, 97 x 130 cm, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP

[Imagem 2.12] Emiliano Di Cavalcanti, **Colonas**, 1940, óleo sobre tela, MARGS.

[Imagem 2.13] Catálogo do Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1935. Fonte: Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes.

[Imagem 2.14] Documento da comissão que selecionou os trabalhos a serem expostos no Salão de Buenos Aires, Rio de Janeiro, 1937. Fonte: Fundo Lucilio de Albuquerque, AGCRJ.

[Imagem 2.15] Georgina de Albuquerque, **Debulhando milho ou paiol de milho**, década de 1940. Fonte: Revista Ilustração Brasileira.

[Imagem 2.16] João José Rescala. **Água**, 1943, óleo sobre tela. Fonte: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>

Capítulo 3

[**Imagem 3.0**] Imigrantes em uma fazenda de café em São Paulo, Início do século XX, Museu Histórico Ernesto Ricciardi. Fonte: <http://bit.ly/VMb858>

[**Imagem 3.1**] Modesto Brocos, **Engenho de mandioca**, 1892, óleo sobre tela, 54x75, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

[**Imagem 3.2**] Lucílio de Albuquerque, **Mãe preta**, c.1912, óleo sobre tela, Museu de Arte da Bahia.

[**Imagem 3.3**] Armando Vianna, **Limpando Metais**, 1923, óleo sobre tela, 99X81 cm, Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.

[**Imagem 3.4**] Anita Malfatti, **Colheita de Algodão**, 1940-41, óleo sobre tela, 110 x 150 cm, São Paulo, coleção particular.

[**Imagem 3.5**] Quirino Campofiorito, **A camponesa**, s.d, óleo sobre tela, 146 x 106 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

LISTA DE MUSEUS, ARQUIVOS E INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP

Biblioteca Walter Wey, São Paulo, SP

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Museu Dom João VI, Rio de Janeiro, RJ

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo 1: Gênero em cena: modos de representar.....	23
1.1 Apontamentos sobre a história do café e suas representações na arte.....	33
1.2 Os cafezais de Georgina: entre a produção e a circulação.....	50
1.3 Consagração: a musealização de uma tela.....	65
Capítulo 2: O trabalho como tema	71
2.1 Diálogos com a tradição: do nacional ao internacional.....	77
2.2 O trabalho feminino no século XX: do debate político as representações nacionais.....	87
2.3 As representações que tematizam o trabalho durante as décadas de 1930-1940.....	92
Capítulo 3: Raça e Imigração: articulações e representações.....	103
3.1 Os discursos sobre raça: do embranquecimento a mestiçagem.....	107
3.2 A dimensão racial como índice visual na pintura brasileira.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125
ANEXOS.....	130

INTRODUÇÃO

Georgina de Moura Andrade Albuquerque (1885-1962) nasceu em Taubaté, cidade do interior de São Paulo, no ano de 1885. Em 1904 muda-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes. É nesse período que conhece seu marido, o também pintor Lucilio de Albuquerque. Casam-se em Taubaté em 31 de março de 1906, e no mesmo dia partem juntos para Paris, pois Lucilio havia sido agraciado pela ENBA com o prêmio de viagem ao exterior.

O casal viveu em Paris por cinco anos, de 1906 a 1911. Durante a sua estada na capital francesa Georgina frequentou a famosa *Académie Julian*, uma escola privada, internacionalmente reconhecida pelos métodos de ensino compatíveis com o da *École des Beaux-Arts*, bem como por ter propiciado o ensino do nu para mulheres artistas do mundo todo. Nela, a artista teve aulas com Henri Royer e Paul Gervais e temporariamente também estudou na EBA¹.

De volta ao Brasil a artista obteve diversos prêmios importantes, principalmente nas exposições realizadas pela Escola Nacional de Belas Artes, cuja participação era assídua desde 1903. Em 1912 recebe a pequena medalha de prata pelo *Retrato de Azeredo Coutinho* e em 1916 a grande medalha de prata pela obra *Árvore de Natal*, mas o primeiro grande prêmio é a pequena medalha de ouro pela pintura *Família* na 26ª Exposição Geral de Belas Artes em 1919.

A artista soube negociar sua permanência no campo artístico brasileiro, conciliando as funções sociais esperadas para uma mulher republicana, ou seja, os papéis de mãe e esposa, mas também pode profissionalmente destacar-se como artista de prestígio durante início e meados do século XX². Segundo Susan Besse: “Considerações políticas, sociais e culturais exigiam que o emprego feminino não possibilitasse às mulheres deixar de lado seus papéis familiares nem destruísse os estereótipos que vinculavam a feminilidade à delicadeza, à virtude e ao altruísmo.”³ A fotografia abaixo evidencia bem o quanto Georgina soube conciliar tais papéis.

¹ Segundo sua autobiografia a artista ingressou na École e foi aprovada em 4º lugar entre 600 candidatos.

² Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras** e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2008.

³ BESSE, Susan K. **Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914- 1940**. São Paulo: EDUSP, 1999, p.145-147.

[Imagem0.1] Georgina e Lucílio segurando seu primeiro filho em seu ateliê, início do século XX. Fonte: Museu Histórico Nacional.

Na foto, cuja data aproximada são os dois primeiros decênios do século XX, Georgina aparece segurando sua filha Beatriz ao lado do marido Lucílio no ateliê do casal no bairro de *Montparnasse* em Paris, a pose em que se colocam dialoga com a tela do canto direito do ateliê, na pintura uma moça segura ternamente um bebê, assim, arte e vida buscam estar em consonância na vida do casal de artistas.

Na trajetória de Georgina a presença de Lucílio é significativa, assim como o inverso. A questão das parcerias artísticas foi abordada por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron no livro *Significant Others: creativity and intimate partnership*⁴, no qual são discutidos diversos casos de parcerias amorosas e artísticas, com o que se configuram padrões de relação, desde colaborativas, até desarmônicas. O ponto central do livro é o de motivar uma reflexão sobre as influências recíprocas presentes nos casais de artistas, alargando os limites da concepção usual de autoria.

Georgina e Lucílio formavam o casal parceiro na vida e nas artes, ou seja, sua relação era vista como harmônica e desprovida de competição, tanto no âmbito profissional, como artistas, assim como na vida pessoal. Tal perspectiva estava em

⁴A tradução para o português do livro é CHADWICK, Whitney, COURTIVRON, Isabelle (org). **Amor & Arte: duplas amorosas e criatividade artística**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

sintonia com o ideal de seu tempo, bem representado no livro de Angyone Costa, *A Inquietação das Abelhas*⁵.

Como afirma 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.”⁶ Assim, a artista procurou conciliar a vida pessoal, de mãe e esposa, com a agitada e produtiva vida artística da qual fazia parte. Com isso, Georgina encarnou, no campo da pintura, o ideal de mulher artista que todos apreciavam.

Revisitar a produção de Georgina de Albuquerque permite, assim, recolocar o debate acerca da importância da produção dita “acadêmica” no certame artístico do século XX, a qual tendeu a ser extremamente desvalorizada pela historiografia da arte predominante no Brasil e, com isso, pretende-se contribuir para um olhar mais cuidadoso em relação a essas produções que também tiveram uma significativa relevância política no período de produção e circulação.

Em 1939 com o falecimento de seu marido Lucílio de Albuquerque a artista empreende uma verdadeira odisseia para criar um museu em homenagem a ele, pois ela temia que sua obra se dispersasse. O Museu Lucílio de Albuquerque é fundado em fevereiro de 1943 no bairro das Laranjeiras na cidade do Rio de Janeiro graças ao empenho e direção de Georgina e de uma rede de colaboradores como a Sociedade amigos de Lucílio de Albuquerque criada em outubro de 1945.

Georgina lutou para que o museu fosse adquirido pelo Estado ou pela prefeitura do Rio de Janeiro, conforme documentação extensiva presente na Coleção Lucílio de Albuquerque que conta com documentos pessoais do artista e sua esposa, como cartas ativas e passivas pessoais e sobre a constituição do museu, documentos institucionais do museu, catálogos de exposições e desenhos de Lucílio.

Malgrado os esforços, infelizmente a obra de Lucílio terminou dispersa. Atualmente, uma parcela das obras do artista, principalmente as pinturas, está sob a guarda do Museu Iná (Niterói) e outra parte, como desenhos e documentação escrita, encontra-se no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro onde tive acesso à documentação arquivística.

⁵ Cf. COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

⁶SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002, p. 153.

Sobre a questão empreendida por Georgina em torno do Museu Lucilio temos um caso semelhante na Argentina. A pintora Lía Correa Morales foi diretora do Museu Yrurtia por mais de vinte anos. A instituição é dedicada à obra do seu marido escultor, Rogelio Yrurtia, falecido em 1950.

Georgina Gluzman, em artigo publicado nos Anais do Museu Paulista, traça algumas reflexões acerca da atuação e da obra da artista Lía Morales, que atuou no campo artístico argentino durante as décadas de 1920 a 1930, mas a sua trajetória, assim como de outras artistas mulheres, foi apagada. Gluzman busca compreender a partir de documentação o que levou a esse apagamento e sugere que a própria artista contribuiu para isso ao afirmar que:

Sin embargo, no podemos evitar preguntarnos por qué Correa Morales borró sus propios rastros, dejando una ausencia documental que sigue dificultando el establecimiento de una cronología de sus trabajos y la elaboración de una biografía completa.⁷

As semelhanças em relação às trajetórias de ambas as pintoras estão no fato de terem assumido a direção de museus, o que entre as décadas de 1940 e 1950 constitui algo inédito do ponto de vista do status social destinado às mulheres. Outro ponto que também chama a atenção nas trajetórias dessas artistas está no fato de tanto Georgina de Albuquerque quanto Lía Correa Morales terem organizado a obra e a documentação referente aos seus maridos em detrimento de suas próprias carreiras.

Sobre a documentação de Georgina de Albuquerque podemos encontrá-la junto à de Lucilio no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Uma parte dela é referente ao período em que a artista atuou em parceria com o marido em exposições nacionais e internacionais e outra parcela se constitui de documentos a respeito do Museu Lucilio de Albuquerque quando a artista foi diretora.

Um breve panorama inicial sobre a trajetória da artista dá a dimensão de seu papel no campo artístico brasileiro entre as décadas de 1920 a 1940. Segundo Ana Paula Simioni:

Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões; a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente e,

⁷ GLUZMAN, Georgina. Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. V. 20, nº 2, p. 93-118, jul-dez 2012.

finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração.⁸

A escolha pelo estudo da trajetória de uma artista do sexo feminino advém do campo de estudos aberto a partir da década de 1970, que se dedica a estudar as relações entre arte e gênero. O ensaio de Linda Nochlin, publicado pela primeira vez no jornal *Art News*, em 1971, “*Why have there been no great women artists?*”⁹ inaugurou uma série de análises voltadas para a compreensão e problematização da ausência das mulheres na história da arte.

Segundo Nochlin¹⁰, a exclusão feminina do cânone ocidental não se deve às supostas ausências de capacidades “naturais”, mas sim a condições institucionais e extra institucionais nas quais o trabalho artístico se dá. No texto a autora demonstra que foi a exclusão feminina das academias de arte a principal causa de sua marginalização no sistema artístico, pois elas não puderam acessar as ferramentas necessárias para a plena educação artística, como o estudo do modelo vivo. A partir da questão posta por Nochlin¹¹ se faz necessário refletir a respeito de quais são as condições históricas e sociais em que se dá a produção artística das mulheres em outros contextos históricos.

No caso de Georgina, embora tenha se destacado no cenário artístico de seu tempo, sua trajetória e suas produções ainda são pouco conhecidas e estudadas. Uma exceção é a pintura *Sessão do Conselho de Estado* realizada em 1922 como encomenda para o Centenário da Independência do Brasil, abordada pioneiramente na pesquisa de doutorado de Ana Paula Cavalcanti Simioni¹², ou ainda algumas de suas produções de nus que alcançaram certo destaque em outros trabalhos acadêmicos¹³, devido ao tratamento dado a luz pela artista. Mas, as demais produções padecem no esquecimento, pouco abordadas pela história da arte brasileira, muito embora tenha sido ela uma artista profícua e longeva.

⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, Op.cit., 2002.

⁹ NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: **Women, Art and Power and Other Essays**. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158.

¹⁰ Idem, ibidem

¹¹ Idem, ibidem

¹² Cf. SIMIONI, Ana Paula. Cavalcanti. Op. cit., 2008.

¹³ SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima. **Luz, Conflito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque obras de 1920/1926**. Tese. (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação busca evidenciar o caráter ativo da artista, de modo a recuperar sua participação no debate sobre as artes plásticas de seu tempo, para além de sua produção realizada até 1922. Trata-se assim de explorar uma produção de Georgina pouco conhecida composta por obras que representam as mulheres em situação de trabalho.

A tela de Georgina de Albuquerque intitulada *No cafezal*, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, constitui o ponto de partida dessa dissertação. Esse estudo ao aprofundar-se mais sobre a produção de uma artista ligada ao que se convencionou chamar de “academismo”, como Georgina, permite lançar luz sobre a arte brasileira produzida durante as décadas de 1920-1940.

A tela mencionada é o ponto de referência do presente trabalho, mas insere-se, como pretendemos mostrar numa série que inclui outras telas elaboradas pela pintora, nas quais a temática predominante é o trabalho. São elas: *Colhedor de frutas*, *No cafezal*, *Roceiras*, *Mercado (Interior de São Paulo)* e *Paiol de milho*. Tais pinturas foram realizadas entre 1920 e 1945, escopo esse que se constitui no recorte temporal da dissertação, período em que essas telas foram produzidas e circularam.

Tendo em vista que as pinturas são compreendidas enquanto representações, logo elas podem ser tomadas como fontes visuais que permitem a reflexão acerca de temas históricos específicos, tais como gênero, trabalho e raça. Sobre isso o historiador Peter Burke afirma: “Imagens oferecem evidência particularmente valiosa dos tipos de trabalho que se esperava que as mulheres realizassem, muitos deles na economia informal que escapa frequentemente à documentação oficial.”¹⁴

Para Burke, as obras de arte também são documentos e podem revelar questões importantes acerca do contexto histórico em que emergem.

Sobre o tema das mulheres em situação de trabalho na pintura brasileira não há bibliografia específica, embora esse tipo de temática tenha sido constantemente explorada na pintura por artistas das mais diversas orientações. São vários os exemplos: Candido Portinari, Modesto Brocos, Anita Malfatti, etc. No caso de Portinari, convém assinalar a existência de uma fortuna crítica considerável, em especial as obras de Annateresa Fabris como, “*Portinari, pintor social*”¹⁵, fundamental para a compreensão da obra do artista.

¹⁴ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004, p.135.

¹⁵ FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

Um texto central para esse estudo é o de Linda Nochlin¹⁶ que aborda a imagem da mulher trabalhadora na arte europeia de meados do século XIX. O livro é importante, pois elabora análises sobre diversos períodos artísticos a partir da dimensão de gênero.

A perspectiva que norteia essa pesquisa ampara-se nos pressupostos teóricos elaborados por historiadores da arte como Castelnovo, que busca um olhar múltiplo ao fazer pesquisas na área de história social da arte, isto é, uma metodologia que vise articular diversos níveis de análise - biográficos, iconográficos, estilísticos, e relativos ao contexto social do objeto artístico.

Acreditamos na importância de compreender a história das obras não apenas a partir do momento de sua produção, mas também de sua circulação e recepção, como bem pontua Enrico Castelnovo:

As obras de arte têm de fato – ou melhor, podem ter, quando se verificam certas condições – vida muito mais longa que seus autores. Sua conservação, sua própria sobrevivência é, portanto, estritamente ligada à história de sua recepção, à história da apreciação que no tempo receberam. É assim que se efetuou a seleção, é assim que certas obras foram conservadas e outras se perderam. Se prosseguirmos neste caminho, nos daremos conta de que fazer história da arte não significa apenas fazer história da produção das obras, mas também da recepção que se reservou a elas, eventualmente também de sua destruição e dos motivos que a ocasionaram.¹⁷

Para o autor, fazer história arte é um processo complexo que exige a articulação com várias frentes de análise - do objeto ao contexto em que a produção e o artista se inserem, passando pela recepção da obra e por sua trajetória ao longo do tempo, o que significa atentar, por exemplo, para seus processos de musealização, ou colecionismo, ou mesmo rejeição.

Outro autor que nos auxilia numa análise dos quadros, por meio da história social da arte, é Michael Baxandall que afirma: “quando falamos da intenção de um quadro não estamos narrando acontecimentos mentais, mas descrevendo a relação de uma pintura com o contexto em que é produzida, no pressuposto de que seu autor agiu intencionalmente.”¹⁸

¹⁶ NOCHLIN, Linda. The image of the working woman. In: _____. **Representing woman**. Thames and Hudson, 1999.

¹⁷ CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 134.

¹⁸ BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 118.

Na mesma linha, o historiador da arte Baxandall também visa compreender as obras de arte a partir do seu contexto, sendo esta uma questão importante para análise aqui empreendida.

Essa pesquisa insere-se no leque de estudos que buscam um caráter revisionista acerca da arte brasileira da I República, a partir do estudo de caso das produções que tematizam a mulher trabalhadora, realizadas pela pintora Georgina de Albuquerque. Nos últimos anos, diversos pesquisadores têm empreendido estudos importantes acerca do período e da produção de artistas atuantes na Escola Nacional de Belas Artes, que foram pouco valorizados pela historiografia da arte durante um longo período. Assim, esse estudo pretende ser uma contribuição pontual acerca do tema, a partir de uma autora pouco estudada, como já foi dito.

Deste modo, o capítulo inicial abre a discussão a partir da dimensão de gênero evidenciada na tela *No cafezal*, que tematiza um grupo de mulheres e um homem em situação de trabalho, aliando análise formal a aspectos sociais e do contexto de produção e circulação da obra. Essa primeira parte buscou compreender como Georgina dialoga com outros artistas, como Antonio Ferrigno, Rosalbino Santoro, Quirino Campofiorito e Portinari, que se detiveram em representar, especificamente, a questão do café, também investigando como a mulher é representada nessas obras, se há semelhanças ou diferenças entre eles e a proposição de Georgina.

Já o segundo capítulo foca na questão da temática do trabalho e busca desenvolver articulações entre as pinturas e o contexto de produção e circulação dessas obras, tanto no âmbito nacional como internacional. Procurou-se recuperar obras que tematizam o trabalho e articulam gênero e trabalho.

Por fim, o último capítulo procurou analisar a questão racial e a respeito da imigração no Brasil, já que esses são aspectos constitutivos do quadro *No cafezal*, que representa mulheres brancas.

Ao longo dos capítulos outras obras de Georgina também foram analisadas, compondo uma série de imagens que tematizam o trabalho. Buscamos investigar quais os sentidos dessas obras no contexto e com que artistas a pintora conversa.

CAPÍTULO 1: GÊNERO EM CENA: MODOS DE REPRESENTAR

A pintura de Georgina de Albuquerque *No cafezal* [Imagem 1.0] representa oito mulheres capinando a terra em uma plantação de café. O primeiro plano apresenta uma delas de modo mais individualizado, trajando saia de comprimento médio que cobre os joelhos e blusa com mangas $\frac{3}{4}$. A cor da blusa e saia em tons de azul pastel harmoniza-se à paleta de cores escolhida para compor o céu no quadro, em destaque no traje, observamos um lenço laranja avermelhado que pende sobre o pescoço da mulher branca e delicada.

[Imagem 1.0] Georgina de Albuquerque, *No cafezal*, 1926, óleo sobre tela, 100x138 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A utilização de cores quentes e frias na pintura é uma maneira de harmonizar a representação; assim, as cores mais fortes, como vermelho e o rosa, destacam-se na composição, equilibrando-se aos tons mais claros como o branco e o azul. Outra característica é o modo difuso de trabalhar a luminosidade no quadro, pois já que cada personagem tem a sua luz própria; aliás, há personagens cuja luz é pensada para cada parte do corpo, como a mulher vestida de rosa. Esse recurso também é utilizado para a elaboração do chão, no qual se observa que cada porção de terra recebe uma incidência

particular de luz, assim como o campo aberto que se estende até o fundo do quadro. Essa diversidade no uso da luz visa intensificar a figuração da cena, destacando a ação que se pretende narrar.

A mulher no primeiro plano tem o cabelo preso por debaixo do chapéu de abas largas que a protege do sol. Os pés descalços em contato direto com a terra e a presença da enxada em suas mãos são elementos que caracterizam sua condição de trabalhadora do campo. Sua expressão denota que está alheia ao que ocorre à sua volta, mostrando-se absorta no ato de capinar o entorno da muda de café.

As vestimentas possuem evidente relevância para a composição dos quadros. Índice de classe social na modernidade¹⁹, as roupas são aqui pensadas cuidadosamente, especialmente na medida em que são signos que articulam classe e gênero. Os tipos de roupas escolhidas para compor os personagens na representação indicam o lugar social ao qual pertencem essas mulheres, e também o homem presente na cena, sendo um importante aspecto distintivo de classe e gênero.

O segundo plano do quadro está ocupado por um grupo de cinco mulheres que formam uma espécie de semicírculo em torno de duas mudas de café. Todas estão trajando saias na altura dos joelhos, tal como a personagem figurada em primeiro plano. Aqui as cores partem de tons mais frios, como o azul claro e o branco, até chegar às tonalidades mais quentes como o vermelho e o rosa, que se destacam no quadro. Dessas cinco mulheres, quatro também estão portando chapéus de palha na cabeça e apenas uma delas está com um lenço branco amarrado a ela, além do avental que recobre seu vestido vermelho, mostrando que há uma compensação compositiva que faz com que nosso olhar foque essa mulher e o grupo a sua volta.

Todas parecem segurar delicadamente suas enxadas, já que não há marcação na anatomia dos braços, ou seja, uma musculatura saliente; ao contrário, a artista opta por representá-las com corpos mais delgados. Todas estão absolutamente absortas durante o trabalho de capinar o cafezal. Tanto essas mulheres no plano mais afastado, assim como a primeira figura do quadro, não parecem refletir profundamente sobre o que fazem. O modo estático com que Georgina figura seus corpos e suas feições parece representar o trabalho como um rito diário na roça.

¹⁹ Cf.: SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008 e SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Não se sabe se Georgina realizou essa imagem a partir de uma observação *in loco* ou a partir de fotografias. Embora não seja possível afirmar se a artista teve acesso a referências fotográficas realizadas em períodos próximos à sua obra, vale notar a coincidência formal com algumas imagens, como a de Theodor Preising²⁰ [Imagem 1.1]. Embora seja posterior, ela serve como referência para se visualizar o trabalho em cafezal. A foto, datada de 1930, traz elementos interessantes para pensar os tipos de trabalho, posição corporal e indumentária utilizada pelas trabalhadoras na cultura do café, muitos desses presentes na tela *No cafezal*.

[Imagem 1.1] Theodor Preising, Colheita do café, c. 1930. Acervo Museu do Café.

A foto capta o momento de trabalho numa fazenda de café. Embora a resolução da fotografia não nos permita grandes elucubrações, podemos notar que a maior parte

²⁰ Fotógrafo alemão nascido em 1883 e naturalizado no Brasil. Chegou ao Brasil em 1923 após estada na Argentina e depois de participar da 1ª Guerra Mundial. Em 1924 se estabelece em São Paulo, onde abre um laboratório para comercializar postais de várias cidades brasileiras. Em 1936 participa da *Revista Ilustrada* de São Paulo, organizada por Armando Sales de Oliveira. Aposenta-se no Serviço de Documentação da reitoria da USP e falece em 1962.

das pessoas que trabalham na lavoura é composta por mulheres brancas. Elas se detêm a capinar e colher a planta.

É interessante perceber que do lado esquerdo da tela de Georgina a única figura masculina presente não foi representada capinando o café, diferente das mulheres. Ao menos, é isso que sua pose parece revelar. Ao apoiar-se com as duas mãos, sob a enxada, ele olha fixamente para a mulher que está à sua frente, aparentando não agir, mas simplesmente observar. Esse homem vestindo calças na cor bege, camisa vermelha e chapéu de palha é o único personagem apartado do grupo feminino, e o único que não está trabalhando. O que isso pode representar?

A figura masculina do quadro é representada de maneira não heroica, ou seja, sem idealizações. Embora o tema tenha como um dos motes enobrecer o trabalho no campo, somente as mulheres trabalham a terra, o inverso do que é socialmente esperado. O homem possivelmente parou para descansar, já que ainda segura nas mãos o instrumento de seu trabalho.

Na fotografia abaixo **[Imagem 1.2]**, proveniente do Museu da Imigração, temos outra imagem que se assemelha ao tema tratado em *No cafezal*. As mulheres, agrupadas em duas grandes fileiras, trabalham o café, semeando a terra, colhendo ou peneirando os grãos e no centro da imagem temos um homem que se destaca.

Esse homem parece tratar-se de um capataz, ou seja, o responsável por fiscalizar o trabalho na lavoura. Já que sua indumentária, principalmente o uso de botas, o difere dos demais trabalhadores que estão descalços. Assim, a figura masculina do quadro de Georgina é um trabalhador que fez uma breve pausa no trabalho, diferente do homem da fotografia.

Ainda, a foto também evidencia o emprego da mão de obra feminina nas lavouras cafeeiras, bem como aspectos relativos à indumentária e o gestual das trabalhadoras que se assemelham à representação de Georgina de Albuquerque.

[Imagem 1.2] Cafezal, Foto P&b, c.1930, Museu da Imigração.

Linda Nochlin, no texto *The Image of the Working Woman*²¹, trata especificamente da imagem da mulher trabalhadora na arte europeia de metade do século XIX. Nesse texto a autora parte de duas obras importantes para o assunto, a saber, uma do artista Gustave Courbet, *Les Cribleuses de Blé* [Imagem 1.3], e outra de Jean-François Millet, *Des Glaneuses* [Imagem 1.4]. Segundo Nochlin, ambas as telas recebem um tratamento realista na representação e tematizam o estatuto das classes trabalhadoras e a posição das mulheres nesse trabalho, principalmente, na área agrícola.

No decorrer do texto, Nochlin²² analisa mais pinturas de Coubert e Millet, além de trabalhos de outros artistas do mesmo período para tentar compreender como a mulher trabalhadora é representada. A historiadora conclui, ao comparar as obras de artistas homens, que eles predominantemente representam mulheres trabalhadoras de maneira idealizada, isto é, resignadas, associadas a virtudes maternas e piedosas como no trabalho de Jules Breton, *Les Sarcleuses* [Imagem 1.5].

²¹NOCHLIN, Linda. Op. cit., 1999.

²² Idem, ibidem

[Imagem 1.3] Gustave Courbet, **Les Cribleuses de Blé**, 1855, Musée Des Beaux-Arts, Nantes, France

[Imagem 1.4] Jean-François Millet, **Des Glaneuses**, 1857, óleo sobre tela, 83.5 x 110 cm, Paris, Musée d'Orsay.

[Imagem 1.5] Jules Breton, **Les Sarcleuses**, 1868, óleo sobre tela, 71.4 x 127.6 cm, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art.

Já artistas como a alemã Kathe Kollwitz (1867-1945) tematiza em seus trabalhos mulheres fortes, com energia, auto-afirmativas, tal como a imagem [Imagem 1.6]. Nochlin²³ ainda aponta que muitas dessas obras possuem um tom de denúncia das condições de exploração a que essas mulheres eram submetidas.

Orientando-se pelo texto de Nochlin²⁴, tendo evidentemente que atentar para as diferenças contextuais de produção, entre as telas citadas, realizadas na França e Alemanha em finais do século XIX e inícios do XX e a de Georgina, vista a partir do contexto brasileiro, a pintora ao optar por representar no quadro *No cafezal* mulheres trabalhando ativamente, reforça a importância da força de trabalho feminina nas lavouras²⁵.

Assim, 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.

²³ NOCHLIN, Linda. Op. cit, 1999.

²⁴ Idem, Ibidem.

²⁵ A questão sobre o trabalho feminino será abordada com mais vagar no capítulo dois dessa dissertação.

[Imagem 1.6] Kathe Kollwitz, **Outbreak**, from de The Peasants war series, 1899-1908

Temos como exemplo a tela do pintor Quirino Campofiorito²⁶ (1902-1993), *Café-colheita*, de 1940 [Imagem 1.7]. Embora trate do mesmo assunto abordado por Georgina em *No cafezal*, o sentido conferido à representação, principalmente no que se refere ao papel da mulher, é significativamente diferente. Na obra de Campofiorito as mulheres que estão no primeiro plano não trabalham, mas cuidam de seus bebês em meio ao cafezal. A maternidade é evocada como função social dessas mulheres que podem também ser trabalhadoras, mas foram representadas aqui enquanto mães.

²⁶Quirino Campofiorito foi contemporâneo a Georgina de Albuquerque, nascido em Belém (PA) em 1902 dedicou-se ao desenho, a pintura e a crítica e história da arte. Ingressa como aluno na Escola Nacional de Belas Artes em 1920 e recebe o prêmio de viagem oferecido pela escola em 1929, parte para Paris onde realiza seus estudos em importantes instituições como o Ateliê de Pongheon, a Académie Julien e a Académie de la Grande Chaumière até 1932. Entre 1932 e 1934 estuda em Roma retornando ao Brasil em 1935 onde passa integrar o circuito artístico carioca.

[Imagem 1.7] Quirino Campofiorito, **Café-colheita**, c.1940, óleo sobre tela, 46X56 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

À esquerda da tela notamos a presença robusta de dois trabalhadores que carregam sacas de café, e mais recuadamente um grupo de trabalhadores que parecem tanto ser de homens quanto de mulheres colhendo grãos da planta. Ou seja, a temática do trabalho é constitutiva da obra, inclusive da mão-de-obra feminina, no entanto essa aparece em segundo e terceiro planos; em primeiro destaca-se a maternidade. É interessante notar ainda o uso de uma volumetria acentuada nos corpos, o que coloca a imagem dentro de uma tendência monumentalizante que deixa as figuras com um aspecto escultural. As cores chapadas e fortes utilizadas pelo pintor o aproximam de uma plasticidade modernista, vista em Portinari, por exemplo.

No quadro *No cafezal*, de Georgina, um dos aspectos que detém nossa atenção é o gesto que as mulheres fazem com suas enxadas, ao inclinarem-se para capinar a terra, gestual este que aparece na fotografia abaixo **[Imagem 1.8]**, datada da década de 1930, do Museu da Imigração de São Paulo.

A foto que traz como protagonistas uma imigrante japonesa trabalhando em um cafezal, possivelmente com seus dois filhos, parece ter sido posada, já que não mostra outros trabalhadores na lavoura. A imagem indica que as mulheres, de fato, serviram de

mão-de-obra nos cafezais brasileiros, no capítulo três será discutido com mais aprofundamento a questão da imigração, mas por ora vale apontar a significativa presença das mulheres como trabalhadoras.

A fotografia também evoca uma relação direta entre trabalho e maternidade, já que a mulher aparece junto com seus prováveis filhos no momento de labor, essa questão indica que o fato de trabalhar na lavoura não as eximia dos cuidados com os filhos e com o lar, tendo assim que conciliar ambas as atividades. Assim, como na tela de Campofiorito que mostramos anteriormente a maternidade e o cuidado com os filhos estão vinculados única e exclusivamente às figuras femininas.

[Imagem 1.8] Imigrantes japoneses no cafezal, Década de 1930, Museu da Imigração, São Paulo.

Como aponta a socióloga Maria Aparecida Moraes Silva sobre o trabalho feminino no Brasil desse momento:

Assim, o trabalho “dentro de casa” – limpeza, preparo dos alimentos, cuidado dos filhos, indústria doméstica – complementava aquele “fora de casa” – na roça de subsistência ou nos cafezais. O trabalho no interior da casa ocupava a mulher o ano todo; o trabalho na roça ocorria, principalmente, nos meses de outubro a maio. No período de maio a agosto, ela trabalhava na colheita do café e, a partir do mês de setembro, eventualmente, podia trabalhar na carpa do café. Para os fazendeiros, as mulheres colonas eram interessantes no sentido de que,

como mães, poderiam gerar, criar e cuidar de futuros trabalhadores, além de participarem, sempre que possível, do trabalho na roça de subsistência e no cafezal.²⁷

Segundo a autora, em inícios do século XX, no Brasil, as mulheres exerciam múltiplas atividades econômicas: eram mão-de-obra nas lavouras cafeeiras, donas de casa, e a própria maternidade pode ser compreendida dentro de sua dimensão econômica, como a de gerar novos braços para a agricultura. Ou seja, as mulheres eram figuras-chave na manutenção social e econômica brasileira, pois eram elas que geravam e cuidavam dos demais (futuros) trabalhadores.

1.1 Apontamentos sobre a história do café e suas representações na arte

A introdução da cultura do café no Brasil se deu na primeira metade do século XVIII, mas foi em meados do século XIX que ele se tornou o principal produto de exportação do país. Por volta da década de 1890, o oeste paulista era o maior centro exportador de café nacional, feito conseguido com apoio da mão-de-obra escrava utilizada ao longo do oitocentos. Porém, com o fim do tráfico negreiro, a mão-de-obra que passou paulatinamente a predominar foi a dos imigrantes europeus e japoneses que trabalhavam no regime de colonato²⁸.

A crescente demanda internacional pelo café, e consequentemente, o crescimento da economia cafeeira, atrelados ao combate cada vez mais amplo à escravidão, extinta em 1888 pela princesa regente D. Isabel, levou à imigração, subsidiada pelo governo imperial a partir de 1885-1886 e ganhou força e apoio dos cafeicultores a partir de então. Segundo Zuleika Alvim:

As famílias italianas dirigiam-se para o Brasil em virtude do quadro de atração de mão-de-obra para o país, atitude tomada pelo governo imperial após a abolição dos escravos com o intuito de não deixar

²⁷SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a boia-fria. In: PRIORE, Mary del (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 558.

²⁸ No regime de colonato a força de trabalho era das famílias (membros aptos ao trabalho). Construíam suas casas nas fazendas e ficavam encarregadas de determinada quantidade de pés de café em troca de alguma remuneração. Também poderiam ter autorização para plantar alguma cultura de subsistência intercalada aos cafezais. O trabalho era controlado por algum funcionário do fazendeiro.

faltar trabalhadores, sobretudo em São Paulo, onde a multiplicação de cafezais, a partir de 1870, os exigia.²⁹

Os primeiros imigrantes estrangeiros a chegarem às terras paulistas foram os italianos, os quais em grande parcela seguiram para a lavoura cafeeira. Segundo Maria Aparecida Moraes Silva “a ideologia da elite dominante privilegiou o contingente branco”³⁰. Esse elemento está relacionado aos debates raciais em voga no período sobre o branqueamento da população brasileira, ponto este que será aprofundado no capítulo três.

No estudo fundamental empreendido por Verena Stolcke, intitulado *Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)*³¹, a autora dá um destaque significativo à constituição social da mão-de-obra nos cafezais, e traz à luz a dimensão da participação feminina.

Segundo a obra, essa era uma importante força motriz para a produção do produto que moveu a economia do Brasil durante um longo período da história, assim como para a reprodução da família.

Em 1920 a lavoura de café alcança um bilhão de pés no Estado de São Paulo, o que deu fôlego para as comemorações que ocorreriam em outubro de 1927, acerca do segundo centenário de introdução do café no Brasil. O evento realizou-se no Palácio das Indústrias, erguido em 1924. Pode-se imaginar que a magnitude dos festejos tenha sido um dos motivos que levaram Georgina a representar a temática do cafezal no ano de 1926; muito embora a obra não tenha sido feita como encomenda, pode ter sido concebida no bojo de um tema que estava em voga, considerado como marcante para a história do Brasil.

É interessante lembrar que em 1922, na ocasião das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, a artista já havia usado expediente semelhante, ao realizar a tela *Sessão do Conselho de Estado*, enviada ao salão daquele ano, com o que muito provavelmente a artista almejava angariar uma aquisição pública para seu trabalho.³² A esse respeito é importante notar que, as encomendas públicas eram uma maneira do artista notabilizar seu nome, o que tendia a fomentar um colecionismo

²⁹ ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres no campo. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil**: República da Belle Époque a Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³⁰ SILVA, Maria Aparecida Moraes, Op. cit., 2011, p.555.

³¹ STOLCKE, Verena. **Cafeicultura**: homens, mulheres e capital (1850- 1980). São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

³² A esse respeito consultar SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., 2008.

privado. Como demonstra Lucia Stumpf, essa estratégia também foi largamente utilizada por Antonio Parreiras entre finais do XIX e inícios do XX ³³.

Para o 2º centenário da introdução da cafeicultura no Brasil foi erguido na cidade de Campinas, o *Monumento ao Café*, [Imagens 1.9 e 1.10] projetado por Celso Antônio³⁴, em 1927. Nessa obra o bloco retangular central é feito em granito; temos nele quatro faces cujos relevos, em bronze, representam quatro figuras: um cafeeiro, um trabalhador negro, uma colona e um estivador.

O escultor parece ter optado por representar a figura feminina a partir da representação de uma colona, o que se pode ver pelas vestimentas utilizadas, como a saia com avental por cima e o lenço amarrado na cabeça. Tal como Celso Antônio, Georgina optou por representar mulheres brancas em suas pinturas. Tal fato não nos parece aleatório, mas pode estar relacionado tanto a um dado de realidade, como o uso de população imigrante nas lavouras cafeeiras, quanto com a forma como a elite paulistana almejava o embranquecimento da população.

Nesse sentido, as representações, por conterem valores propagados por quem os encomenda, no caso do *Monumento ao café*, reforçam determinados discursos acerca da questão racial debatida amplamente no período.

³³ STUMPF, L. K. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2014.

³⁴ Celso Antônio de Menezes (1896- 1984) nasceu no Estado do Maranhão e foi um importante escultor brasileiro. Iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1913. Entre 1923 e 1926 frequentou o ateliê do escultor Antoine Bourdelle, em Paris. Participou recorrentemente dos salões da Escola Nacional, sendo premiado em 1918. A partir do seu retorno ao Brasil foi contemplado com diversas encomendas públicas, como o Monumento ao café, diversos monumentos tumulares no Rio de Janeiro e em São Paulo e as esculturas *Moça Reclinada* e *Maternidade* (posteriormente transferida para a praça na praia de Botafogo) para o Ministério da Educação e Saúde (MES). Atuou como professor na ENBA e na Universidade do Distrito Federal- UDF.

[Imagem 1.9] Celso Antônio, Croquis do monumento ao café, 1927. Fonte: Revista Ilustração Brasileira.

[Imagem 1.10] Celso Antônio, Monumento ao café, 1927. Campinas/SP.

As telas de Georgina, embora não sejam fruto de encomenda, parecem estabelecer um diálogo com valores de determinada elite. Sobre a escolha temática de Georgina, recorro a um depoimento dela, publicado no livro *A inquietação das abelhas*:

[...] 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.³⁵

Nesse depoimento, Georgina destaca alguns elementos significativos, tais como olhar a paisagem do interior paulista nela vendo “*cenas pitorescas do viver brasileiro*”.

³⁵ COSTA, Angyone. Op.cit, 1927, p.90

A artista, nascida na cidade de Taubaté, situada no Vale do Paraíba, não destacou em suas memórias o período de significativas transformações pelas quais a região onde está localizada sua cidade natal. Taubaté viveu o auge da produção cafeeira em 1854 e depois sua queda em 1886; a partir do século XX passou a se destacar como um importante polo industrial. Ao contrário mesmo, ela afirma que os elementos de transformação da paisagem, no sentido de uma modernização (estradas de ferro, rodovia), esses “não impressionaram minha primeira infância”.

Georgina, enfatiza em seu discurso aspectos relativos ao viver no campo, do modo tradicional, ou seja, um campo ainda sem as bruscas mudanças trazidas pela política econômica praticada pelo Estado, que privilegiou um determinado modelo de desenvolvimento econômico em detrimento de outro. Assim, a artista parece querer recuperar em sua fala e em sua tela esse modo de viver tradicional do campo³⁶ de maneira idealizada.

As representações acerca do café nas artes plásticas foram uma temática muito explorada por dois outros artistas de origem italiana atuantes em São Paulo. Tal é o caso de Rosalbino Santoro³⁷, este foi o primeiro professor de Georgina de Albuquerque, ainda em sua cidade natal Taubaté, e, ainda, Antonio Ferrigno³⁸.

A tela *Colheita de café* [Imagem 1.11], datada de 1903, possivelmente, constitui uma encomenda de fazendeiros paulistas para o pintor italiano³⁹. Nessa pintura de grandes dimensões, 105 X 207 cm, que hoje ocupa uma grande sala do prédio da Sociedade Rural Brasileira, localizada na região central de São Paulo, temos representados trabalhadores em uma fazenda de café.

³⁶Cf.: VALLE, Arthur. Imagens do camponês na pintura brasileira: o sertanejo de Carlos Chambelland. **Esboços** (UFSC), v. 19, 2008, p. 77-94.

³⁷Rosalbino Santoro nasceu em Fuscaldò na Itália em 1857. Chegou ao Brasil por volta de 1884 e viveu durante longo período em São Paulo tendo atuado como professor de pintura onde também realiza duas exposições em 1903 e 1906. Retorna a Itália em 1919 e morre em 1942 em sua cidade Natal.

³⁸Antonio Ferrigno nasceu em Maiori em 1863 atuou como pintor em São Paulo de 1893 a 1905 onde realizou diversas encomendas de pinturas com a temática do café. Faleceu em Salerno em 1940.

³⁹Cf.: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas: São Paulo 1890-1920**. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp, 2002, p.142.

[Imagem 1.11] Rosalbino Santoro, **Colheita de café**, 1903, óleo sobre tela, 105 X 217 cm, Sociedade Rural Brasileira, SP.

Na tela do artista italiano podemos observar alguns aspectos semelhantes aos da pintura de Georgina de Albuquerque; em ambas as mulheres também trabalham, mas na obra de Santoro elas não capinam, mas sim selecionam e colhem o café. Ou seja, o artista opta por representá-las realizando atividades mais leves, com menos uso de força física. As vestimentas também se assemelham às utilizadas por Georgina: saias longas, lenços amarrados à cabeça e os pés descalços demonstrando a importância da relação com a terra, pois é dela que se tira o sustento da família.

Formalmente, pode-se dizer que o tratamento que Santoro confere à representação é mais detalhista do que a da pintora; no entanto, ele também se serve de simplificações pictóricas, as quais sugerem uma figuração mais precisa do que aquela que se vê na obra de Georgina. Outro fator é a importância conferida à paisagem que difere da pintura *No cafezal*. Georgina também representa o cafezal como o ambiente da cena, porém enquanto Santoro visualiza a cena de maneira mais distante, e horizontal, ela aproxima o foco do espectador, acentuando a lateralidade da composição.

Antonio Ferrigno possui fatura similar a Santoro. Ambos os pintores buscam em suas pinturas mostrar tipos e costumes das camadas populares em telas de grandes dimensões que dão especial ênfase à paisagem onde ocorrem as cenas.

[Imagem 1.12] Antonio Ferrigno, **Florada de café - Fazenda Santa Gertrudes**, 1903, óleo sobre tela, 96x147cm, Acervo Sociedade Rural Brasileira, SP.

Abordaremos aqui somente duas telas do artista. A primeira pintura, *Florada de café* [Imagem 1.12], de 1903, mostra a grande extensão da fazenda Santa Gertrudes⁴⁰. O que nos chama atenção, num primeiro momento ao olharmos a pintura é a grandiosidade dessa fazenda. A imensidão verde do cafezal ainda por brotar é cortada bem ao fundo por uma parte da terra devastada e uma fumaça escura que se dilui no céu acinzentado.

Do lado direito do quadro, junto à única florada de café que vemos na cena, percebemos três figuras: uma mulher sentada sobre um tronco de árvore caído, vestindo camisa vermelha, saia comprida escura e lenço amarelo amarrado à cabeça, ela observa os dois outros personagens que estão à sua frente; uma mulher vestida com roupas em tons terrosos que segura uma enxada e se concentra em capinar a terra; um pouco mais adiante, o outro personagem que se esboça, parece tratar-se de uma figura masculina que também é flagrada no seu momento de labor.

⁴⁰ A fazenda Santa Gertrudes foi localizada no interior de São Paulo, desde finais do século XIX até a primeira década do século XX era uma fazenda-modelo na produção do café em todos os seus estágios. Ver mais no catálogo Cf: TARASANTCHI, Ruth. **Antonio Ferrigno: 100 anos depois**. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

É perceptível que o principal objetivo do pintor nessa tela era mostrar a extensão desse local e não propriamente o trabalho no cafezal. Em outra tela, possivelmente concebida como um *pendant* para essa primeira, *A colheita*, [Imagem 1.13], Ferrigno busca mostrar com maior riqueza de detalhes o trabalho na lavoura cafeeira da mesma fazenda representada no quadro anterior, com mais especificidade. A cena representando alguns trabalhadores no cafezal mostra a etapa de colheita do grão do café. Mais a frente, no canto direito do quadro, temos uma mulher abaixada que segura uma saca cheia de grãos. Caminhando no centro, segurando uma escada, temos um homem que se prepara para posicioná-la para recolher o café de alguma florada mais adiante. Do lado esquerdo do quadro, a figura feminina em pé peneira os grãos de café e o fato de vestir uma espécie de lenço em tom vermelho ao redor do pescoço a deixa em destaque, em decorrência do uso de cores quentes para figurá-la.

[Imagem 1.13] Antonio Ferrigno, *A colheita- Fazenda Santa Gertrudes*, 1903, óleo sobre tela, 100x150cm, Museu Paulista da USP.

Ambas as telas de Ferrigno aqui apresentadas foram enviadas, conjuntamente com outras quatro obras que representam a fazenda Santa Gertrudes, pelo governo brasileiro para compor a Exposição Universal de Saint Louis em 1903⁴¹. São, assim,

⁴¹ TARASANTCHI, Ruth Op. cit., 2005.

trabalhos que circularam fora do país com o intuito de exibir as riquezas do país para um público estrangeiro. Isso demonstra que a escolha pela temática do café é coerente com um projeto político-econômico de Brasil que se tinha desde o século XIX e permanece com o advento da República⁴².

Um país que buscava e vivenciava intensas transformações sociais, com o fim da escravidão e a chegada de imigrantes europeus ao seu território, gerando um crescimento tanto do ponto de vista populacional como também econômico, elevando o café ao *status* de principal produto de exportação brasileiro, embora o país se mantivesse predominantemente agrícola em sua conformação.

Possivelmente, Georgina teve contato com os trabalhos de Ferrigno por intermédio de Rosalbino Santoro, com quem teve aulas de pintura em Taubaté antes de matricular-se na Escola Nacional de Belas Artes. Além disso, em 1904 Antonio Ferrigno e Rosalbino Santoro fizeram uma exposição conjunta de cenas de fazendas no Banco Constructor e, segundo Ruth Tarasantchi⁴³, as obras aqui analisadas que tematizam o café faziam parte dessa exibição e puderam ser vistas pela pintora nessa ocasião.

Outra referência iconográfica importante de representação do café faz parte dos cinco vitrais que decoram as dependências do Mercado Municipal em São Paulo, elaborados por Conrado Sorgenicht Filho no ateliê Casa Conrado⁴⁴ durante a década de 1930. Entre os vitrais destaco um deles, que representa o trabalho na lavoura cafeeira, como vemos na imagem abaixo **[Imagem 1.14]**. A cena mostra todas as etapas de produção do café, desde a plantação, o tratamento da terra até a colheita. A obra, embora posterior à de Georgina, estampa a centralidade do tema para as elites paulistas, uma vez que decora um dos edifícios públicos mais importantes da capital.

⁴² Cf.: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História do Brasil nação 1808-2010: A abertura para o mundo**. Vol 3. Rio de Janeiro: Fundação Mapfre e Editora Objetiva, 2012.

⁴³ TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op. cit.,2002.

⁴⁴ MELLO, Regina Lara Silveira. **Casa Conrado: Cem anos do vitral brasileiro**. (Dissertação). Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

[Imagem. 1.14] Conrado Sorgenicht Filho, detalhe vitral do Mercado Municipal de São Paulo representando o ciclo do café, 1933.

Na cena percebe-se que homens e mulheres trabalham no cafezal. Porém, a mulher branca que está mais a frente com vestido vermelho e avental amarelo peneira os grãos do café, se assemelhando à figura feminina em destaque na tela *A colheita*, realizada por Antonio Ferrigno.

Já o trabalho de capinar a terra para semear o café é feito por um homem, tarefa essa que em *No cafezal* de Georgina de Albuquerque é algo empreendido apenas por mulheres. É importante notar que o trabalho com a enxada parece exigir maior força física nos braços, no entanto, a composição de Georgina é surpreendente, pois ao invés de mostrar força no gestual de suas mulheres representa-as delicadas, mãos finas e delgadas remetendo a uma aparente sutileza.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, novas imagens sobre o café despontam nas artes visuais produzidas no Brasil. Em algumas delas a mulher reaparece em situação de trabalho. É o caso do desenho [Imagem 1.15] do artista suíço radicado no Brasil John Graz⁴⁵.

⁴⁵ John Louis Graz nasceu em Genebra (Suíça), em 1891. Atuou como pintor, decorador, escultor e artista gráfico. Viveu em outros países da Europa, como Alemanha e França. Em 1920 veio para o Brasil e casou-se em São Paulo com a artista Regina Gomide. Realiza diversos trabalhos em São Paulo e participou da Semana de Arte Moderna (1922). Morreu em São Paulo, em 1980.

[Imagem 1.15] John Graz, **Catadores de café**, 1935,
grafite sobre papel, 22,8x17, 8, coleção particular.

Na obra, possivelmente um projeto para um painel ou pintura mural, temos trabalhadores homens e mulheres que são representados colhendo o café de maneira estilizada, mas novamente as características da indumentária são semelhantes às outras obras aqui apresentadas e também notamos a questão dos pés descalços em contato com terra.

Certamente o objetivo de Graz nesse desenho é retratar o trabalho nos cafezais e principalmente a importância dos trabalhadores e trabalhadoras que foram essenciais nesse processo.

Alguns autores apontam que durante a década de 1930, isto é, o período Vargas, o papel das artes era assegurar os valores pensados no âmbito político. O ideal do trabalho e da brasilidade eram transmitidos para as massas por meio do cinema, do rádio, do teatro, da arquitetura e das artes plásticas.⁴⁶

⁴⁶Cf.: CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998 e VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O tempo do liberalismo excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Nesse sentido, compreende-se por “brasilidade” um discurso construído, no qual os valores escolhidos para serem propagados como fundantes de nossa identidade nacional, atribuem positividade a alguns pontos, como, por exemplo, a noção de miscigenação.

Assim, se do ponto de vista racial parece haver, no plano do discurso estatal, certo consenso sobre a importância da mestiçagem, lembrando que essa estava atrelada especialmente à mistura entre as três raças formadoras: brancos (portugueses), negros e indígenas, deixando, portanto, o imigrante como excluído desse ideal de brasilidade, em outros aspectos o discurso era menos coerente. Por exemplo, no que tange à imagem da mulher que se pretendia vincular nesse momento ela é cheia de ambiguidades e contradições.

O ministro Gustavo Capanema, que estava à frente do Ministério da Educação e Saúde (MES) foi um dos responsáveis por implementar uma série de mudanças na educação e na cultura do país nesse período, buscando uma mentalidade moderna que também valorizasse a tradição nacional.

No seu discurso proferido durante o centenário do Colégio Pedro II em dezembro de 1937, ele afirma: “Ora, é a mulher que funda e conserva a família, como é também por suas mãos que a família se destrói. Ao Estado, pois, compete, na educação que lhe ministra prepará-la conscientemente para esta grave missão”⁴⁷.

Nesse trecho do discurso realizado pelo ministro observa-se o papel central facultado à mulher como formadora da família, e o destaque à importância da educação dada pelo Estado, que deveria orientá-la a reproduzir esses mesmos valores dentro do lar. Esse tipo de discurso reiterava os papéis que lhes eram destinados desde a República Velha, ou seja, a Era Vargas não parecia estabelecer efetivamente um “novo” discurso sobre a função feminina, mas sim reatualizar o que lhe antecedia, a crença de que as mulheres contribuiriam para a nação ao educarem os homens, os verdadeiros sujeitos da política, da esfera pública.

Porém, é sabido que o processo de absorção das mulheres nas mais diversas atividades fora do lar foi crescente, desde ao menos meados do século XIX⁴⁸ e mais intensamente durante o século XX, quando muitas passaram a trabalhar fora de casa,

⁴⁷CAPANEMA, Gustavo. Conferência proferida por ocasião do centenário do Colégio Pedro II, 02.12.1937. In: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

⁴⁸ Cf.: DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

principalmente na incipiente indústria que se instalou em alguns lugares do país, como nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Porém segundo Susan Besse:

Após 1930, o Estado deu passos mais firmes – em prol do suposto bem da família, da prole futura e da sociedade em geral – para proibir as mulheres de trabalhar em funções que pudessem pôr em perigo sua saúde física, prejudicar sua maternidade ou comprometer sua moralidade. Segundo decreto- lei 21 417 A, promulgado em 1932, as mulheres não podiam ser empregadas em firmas industriais e comerciais entre as dez da noite e as cinco da manhã.⁴⁹

Ou seja, com a Era Vargas passava-se a regulamentar os direitos femininos ao trabalho, com vistas a zelar pela saúde das trabalhadoras, coibindo as duplas jornadas para aquelas que trabalhavam em casa. Assim, a mulher trabalhadora, embora não fosse considerada pelo Estado como o símbolo de feminilidade idealizada, era uma realidade reconhecida.

As representações da mulher que trabalha no campo, principalmente na lavoura cafeeira, emergem nas artes durante esse período, e, portanto, fazem parte do debate sobre os lugares sociais do feminino nessa ordem política. Dentre todas as imagens produzidas durante a década de 1930, a mais emblemática é a de Cândido Portinari, *Café* [Imagem 1.16], artista que de tão afinado com os ideais políticos do período foi considerado “pintor oficial”⁵⁰.

⁴⁹BESSE, Susan K. Op.cit, 1999, p. 156.

⁵⁰Sobre o artista ver os trabalhos de FABRIS, Annateresa.Op. cit, 1990;_____ **Cândido Portinari**. 1ª edição, São Paulo: Edusp, 1996; LEHMKUHL, Luciene. **O Café de Portinari na exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: EDUFU, 2011; MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

[Imagem 1.16] Cândido Portinari, *Café*, 1935, óleo sobre tela, 1,30 X 1,95 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Nessa tela o pintor representa homens e mulheres na lavoura cafeeira. Os homens de Portinari são figuras fortes e robustas; e destacam-se na cena carregando sacas de café de um extremo ao outro; já a figura feminina principal que aparece do lado esquerdo do quadro está sentada observando o movimento do trabalho no cafezal.

Assim, diferentemente da tela de Georgina, em que as mulheres são sujeitos ativos na cena, na tela de Portinari claramente a força e a exuberância do trabalho braçal são elementos masculinos. Não que inexistam figuras femininas em atividade, mas elas estão minimizadas, são detalhes no plano de fundo da composição que quase se mimetizam à paisagem. O primeiro plano é absolutamente masculino, e negro; a mulher, também negra, encontra-se sentada, com as pernas abertas, em claro sinal de inatividade.

Portinari foi um artista muito atuante no cenário artístico durante a década de 1930. Suas obras nesse período postulavam ideais relacionados, principalmente, a temática do trabalho e das riquezas do Brasil. A tela *Café* integrou o Pavilhão do Brasil

na exposição do mundo português realizada em Lisboa no ano de 1940. Sobre a escolha desse trabalho para a exibição, Luciene Lehmkuhl pontua:

O *Café* encaixava-se perfeitamente neste molde. Trazia, embutido em si, uma estrutura e uma estética situadas entre o clássico e o realista. Sua temática aborda a realidade social, trazendo à cena antigos símbolos rurais, a terra, o trabalhador, a paisagem, o produto do trabalho. Suas figuras não são a mera transposição do real, situam-se além disso, e simbolizam o real através da expressão, adquirem carga semântica, tornando-se signos iconográficos na narrativa; no entanto, as soluções encontradas para a composição, a rigidez das figuras, o uso da cor e da luz, a criação de volumes, remetem a um padrão estético coadunado com o rigor clássico de rigidez, monumentalidade e sobriedade.⁵¹

Para Lehmkuhl o conjunto de obras que compunham o pavilhão do Brasil era coeso, demonstrando uma modernização da academia. Entretanto, a tela de Portinari, considerada “obra símbolo”, era uma exceção. Embora sintetizasse os ideais inerentes ao Estado Novo que buscava modernizar-se sem perder de vista os valores tradicionais (bem como os nacionais em construção), *Café* rompia de certa maneira com os paradigmas estéticos ali selecionados, mostrando claros traços de modernidade.

A pintura *Café* foi premiada com menção honrosa na exposição do Instituto Carnegie em Nova Iorque no ano de 1935 e recebeu inúmeras críticas positivas de especialistas norte-americanos. Foi em decorrência desse reconhecimento que Portinari recebeu o convite do ministro Gustavo Capanema para realizar os murais dos ciclos econômicos no edifício do Ministério da Educação e Saúde que pode ser considerado como a obra símbolo dos ideais do ministério no plano da cultura⁵².

Assim, nessa linha temos um dos murais [Imagem 1.17] realizados para as dependências do MES que também representa o café. No afresco temos uma síntese do que foi representado na tela de 1935.

Percebe-se que o primeiro plano da imagem é composto por uma contraposição entre a mulher, sentada, representada como passiva, ao lado de uma figura masculina, que exemplifica a ideia de que os homens (negros) são o braço forte da nação; são eles que trabalham na lavoura cafeeira para gerar riqueza e progresso ao país. O agigantamento dos pés e das mãos é uma característica marcante nas obras dessa fase.

⁵¹ LEHMKUHL, Luciene. Op. cit., 2011, p.180.

⁵² CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura**. 1ª edição, São Paulo: Zahar, 2006.

Como assinala Annateresa Fabris “Portinari usa francamente a deformação expressiva – a mão como símbolo da força do trabalhador, o pé solidamente plantado no chão, marcando a ligação visceral do trabalhador com o solo.”⁵³

[Imagem 1.17] Cândido Portinari, *Café*, 1939, pintura mural a afresco, 280 x 297 cm, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

Diferentemente da pintura *Café*, em que a paisagem também é um elemento importante e imponente da composição, nos murais do ministério essa paisagem está ausente, pois o foco são os trabalhadores. O esforço de Portinari em caracterizar o povo brasileiro em suas pinturas murais é comparado por muitos críticos como similar ao projeto empreendido pelos muralistas mexicanos a partir de 1920; porém, segundo Annateresa Fabris:

⁵³ FABRIS, Annateresa. Op. cit., 1990, p.95.

Se há alguma semelhança estilística entre Portinari e os mexicanos, esta deve ser mais procurada nas fontes comuns (Renascimento, vanguardas europeias) que na simples transposição de uma expressão revolucionária por parte do artista brasileiro. O que parece ter havido, em certos momentos, é muito mais uma semelhança de concepção, vinda de uma mesma ideologia política (que Portinari, entretanto, não experimenta de forma direta no seio de uma revolução).⁵⁴

Além disso, tanto no Brasil, por meio de Gustavo Capanema à frente do MES durante o período Vargas (1930-1945), como no México pós-revolucionário houve apoio institucional do Estado como o principal agente patrocinador dos projetos plásticos empreendidos⁵⁵. O caráter monumental da pintura mexicana a partir da primeira metade do século XX tem o objetivo de por as massas em contato com a arte, por meio dos grandes murais públicos. Segundo Giulio Carlo Argan:

Após a vitória das forças revolucionárias, os primeiros governos democráticos procuraram a colaboração dos artistas para a formação cultural do povo e a reforma do ensino; pela primeira vez, um movimento artístico avançado, com uma clara orientação ideológica, desenvolve-se com o apoio das forças progressistas no poder. Como se pretende que a arte moderna reacenda no povo a criatividade espontânea da antiga cultura mexicana, escolhem-se os modos mais adequados para pôr a obra dos artistas em contato com as massas: as grandes figurações murais e as estampas populares.⁵⁶

Assim, a pintura mural mexicana tem início após o processo da Revolução Mexicana em 1910 e os artistas que mais se destacaram no muralismo foram: Diego Rivera (1886 – 1957), José Clemente Orozco (1883- 1949) e David Alfaro Siqueiros (1896- 1974).

O fato de Portinari representar, repetidamente, as mulheres como figurantes nas cenas de trabalho reafirma as contradições que estavam colocadas em relação ao papel social esperado para a mulher, discussão essa que será travada no capítulo dois sobre trabalho.

Contudo, o quadro *No cafezal*, pensado dentro da série iconográfica que tematiza o trabalho nas lavouras cafeeiras mostrou-se semelhante a outros trabalhos em alguns

⁵⁴ FABRIS, Annateresa. Op. cit, 1990, p.79.

⁵⁵Cf.: BULHÕES, Maria Amélia. Política Cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas. In: **Porto Arte**, v.2, nº04, Porto Alegre, 1991 e CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. (Dissertação). Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras. Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2016.

⁵⁶ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 491.

aspectos, como nas fotografias, que representam as mulheres trabalhando efetivamente nas lavouras, mas por outro lado, também apresentou diferenças significativas quando comparada às pinturas de Portinari, por exemplo, que representa suas mulheres pouco ativas em comparação aos homens robustos e fortes de suas cenas.

1.2 Os cafezais de Georgina: entre a produção e a circulação

Segundo informações obtidas na ficha catalográfica da tela *No cafezal*, consultada na Pinacoteca, o quadro data da década de 1930, e foi com essa datação que partimos para formular as hipóteses iniciais desse estudo. Porém, conforme a pesquisa foi se desenvolvendo constatei, por meio de levantamento de catálogos na Coleção Lucílio de Albuquerque⁵⁷ [Imagem 1.18], que a tela foi exposta pela primeira vez no ano de 1926, em uma exposição de pintura do casal Georgina e Lucílio de Albuquerque, realizada em São Paulo.

Assim, a obra não foi feita durante a década de 1930. A hipótese mais provável é que seja datada de 1926, pois foram consultados catálogos de exposições da artista desde o ano de 1911 e essa obra não é mencionada até a data dessa exposição em São Paulo.

Além disso, conforme o catálogo da exposição de 1926, Georgina participou da mostra com 20 trabalhos, dentre eles duas telas com o título *No cafetal*, sendo que uma delas contém um adendo junto ao título: *No cafetal – S. Paulo*. Muito possivelmente, essa seria a obra que está hoje na Pinacoteca.

⁵⁷ A coleção particular Lucílio de Albuquerque está sob a guarda do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2014 tive a oportunidade de consultar esses documentos durante viagem de campo ao Rio de Janeiro.

CATALOGO			
QUADROS DE GEORGINA			
1 — O segredo da flor	29 — Cena da roça	S. Paulo	56 — Paisagem
2 — No terraco	30 — Bois pastando	"	57 — Aldeia de pescadores
3 — Festa de S. João no rio Parahyba	31 — Caipira	"	58 — Restinga
4 — Flor sylvestre	32 — Luar na fazenda	"	59 — Recanto de praia
5 — Marabá	33 — Sol da tarde	"	60 — Sol ponte
6 — As ultimas revistas	34 — Volta ao sitio	"	61 — Velh. arvore
7 — O enxoval	35 — Rua da roça	"	62 — Caminho das mangueiras
8 — Amorosa	36 — Fim de jornada	"	63 — Jurujuba
9 — Recordações	37 — Hora da ração	"	64 — Casa colonial
10 — Dia de verão	38 — Recolhendo os animais	"	65 — Paisagem
11 — Cabeça	39 — Cena da roça	"	66 — A' beira-mar
12 — Alta na encruzilhada	40 — Carneiros e cabritos	"	67 — Igreja de S. Francisco
13 — Nu	41 — Em caminho da villa	"	68 — Flamboyants em flor
14 — Repouso	42 — Retardatarios	"	69 — Caminho do Corcovado
15 — No lar	43 — Novilhas	"	70 — Iracema
16 — Descepção	44 — Ultimos raios	"	71 — Lavadeiras
17 — Curiosa	45 — Namoro na roça	"	72 — Pelourinho
18 — Ao espelho	46 — Carneiros	"	73 — Docerias bahianás
19 — No cafetal	47 — Desenhos	"	74 — Interior da Igreja S. Francisco
20 — No cafetal			75 — Gambôa
21 — Mercado de Sto. Amaro			76 — Rua de S. Francisco
22 — Mercado de Sto. Amaro			77 — Rua da Oração
23 — No sitio			78 — Domingo na cidade baixa
24 — Contando milho			79 — Igreja do Rosario
25 — Cavallos			80 — Ladeira de S. Francisco
26 — Pastagens			81 — Ladeira do Desterro
27 — A casa da fazenda			82 — Docerias bahianas
28 — O campeiro			83 — Bêas — Painel decorativo
			84 — Desenhos
QUADROS DE LUCILIO			
48 — O arrastão	Nitheroy		
49 — No alto da montanha	"		
50 — Praia de Jurujuba	"		
51 — Entardecer	"		
52 — Estrada da Fort. St. Cruz	"		
53 — Igreja N. S. da Guarda	"		
54 — Caminho de Jurujuba	"		
55 — Um trecho da Guanabara	"		
TAPETES DA GALERIA "CORTE LEAL"			

[Imagem 1.18] Catálogo da Exposição de Pintura de Georgina e Lucilio de Albuquerque, 1926. Fonte: Coleção Particular Lucilio de Albuquerque, AGCRJ.

A importância da datação correta das obras foi assinalada por Fernanda Pitta ao tratar do estudo de Carlo Ginzburg sobre Piero della Francesca. Segundo a autora:

A datação de uma obra pressupõe refletir sobre o lugar dela na trajetória de um artista, a relação com sua produção anterior e posterior, a relação do artista com a tradição (anterior e posterior) e também com seu contexto. Questões fundamentais para a reflexão sobre o uso de uma obra de arte como fonte histórica.⁵⁸

A outra tela, cujo título também é *No cafetal*, não foi encontrada; porém, há registros dessa outra pintura no catálogo do 1º Salão Paulista de Belas Artes [Imagem 1.19] que ocorreu no ano de 1934.

⁵⁸ PITTA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez., 2007, p. 127-143.

[Imagem 1.19] Catálogo do 1º Salão Paulista de Belas Artes, 1934. Fonte: Biblioteca Walter Wey.

Nessa pintura, mostrada em detalhe no artigo da *Revista da Semana* [Imagem 1.20], cuja reprodução consta no catálogo do 1º Salão Paulista⁵⁹ já citado, a artista

⁵⁹ O Salão Paulista de Belas Artes foi um evento criado por meio de um decreto estadual em novembro de 1933, assinado pelo interventor federal de São Paulo Armando de Sales Oliveira. O objetivo era trazer para São Paulo, “a nova locomotiva do país”, um salão anual aos moldes do que ocorria na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. O 1º Salão foi inaugurado em 25 de janeiro de 1934 e foi inicialmente realizado junto à Pinacoteca do Estado de São Paulo e as edições posteriores ocorreram, em geral, na Galeria Prestes Maia.

representa em primeiro plano uma moça sentada à sombra em meio a um cafezal. Ao lado dela há um galão de água. A jovem branca com aparência saudável e feições delicadas esboça um sorriso, o que a torna aparentemente feliz, em oposição à expressão das mulheres de *No cafezal*. Neste caso ela, veste uma espécie de vestido longo ou um pouco abaixo dos joelhos; o chapéu de palha na cabeça pode ser um indício de que ela estava trabalhando na plantação de café e parou para descansar.

No fundo da tela, como se fossem parte da paisagem, temos homens que estão numa postura levemente curvada segurando suas enxadas e trabalham semeando a terra da lavoura, vestindo calças e camisas com as mangas arregaçadas. Destaque para os chapéus de palha, elemento recorrente no repertório visual de Georgina, que também faz parte do vestuário dos trabalhadores da terra. Diferindo da obra *No cafezal*, aqui a mulher denota uma situação quase avessa ao trabalho. Pode-se mesmo imaginar que ela está em um quase “pic-nic”.

[Imagem1. 20] Georgina de Albuquerque, *No cafezal*, década de 1930.

Fonte: Revista da Semana, 1937.

Infelizmente não foi possível fazer uma análise muito minuciosa desse quadro, já que ele não foi localizado e temos aqui somente reproduções em preto e branco, o que dificulta um olhar mais detido sobre os elementos que compõem a pintura. Porém, com o pouco que conseguimos identificar é possível apontar alguns caminhos de análise.

Em 1926, ano de possível elaboração dos cafezais de Georgina, vivenciamos em termos políticos e culturais um período agitado que antecedeu o Estado Novo (1930-1945). O presidente da República eleito nesse ano era o representante paulista, apoiado pelo Partido Republicano Paulista, Washington Luís (1869-1957). Desde o advento da República (1889) revezavam-se no poder políticos paulistas e mineiros, naquele que ficou conhecido como pacto oligárquico ou política do café-com-leite. Washington Luís foi o último presidente a governar nesses moldes, já que desde 1920 esse primeiro momento republicano foi dando sinais de enfraquecimento, o que culminou no golpe dado pelos militares e a tomada de poder por Getúlio Vargas em novembro de 1930.

Em termos culturais o campo das artes também passava por momentos de transformação. Anos antes, em 1922, ocorrera em São Paulo a Semana de Arte Moderna, que como bem assinala Ana Paula Simioni insere-se “em um movimento de internacionalização das vanguardas europeias.”⁶⁰ A partir da década de 1920 e mais intensamente na década seguinte a retomada do debate acerca do nacional da arte ganha novos ares. Um dos motes é que representações com caráter social, ou seja, o povo e seus costumes servindo de tema às práticas artísticas.

Assim, o fato de Georgina optar por representar a temática da mulher em situação de trabalho nesse momento e não antes, pode revelar uma preocupação da artista em colocar essas representações em diálogo com questões advindas desde finais do século XIX por artistas ligados à ENBA, e recolocada no debate político e artístico a partir da década de 1930. Segundo Aracy Amaral:

No Brasil, a primeira manifestação escrita que conhecemos de um artista plástico nacional sobre a problemática social, bem como sobre a utilização da arte na ajuda ao “amelhramento” político-social do homem, como diria Mário de Andrade, datada de 1933, viria de Di Cavalcanti. Trata-se de um texto escrito a propósito da exposição de Tarsila, no Palace Hotel do Rio de Janeiro nesse ano de grande efervescência política, e que incluía, já de volta da viagem da artista à

⁶⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes/ Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 234.

URSS com Osório Cesar, as duas telas mais conhecidas de sua significativa fase de preocupação social, *Operários e 2ª classe*.⁶¹

Amaral defende que a preocupação com questões tidas como “sociais” na arte, ou seja, uma visualidade comprometida em mostrar determinados aspectos da realidade social brasileira ocorre a partir da década de 1930; porém, compreendemos que desde finais do século XIX e início do século XX a discussão já está posta pelos artistas que estão produzindo no país. No entanto, como bem salientam Tadeu Chiarelli⁶² e Fernanda Pitta⁶³, essas questões já vinham de longa data, sendo constitutivas dos debates produzidos no campo acadêmico, visíveis em obras como “A Arte Brasileira”, de Gonzaga Duque. O tema da formação e especificidade de uma Escola Artística Brasileira foi colocado claramente na exposição de 1884, e mereceu análise acurada de Letícia Squeff⁶⁴.

A exemplo disso cito o livro de Angyone Costa, *A inquietação das abelhas*, publicado em 1927⁶⁵. Trata-se de uma compilação de entrevistas com artistas e escultores brasileiros, tendo como uma das principais questões dos depoimentos dos artistas a preocupação com os rumos da arte nacional.

Destaco aqui o trecho da entrevista realizada com Lucilio e Georgina de Albuquerque. Em dado momento Georgina defende que é necessário fazer propaganda e expor a arte brasileira fora do país e pontua: “É inadiável que comecemos a divulgar o nosso trabalho ao estrangeiro. A Argentina, sem ter uma tradição de arte como nós, estimula, entretanto, a produção dos seus artistas, fazendo-lhes a mais larga e perfeita propaganda.”⁶⁶ Mais adiante, ao ser questionada sobre a necessidade de estudar arte fora do país Georgina afirma:

Perfeitamente. Para fazer arte brasileira, precisamos ver tudo quanto o estrangeiro fez, melhorar, simplificar para depois criar o que é nosso,

⁶¹ AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 2003, p. 33.

⁶² CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

⁶³ PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes. 2013.

⁶⁴ SQUEFF, Letícia. **Uma galeria para o império: A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2012.

⁶⁵ COSTA, Angyone. Op. cit., 1927.

⁶⁶ Idem, Ibidem, p. 89.

conscienciosamente, porque tanto mais horizonte e inteligência descortinamos, quanto mais aptos ficamos para produzir e inovar.⁶⁷

Dessa forma, a preocupação com a arte nacional brasileira não surge com os artistas modernistas, mas já é debatida por artistas ligados também à Escola Nacional de Belas Artes, como é o caso de Georgina.

Na obra escolhida para ser acervo da Pinacoteca as mulheres são os sujeitos que atuam ativamente capinando café. Assim, o fato de um quadro estar em um importante museu brasileiro e o outro, cuja temática é a mesma, estar desaparecido pode indicar que os diferentes modos de representar o tema do café tenha sido um fator determinante para uma pintura se consagrar sendo musealizada por uma importante instituição e a outra não.

Na tela *No cafetal* desaparecida, Georgina parece lançar mão de determinados elementos pictóricos com os quais já trabalhara anteriormente, tais como: mulheres como protagonistas - especialmente mulheres com ares de “bom comportamento” - brancas e femininas. Nesse sentido tematicamente esse trabalho não parece desafiar as convenções de gênero relacionadas ao papel da mulher, diferentemente da obra adquirida pela Pinacoteca, em que as mulheres são as protagonistas ativas do trabalho na lavoura cafeeira.

A permanência ou desaparecimento das obras de arte, o lugar em que se encontram situadas, são temas fundamentais para o presente estudo. Afinal, como apontou Enrico Castelnuovo⁶⁸, a sobrevivência de uma obra pode estar relacionada à história de sua recepção. No caso da tela apresentada no Salão Paulista de 1934, supõe-se que tenha suscitado menos interesse que a tela pertencente, hoje, à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Após a exposição de 1926, a tela *No cafezal* tornará a ser exibida na XXXVII Exposição Geral de Belas Artes⁶⁹, em 1930. Na ocasião Georgina participou com três obras: a já mencionada *No cafezal*, *Roceiras* [Imagem 1.21] e *Olhos azuis*⁷⁰.

⁶⁷ Idem, Ibidem, p. 90.

⁶⁸ Cf.: CASTELNUOVO, Enrico. Op. cit, 2006, p. 134.

⁶⁹ As Exposições Gerais de Belas Artes ocorreram anualmente no Rio de Janeiro desde 1840, sendo promovidas inicialmente pela Academia Imperial de Belas Artes e continuaram quando das mudanças ocorridas na Escola Nacional de Belas Artes, passando a ser chamada assim após a proclamação da república (1890). Em 1934, a mostra passa a ser designada de Salão Nacional de Belas Artes, interrompida em 1990. Para saber mais sobre o assunto ver tese de DAZZI, Camila. **Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola**

Nessa mesma exposição, a artista concorreu ao prêmio de viagem, o mais importante outorgado pela instituição, porém o vencedor foi o pintor Cadmo Fausto com a tela *Pescadores*. Embora tenha perdido esse concurso, na mesma ocasião recebeu o “prêmio Laura de Frontin Hess” de incentivo em dinheiro⁷¹.

A tela *Roceiras*, que figurou nessa mesma exposição pertence, hoje, ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes e foi transferida da Escola quando da criação do museu em 1937. Não sabemos precisar a data correta da tela. Segundo informação oficial é possível que seja da década de 1930. E isso indica, assim, como em relação à tela *No cafezal*, um interesse em adquirir e musealizar uma obra, cuja temática também detém-se sobre as mulheres e o trabalho.

[Imagem 1.21] Georgina de Albuquerque, *Roceiras*, c. 1930, óleo sobre tela, 91x 97, Museu Nacional de Belas Artes.

Nacional de Belas Artes em 1890. (Tese). Doutorado em História da Arte pela Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2011.

⁷⁰Informação consultada no catálogo da XXVII Exposição Nacional de Bellas Artes acervo da Biblioteca Nacional.

⁷¹“SALÃO” de 1930. Concedidos o prêmio de viagem e os demais. *O Globo*, 28 ago. 1930, p. 22.

Conforme levantamento em periódicos do período a tela passa a circular através de reproduções em revistas, como *Ilustração Brasileira*, a partir da década de 1930 e não antes, o que também é um indicativo da datação do trabalho.

Em duas das telas expostas vê-se uma temática comum: a das mulheres trabalhando. Em *Roceiras*, a cena é composta por duas mulheres: a do lado esquerdo veste saia longa amarela e blusa de manga longa em tons de verde e azul, um lenço vermelho adorna seu pescoço, o cabelo escuro curto está solto e sobre a cabeça o chapéu de palha de abas largas, elemento recorrente nas imagens de Georgina, e nada nos pés, ela está descalça. A mulher do lado direito está com vestido cinza escuro longo com mangas, ela usa um lenço rosa que pende sobre seu pescoço, o cabelo escuro também curto é coberto por um lenço branco, ela parece calçar sapatos, o que a distingue da outra personagem.

Mas, nessa pintura possivelmente as duas mulheres que conversam com alguma intimidade estão no horário de descanso do trabalho. O título do trabalho indica que essas mulheres trabalham e vivem na roça.

[Imagem 1.22] Camille Pissarro, **Trois femmes paysannes**, 1890, aquarela, Coleção Privada. Fonte: <http://www.wikiart.org/>

A estilização do fundo e das roupas é uma característica que distingue essa obra das demais aqui analisadas, pois não podemos identificar exatamente o lugar onde se passa a cena. Já nos quadros de *No cafezal* o cenário da representação é a lavoura cafeeira.

A pintura *Roceiras* nos remete à aquarela *Trois femmes paysannes* do pintor francês Camille Pissarro (1830-1903) **[Imagem 1.22]**. Nessa obra temos três camponesas representadas em pose similar e com indumentária semelhante às duas roceiras de Georgina. Elas não estão trabalhando, mas descansam e conversam em meio a uma roça ou lavoura.

Não temos informações se Georgina viu o trabalho de Pissarro; entretanto, a semelhança temática é um elemento que torna possível a aproximação dos trabalhos.

Segundo o guia do Salão daquele ano, *Roceiras* estava na mesma sala da pintura *Olhos azuis*, sala C **[Imagem 1.23]**. Já *No cafezal* localizava-se na sala D, ou seja, em outro compartimento, juntamente com trabalhos de Guignard, Parreiras e outros. Nessa sala temos os seguintes trabalhos: Guignard – auto retrato, Marque Junior – Raios de sol, P. Fonseca – Nova Favella, Maria Francelina – Hora do catecismo e Mlle. I. A. em seu costume regional finlandês, Antonio Parreiras – Terra flagelada, G. Bicho – Paisagem, P. de Moraes – Amplidão, H. de Pinho – Caes do porto, Edgard Parreiras – Recanto praieiro e Dia sombrio, A. Vianna – Samba Carnavalesco e Canto da mesa, B. Souza Pereira – Um só Yaya? , Luiz Freitas – Arredores de S. Paulo e Mercado de S. Paulo, N. Del Negro – Senh. R. H, Nieta Gomes – Blanchette adormecida, L.F. Almeida Junior – Despertar e Malpaga Franco – Casebres.

[Imagem 1.23] Guia do Salão Nacional de 1930. Fonte: Biblioteca Nacional/ Iconografia.

A organização dos trabalhos nas salas de exposição não parece seguir um ordenamento temático muito claro, pois pelo que os títulos sugerem as obras tratam de diversas naturezas temáticas. Entretanto, por meio dos títulos atestamos que em ambas as salas da exposição há trabalhos, cuja temática está de alguma forma relacionada aos costumes e cenas do cotidiano.

Assim, o salão de 1930 parece ainda manter os padrões vigentes pela Escola Nacional, mas a partir de 1931 a disputa entre dois sistemas artísticos se acirra na ENBA com a nomeação de Lucio Costa ao cargo de diretor da instituição⁷².

Segundo Maria Amélia Bulhões no campo das artes plásticas houve uma aparente ambiguidade política, pois se apoiou paralelamente em dois sistemas em disputa: academismo e modernismo.⁷³ Sobre essa disputa podemos retomar o episódio da nomeação de Lucio Costa, arquiteto modernista, para o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1931. A respeito desse ponto Daryle Williams comenta:

Desejando introduzir uma reforma radical no currículo da ENBA, Costa enfrentou a resistência do grupo dos “acadêmicos” aos princípios de arte moderna e da arquitetura “nova” por ele advogados.

⁷² VIEIRA, Lúcia. Gouvêa. **Salão de 31**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

⁷³ Cf.: BULHÕES, Maria Amélia. Op. cit., 1991.

Os protestos contra tais reformas se intensificaram, havendo uma espécie de revolta ante a aceitação de obras de cunho modernista no tradicionalíssimo Salão Nacional de Belas Artes de 1931, por isso ficou conhecido como Salão Revolucionário.⁷⁴

A direção de Lucio Costa à frente da ENBA durou somente um ano e foi repleta de desacordos internos. Esse acontecimento revela que as transformações propostas pelo Estado e seus gestores, no sentido de modernizar determinadas instituições, ocorreram, mas foram permeadas por disputas entre os agentes sociais envolvidos.

O governo centralizador de Vargas é marcado por uma forte relação com agentes artísticos e intelectuais. A importância da cultura e das artes visuais, bem como dos intelectuais e dos artistas foi muito significativa durante o regime varguista. A eles era dada a função de pensar e sistematizar aspectos da identidade nacional, como afirma Maria Helena Capelato:

No Estado Novo a função do artista foi definida como socializadora em nível nacional e unificadora em nível internacional. Deveria cumprir a missão de testemunho social, o que em muito ultrapassava a mera produção de beleza.⁷⁵

Por meio do fazer artístico, estimulava que os pintores, escultoras e arquitetos se detivessem sobre “a realidade social brasileira” a fim de selecionar elementos e representá-los de acordo com os ideais políticos do Estado, possibilitando assim a educação da população. Dentre tais elementos, enfatizava-se o culto ao trabalho e o elogio à miscigenação.

Entre 1934 e 1945, Gustavo Capanema assumiu o cargo de Ministro da Educação e Saúde. Uma de suas metas era a de modernizar o país, criar o “novo homem brasileiro” por meio da articulação entre a cultura e os interesses políticos do Estado, segundo o próprio ministro sua função era “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”⁷⁶.

⁷⁴WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: GOMES, Angela de Castro (org). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 255.

⁷⁵CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 126.

⁷⁶LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. O novo em construção: o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquitetural nos anos 1930. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV/Universidade São Francisco, 2000, p. 50.

No caso da ENBA, instituição de formação e legitimação oficial no campo das artes plásticas desde sua fundação em 1826, durante o século XIX e meados do século XX, as tensões e mudanças foram frequentes. Ou seja, desde o período de sua fundação como Academia Imperial de Belas Artes até a década de 1930 a instituição passou por diversas mudanças, incorporando e respondendo às transformações históricas, sociais e políticas das quais participou, como instituição central ao Estado.

No ano de 1931 a ENBA realizou o Salão Revolucionário, como ficou conhecido, e tanto Georgina de Albuquerque como outros artistas então associados ao rótulo de “acadêmicos”, tais como Eliseu Visconti, Henrique Cavalleiro, Lucilio de Albuquerque e Lucilia Fraga, para citar alguns, não participam do salão como de praxis. Isso pode demonstrar a provável cisão entre os dois sistemas nesse momento⁷⁷.

Nesse mesmo ano ocorre o 1º Salão Feminino de Arte no Rio de Janeiro que conta com a participação de Georgina exibindo entre outras a tela *Ordenança*, conforme a imagem abaixo de algumas expositoras nesse salão publicada na *Revista da Semana* [Imagem 1.24]. Embora esse salão não tenha permanecido como um espaço constante de exibição foi uma iniciativa importante nesse período e possibilitou a circulação de obras de diversas artistas, inclusive da própria Georgina de Albuquerque.

Em janeiro de 1934 ocorre em São Paulo o 1ª Salão Paulista de Belas Artes⁷⁸, já mencionado anteriormente, organizado pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. O conselho era o responsável por selecionar os expositores e compor a mostra, tinha como membros figuras de destaque no cenário paulistano, tais como a mecenas Olívia Guedes Penteadó⁷⁹ e o artista José Wasth Rodrigues. Georgina participou do salão com cinco obras: *Retrato*, *A Carvalhada*, duas telas intituladas *Mercado* e *No cafésal* (tela que não é a da Pinacoteca e sim a desaparecida).

⁷⁷ DAZZI, Camila. Op.cit., 2011.

⁷⁸ Ver mais sobre os salões em FORTE, Graziela Naclério. Entre os salões e a institucionalização da arte. **Revista de História**, Universidade de São Paulo, n. 162, 2010, pp. 271-294.

⁷⁹ Sobre Olívia Guedes Penteadó ver: MICELI, Sergio. **Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

[Imagem 1.24] Georgina no 1º Salão feminino de Arte, Rio de Janeiro.

Revista da Semana, jun, 1931. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Nesse mesmo salão a já afamada modernista Tarsila do Amaral expôs as obras, *Operários*, de 1933, e *Segunda classe*. Nesse momento, a artista já havia viajado à URSS (1931) e mantinha um relacionamento amoroso com o médico comunista Osório Cesar, o que a levou, possivelmente, a se interessar pela causa revolucionária e representar a temática social nessas duas obras⁸⁰.

A coexistência de dois sistemas artísticos é evidente. Ao analisarmos os eventos, percebemos que o modelo “acadêmico” e o da “vanguarda” coabitam os mesmos tempos, e acomodam-se em espaços contíguos. No mesmo ano, 1922, em que ocorre a Semana de Arte Moderna também é comemorado o Centenário da Independência com encomendas públicas realizadas por artistas ligados à Academia. Pouco depois, durante a década de 1930, quando Lucio Costa é colocado na direção da ENBA, Lucílio de Albuquerque torna-se posteriormente seu diretor (1937-1938). Assim, é necessário

⁸⁰ AMARAL, Aracy. Op. cit, 2003.

compreender que a fronteira que separa esses sistemas e consequentemente os artistas é fluída. Embora seja um território de disputas constantes, as aproximações são concretas e perceptíveis.

Em 1936 a revista *Fon-Fon* publicou uma nota a respeito de uma exposição do casal Georgina e Lucilio de Albuquerque que ocorria no Palace Hotel no Rio de Janeiro. O crítico que assina como Oscar D'Alva ao mencionar as obras de Georgina, destaca:

Passando os olhos na série exposta pela pintora, fixamos logo a vista em... Nú (n.5), No cafetal (n.15), Malmequer (n.20), todas idealizações eloquentes da figura feminina: um incompleta, mas viva representando um busto, de costas, e duas inteiras, uma no meio de um cafetal e outra e outra desfolhando um malmequer.⁸¹

Como se vê, além do circuito oficial, a tela *No cafetal* participou também de exposições dirigidas a um mercado artístico privado, das quais o casal Albuquerque participou proficuamente durante as décadas de 1920-1930. Pela descrição, feita pelo crítico, no trecho acima, a tela em questão não é o mesmo cafetal exposto no salão da ENBA em 1930, mas sim a tela *No cafetal* [Imagem 1.20] exposta em 1934, no 1ª Salão Paulista de Belas Artes.

Isso se depreende do texto, pois ao falar da obra o autor afirma ser uma única figura feminina no meio de um cafetal e, como sabemos, a tela pertencente à Pinacoteca, representa oito mulheres carpindo café, enquanto a outra mostra uma única moça sentada em meio a um cafetal.

Na década de 1940, as obras de Georgina com temática do trabalho continuam a circular no campo artístico. No Salão Nacional de Belas Artes de 1940 ela expõe *No cafetal S. Paulo* [Imagem 1.25] e concorre com essa obra ao prêmio de viagem ao país pela Divisão Geral, mas não chega a ser premiada.

⁸¹ Oscar D'Alva. *Fon-Fon*, out.1936, nº32. Notas de Arte. HDB/Bndigital.

Lembrando que nesse ano é criada a Divisão Moderna no salão da ENBA, assim reafirma-se a cisão entre os dois sistemas artísticos, modernos e acadêmicos, mais uma vez por meio de uma ação institucionalizada na Escola Nacional de Belas Artes.

[Imagem 1.25] Reprodução da obra **No cafetal S. Paulo** no catálogo do Salão Nacional de Belas Artes, 1940, EBAOR, UFRJ.

O quadro *No cafetal* é premiado em 1942, com primeiro prêmio Fernando Costa, no 8º Salão Paulista de Belas Artes, realizado na Galeria Prestes Maia em São Paulo. É nesse momento que a tela se destaca, efetivamente, no circuito artístico.

Pode-se inferir que o fato de Georgina optar por inserir as telas no circuito artístico, tendo como temática principal a mulher em situação de trabalho, justamente num momento em que o trabalho foi considerado uma atividade central para a nação, como símbolo do ideário estadonovista, pode revelar o desejo da artista de participar do campo com obras que inovassem as relações entre trabalho e gênero; obras essas que rompem com as dicotomias entre arte acadêmica x arte modernista, posto que, como se pretendeu mostrar, dialogam com outros artistas e pinturas oriundos das mais diversas escolas.

1.3 Consagração: a musealização de uma tela

Sobre a obra aqui estudada é importante pontuar que a instituição à qual pertence, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, possui ao todo nove obras de Georgina de Albuquerque: *Cabeça de Italiana* incorporada ao acervo em 1912, *Cravos*, *Zínias*, *Paisagem*, *Sem título* (desenho), *Lição de Piano*, *Dama* e *Sem título* (retrato de moça com leque), todas essas provenientes de doações de colecionadores. A tela *No cafezal* foi a única adquirida por meio de compra e não doada como as de mais.

Esse dado merece ser destacado, pois compras de obras se tratam de escolhas feitas por determinados agentes - especialistas em arte - podendo ser diretores de museus ou *marchands*, o que significa que há um valor simbólico⁸² distinto conferido às obras de arte que entram no museu por meio de compra em relação às obras doadas.

A tela localiza-se, no presente, na sala denominada “Das coleções para o museu”⁸³. No entanto, a tela não pertenceu a nenhuma coleção privada, mas foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo em 1951 das mãos da própria artista, segundo documentação levantada na própria instituição [Imagem 1.26].

O primeiro documento localizado não está assinado. Está datado de julho de 1951, tendo como remetente o então Diretor da Pinacoteca Tulio Mugnaini, o qual escreve para um destinatário superior hierarquicamente. Provavelmente seria o Diretor da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública, órgão ao qual a Pinacoteca era subordinada no período. Neste ofício Tulio escreve: “Opine favoravelmente pela aquisição do quadro “*No cafesal*”, da pintora Georgina de Albuquerque, por se tratar de trabalho premiado em exposição oficial deste Estado e por ser a artista bastante credenciada nos meios artísticos do país”⁸⁴.

O segundo documento da série, datado de setembro de 1951⁸⁵, é destinado a Georgina de Albuquerque e tem como remetente Tulio Mugnaini. Comunica-se à artista que a obra será adquirida pela Pinacoteca, conforme despacho do Secretário da Educação, e para tanto pede que Georgina envie a obra o mais rápido possível e compareça à Pinacoteca para receber o pagamento.

⁸²Queremos dizer com valor simbólico distinto que determinadas classes sociais atribuem valores e *status* diferentes as obras de arte que foram compradas daquelas doadas.

⁸³A Pinacoteca do Estado de São Paulo passou por uma reelaboração da exposição de longa duração que foi reaberta para o público em 2011.

⁸⁴ Documento administrativo endereçado a Tulio Mugnaini, então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Núcleo de Gestão Documental do Acervo (NUGEDA), Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁸⁵ Documento administrativo, cujo remetente é Tulio Mugnaini endereçado a Georgina de Albuquerque, Núcleo de Gestão Documental do Acervo (NUGEDA), Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[Imagem 1.26]: Série documental a respeito da aquisição da tela *No cafezal* pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1951. Fonte: Núcleo de Gestão Documental do Acervo (NUGEDA).

No terceiro documento da série constam informações a respeito da tela adquirida e o valor a ser pago à artista, a saber, Cr\$ 18.00,00⁸⁶. Georgina assina o recibo. Já o último documento datado de maio de 1952⁸⁷ refere-se à prestação de contas, exercício de 1951, e menciona o valor pago pela tela.

Tulio Mugnaini foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1944 e 1965. De origem paulistana também foi um importante pintor, decorador e professor. Iniciou seus estudos em 1910 no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre 1914 e 1920. Estuda na Itália e depois parte para Paris como pensionista do Estado de São Paulo, tornando-se aluno da *Académie Julian*, sendo contemporâneo de Georgina na academia privada. Assim, ele partilha de um círculo comum à pintora, nesse período também participa como expositor de alguns salões franceses, podendo-se supor que ambos tornaram-se próximos nessa estada.

A partir do seu retorno definitivo ao Brasil em 1928 obtém relativo êxito nos meios artísticos, realizando diversas exposições, tais como em 1929, quando participou da exposição do grupo Almeida Júnior, e em 1932, quando iniciou a decoração do forro da Igreja do Carmo.

Durante sua gestão foram adquiridas 151 obras, entre pinturas, esculturas e objetos de arte para a Pinacoteca⁸⁸. Dentre esse conjunto, além da obra citada, ressalta-se a aquisição da tela *Baiana quitandeira* [**Imagem 1.27**] da artista Guiomar Fagundes.

Esse foi o único trabalho que enquanto temática poderia se relacionar com o tema pintado por Georgina, sendo assim, não podemos falar em recorrência desse tema nas aquisições do museu nesse período, tratando-se de escolhas pontuais da instituição no que se refere à constituição do acervo.

A propósito da pintora Guiomar de Sousa Fagundes, nascida em São Paulo em 1896, estudou pintura com Oscar Pereira da Silva e também teve parte do seu aprendizado realizado em Paris e Milão durante a década de 1920. Foi uma artista com certo prestígio, como atestam as exposições realizadas no salão francês (1929), mostras individuais como em Lisboa (1933) e Buenos Aires (1936) sendo também premiada com medalha de prata no Salão Paulista de Belas Artes (1938).

⁸⁶Documento administrativo endereçado a Georgina de Albuquerque. Núcleo de Gestão Documental do Acervo (NUGEDA), Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁸⁷Documento administrativo, cujo remetente é Tulio Mugnaini e o destinatário é Theophanes Braga. Núcleo de Gestão Documental do Acervo (NUGEDA), Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁸⁸A pesquisa foi realizada na base de dados Donato acessível na biblioteca Walter Wey.

A tela em questão foi adquirida pela Pinacoteca em 1951 durante a gestão de Tulio Mugnaini como a obra *No cafezal*. A pintura figura na última sala do novo projeto expográfico do museu intitulado “O nacional na arte”, que visa apresentar um debate que surge durante o século XIX e se perpetua até o modernismo em meados do século XX – “o que define o caráter nacional da arte brasileira?”

A obra, realizada em 1931 por Guiomar, representa um tipo feminino distinto do de Georgina. Trata-se de uma mulher negra vestida com trajes típicos de baiana. Sentada, ela segura em uma das mãos uma colher e nota-se no canto esquerdo da composição uma panela, devendo tratar-se do preparo que ela cozinha para vender como quituteira.

Ambos os trabalhos feitos pelas mãos de artistas do sexo feminino representam de maneiras distintas mulheres em situação de trabalho, embora Georgina opte por representar o trabalho no campo e figure um conjunto de oito mulheres brancas concentradas executando a função de semear o café, Guiomar representa uma única figura, cuja expressão de satisfação transmitida mostra que ela tem outra relação com o trabalho, similar à tela *No Cafesal* [Imagem 1.20].

[Imagem 1.27] Guiomar Fagundes. **Baiana quitandeira**, 1931, óleo sobre tela, 140,5 X 114. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Retomando o que foi proposto no início desse capítulo, a tela *No cafezal* busca representar o papel da mulher enquanto trabalhadora nas lavouras de café, período de significativa importância para o crescimento da economia brasileira, mesmo que ainda dentro moldes agrícolas.

A cidade de São Paulo, núcleo principal dos cafezais, passou por uma série de transformações ao longo do século XX por meio do enriquecimento propiciado pela cafeicultura deixou de ser uma província agrícola para se tornar um grande centro urbano.

Em decorrência da relevância temática a obra completa o seu ciclo de consagração. Além de ter circulado pelas exposições oficiais do país e ter sido premiada (1942), passa a integrar, em 1951, o acervo de um dos mais importantes museus de São Paulo – Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ao representar o trabalho de mulheres nos cafezais paulistas Georgina demonstra estar afinada com a preocupação social na arte que buscava em suas temáticas representar o tipo nacional brasileiro. Ela inova do ponto de vista temático, ao colocar as mulheres como sujeitos ativos do trabalho no campo, diferindo assim de obras de contemporâneos seus como Quirino Campofiorito, e especialmente Cândido Portinari, os quais elaboram imagens em que as mulheres são fixadas seja como mães, seja em posição passiva, de não atividade.

CAPÍTULO 2: O TRABALHO COMO TEMA

O tema do trabalho é central no escopo da presente dissertação. Mas, para melhor entendê-lo, é importante inserir a produção de Georgina num contexto visual mais amplo, o que significa observá-la a partir do estudo comparativo com obras de outros artistas brasileiros e estrangeiros, atentando para quais aspectos se assemelham e quais se distanciam de suas escolhas. Com isso, a intenção é proceder a uma leitura que contemple de forma mais próxima o contexto de produção e circulação das telas, inferindo quais seriam os possíveis sentidos políticos dessas fontes visuais.

Dito isso, e tendo como fio condutor a tela *No cafezal*, discutida no primeiro capítulo a partir da perspectiva do gênero, irá se relacionar a outras imagens que possam contribuir para uma reflexão sobre a representação do trabalho na pintura brasileira dos anos 1930-1940.

A pintura de gênero⁸⁹, estilo pictórico cuja temática centra-se nas representações de cenas do cotidiano, rejeita os grandes temas “históricos”, servindo-se de temas populares, íntimos e anedóticos. As cenas de gênero têm como protagonistas homens, mulheres e crianças em situações habituais. Mas é no salão de 1850 que o pintor Gustave Courbet apresenta as telas *Les paysans de Flagey revenant de la foire*, *Un enterrement à Ornans* e *Cribleuses de blé* provocando uma transformação efetiva na hierarquia dos gêneros tradicionalmente levada a cabo pela Academia, ao engrandecer imagens de camponeses e seu cotidiano, criando obras em escala de pintura histórica, mas com temas comumente associados à pintura de gênero.

Durante a segunda metade do século XIX, as escolas realistas de pintura exploraram amplamente o tema do trabalho, artistas franceses como Gustave Courbet e Jean François Millet são dois grandes nomes desse período. Como aponta Chiarelli:

A pintura realista, portanto, elevava a antiga pintura de “cenas de gênero” ao status das antigas pinturas de história. O trabalhador da cidade ou do campo, o lumpen-proletário, o pequeno-burguês do campo e da cidade – presenças novas no conturbado clima político-social francês da época – assumiam assim o papel principal na escala de valores de uma parte considerável de artistas franceses, que seria

⁸⁹A pintura de cenas de gênero aqui está sendo analisada a partir do contexto francês, devido ao impacto que essa produção tem no Brasil. Porém, os franceses não são os únicos a fazer pintura de gênero. Nos países Baixos durante o século XVII pintores como Rembrandt e Vermeer são dois exemplos que se destacam ao elegerem cenas do cotidiano como tema da pintura. Assim como na Itália os macchiaioli no século XIX também escolhem pintar a paisagem e seu povo.

aceito com mais ou menos parcimônia pelo público burguês da época, tanto na França, como no restante do mundo ocidental.⁹⁰

Segundo Chiarelli⁹¹, há uma relação intrínseca entre as escolas realistas e o largo uso que fizeram da pintura de gênero, principalmente a francesa. Como realismo compreende-se as representações que buscavam imprimir aspectos da realidade social de grupos desfavorecidos à pintura da maneira verossímil. Os temas da vida cotidiana das classes populares eram tratados como narrativa moral. Entretanto, há um largo debate sobre a terminologia realismo⁹², que não será abordado nessa dissertação.

No caso do Brasil é em 1887, com a exibição da tela *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, que a pintura de gênero ganha destaque. Comentando o Salão de 1884, o crítico Gonzaga Duque elogiou essa tela, vendo nela o futuro da pintura brasileira. Segundo Luciano Migliaccio:

Belmiro, portanto, punha fim à época em que a arte brasileira ainda era prisioneira da retórica dos gêneros e se fundamentava na transposição em chave nacional da tradição europeia. Dava início a uma arte nova, inspirada na realidade social urbana contemporânea, falando da transformação dos costumes no interior da família e da condição da mulher na sociedade moderna.⁹³

Embora a tela *Arrufos* não figure uma situação de trabalho, nem o trabalhador do campo, mas ao contrário, tenha como assunto e preocupação a contemporaneidade dos valores da burguesia, ainda assim essa pintura insere-se nas cenas de gênero, pela dimensão e especialmente por sua temática. Percebe-se pelo texto de Migliaccio⁹⁴, que a década de 1880 trazia uma nova sensibilidade para as modalidades artísticas, trazendo a possibilidade de consagração a outros gêneros que não apenas a pintura de história, considerada como o gênero máximo na hierarquia acadêmica tradicional. Além de Belmiro, há outros nomes importantes nesse período que contribuíram para dar novos

⁹⁰CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 218-219.

⁹¹ Idem, ibidem.

⁹² Para essa questão consultar PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes. 2013, PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, dez 2007, pp-137-155.

⁹³MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org). **Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX**, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

⁹⁴ Idem, ibidem.

ares à pintura de gênero como Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Pedro Weingartner e, especialmente, Almeida Júnior, que no mesmo salão apresentara o quadro *O Derrubador Brasileiro*, uma obra fundamental no período.

A preocupação com um suposto “caráter nacional” nas artes brasileiras não é um fenômeno que se inicia com o Modernismo; ao contrário, está presente desde o século XIX⁹⁵. No caso do Brasil a busca por essa identidade pautou os debates no campo literário e também nas belas artes ao longo do oitocentos. Como diversos autores já bem demonstraram⁹⁶, ao longo do período imperial edificou-se o índio idealizado como um “herói nacional”, por sua ancestralidade na terra, por sua suposta “pureza” e ainda por seu sacrifício diante do processo, visto como inexorável, da colonização, tornando-o protagonista de uma série de representações, como *Moema*, de Victor Meirelles, ou o livro *Guarani*, de José de Alencar.

No entanto, tal simbologia identitária que havia tido êxito, ao lado das imagens celebratórias do Império atreladas ao corpo do Imperador, com o advento da República não eram mais possíveis⁹⁷. Era então preciso buscar um novo modelo que representasse a pátria. Para tanto um dos personagens que se buscou construir foi o do “trabalhador brasileiro”.

Como aponta Arthur Valle, “uma das alternativas ao índio como símbolo da nação, que se fixaram na mente dos intelectuais e artistas brasileiros ainda antes do fim do período imperial, foi a figura do homem do campo”⁹⁸. Nesse sentido, Almeida Junior com suas séries de telas de caipiras, as quais tiveram sucesso na época, é um caso paradigmático, como bem aponta Fernanda Pitta⁹⁹.

Georgina de Albuquerque é uma das artistas a terem representado o tema do trabalhador. Na obra *O Colhedor de Frutas*, datada [Imagem 2.0] de 1923, uma aquarela em médio formato, 65X 50 cm, ela representa um homem negro embaixo de uma árvore colhendo frutas. Nesse sentido, por abordar uma etapa da atividade agrícola a imagem pode ser considerada uma representação do trabalhador. Esse aparece vestido

⁹⁵ DUQUE, Luís Gonzaga. **A arte brasileira**. (Introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁹⁶ BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP: Ouro sobre Azul, 2009; Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

⁹⁷ CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹⁸ VALLE, Arthur. Imagens do camponês na pintura brasileira: o sertanejo de Carlos Chambelland. *Revista Esboços*, UFSC, v.15, n.19, 2008.

⁹⁹ PITTA, Fernanda Mendonça. Op.cit, 2013.

de modo simples, com uma camisa branca que deixa à mostra os braços e seu peitoral, e uma calça marrom dobrada na barra; ele está descalço e segura em uma das mãos o fruto colhido. Do lado esquerdo do quadro temos um banco e sobre ele uma cesta com mais frutas, assim como do lado direito, onde há uma cesta no chão também com a colheita que se realiza.

Ao se abaixar para depositar a fruta na cesta, o homem sorri para o espectador, expressando satisfação com o trabalho que realiza, diferentemente das mulheres e do homem da pintura *No cafezal*, absortos em sua atividade.

[Imagem 2.0] Georgina de Albuquerque, **O colhedor de frutas**, 1923, aquarela, 65X50 cm, Galeria Espaço Arte.

A imagem do colhedor de frutas, por seu tema, por abordar em primeiro plano uma personagem afro-descendente, pode ser aproximada à obra *Tropical* [Imagem 2.1], de Anita Malfatti, realizada em 1917, hoje acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, exposta na sala “O nacional na arte”.

Possivelmente Georgina viu a exposição de Anita realizada em dezembro de 1917, na qual a tela foi exibida. A pintora constantemente participava de exposições em São Paulo, embora vivesse no Rio de Janeiro. Ela pode ainda ter tomado conhecimento

da mostra a partir dos jornais ou do círculo de artistas ao qual estava inserida, devido à amplitude do debate suscitado com a exposição, principalmente pelo crítico e escritor Monteiro Lobato¹⁰⁰.

A pintura de Anita, segundo Tadeu Chiarelli¹⁰¹, tinha como título no momento de sua produção e circulação primeira: *Negra baiana*. Sobre essa questão ele pontua: “esse título ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura, estava endereçado a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho nacionalista.”¹⁰²

Para Chiarelli a artista busca representar um tipo específico de mulher, no caso, a negra e baiana, por isso a composição evidencia características mais relacionadas a um tipo de “realismo sintetizado”, no qual a figura é elaborada de maneira estilizada, e as frutas têm um tratamento mais acabado, isto é, mais próximo do referente, tanto na fatura quanto na paleta de cores escolhida. Segundo o autor, a tela mostra que Malfatti visava responder a algumas questões postas pelo circuito artístico paulista, em que os apelos nacionalistas eram fortes, simbolizados nos valores propagados por Monteiro Lobato, um importante crítico local¹⁰³.

A aquarela de Georgina evidencia a mesma preocupação em representar um tipo nacional por meio de elementos identificados a trabalhadores braçais, de origem negra; em ambos os casos ainda, esses tiram o sustento da terra, metaforizada por meio da fruta tropical. Em ambos os casos ainda, embora se trate de obras realizadas em momento histórico posterior à liberação do uso da cor “natural” por vanguardas europeias, como o fauvismo, a paleta de cores adotada é mais “conservadora”, isto é revela uma preocupação de tipo naturalista, atenta à correspondência com as cores reais/naturais.

A diferença está no gênero dos protagonistas. No caso dessa obra de Georgina ela opta por construir uma imagem do homem brasileiro enquanto trabalhador. Já Anita busca figurar a mulher negra ou mulata como emblema de uma trabalhadora nos trópicos.

A opção de Georgina pela representação do trabalhador individualizado e não no momento de trabalho coletivo também é vista na tela *O lavrador de café*, de Candido

¹⁰⁰CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

¹⁰¹CHIARELLI, Tadeu. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. **Novos Estudos CEBRAP**, nº80, São Paulo, 2008.

¹⁰²Idem, *ibidem*.

¹⁰³Idem, *ibidem*.

Portinari [Imagem 2.2]. A imagem novamente representa o tema café e situa o trabalhador sozinho como o protagonista da cena.

[Imagem 2.1] Anita Malfatti, **Tropical**, c.1916, óleo sobre tela, 77X102 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[Imagem 2.2] Candido Portinari, **O lavrador de café**, 1939, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1939, MASP, São Paulo.

O homem negro e forte, com seus pés descalços fincados à terra e as mãos agigantadas segurando a enxada, estampam e enaltecem a força do trabalho nos cafezais. A paisagem aqui é mostrada já em processo de transformação advindo de uma nova estrutura modernizadora que visava subsidiar a produção cafeeira, como, por exemplo, por meio da criação de ferrovias para o transporte do produto. Sobre essa tela Annateresa Fabris afirma:

O escultórico negro de enxada, cuja fisionomia parece derivar daquela do carregador de *Café*, ergue-se dominador numa paisagem em que o esforço humano é visível no trabalho já feito (cafezal) e no trabalho por fazer (terra roxa ainda não plantada). A presença do trem é mais um recurso signifiicante de que se serve o pintor: é a outra dimensão do trabalho humano, é a mesma presença do homem lavrando a terra ou abrindo estradas.¹⁰⁴

Para a autora a concepção do trabalho-trabalhador aqui se concretiza de maneira completa. Esse lavrador é semelhante ao colhedor de frutas de Georgina, fisionomicamente trata-se também de um negro, além disso, a indumentária é similar, até as calças dobradas na barra e os pés descalços são aspectos comuns. Representar um negro num momento em que os debates raciais são pautados, de um lado, por teorias sobre a necessidade do branqueamento da população e de outro pelo valor conferido à miscigenação é uma questão vital nas temáticas que representam o trabalhador brasileiro. Abordaremos esse assunto mais detidamente no capítulo três desse estudo.

Assim, a questão que se coloca é: quais os motivos que levaram Georgina a eleger o trabalho como assunto de sua pintura com mais recorrência a partir da década de 1920? Que tipo de narrativas essas imagens revelam? E quais os diálogos podemos estabelecer com a tradição artística nacional e internacional do período?

2.1 Diálogos com a tradição: do nacional ao internacional

A tela *No cafezal* [Imagem 1.0], já abordada no capítulo anterior, a partir da categoria gênero, agora será pensada a partir dimensão do trabalho. Georgina figura como protagonistas as mulheres capinando os campos de café paulistas, diferentemente da aquarela *O colhedor de frutas*, que mencionamos no início desse tópico. Assim, seu olhar se detém a representar as mulheres em situação de trabalho. Essa escolha nos

¹⁰⁴ FABRIS, Annateresa. Op. cit, 1990, p. 96.

remete a diversas imagens que elegem a mulher trabalhadora como protagonista das cenas, como a tela *Le travail de la terre*, de Henri Royer. [Imagem 2.3].

Vale ressaltar que Georgina possivelmente teve contato com esse tipo de produção, uma vez que era bastante bem avaliada pelo sistema acadêmico brasileiro, desde finais do XIX, como se depreende dos textos críticos de Gonzaga Duque. Além disso, é bom lembrar que a artista viveu na França, pois estudou em Paris de 1906 a 1911, ao acompanhar seu marido Lucílio de Albuquerque em seu Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Retomando a estada da pintora na cidade luz e mais especificamente sua formação na Académie Julian, foi lá que Georgina teve aulas com o pintor Henri Paul Royer (1869-1938), que em uma parcela de sua produção pictórica também tematizou o trabalho.

A pintura abaixo representa uma única camponesa em seu turno de trabalho, ao contrário de *No cafezal* e de outras obras aqui analisadas que escolhem o momento do trabalho coletivo como mote da cena [Imagem 1.0]. A obra mostra o momento em que a mulher fixa o olhar para algo que ocorre ao longe e pousa a enxada no solo revolvido. Ela está vestida com trajes típicos de quem executa um trabalho braçal; sua expressão e seus gestos são estáticos e nos remetem à pose das mulheres de Georgina em *No cafezal*, principalmente no que diz respeito ao modo com que seguram a enxada, elemento característico do trabalho na lavoura.

No caso de Royer a fatura segue um caráter realista¹⁰⁵, estilo que se apresenta em muitas de suas pinturas, com um desenho bem acabado e a riqueza de detalhes tanto da figura quanto da paisagem. Sua pintura busca fixar a imagem da camponesa idealizada. Embora o tratamento pictórico conferido por Georgina não se assemelhe em termos formais a essa obra de Henri Royer¹⁰⁶, ela parece estar de algum modo afinada com esse tipo de produção.

¹⁰⁵Compreendemos por realismo as pinturas que buscam captar índices da realidade por meio de obras que expressem valores morais.

¹⁰⁶Ver mais sobre Georgina e sua estada em Paris em SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Académie Julian e a Formação de Artistas Brasileiros. In: DAZZI, Camila & VALLE, Artur. (Org.). **Oitocentos**. Arte Brasileira do Império à República. Tomo II. 1.ed.Rio de Janeiro: EDUR/UFRJ/DEZENOVEVINTE, 2011, v. 1, p. 57-70.

[Imagem 2.3] Henri-Paul Royer, **Le travail de la terre**, 1893, óleo sobre tela, 200 x 90 cm. Fonte : <http://www.artnet.fr/>

As imagens que visam representar o trabalho no campo de maneira idealizada, mas também questionadores das condições a que esses trabalhadores estavam submetidos, permanecem na passagem do século XIX para o XX em diversos países da Europa Central, como o caso da França. Segundo Pitta:

Para os artistas franceses associados às temáticas do campo, por outro lado, o gênero podia significar trazer à baila personagens e situações que desvelavam outras facetas da modernização: a situação muitas vezes considerada “arcaica” dos campos, distante do suposto conforto das cidades, a penúria do trabalho manual, a pobreza e miséria que assolavam as camadas menos organizadas ou favorecidas pelo progresso técnico e industrial observado nas grandes cidades.¹⁰⁷

¹⁰⁷ PITTA, Fernanda. Op. cit, 2013.

A partir do argumento da autora, pode-se estender a correlação entre a imagem do campo, da tradição e da feminilidade. Diversos artistas exploraram a relação entre tais termos, de sorte que se por um lado há uma idealização da mulher trabalhadora no campo, como a figura detentora de valores de um passado já em vias de extinção, por outro, é possível também observar um caráter de denúncia da condição do trabalho, por meio das imagens.

Durante a estada de Georgina em Paris, certamente ela frequentou assiduamente os salões, onde as pinturas representando mulheres em situação de trabalho eram recorrentes, tais como podemos ver na pesquisa¹⁰⁸ aos catálogos ilustrados da *Société des Artistes Français*, que ocorria anualmente no *Grand Palais*.

Imagens como a do artista francês Georges Laugée¹⁰⁹ (1853-1937) [Imagem 2.4], que representa mulheres camponesas descansando após o trabalho, estavam entre as obras exibidas no *salon* de 1908, período em que Georgina de Albuquerque realizava seus estudos na *Académie Julian*, em Paris.

Nessa pintura de caráter realista as três mulheres no primeiro plano descansam e conversam após a jornada de trabalho, assim como a tela *Roceiras* [Imagem 1.20], de Georgina. A cena ocorre num amplo campo de feno iluminado pela luz do fim de tarde. Embora o momento não seja do pleno trabalho, essa pintura também tematiza de maneira idealizada o trabalho de mulheres no campo, isto é, tornando a cena harmônica com aspecto quase sagrado.

¹⁰⁸ Pesquisa realizada *in loco* nos catálogos dos salões franceses que compõem parte do acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (EBA-OR).

¹⁰⁹ O pintor francês Georges Laugée, cuja formação se deu na École de Beaux-Arts dividiu ateliê com importantes artistas franceses do período como Jules Dupré. Expunha recorrentemente nos salões e foi bem avaliado pela crítica do período, tendo sido inclusive premiado com medalhas em exposições e salões. Algumas de suas obras compõem acervos públicos importantes, como o Museu do Louvre.

[Imagem 2.4] Georges Laugée. **Fin d'une belle journée d'août**, óleo sobre tela. Fonte: Catálogo illustre du Salon, 1908. Fonte: EBA-OR.

Segundo Arthur Valle, o interesse pela temática do camponês na pintura europeia, o qual tem impacto no Brasil, tem em vista compreender que: “O mito do homem do campo como figura de grande valor e a exortação aos habitantes das grandes cidades a se tornarem melhores através do contato com a vida rustica”¹¹⁰. Assim, o fato das imagens que exaltam o trabalho e a vida no campo se propagarem com frequência nas exposições e salões de arte, na França e no Brasil, parecem relacionar-se com o ponto levantado pelo autor, ou seja, é uma consequência do processo de modernização social, da urbanização, em suma, da própria experiência da modernidade.

No salão de 1909 foram expostas duas obras que tematizam o trabalho e podemos inferir que Georgina teve acesso a essas pinturas por ainda estar em Paris nesse ano. A primeira delas é de autoria do francês Eugene Léon Labitte (1858-1937) [Imagem 2.5].

A paisagem da pintura é um campo de feno em que, no primeiro plano, temos uma mulher em destaque que com uma foice corta essa forragem. Logo atrás o homem o recolhe. As duas figuras estão inclinadas, novamente essa pose se repete como índice visual em cenas de trabalho.

¹¹⁰ VALLE, Arthur. Op. cit., 2000,p.82.

[Imagem 2.5] Eugene Leon Labitte, **Fanage sur la côte bretonne**, óleo sobre tela. Catálogo illustre du Salon, 1909, Fonte: EBA-OR.

A outra imagem do salão de 1909 é a pintura *Haymaking* [Imagem 2.6], do norte-americano George Hitchcock (1850-1913). Essa obra representa uma colheita de feno, evidenciando no primeiro plano duas mulheres, e uma terceira mais recuada. Como se pode notar há diversos índices visuais semelhantes à tela *No cafezal*, tais como a alvura e o aspecto saudável da pele das duas mulheres, assim como a delicadeza do gesto sutil que fazem segurando o instrumento de trabalho nas mãos.

A indumentária é outro elemento que apresenta proximidade estilística com a cena pintada por Georgina, às saias e blusas coloridas, assim como os lenços que pendem dos pescoços das duas mulheres na imagem de Hitchcock ornaram com a paleta de cores que compõe a paisagem do quadro. A utilização de uma fatura que alude ao impressionismo, com pinceladas rápidas propositalmente deixadas na tela, é outro elemento visual que aproxima as obras. As semelhanças não significam que um artista foi “influenciado” por outro, e nem mesmo se pode afirmar que Georgina tenha visto e se baseado nessa obra, mas o que se mostra é que o tema e o tipo de solução formal adotada, estavam em circulação em Paris, na mesma época em que a artista lá esteve realizando seus estudos.

[Imagem 2.6] George Hitchcock. **Haymaking**, óleo sobre tela, Catálogo illustre du Salon, 1909.

Fonte: EBA-OR.

O pintor Camille Pissarro (1830-1903) [Imagem 2.7] também abordou tal tema de maneira similar à empregado por Georgina em *No cafezal*. Pissarro foi um importante pintor francês que produziu suas obras em meados do século XIX. A tela *Fenaison à Éragny* representa uma colheita de feno na cidade de Éragny¹¹¹, a partir de uma cena protagonizada por cinco mulheres no primeiro plano, dentre as quais três estão trabalhando com a enxada, e nota-se que seu gestual assim como suas vestimentas são similares às trabalhadoras do cafezal de Georgina. Não se sabe se Georgina viu a obra de Pissarro em seu período francês, no entanto, as semelhanças da fatura, como os gestos e a indumentária nos permite aproximá-las.

Vale ainda destacar a figura do centro da tela que interrompe sua atividade para vestir um casaco e a mulher do lado direito do quadro que se apoia em uma árvore

¹¹¹ Cidade francesa onde o pintor viveu de 1884 a 1903 quando de seu falecimento.

enquanto observa as colegas trabalharem. Bem ao fundo, quase como parte da paisagem temos homens que trabalham nessa colheita.

[Imagem 2.7] Camille Pissarro, **Fenaison à Éragny**, 1901, óleo sobre tela, 53.9 x 64.7 cm, National Gallery of Canada.

Em termos estilísticos há uma proximidade com o trabalho de Georgina. Em especial, as pinceladas rápidas e difusas combinam-se a uma paleta de cores que confere luminosidade à pintura. Também a disposição das personagens, bem como suas poses, são similares. Na tela de Pissarro, a mulher que observa o grupo faz às vezes do personagem masculino de *No cafezal*. Com postura despojada ela não é tratada de forma grandiosa, diferentemente das mulheres que trabalham nas cenas de pintores mais afinados com o realismo, como, por exemplo, Millet, que representa as trabalhadoras de maneira quase heroica.

Outra pintura, cuja temática também representa a mulher em situação de trabalho é *Ceifa em Anticoli* [Imagem 2.8], realizada pelo pintor gaúcho Pedro

Weingärtner¹¹² (1853-1929), pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Weingärtner foi um artista de prestígio no período de sua produção. Mesmo não tendo sido aluno da Escola Nacional de Belas Artes expôs recorrentemente desde 1884 até 1922 nas exposições gerais, assim como exibiu seus trabalhos na Europa como na Exposição Universal de Paris de 1900. Assim, certamente Georgina teve a oportunidade de conhecer a produção desse artista por meio das exposições arroladas nas dependências da ENBA.

[Imagem 2.8] Pedro Weingärtner, **Ceifa em Anticoli**, 1903, óleo sobre tela, 50X 100 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A cena tem como personagens, no primeiro plano do lado esquerdo, uma mulher trabalhando na colheita de cereais, do lado direito um homem conduzindo um grupo de seis cavalos que estão no centro da tela e mais ao fundo, na extrema direita, outro homem organizando os cereais colhidos em cima de um cavalo para transportá-los.

A mulher vestida à moda das camponesas europeias, com saia, camisa, lenço amarrado na cabeça e calçando sapatos, como a figura de Julien Dupré¹¹³ (1851-1910)

¹¹² O pintor, desenhista e gravador gaúcho Pedro Weingärtner nasceu em 1853. Realiza seus estudos na Europa passando pela Alemanha, Paris e Itália. No Brasil foi professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes. Vive entre o Brasil e a Europa durante longos anos e somente em 1920 retorna definitivamente ao Brasil fixando residência em Porto Alegre onde falece em 1929. Foi um artista de reconhecimento no período, expondo dentro e fora do país. Sua produção é vasta, mas ainda pouco estudo.

¹¹³ Nasceu em Paris e frequentou a *École des Arts Décoratifs* e *École des Beaux-Arts*. Participou dos salões franceses, tendo como principal tema de suas obras o cotidiano dos camponeses da Bretanha e da Normandia.

[**Imagem 2.9**], trabalha segurando uma enxada, gestual característico das representações que versam sobre a temática do trabalho no campo.

No caso de Dupré a colheita é também de cereais. Assim, há elementos em comum com a cena da *Ceifa em Anticoli*, como os cavalos que transportam o produto ao fundo. A representação da mulher também se assemelha ao gestual que o pintor gaúcho imprime à sua figura feminina. Em ambos os casos, as figuras estão em primeiro plano, inclinadas parcialmente sobre a enxada, capinando a terra com movimentos vigorosos, exprimindo o emprego de força física. Talvez essa pose, por sua recorrência, seja indicativa de uma convenção que circularia na época e à qual, possivelmente, Georgina tenha tido acesso.

[**Imagem 2.9**] Julien Dupré, **Haying Scene**, 1884, óleo sobre tela,

Saint Louis Art Museum, Missouri, USA.

Vale notar que a pintura faz menção em seu título que a cena ocorre em Anticoli, região do Lácio na Itália, e não no Brasil, o que é possível, já que Weingärtner passou pela Europa durante o século XIX e início do século XX, viajando inclusive para a Itália. A obra parece estar afinada com as representações de artistas de fatura realista, como é o caso, por exemplo, do pintor francês Julien Dupré, já que Pedro Weingärtner opta por uma fatura bem acabada, representando os personagens e a paisagem de

determinadas regiões com riqueza de detalhes, evidenciando também que há uma preocupação em representar cenas do cotidiano no campo.

O trabalho feminino no campo foi constantemente tema das representações, tanto na pintura como na fotografia, em diversos lugares do mundo, como o caso da França e do Brasil, em virtude de um ideal nacional presente no debate público do meio intelectual e político de meados do século XIX e que se estende até boa parte do século XX. Mas é necessário compreender, no caso específico do Brasil, o contexto social em que essas imagens emergem, principalmente, durante o século XX, período em que a tela *No cafezal*, é elaborada e circula.

2.2 O trabalho feminino no século XX: do debate político às representações nacionais

No cafezal aborda, como já foi dito, o tema do trabalho no campo. Como apontaram Chiarelli e Pitta, tal temática inscrevia-se numa preocupação mais geral, de ordem política, como a busca por representar o “homem brasileiro”, o que, desde pelo menos Almeida Junior, é encontrado na figura do trabalhador rural. Além disso, como já se pontuou, o tema ecoava uma tradição realista desenvolvida desde meados do XIX em diversas escolas e centros artísticos como França, Portugal, Itália etc.

Mas a tela também dialoga com questões que transcendem os debates mais internos ao campo artístico. Ela aborda uma questão social abrangente: a do trabalho feminino. Nesse sentido, a tela parece contrariar certo ideal de domesticidade, do recato como apanágios da boa mulher burguesa.

Vale pontuar que as mulheres pobres sempre trabalharam, diferentemente, das mulheres de elite ou de classes mais abastadas. Porém, as atividades que desempenharam foram se modificando ao longo da dinâmica histórica. Como afirma Maria Odila Leite Dias ao abordar a questão das mulheres pobres no século XIX:

A multiplicação de mulheres pobres, escravas e forras, sobrevivendo do artesanato caseiro e do pequeno comércio ambulante, faz parte da consolidação da economia escravista de exportação e do processo concomitante, de concentração das propriedades e da renda.¹¹⁴

¹¹⁴ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Op. cit, 1995, p. 15.

Com o decorrer dos séculos a mulher passou a ocupar cada vez mais o espaço público, principalmente, em função do trabalho. O texto *A mulher trabalhadora*¹¹⁵, da historiadora Joan Scott, aborda a questão das trabalhadoras assalariadas nas fábricas durante o século XIX na Europa, trazendo uma importante contribuição ao tensionar a oposição entre trabalho e lar (família). Segundo ela, na medida em que essas mulheres saíam de casa para trabalhar, havia uma preocupação social com o destino das famílias; afinal cabia somente às mulheres a organização do lar nessa época.

Para Scott, durante o período da industrialização a oposição entre lar e trabalho enfatizou as diferenças biológicas e funcionais entre homens e mulheres, legitimando assim a divisão sexual do trabalho, o que definiu a mão de obra feminina como mão de obra barata e adequada somente para alguns tipos de trabalho.

No caso do Brasil segundo Rachel Soihet:

As aspirações das mulheres brasileiras mudaram significativamente a partir de fins do século XIX, com o advento da República. Ao lado das mulheres pobres, desde sempre inseridas no mercado de trabalho, passaram a busca-lo também aquelas dos segmentos médios e mesmo mais elevados da sociedade. Para isso colaborou, entre outros motivos, o fato de os produtos consumidos pelas famílias, com a industrialização, passarem a ser adquiridos no mercado, dando lugar à crescente necessidade de contribuição financeira também das mulheres. Em decorrência, em amplos setores médios sobrevieram reivindicações de aumento das possibilidades de capacitação profissional e da supressão das barreiras impostas ao trabalho feminino remunerado. A essas causas também aderiram mulheres da alta burguesia, igualmente desejosas de realização profissional e autossuficiência econômica. Acesso pleno à educação de qualidade, direito de voto e de elegibilidade foram, então, considerados instrumentos essenciais ao alcance desses objetivos.¹¹⁶

Assim, conforme aponta a autora, a passagem do século XIX para o XX no Brasil foi um período intenso de reivindicações e mudanças para mulheres de diversas camadas sociais. Dos setores mais baixos aos médios elas passam a ocupar o espaço público nas grandes cidades com mais assiduidade, em grande parte por terem que trabalhar fora de casa.

¹¹⁵SCOTT, Joan W. *A mulher trabalhadora*. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (org). **História das mulheres no Ocidente: Vol 4: O século XIX**. Porto: Editora Afrontamento, 1991.

¹¹⁶ SOIHET, Rachel. *A conquista do espaço público*. In: PEDRO, Joana Maria e PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Nova História das mulheres no Brasil**, 1.ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 218.

Ademais, as demandas dos movimentos de mulheres também eram assertivas nesse período - Bertha Lutz¹¹⁷ foi uma liderança importante durante a Primeira República na luta por melhores condições de trabalho e na luta pelo sufrágio para as mulheres brasileiras.

Se até o final do século XIX isso era impensável, a partir do século XX se torna uma questão importante, pois é necessário pensar em que condições essas mulheres poderiam exercer suas atividades no campo do trabalho.

É a partir de meados da década de 1920 que esse caráter se intensifica. Havia um novo contingente de mulheres egressas de outras classes sociais que passam a ocupar o espaço público como profissionais em cargos no setor de serviços, mas também como professoras, enfermeiras, empregadas domésticas, etc. Eram atividades que de alguma forma eram reconhecidas como da “natureza feminina”. Há, portanto, certa alteração de *status* e percepção, conforme atesta Susan Besse: “Enquanto no correr do século XIX as mulheres que trabalhavam por salário estavam sujeitas a grave perda de *status*, na década de 1920 as mulheres que trabalhavam – particularmente as profissionais – desfrutavam de certo prestígio.”¹¹⁸

O importante estudo empreendido por Felícia Madeira e Paul Singer¹¹⁹ publicado em 1971, é fundamental para a compreensão do trabalho feminino no Brasil. Os pesquisadores trazem dados quantitativos, obtidos pela análise de censos e pesquisa amostral e com isso esboçam reflexões importantes sobre o tema.

Uma questão apontada pelos pesquisadores é que há distorções no caso do registro do trabalho feminino na agricultura, já que nesse setor há a possibilidade de as mulheres combinarem atividades domésticas ao trabalho produtivo. Segundo a tabela elaborada pelos autores, na década de 1920 o setor primário, que corresponde ao setor agrícola, absorvia 42,4% de mão-de-obra feminina total e 75% da masculina. Já na década de 1940 esse número subiu para 70,2% do total de trabalhadoras femininas, igualando-se à quantidade de homens nesse setor, que correspondia a 70,7%.

Assim, conforme os dados mostram, há uma considerável parcela da mão-de-obra no campo que é composta por mulheres. Dessa maneira, representações como a de

¹¹⁷ Bertha Lutz nasceu em 1894 no Rio de Janeiro. Além de bióloga de renome teve importante participação na liderança do movimento de mulheres durante o início do século XX, empreendeu diversas frentes de luta para viabilizar melhores condições de trabalho e posteriormente de voto para as mulheres no Brasil. Falece em 1976.

¹¹⁸ BESSE, S. K. Op.cit., p.151.

¹¹⁹ MADEIRA, Felícia R. SINGER, Paul. Estrutura do emprego e trabalho feminino no Brasil: 1920-1970. **Caderno Cebrap** 13, São Paulo, 1971.

Georgina parecem recuperar essa questão, na medida em que escolhem a figura da mulher trabalhadora do campo como emblema nacional.

Tais passagens espelham a ideologia varguista, que parecia reiterar uma tradição já presente no período político anterior, a I República, no qual reinava a crença de que o papel das mulheres na ordem política era a de serem “mães virtuosas”¹²⁰, ou seja, educarem bem seus filhos para que esses efetivamente construíssem a nação.

Porém, como Besse¹²¹ bem pontua, o emprego da força de trabalho feminina ameaçava o modelo de família tradicionalmente difundido. A partir da década de 1930 o discurso político adotado pelo Estado Varguista limitou e até mesmo proibiu, por meio de leis e decretos, que as mulheres trabalhassem em determinados setores e durante o período noturno, por exemplo. Segundo o governo, certas atividades poderiam prejudicar a saúde, a maternidade e até a moral das trabalhadoras.

Um exemplo é o Decreto-lei 21.417 de 17 de maio de 1932, que proibia que as mulheres fossem empregadas pelo setor industrial e comercial no horário entre as dez horas da noite e as cinco da manhã, visando assim garantir o mínimo de condições para que essas mulheres pudessem repousar e dedicar-se à família.

Para Natascha Ostos¹²², nesse período evidencia-se um discurso mais conservador por parte do governo Vargas mediante o qual se pretendia manter as mulheres em suas posições sociais tradicionais, ou seja, de mães e esposas. E essa visão corroborava com os ideais do governo, embora cada vez mais mulheres se fizessem presentes no espaço público.

Pode-se dizer que o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) trouxe consigo, especialmente durante o Estado Novo (1937-45), um recrudescimento de uma visão mais tradicional sobre as relações entre gênero, família e poder. Durante, a década de 1940 intensifica-se essa visão da domesticidade como o lugar esperado para a mulher na sociedade. Isso se deixa ver por seu principal órgão escrito, a *Revista Cultura e Política* editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de 1941 a 1945. A respeito do trabalho feminino destaca-se o artigo publicado por Alcides Marinho Rego em 1941, o qual afirma: “As tendências naturais da mulher, o seu traço de feminilidade,

¹²⁰ Ver mais em MOTT, Mária Lucia. Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945). **Cadernos Pagu**, 16, 2001; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. **Nuevo Mundo-Mundos Nuevos**, v. 2014-1, 2014.

¹²¹ BESSE, Susan K. Op. cit, p.156.

¹²² OSTOS, NataschaStefania Carvalho. A questão feminina: importância estratégica das mulheres para regulação da população brasileira (1930-1945). **Cadernos Pagu**, Campinas, n.39, dez. 2012.

sua passionalidade instintiva, fazem-na mais indicada para os ofícios que se realizam em ambiente menos diferenciado da fisionomia doméstica”¹²³.

Ao analisar alguns dos projetos, como o das escolas, que visava padronizar o ensino a fim de moralizar e regenerar o homem brasileiro, oriundos do ministério Gustavo Capanema (1934-1945), Schwartzman discute que o objetivo era fortalecer a comunidade familiar e, para isso, a restrição ao trabalho das mulheres era um dos tópicos principais, pois dessa maneira se garantiria que as mulheres estariam condicionadas ao casamento e presas ao lar¹²⁴.

Assim, na ideologia do Estado Novo as mulheres deveriam ficar restritas ao espaço privado, por ser esse o lugar mais adequado à sua “missão”: a reprodução da prole e o cuidado com a família. O trabalho externo, fora do lar, não era visto com bons olhos pelos dirigentes do país, mas o fato da mulher ingressar cada vez mais no mercado de trabalho não poderia ser ignorado.

Sobre isso a dissertação de Marina Cerchiaro traz importantes contribuições. Segundo ela:

Identificamos dois tipos de discurso predominantes sobre feminilidade em vigor ao longo da década de 1930 e no início da de 1940: um deles relacionava o feminino à passividade e à sujeição, aproximando as mulheres do domínio da natureza; o outro entendia as mulheres como resultado de construções culturais e como agentes de um processo civilizatório.¹²⁵

Para Cerchiaro que analisa os discursos de feminilidade do período Vargas a partir das encomendas de esculturas para o Ministério da Educação e Saúde (MES), os discursos sobre a mulher que emergiam do Estado a compreendiam, de um lado como passivas, e, de outro, como importantes agentes na condução do processo de educar o novo homem brasileiro.

Esses discursos conduziram, como vimos, à implementação de políticas para as mulheres no âmbito da regulamentação do trabalho, que configurou certos avanços no sentido de possibilitar que elas tivessem condições mais dignas de trabalhar, mas também trouxe retrocessos, ao retomar a relação entre as mulheres e os ideais reprodutivos, como os de mãe e dona de casa.

¹²³ REGO, Alcides Marinho. Proteção ao trabalho feminino. In: Revista Cultura Política, nº08, vol1, out 1937. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>.

¹²⁴ SCHWARTZMAN, Simon, Op.cit, 1984.

¹²⁵ CERCHIARO, Marina Mazze. Op.cit, 2016, p. 115.

2.3 As representações que tematizam o trabalho durante as décadas de 1930-1940

O trabalho continuou sendo tema das representações de Georgina durante as décadas de 1930-1940, como podemos ver na reprodução da obra *Mercado interior de São Paulo* [Imagem 2.10]. Infelizmente, não foi possível localizar a obra, mas a reprodução colorida na *Revista Ilustração Brasileira*¹²⁶ permite a análise.

A representação tem como protagonistas três mulheres que, como o título indica, estão num mercado. A mulher do primeiro plano está sentada, usa saia longa branca e blusa laranja, os cabelos estão presos e ela está descalça. À sua frente há uma sombrinha e uma cesta, esta última pode indicar que ela está vendendo seus produtos nesse mercado. Sua expressão cabisbaixa demonstra certo desânimo ou cansaço.

As duas mulheres que estão atrás da banca de frutas ou vegetais certamente são vendedoras, a figura do lado esquerdo veste blusa em tom de amarelo e saia verde e tem na cabeça um lenço nesses mesmos tons. A mulher do lado direito está vestida com uma blusa vermelha com gola branca, saia nos mesmos tons da figura ao seu lado, e o cabelo está preso. Todas as mulheres têm traços evidentes de miscigenação.

Em termos plásticos a artista utilizou uma paleta de cores quentes, o que sugere uma iluminação natural pelo sol. O fundo da representação é abstrato. A fatura possui um traço mais estilizado quando comparado a outras obras como *No Cafezal*. Além da estilização da linha nota-se o caráter volumétrico dos corpos, quase escultóricos, aprofundando uma tendência já verificada na tela *Roceiras*.

¹²⁶ Revista Ilustração Brasileira, nº 24, abril de 1937. HDB/Bndigital.

[Imagem 2.10] Georgina de Albuquerque, *Mercado (interior de São Paulo)*, década de 1930. Fonte: Revista Ilustração Brasileira.

Podemos comparar o tratamento conferido aos corpos e a expressão das mulheres da pintura *Mercado* à obra de Portinari, *A Colona* [Imagem 2.11] e à tela *Colonas*, de Di Cavalcanti [Imagem 2.12]. Ambos eram pintores bem reconhecidos no circuito artístico nacional durante a década de 1930.

Candido Portinari (1903-1962) obteve reconhecimento e popularidade no meio artístico de seu período, frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes, tendo aulas de desenho com Lucilio de Albuquerque. Desde 1922 envia obras aos salões nacionais e passa a ser notado pela crítica, principalmente por seus retratos¹²⁷, tendo sido premiado diversas vezes, como em 1927 quando recebe o prêmio de viagem à Europa pelo retrato de *Olegário Mariano*.

¹²⁷ Ver mais em MICELI, Sergio. Op.cit, 1996.

O artista fica na Europa de 1928 a 1930. Em 1935 expõe no Instituto Carnegie onde é premiado pela tela *Café*. No ano seguinte, 1936, Capanema faz o convite para Portinari executar os painéis dos ciclos econômicos no MES. Em 1939 recebe a encomenda para pintar três painéis do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque e, nesse mesmo ano, realiza uma exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes.

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), além de pintor foi um renomado ilustrador¹²⁸. Fez ilustrações para obras literárias de Manuel Bandeira, Álvares de Azevedo, entre outros. Organizou, em 1922, junto com outros artistas, a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Viajou pela primeira vez à Europa em 1923, onde residiu em Paris e lá permaneceu até 1925, onde realizou algumas exposições. Em 1937 recebe medalha de ouro com a decoração do Pavilhão da Companhia Franco-Brasileira, na Exposição de Arte Específica, em Chicago. Em 1953, juntamente com Volpi, recebe o prêmio de melhor pintor nacional na IV Bienal de São Paulo.

[Imagem 2.11] Cândido Portinari, *A Colona*, 1935, têmpera sobre tela, 97 x 130 cm, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP

¹²⁸ Ler mais sobre sua faceta como ilustrador em SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)**. 01. ed. São Paulo: Sumaré, 2002.

[Imagem 2.12] Emiliano Di Cavalcanti, **Colonas**, 1940, óleo sobre tela. MARGS.

Assim como as trajetórias atestam, ambos os artistas tiveram prestígio no período. As telas procuram figurar a colona, embora não se relacionem diretamente com o tema do trabalho feminino no mercado.

Porém, o tratamento conferido à figura de Georgina, principalmente a que está em primeiro plano, é similar a essas duas obras de Portinari e Di Cavalcanti. Nota-se o especial emprego de uma volumetria ao corpo, que tende a tornar a figura robusta, aproximando-a da escultura. Essa tendência de monumentalizar a representação da trabalhadora pode evidenciar que há um interesse em engrandecer essa narrativa nacional. Como aponta Chiarelli:

Por trás da cena de gênero tenderá a existir um posicionamento paternalista e idealizador do trabalhador, visto como herói enobrecido pelo trabalho, ou como vítima dos poderosos. Esses pontos relacionam ainda mais essas pinturas de gênero do período entre guerras com suas raízes do século XIX.¹²⁹

As obras desses dois artistas relacionam-se mais proximamente, em termos de temática, com a tela *No cafezal*. A figura da colona representada nas pinturas alude à

¹²⁹ CHIARELLI, Tadeu. Op,cit, 2007, p.213.

trabalhadora do regime de colonato, ou seja, são trabalhadoras do campo, como as mulheres que capinam o cafezal de Georgina. O fato das telas figurarem a colona não me parece aleatório, mas um índice visual importante. Isso porque as colonas, além de trabalharem na lavoura, também desempenhavam importante papel dentro de casa, em atividades como o cuidado do lar e dos filhos. Assim, sua presença é importante enquanto efetiva mão-de-obra, mas também como mantenedoras dos outros trabalhadores nessa função.¹³⁰

Na obra de Portinari, a mulher é representada sentada, passiva, e não em atividade. Isso nos remete à figura do primeiro plano que emerge em sua tela *Café* [Imagem 1.15]; no entanto, o tipo de roupas e os pés descalços são elementos semelhantes à composição de *No cafezal*. Fabris analisa um ponto importante ao tratar de Portinari. Segundo ela a temática do trabalho apresenta uma unidade estilística pelo tipo de composição que representa; trata-se de uma escolha racial que incide sobre o negro, figurado a partir de uma tendência ao monumental, visível no agigantamento da mão como símbolo do trabalhador e sua ligação telúrica com a terra, expressa pelo pé das personagens¹³¹. Essas características também se fazem presentes na cena composta por Emiliano Di Cavalcanti, que coloca suas colonas agigantadas em contato direto com a terra, e, finalmente, manifesta-se na também na figura do *Mercado* de Albuquerque.

Quanto à datação do trabalho *Mercado*, de Georgina, não é possível precisar, mas tudo indica que foi feita a partir de 1930, já que essa tela foi exposta no XLI Salão Nacional de Belas Artes, de 1935 [Imagem 2.13]. Isso se depreende da consulta ao catálogo da exposição, embora não haja reprodução da pintura, mas pelo título podemos sugerir que seja a mesma obra selecionada no Salão de Buenos Aires de 1937.

¹³⁰ BASSANEZI, Maria Sílvia. Mulheres que vêm, mulheres que vão. In: PEDRO, Joana Maria e PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Nova História das mulheres no Brasil**, 1.ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 175.

¹³¹ FABRIS, Annateresa. Op.cit, 1990, p.108.

[Imagem 2.13] Catálogo do Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1935. Fonte: Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes

Conforme o documento aponta, nesse ano Georgina foi uma das selecionadas para expor no Salão de Buenos Aires [Imagem 2.14]. A comissão, composta pela escultora Adriana Janacopulos¹³², e pelos pintores Lucilio de Albuquerque, Carlos Dias e Candido Portinari, selecionou cinco escultores e dez pintores para representar o Brasil na mostra. Georgina é escolhida com o trabalho intitulado *Mercado em S. Paulo*.

Assim, não há nenhum registro da presença dessa tela antes da década de 1930 nos catálogos de exposições que foram consultados ao longo dessa pesquisa, o que reforça a hipótese de que a obra tenha sido feita durante os anos 1930. Essa datação é importante, pois a coloca sob a ótica do contexto que aqui vem sendo analisado: o da Era Vargas.

Percebe-se, ao longo da década de 1930, a intensa atividade artística de Georgina de Albuquerque por meio da participação em exposições nacionais e

¹³² Ver mais informações sobre a escultora em CERCHIARO, Marina Mazze. Op. cit., 2016.

internacionais¹³³. Assim, é importante perceber que as obras cuja temática são as mulheres trabalhando, ganharam uma circulação ampliada nesse período¹³⁴.

[Imagem 2.14] Documento da comissão que selecionou os trabalhos a serem expostos no Salão de Buenos Aires, Rio de Janeiro, 1937. Fonte: Fundo Lucilio de Albuquerque, AGCRJ.

Sobre o Salão de 1935 um artigo publicado na Revista da Semana pontua o seguinte sobre a participação da artista: “Georgina de Albuquerque, desassombradamente modernista, compõe os seus quadros como um arabesco cujos elementos são a beleza da côr, o rythmo das massas e das linhas, num acorde intelectual de emoções comparáveis à da música.”¹³⁵

¹³³ Nesse ano foi fundada a “Sociedade Brasileira de Amigos do Roerich Museum”, tendo Georgina de Albuquerque como secretária no Rio de Janeiro e Anita Malfatti em São Paulo. Georgina estava à frente do projeto que visava realizar uma exposição de artistas brasileiros no Roerich Museum em Nova Iorque. O artigo intitulado **Para o ideal de fraternidade através da arte**, publicado no ano de 1930, destaca sua proeminência na liderança do evento (ver em Anexo A).

¹³⁴ Georgina expõe em 1937 em Buenos Aires e continua enviando anualmente trabalhos as exposições gerais da Escola Nacional de Belas Artes, além de participar dos salões paulistas. Realiza ainda exposições individuais (1933 e 1941 expõe no Palace Hotel do Rio de Janeiro) e com Lucilio de Albuquerque (1936 em São Paulo).

¹³⁵ SIMAS, Gelabert de. Salão Oficial de 1935, Revista da Semana, n°37, 24.ago.1935.

Nesse ano a pintora expôs entre outros trabalhos a tela: *Mercado (São Paulo)*. Certamente, trata-se do trabalho [Imagem 2.10] aqui analisado demonstrando destaque por meio da nota publicada na revista. Atento também para o fato do artigo nominar Georgina como modernista, isso pode ser entendido como uma sinalização de mudança em relação à fatura da artista.

Notam-se modificações significativas em relação aos modos de representar a figura humana. Elas tornam-se mais robustas, como vimos na tela *Mercado*, em relação às mulheres delicadas representadas na cena de *No cafezal*. O tratamento dado à luz também é aprimorado pela artista, que faz um uso mais largo de uma paleta de cores quentes.

No XLIX Salão Nacional de 1943, Georgina expõe duas obras, *Dálias da primavera* e *Paiol de milho* [Imagem 2.15]. Novamente, a temática predominante é a do trabalho. A reprodução da segunda tela foi encontrada na *Revista Ilustração Brasileira*¹³⁶, dedicada à cobertura do salão. Ao comentar a tela, o texto defende: “No Paiol de milho, Georgina de Albuquerque colocou cinco figuras em pleno trabalho. A artista tem forte predileção pelo gênero, tendo realizado uma composição de assunto original e tonalidade agradável”¹³⁷.

Como se vê, a revista reconhece a importância do tema do trabalho para a artista, o que mostra que suas composições nesse gênero circularam ao longo das décadas de 1930 e 1940, tornando-se uma marca da pintora. Neste caso específico reconhece-se a originalidade do assunto, e em comparação com as obras anteriores, veem-se aqui homens e mulheres trabalhando conjuntamente.

Nessa pintura, que não conseguimos localizar, à qual só tivemos acesso por meio de reprodução em preto e branco, Georgina novamente busca representar o trabalho coletivo. A cena ocorre em um ambiente interno, já que temos uma janela ao fundo. Como o título indica o espaço se refere ao paiol onde o milho é armazenado e debulhado. No primeiro plano, duas mulheres operam uma máquina de uso manual que debulha o milho, ou seja, solta os grãos do sabugo, uma coloca o sabugo e a outra gira a alavanca.

¹³⁶ Revista Ilustração Brasileira. Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, no. 1943, nº103.

[Imagem 2.15] Georgina de Albuquerque, **Debulhando milho ou paiol de milho**, década de 1940. Fonte: Revista Ilustração Brasileira.

Sentados no segundo plano, dois homens e uma mulher tiram as cascas do milho para que esse seja debulhado pelas mulheres que manuseiam a máquina. Eles estão envoltos entre cascas e sabugos de milho que se aglomeram no espaço numa mancha de cor única.

Nesse mesmo salão, de 1943, o trabalho premiado com o Prêmio de Viagem ao Exterior foi o de João Rescala¹³⁸, *Água* [Imagem 2.16]. A obra figura quatro personagens numa paisagem semiárida, a mulher negra que está em destaque no primeiro plano carrega na cabeça uma grande moringa. Vestida com saia, blusa e um lenço amarrado à cabeça sua expressão é seca como o ambiente em que está inserida, mas também transmite força. Os pés fincados no chão, novamente índice visual que potencializa a relação dela com a terra.

A mulher que está logo atrás no canto esquerdo aparenta ter mais idade e despeja a água recolhida no poço em outro recipiente; para isso, conta com a ajuda da única figura masculina da composição. O homem é forte, como notamos pela definição

¹³⁸ Nasceu no Rio de Janeiro em 1910 estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na ENBA foi aluno de Rodolfo Chambelland entre outros. Expõe nos salões recorrentemente e é premiado com medalhas em 1934 e 1939. Em 1937 recebe o prêmio de viagem ao país e vai para o Nordeste do Brasil e em 1943 é premiado com prêmio de viagem ao exterior e vai para o México e os EUA. Em 1956 muda-se para Salvador (BA) onde falece em 1986.

anatômica dos braços. Ele usa chapéu de palha na cabeça que esconde seu rosto, que se inclina para pegar mais água no poço.

Do lado direito, ao que tudo indica há uma mulher. Embora a tez seja dura e robusta, essa figura esfrega com as mãos um pano branco, ao seu lado uma grande bacia com mais panos. A paisagem é seca e parece conter certa poeira no ar.

Essa obra também se relaciona à temática do trabalho e um ponto que a distingue das telas de Georgina é o fato de representar como protagonista uma mulher negra. Esse parece ser um elemento que torna a obra interessante para o período em que os debates sobre raça emergem do governo e das instituições do Estado com força. O capítulo três será dedicado a abordar esses debates no período.

[Imagem 2.16] João José Rescala. *Água*, 1943, óleo sobre tela. Fonte: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>

Em junho de 1945 a *Revista Ilustração Brasileira* publicou o artigo “O trabalho na pintura brasileira”, que além de um breve texto sobre o assunto traz inúmeras pinturas que tematizam o trabalho. Uma das obras que a revista reproduz é *Debulhando o milho* de Georgina de Albuquerque [Imagem 2.15].

Além dessa pintura de Georgina temos as seguintes reproduções: *Em repouso*, de João Batista da Costa, *Vaqueiro*, de Presciliano Silva, *Mateiro* de Cordélia de Andrade, *Colheita de algodão*¹³⁹, de Porciúncula de Moraes e *Volta do trabalho*, de Carlos Chambelland.

A escolha de Georgina por eleger a trabalhadora e o trabalhador como protagonistas da pintura de gênero entre os anos 1920 e 1940 demonstra que a artista estava inserida num campo maior de debates, tanto no âmbito nacional como internacional.

Assim, proposições pictóricas como as de *No cafezal* até *Debulhando o milho* que evocam o trabalho coletivo no campo como temática relaciona-se também com contexto político e social do período, o qual passou por mudanças significativas, como o início da industrialização e a crise do café, até a tomada do poder por uma figura como Vargas que tenta, em certa medida, modernizar o país, sem perder de vista valores tradicionais, como o lugar conferido à mulher no mundo do trabalho e a revalorização do campo, como espaço onde emergem o homem e a mulher ideais.

Nesse sentido, as telas de Georgina produzidas entre os anos de 1930 e 1940 aqui analisadas podem ser tomadas como tentativas da artista de se inserir num contexto político e cultural mais amplo, fomentado pelos discursos varguistas. Muito embora a artista tenha se iniciado nessa temática em 1926, suas obras ganham grande circulação e projeção durante o Estado Novo, possivelmente por estarem em consonância com a importância conferida ao tema do trabalho nesse momento. Sua particularidade, como procuramos mostrar, é apresentar como sujeitos das obras frequentemente as figuras femininas, diferindo-se de artistas como Portinari e Di Cavalcanti para quem as mulheres, quando protagonizam as telas, encontram-se sentadas ou deitadas, passivas. As mulheres de Georgina trabalham, e isso é uma afirmação importante nesse momento. Outros artistas também o fizeram, mas diante deles ela continua a ter outra particularidade: suas trabalhadoras são brancas. De que modo esse componente racial tem significado em sua obra? Esse é o tema do próximo capítulo.

¹³⁹ Essa tela foi adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes no ano de 1941, segundo pesquisa de Carlos Silva. Ver mais em SILVA, Carlos Henrique Gomes da. **O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes.** (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

CAPÍTULO 3: RAÇA E IMIGRAÇÃO: ARTICULAÇÕES E REPRESENTAÇÕES

A dimensão racial é uma questão que emerge da tela *No cafezal* [Imagem 1.0] e merece ser investigada. A escolha da artista em representar mulheres brancas não parece aleatória, mas constitui um índice visual relevante, o qual pode tanto refletir quanto marcar uma posição da artista nos debates sociais e políticos travados no período de produção e circulação dessa pintura.

Assim, faz-se necessário recuperar os debates sobre raça presentes no contexto de produção e circulação da obra, bem como compreender as diferenças e/ou semelhanças com outras obras que também tematizam o trabalho e trazem consigo a questão racial como um dado visual.

O quadro *No cafezal* representa oito mulheres brancas trabalhando em uma lavoura cafeeira, como já foi dito. O fato de que os corpos sejam evidentemente brancos não nos parece aleatório, mas sim fruto de uma intenção da artista, já que ela poderia ter representado mulheres negras ou mestiças, visto que, grande parcela da população brasileira se enquadra nesse “grupo étnico”¹⁴⁰. Os censos de 1900 e 1920 não realizaram o levantamento a respeito da etnia da população brasileira; porém, o Censo de 1890 quantificou 6.302.198 de brancos, 2.097.426 de negros e 4.638.795 de mestiços. A partir de 1940 os dados sobre etnia foram novamente colhidos correspondendo a 26.171.778 brancos, 6.035.869 de negros e 8.744.365 pardos e 242.320 de amarelos¹⁴¹.

A omissão dos dados sobre etnia entre 1900-1930 possivelmente está relacionada às políticas de embranquecimento propostas pelo Estado e pela elite nacional desde o século XIX. Nesse aspecto os imigrantes europeus desempenharam papel fundamental. Giralda Seyferth afirma:

¹⁴⁰ A população negra e mestiça era crescente no Brasil, nesse primeiro período pós- abolição, porém esse dado foi omitido do Censo realizado em 1920. Segundo o documento: “A supressão do quesito relativo à cor explica-se pelo fato das respostas ocultarem em grande parte a verdade, especialmente quanto aos mestiços, muito numerosos em quase todas as partes do Brasil, e, de ordinário, os mais refratários às declarações inerentes à cor originária da raça a que pertencem” In: Recenseamento do Brasil 1920, Volume Introdução, p 488-9.

¹⁴¹PETRUCCELLI, José Luis. Ethnic/racial statistics: Brazil and an overview of the Americas. In: FERRÁNDEZ, L. F. A. & KRADOLFER, S. **Everlasting countdowns: race, ethnicity and national censuses in Latin American states**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p. 264-303, 2012.

Falar em “trabalhador livre” significava trazer imigrantes da Europa, de preferencia camponeses, para que realizassem uma espécie de revolução agrícola num regime agrário em que predominasse a propriedade privada da terra e o trabalho familiar. A associação entre imigração e colonização resultou na exclusão dos trabalhadores brasileiros da maioria dos projetos, tanto oficiais como particulares; de fato no século XIX foram muito poucos os brasileiros efetivamente assentados nas colônias do sul.¹⁴²

A autora trata do grande contingente de alemães que se dirigiram, especialmente, para a região sul do Brasil, mas não só. Essa análise corrobora com os dados do Censo de 1940, que aponta para uma suposta maioria populacional de brancos. Entretanto, vale notar que Seyferth assinala a importância dada, no âmbito do Estado, ao trabalho livre executado por esses imigrantes no campo em detrimento dos trabalhadores brasileiros.

Como ela nota, o imigrante europeu agricultor era importante para as políticas do Estado brasileiro:

Na regulamentação do Serviço de Povoamento através do decreto 6.455, de 19.04.1907, depois modificado (em alguns detalhes) pelo decreto 9.081 de 03.11.1911, e na Lei 4.793, de 07.01.1924, manteve-se a priorização do imigrante agricultor - portanto, aquele que, potencialmente, podia ser mais bem sucedido no sistema de colonização - através da definição dos subsídios (basicamente a cobertura das despesas de viagem e hospedagem, pela União, para os “agricultores constituídos em família”); ao mesmo tempo, a legislação abriu espaço para maior atuação de empresas colonizadoras que recebiam concessões de terras devolutas visando o assentamento de colonos estrangeiros e nacionais.¹⁴³

Segundo Giralda Seyferth, privilegiou-se o imigrante trabalhador rural e sua vinda financiada pelo Estado está relacionada ao interesse em povoar determinadas regiões ainda com baixa densidade demográfica. A escolha de imigrantes brancos contemplava, assim, a necessidade de braços com o desejo de branquear a população.

Dito isso, é interessante então notar que, contrariando os dados estatísticos, a pintora Georgina opta por representar suas trabalhadoras de um modo etnicamente marcado: como brancas. Tal escolha parece estar relacionada a esse grande contingente de imigrantes que o Brasil passou a receber desde finais do século XIX até início do

¹⁴²SEYFERTH, Giralda. Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado brasileiro, **XVII Encontro Anual da ANPOCS**, 1993.

¹⁴³SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. **Revista USP**, nº 53, 2002, p.34.

século XX. Segundo Maria Sílvia Bassanezi havia um uso intenso de mão-de-obra feminina de origem imigrante nas plantações paulistas:

Oriundas, de um modo geral, de pequenas aldeias e áreas rurais, as italianas, portuguesas, espanholas, japonesas e outras estrangeiras que chegam ao Brasil, entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, fazem parte de unidades familiares, imigram na condição de mãe, esposa, filha ou nora do chefe que encabeça o passaporte coletivo. Em terras brasileiras, continuam – nas fazendas de café e nos núcleos coloniais – a realizar tarefas semelhantes às aquelas que praticavam nas suas aldeias de origem.¹⁴⁴

Para a autora citada, os cafezais eram o destino principal para o emprego, no campo, de tais imigrantes. Ao lado desse elemento histórico, é interessante ressaltar que a iconografia, tanto da tela de Georgina quanto de algumas fotografias de época, recupera outro elemento comum: a presença de uma figura masculina ao lado das femininas **[Imagem 3.0]**. Nessa imagem temos quatro mulheres e um homem posando em seu local de trabalho - um cafezal em São Paulo no início do século XX - todos seguram seu instrumento de trabalho - a enxada. Além disso, o vestuário e os pés descalços também são elementos importantes que atestam sua situação de trabalhadores e se assemelha ao quadro de Georgina. Um dado a se notar é que todas são brancas, indicando possivelmente sua condição de imigrantes europeias.

Compreendemos a fotografia também como *constructo* e novamente o seu uso aqui está relacionado à temática da imigração e do café. Assim, essa imagem contém elementos visuais interessantes para pensar a pintura de Georgina, uma vez que dialoga com o que contexto em que foi produzida.

¹⁴⁴BASSANEZI, Maria Sílvia. Op.cit, 2013, p. 175.

[Imagem 3.0] Imigrantes em uma fazenda de café em São Paulo, Início do século XX, Museu Histórico Ernesto Ricciardi. Fonte: <httpbit.lyVMb858>

Segundo Alexandre Barbosa¹⁴⁵, na década de 1920, 49,5% dos trabalhadores ocupados na cidade de São Paulo era composta por imigrantes, isso correspondia a 100.821 trabalhadores no setor primário (agricultura, criação e minas) . No caso dos cafezais em São Paulo, os imigrantes vinham dos seus países de origem subvencionados pelo estado paulista ou pelos próprios fazendeiros, assim os estrangeiros vieram inicialmente para atuar na lavoura rural, porém, com a crise da agricultura, a partir de 1929, passam a se deslocar para os centros urbanos.

Segundo o estudo empreendido por Paul Singer e Felícia Madeira,¹⁴⁶ em 1920 havia 2 480 mil trabalhadoras agrícolas. Entre 1920-1940 o número de mulheres na agricultura cresceu 40,5%, porém não há informação sobre o percentual de mulheres imigrantes nesse estudo, mas possivelmente uma parcela significativa tratava-se de imigrantes, já que nesse período as políticas imigratórias iniciadas no século XIX se faziam sentir.

¹⁴⁵ BARBOSA, Alexandre Freitas. O mercado de trabalho antes de 1930: emprego e "desemprego" na cidade de São Paulo. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, nº80, 2008.

¹⁴⁶ MADEIRA, Felícia R. SINGER. Op. cit., 1971.

3.1 Os discursos sobre raça: do embranquecimento a mestiçagem

Além da questão efetiva da necessidade de mão-de-obra para o setor agrícola, há também outro elemento importante que, segundo Lilia Schwarcz¹⁴⁷, corresponde à imagem do imigrante. Essa era associada à ideia do “melhoramento”, seja pelo branqueamento da população, seja a partir da divulgação ampliada de um *ethos* de trabalho. Assim, incentivar e aceitar a entrada e permanência de um contingente de europeus em solo brasileiro também se tratava de uma questão de política do Estado, em termos raciais, pois teorias como o darwinismo social e o higienismo ganhavam força nesse período¹⁴⁸.

Há dois grandes momentos em que as teorias raciais emergem com força no Brasil. De maneira muito sintética, pode-se dizer que uma longa primeira fase corresponde a meados do século XIX e permanece até a década de 1930, e centra-se nos debates acerca dos perigos e mazelas advindos da forte presença negra na população brasileira. Parte dessas teorias tenderão a advogar a necessidade do embranquecimento como saída para a situação, embora houvesse também outros que condenassem a mistura racial por ver nela o perigo do nascimento de um povo estéril e degenerado. Os negros eram vistos como naturalmente perigosos e potencialmente motores de degeneração, tendo o discurso científico e médico um papel fundamental nesse debate, pois por meio deles se ratificava a inferioridade dos povos de origem africana. Tal visão era sustentada, por exemplo, pelo médico Nina Rodrigues¹⁴⁹ (1862-1906) que encarava a mistura racial como um grave problema, como indica Schwarcz.¹⁵⁰

Ao longo do XIX, a fundação de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico (IHGB) no ano de 1839, ou a Faculdade de Direito de Recife, Faculdade de Medicina da Bahia ou ainda os Museus Nacional e Paulista tiveram, dentre suas funções, o propósito de conceber uma história e uma identidade para o Brasil. Desde os primórdios do país independente, a dimensão racial ocupou papel central nesse processo, exemplo disso é o concurso promovido em 1844 pelo IHGB: “Como escrever a história do Brasil”. Neste, o vencedor foi o naturalista alemão Karl von Martius, cuja tese mostrava como nossa história era pautada por um “ encontro” entre raças, a branca

¹⁴⁷ SCHWARCZ, Lilia Katri Mortiz. Op.cit, 2012, p. 36.

¹⁴⁸ Consultar SCHWARCZ, Lilia Katri Mortiz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁴⁹ Ver mais em CORRÊA, Mariza. **Ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**, Bragança Paulista, UDUSF, 1998.

¹⁵⁰ SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz., Op. cit.,1993.

(portuguesa), a indígena e a negra; mas tal encontro que fundará o mito das três raças, não era harmônico; ao contrário, fundava-se na desigualdade “natural” entre os povos, os quais deveriam assim se submeter à condução das elites brancas, vistas como promotoras do progresso. Vale ainda notar que a ideia de encontro não trazia consigo a valorização da mistura; ao contrário, a cada uma das raças, separadamente, correspondia uma função no processo civilizatório.¹⁵¹

A questão racial no Brasil estruturou-se a partir do discurso científico, e ganhou em intensidade no período que antecede a abolição da escravidão. Há, portanto, uma estreita relação com a conjuntura nacional que se efetiva a partir de 1888, que proclama a igualdade entre todos os cidadãos, incluindo os negros, mas que não se efetiva, devido à condição social e econômica do país. Porém, o racismo também surge como reação das elites às questões de desigualdades regionais no eixo Norte-Sul do país.

Apenas em primórdios do século XX, mais precisamente entre finais da década de 1920 e com o advento da Era Vargas (1930-1945), que se inicia uma transformação mais ampliada na visão pessimista acerca da miscigenação. É possível encontrar raízes dessa visão nos modernistas dos anos 1920, que elogiam em suas obras a contribuição dos negros e mestiços para a cultura brasileira, mas isso só ganhara uma articulação discursiva e um respaldo político um pouco depois. Para tanto foi importante a publicação de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, *Casa-Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, além das obras de Arthur Ramos, para dar alguns exemplos, posto que tais autores trouxeram no plano do pensamento social e político obras que revisavam o problema da miscigenação, invertendo sua conotação negativa para torná-la um dado positivo. Assim, paulatinamente emerge uma visão favorável a uma formação inter-racial. Nesse momento os afro-descendentes passam a ser vistos como portadores de um papel importante na constituição de uma “cultura brasileira”.

Nesse período, a defesa da eugenia parecia se apegar diante dos defensores da mistura racial como símbolo da especificidade nacional brasileira. Para Lucia Lippi Oliveira, ao lado da teoria do branqueamento, que só lentamente foi sendo abandonada, construiu-se também, e ganhou força, sobretudo a partir da década de 1930, um

¹⁵¹ SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz., Op. cit.,1995.

imaginário sobre o Brasil que afirmava a capacidade dos brasileiros de conviverem e se adaptarem ao meio e à variedade de raças.¹⁵²

Se a teoria da mestiçagem como formação do “homem brasileiro” começava a ganhar espaço, tal visão é corroborada por Lilia Schwarcz:

Sobretudo a partir do final dos anos 20, os modelos raciais de análise começam a passar por uma severa crítica, à semelhança do que já acontecera em outros contextos intelectuais. As diferenças entre os grupos deveriam ser explicadas a partir de argumentos de ordem social, econômica e cultural, não se levando mais em conta as supostas diferenças biológicas e somáticas. Raça, nesse contexto, aparece quase como um “slogan de época”, uma noção em desuso que deveria ser rapidamente extirpada do vocabulário local.¹⁵³

Assim, a associação entre a configuração étnica da população e o destino da nação era elemento central para explicar e pensar o Brasil. Porém, conforme aponta a autora há um pensamento crítico em voga que passa a questionar o estatuto racial levado a cabo até o momento. Assim, o fator cultural ganha espaço entre alguns intelectuais.

É importante notar que tal ideia de cultura brasileira, embora trouxesse um novo lugar para o negro e o mestiço, possuía também seus “outros”, ou seja, aqueles que eram vistos como “estrangeiros” a essa cultura formada pela mistura entre as três raças já apontadas no XIX. Esses “outros” eram justamente os imigrantes, dificilmente assimilados pelos intelectuais modernistas no Brasil, e claramente vistos como perigosos durante a Era Vargas.¹⁵⁴

A partir de 1930 há uma campanha para a nacionalização dos estrangeiros no país. Getúlio Vargas sancionou o Decreto-Lei 406, de maio de 1938 que, entre outras medidas, tornou obrigatório o ensino da língua portuguesa em todas as escolas, inclusive a de imigrantes. O objetivo era a assimilação desses estrangeiros à cultura nacional. Segundo Giralda Seyferth:

De certa forma, a campanha de nacionalização, que teve a participação de efetivos do exército, além das motivações assimilacionistas pautadas por certas concepções de segurança nacional (inclusive por causa da situação de guerra após 1943), subordinou o abasileiramento dos alienígenas ao caldeamento racial. A política imigratória delineada para o pós guerra continuou vinculando a nacionalidade

¹⁵² OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais de modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pg. 326.

¹⁵³ SCHWARCZ, Lilia Katri Mortiz. Op. cit., 1995.

¹⁵⁴ A esse respeito ver: OI, Celia. (org.); MARINS, P. C. G. (org.). **O Japão em cada um de nós**. São Paulo: Banco Real; Expomus, 2008.

(dependente do abasileiramento) a questões biológicas conformadas pela ideia de raça e eugenia. O elemento pretendido devia ser branco e estar culturalmente mais próximo da formação nacional luso-brasileira - mantida na própria legislação imigratória a necessária vinculação ao processo de colonização do território, agora com o concurso mais persistente do trabalhador nacional.¹⁵⁵

Assim, ao longo dos anos de 1930, quando a tela de Georgina de Albuquerque circulou, as contendas em torno da questão racial no Brasil aglutinavam-se em torno das seguintes posições: de um lado o mestiço foi elevado a símbolo de um país multirracial, que entre outras medidas visava resgatar o folclore e a cultura brasileira miscigenada. Nacionalidade e mestiçagem se aproximam. Ao mesmo tempo, restringe-se a entrada de imigrantes no país e são decretadas leis, cujo objetivo é “adaptar” os estrangeiros ao país.

Porém, nesse mesmo período figuras como o médico e antropólogo Roquette-Pinto (1884-1954) defendiam medidas eugênicas e higienistas atribuindo o atraso do país à falta de educação e saúde, não à mistura racial.

Percebe-se então que não há uma visão única sobre a dimensão racial entre finais da década de 1920 e 1940, mas múltiplos discursos em disputa no cenário político e intelectual.

Assim, a questão racial é aqui compreendida enquanto construção social. Nesse sentido, como esses discursos incidem diretamente ou podem de alguma maneira estar presentes nas representações artísticas e como essas imagens correspondem ou não a determinadas ideias racialistas?

3.2 A dimensão racial como índice visual na pintura brasileira

Já no final do século XIX imagens com representações de mulheres negras trabalhando surgiam no cenário artístico nacional, como é o caso da pintura de Modesto Brocos,¹⁵⁶ *Engenho de Mandioca* [Imagem 3.1]. Na cena tem-se no primeiro plano um grupo de homens e mulheres - todos negros - que sentados descascam mandiocas. Entre as mulheres uma amamenta o seu bebê. Do lado esquerdo um homem gira a moenda para triturar o tubérculo, no centro mais recuado um menino brinca em um tanque e

¹⁵⁵ SEYFERTH, Giralda. Op.cit, 2002, p.52-53.

¹⁵⁶ Modesto Brocos y Gomez foi um pintor, gravador e desenhista de origem espanhola vem para o Brasil em 1872 e passa a ter aulas na AIBA. De 1877 a 1890 frequenta academias de arte em Paris, Madri e Roma. E em 1891 de volta ao Brasil assume a cadeira de desenho figurado na ENBA cargo que ocupa até o seu falecimento em 1936.

mais ao fundo junto ao forno duas pessoas aquecem-no, enquanto ao lado uma mulher martela a mandioca mais resistente.

A tela é de 1892, ou seja, quatro anos após ser assinada a Lei Áurea, a qual proibia a escravidão no Brasil; entretanto, a cena parece evocar o período escravocrata, já que mostra as condições degradantes a que estavam submetidos esses trabalhadores. Ainda mais sintomático é o fato de todos serem negros.

[Imagem 3.1] Modesto Brocos, **Engenho de mandioca**, 1892, óleo sobre tela, 54x75, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Tatiana Lotierzo investiga em profundidade a tela *Redenção de Cã*, também de Modesto Brocos¹⁵⁷. Neste caso, a cena não é de trabalho, mas é uma pintura icônica, já que a questão sobre o branqueamento racial constitui seu tema primordial. Tanto assim que essa tela foi apresentada, pelo então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, João Batista Lacerda, no I Congresso Internacional das Raças que ocorreu em Londres, no ano de 1911, como forma de *ilustrar* um possível branqueamento da sociedade brasileira.

¹⁵⁷ LOTIERZO, Tatiana H.P. **Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: Universidade de São Paulo- FFLCH, 2013.

A autora analisa outras obras de Brocos, incluindo *Engenho de Mandioca* que para a pesquisadora: “O trabalho, talvez, seja aqui a única força transcendente, mas ainda não se constitui necessariamente como um ideal – visto que alude a escravidão, que a esta altura já deixara de ser vista enquanto tal.”¹⁵⁸

Para Lotierzo há diferenças entre essa pintura de Brocos e a estética realista, já que o pintor trata aqui de um contexto distinto e singular. A autora afirma mais adiante:

Acoplado como traço documental do cotidiano de trabalho, sob um tratamento condizente com o realismo/naturalismo, o contraste presente nos corpos e cenário resvala, pois na finalidade metafórica. Sabe-se do peso dos debates sobre a imigração de mão-de-obra europeia naquele período e o papel que ela cumpriu para as políticas de corte racista que advogavam pelo embranquecimento da população brasileira; diante de tal associação, motivada pelo dado do contexto, parece lícito nos perguntarmos outra vez sobre o tipo de realismo da composição: tudo ali é factível, mas ao mesmo tempo meticulosamente calculado. O elemento branco, assumindo a função de trazer luminosidade ao interior e permitindo uma apreciação mais nítida de todos os detalhes do desenho, provoca a pergunta: poderia esta solução aparentemente técnica vir carregada de um sentido conceitual mais alargado? Estaria Brocos ensaiando uma insinuação ao embranquecimento, que traria de modo mais direto em *A redenção de Cam*?¹⁵⁹

Segundo a autora é possível que alguns elementos presentes na fatura da tela *Engenho de Mandioca* já sejam um esboço do que seria visto na pintura *Redenção de Cã* no que diz respeito à teoria do embranquecimento racial. O quadro o *Engenho de Mandioca* foi premiado na Exposição Universal de Chicago, em 1893, e adquirido pelo Museu Nacional de Belas Artes; portanto, trata-se de uma obra de reconhecimento no circuito artístico do período. Certamente essa pintura foi vista por Georgina.

Já no início do século XX, Lucílio de Albuquerque¹⁶⁰ (1877-1939), marido da pintora Georgina, realiza a tela *Mãe preta* [Imagem 3.2] (1912). Embora não tematize diretamente uma situação de trabalho nos moldes que discutimos até aqui, ao representar uma mulher negra amamentando uma criança branca, o pintor propõe um discurso sobre a condição das amas de leite que nos parece interessante. Em certa

¹⁵⁸ LOTIERZO, Tatiana H.P. Op. cit., 2013, p. 147.

¹⁵⁹ LOTIERZO, Tatiana H.P. Op. cit., 2013, p. 150-151.

¹⁶⁰ Lucílio de Albuquerque nasceu Piauí em 1877. Em 1896 já no Rio de Janeiro frequenta a ENBA como aluno livre e em 1901 se matricula efetivamente. Em 1906 é agraciado com o prêmio de viagem ao exterior e vai para Paris juntamente com Georgina. Realiza seus estudos na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e na Académie Julian. Participou de diversas exposições internacionais como a exposição internacional de Turim em 1911 onde realizou uma série de vitrais para o pavilhão brasileiro. Foi professor de desenho na ENBA e também diretor da instituição em 1937.

medida, pode ser tomada como uma tela de “trabalho”, já que essa função foi atribuída às mulheres negras durante um longo período da história e estava atrelada ao trabalho doméstico das cativas e posteriormente às ex-escravas.

A obra de Lucílio representa uma mulher negra sentada no chão em um ambiente interno. Ela amamenta uma criança branca e dirige o olhar ao bebê negro, possivelmente seu próprio filho, deitado em um pano estendido no chão a sua frente. A composição privilegia uma paleta de tons marrons e recebe um tratamento de luz importante, por meio de uma porta ou janela o sol penetra no ambiente iluminando a cena.

[Imagem 3.2] Lucílio de Albuquerque, **Mãe preta**, c.1912,

óleo sobre tela. Museu de Arte da Bahia.

Essa tela foi exibida em 1916, em São Paulo, na ocasião a *Revista do Brasil* teceu os seguintes comentários sobre a pintura:

“Mãe Preta”, de que estampamos em outro lugar uma reprodução, é um quadro de museu. Uma preta, assentada ao chão, amamenta uma criança branca, e enquanto esta lhe suga o seio tolo, o filho está ao lado deitado, e recebe da mãe um olhar prolongado e compassivo. Nesta cena, perfeitamente natural, quase um aspecto trivial da nossa vida, soube Lucílio por uma tal simplicidade de execução, numa tão intensa expressão de pensamento, e um tão forte espírito de síntese, que a transformou num quadro simbólico na dedicação da raça negra, na feliz evocação do tocante sacrifício das nossas “Mamas-pretas”, cujo afeto materno conseguia dividir-se entre filho do branco e a sua criatura. Para isso muito contribuiu a sobriedade quase austera que distingue a sua maneira, sobriedade que vamos encontrar ainda no excelente retrato de senhora, mas aqui temperado por uma nota de elegância e vivacidade exigidas pelo gênero e que o artista conseguiu dar-lhe, revelando assim a maleabilidade do seu talento e da sua técnica.¹⁶¹

O autor do texto (que assina como N.) se refere à cena de Lucílio como “um aspecto trivial da nossa vida”, e mais adiante menciona a “dedicação da raça negra”. Entretanto, o papel atribuído às amas de leite no Brasil de início do século XX estava sendo revisto, visto que noções higienistas e eugênicas também faziam parte do discurso da época.

Nesse período o papel atribuído às amas de leite no Brasil estava sendo revisto, posto que noções higienistas e eugênicas também faziam parte do discurso da época. Essas defendiam a importância do aleitamento materno, o que significava defender que este fosse feito pelas próprias mães, e não terceirizado para as escravas. A tela foi realizada no período pós-abolição, portanto essa mulher certamente é uma mulher livre, ou seja, ex-escrava. Segundo Barbieri e Couto:

Neste cenário, após a abolição da escravatura, o aleitamento cruzado muda da exploração econômica da escrava cativa, para uma profissão autônoma da mulher negra livre e se estende a outras mulheres brancas humildes como portuguesas, imigrantes italianas, espanholas, árabes entre outras, se aproximando da prática europeia vista anteriormente. Apesar das críticas e do declínio das amas de leite, os médicos higienistas se viram impotentes na extinção desta prática e, assim, obrigados a estabelecer a sua regulamentação, de maneira legal e oficial. Ressalte-se que no Brasil em 1849 e 1863 houve duas

¹⁶¹ VALLE, Arthur (org.). Revista do Brasil (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. In: N. Resenha do Mês. Belas Artes. Pintura, Revista do Brasil, São Paulo, ano I, mar. 1916, n. 3, p.333-337.

tentativas frustradas de regulamentação, porém foram a semente desta discussão no meio médico-higienista.¹⁶²

As autoras destacam as mudanças legais que levaram à regulamentação do trabalho das amas de leite no Brasil da I República. As amas eram figuras necessárias já que, por questões sociais, as mulheres brancas eram impossibilitadas de amamentar seus filhos; porém, tal prática passou a ser questionada desde inícios do XX pelos médicos, tornando-se uma questão de Estado.

Lucilio de Albuquerque, ao representar a atividade das amas de leite, traz para a pintura uma questão que estava na pauta do dia do período em que a tela emerge, ou seja, no início do século XX. Certamente ele estava inserido no debate mais amplo sobre como seria o tipo “ideal” de brasileira. Em relação a isso, temos um texto de Lucilio, publicado em 1937, no *Diário da Noite*, na ocasião do concurso ‘A mais linda jovem do Brasil’ organizado pela Associação de Artistas Brasileiros. Neste discurso ele manifesta o que pensa sobre o “tipo brasileiro”:

[...] Mas ainda não temos um tipo brasileiro definido e mesmo é muito difícil antecipar qual será. [...] Este não é nem será, sem dúvida, a mulatinha ou a índia. Contudo, será nesses estados de evolução, nessas combinações, que devem os artistas ir procurando estudar as tendências para formação do tipo nacional. Desse modo é difícil dizer qual artista melhor interpretou o tipo brasileiro. Bernardelli fez a “faceira”, mas a “faceira” não tem a rigor o nosso tipo. É antes ariano e por isso não seria o nosso por isso que ele evidentemente não é e nem será o indiano. Segundo os teosofistas, o nosso tipo será o da Raça Dourada. É possível de vez que nas manhãs de Copacabana, já vemos alguns... A verdade é que ainda não tivemos artistas que se preocupassem em pesquisar e fixar tipos raciais nossos. O grande Almeida Junior pintou-os, mas sem maiores preocupações de caracterização. Não tentou definições. Se os artistas antigos não cuidavam disso, muito menos os modernos, que procuram deformar e inspiram-se distantes do nacionalismo e mais próximos do universalismo. [...] Acredito que o futuro tipo brasileiro deverá ser, pelos fatores da origem e do meio ambiente, moreno. Moreno e de talhe médio, nem grande nem pequeno. Uma mulher miúda, embora regular e perfeita de linha, não é propriamente bonita. É engraçadinha. Também grande no mesmo caso não é ainda bonita. Será imponente impressionante. Por isso quero juntamente com os atributos de moreno e talhe médio assinalar as boas proporções. Esse instalado discricionariamente no campo dos antropólogos acredito ser o tipo futuro da brasileira modelado naturalmente sob a influência dos novos elementos trazidos pelo progresso, a educação e a higiene. [...]¹⁶³

¹⁶² BARBIERI, Carolina Luisa Alves e COUTO, Márcia Thereza. As amas de leite e a regulamentação biomédica do aleitamento cruzado: contribuições da socioantropologia e da história. **Cadernos de História da Ciência**. São Paulo. vol 8. nº 1, 2012.

¹⁶³ A mulher brasileira na arte. *Diário da Noite*, 10/11/1937, HDB/Bndigital.

Para o pintor, que nesse ano era também diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o tipo ideal de mulher brasileira não era a negra, mas a morena, nas palavras dele “o tipo moreno e de talhe médio”. O discurso de Lucilio ainda acrescenta que “elementos trazidos pelo progresso, a educação e a higiene” também compõem a futura brasileira, visão essa que corrobora posições afirmadas por Roquette-Pinto que circulou durante a década de 1930 defendia que o problema do povo brasileiro era a falta de educação e higiene.

Outra pintura que chama a atenção e tem como temática a mulher em situação de trabalho é *Limpando Metais* [Imagem 3.3], de Armando Viana¹⁶⁴, datada de 1923. A tela mostra uma mulher negra vestida de branco polindo louças de prata em uma sala burguesa. A moça parece ser a empregada da casa, e mostra-se alheia à ação que executa. O trabalho é mecânico e sua expressão facial exhibe um pensamento distante.

A presença de tons claros no quadro, como o da louça e especialmente o branco que compõe o vestido da mulher, reluz e contrasta com a tonalidade escura da pele da personagem. Com essa estratégia o artista a destaca. Na análise que Maraliz Christo fez da obra, ela afirma:

Em síntese, *Limpando metais* se enquadra numa produção de imagens que, apesar de diminuta, se estabelece desde a abolição. Mesmo sem um levantamento rigoroso, os quadros mais conhecidos permitem perceber a preocupação sobre o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. As opções são pessimistas: desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros, ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre. O alienar-se da negra de Armando Vianna é, de certa forma, a conscientização desse processo.¹⁶⁵

Segundo a autora que insere o quadro *Limpando metais*, dentro de uma tradição mais ampliada que buscou representar a mulher negra no período pós-abolição, a tela ao colocar essa empregada negra aprisionada e alienada em seu local de trabalho

¹⁶⁴ Armando Martins Viana nasceu em 1897 na cidade do Rio de Janeiro frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a ENBA, onde participa ativamente dos salões. Em 1927 devido ao recebimento do prêmio de viagem parte para a Europa onde realiza seus estudos até 1929. Durante a década de 1930 vence o concurso para decorar o salão nobre do Palácio do Catete e fez um retrato do então presidente Getúlio Vargas. Morre em 1992 no Rio de Janeiro.

¹⁶⁵ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm.

demonstra que a visão que se tinha no período era pessimista em relação ao lugar social dessas mulheres.

[Imagem 3.3] Armando Vianna, **Limpendo Metais**, 1923, óleo sobre tela, 99X81 cm, Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.

O quadro de Armando Viana é de 1923. Nesse mesmo ano a pintora Tarsila do Amaral realiza uma de suas obras mais afamadas - *A Negra* - que representa uma mulher negra nua, cujos lábios grossos e os seios pesados se destacam na composição. A pintora passa, a partir desse período, que coincide com sua estada em Paris, a representar com mais recorrência figuras negras em seus trabalhos, visando representar o Brasil e uma suposta brasilidade. Porém, como já vimos esse esforço é anterior à empreitada dos artistas ligados ao modernismo como Tarsila.

Durante o século XX imagens que representam homens e mulheres negros estiveram em evidência no circuito artístico nacional; porém, certamente o sentido conferido a essas obras é distinto do debate suscitado por trabalhos como o de Modesto

Brocos, que estava alinhado ao pensamento que pregava o embranquecimento da população brasileira. Outras telas trouxeram uma visão mais positiva sobre tal processo.

Trabalhos como o de Anita Malfatti **[Imagem 3.4]** dialogam mais proximamente com o debate que se oficializa durante a década de 1930, no que diz respeito a um olhar mais favorável sobre o papel da miscigenação na constituição da identidade brasileira. Segundo Lilia Schwarz:

Intelectuais ligados ao poder público passavam a pensar em políticas culturais que viabilizassem "uma autêntica identidade brasileira". Com esse fim é que foram criadas e aprimoradas instituições culturais que visavam "resgatar" nosso folclore, nossa arte e nossa história.

O momento era, portanto, absolutamente propício ao aparecimento de um livro como *Casagrande & senzala*, cuja primeira edição data de 1933. Retomando a temática das "três raças", Gilberto Freyre oferecia uma espécie de nova racionalidade para a sociedade multirracial brasileira. Tendo como base teórica o culturalismo norte-americano - sem abandonar totalmente os pressupostos raciais dos mestres brasileiros -, a obra de Freyre celebrará a singularidade da mestiçagem, invertendo os termos da equação e positivando o modelo. "Foi o estudo de antropologia sob orientação, do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor - separados dos traços da raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural." (Freyre, 1933, p. 18).

O "cadinho de raças" surgia como uma nova forma de celebração do mito das raças - um novo instrumental para a utilização do mesmo termo, porém com um novo sentido -, mais evidente aqui do que em qualquer outro lugar. "Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma quando não na alma e no corpo, a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro." (Freyre, op. cit., p. 307) O brasileiro era, portanto, o resultado sincrético de uma mistura bem-feita e original, cuja cultura homogênea e particular era também mista.¹⁶⁶

Ao contrário de Georgina, que opta por representar mulheres imigrantes trabalhando, Anita buscou figurar mulheres e homens negros trabalhadores na colheita de algodão. Nessa pintura ela representa em primeiro plano do lado direito uma mulher negra que, sorrindo, mostra a cesta com a colheita de algodão realizada. Mais ao fundo próximo a ela duas mulheres também negras trabalham na colheita, vestindo saia longa, blusa, lenço amarrado à cabeça e uma bolsa grande pendurada. Elas estão inclinadas colhendo o algodão. Do lado direito, ao fundo, temos dois homens e uma mulher que,

¹⁶⁶ SCHWARCZ, Lilia Katri Mortiz. Op. cit., 1995.

também inclinados, colhem o algodão. Os homens estão de chapéu, diferenciando-se da mulher que tem um lenço na cabeça.

No primeiro plano há grandes cestas com algodão. O branco do algodão se destaca por toda a extensão da plantação que permeia todo o quadro. A tonalidade branca destaca-se e contrapõe-se ao tom de pele dos personagens, evidenciando-os. A paleta de cores que combina tons terrosos com amarelos desencadeia um efeito luminoso à composição.

[Imagem 3.4] Anita Malfatti, **Colheita de Algodão**, 1940-1941, óleo sobre tela, 110 x 150 cm, São Paulo, coleção particular.

Como bem apontou Schwarcz, no trecho citado acima, foi na década de 1930 que Gilberto Freyre desponta com suas teorias relacionadas à posituação da mistura entre as raças. É também nesse contexto que artistas como Di Cavalcanti e Portinari, como vimos no capítulo anterior, notabilizam-se com imagens que figuram o negro e a negra de maneira positiva, o que aos poucos vai se plasmando a uma figuração do “nacional”.

Isso não significa que teorias de cunho racista que visavam o branqueamento da nação com base no discurso científico tivessem deixado de vigorar, mas a partir do

período Vargas elas passam a ser refutadas por diversos intelectuais como, por exemplo, Gilberto Freire, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Assim essa nova visão que identifica de maneira positiva a mistura entre raças passa não apenas a fazer parte do debate, mas a contar com o apoio do Estado, legitimando-se e oficializando-se. Sobre Portinari, Annateresa Fabris afirma:

Se a escolha racial de Portinari não é abertamente reivindicatória como a dos muralistas mexicanos, não deixa de ser, por isso, menos ideológica. Se o negro funciona, de um lado, como símbolo do trabalhador ou do proletário melhor dizendo, não podemos esquecer o valor que o artista lhe confere enquanto raça. E é importante sublinhar isso, visto que a temática do trabalho se desenvolve numa época de recrudescimento de ideias racistas tanto mais perigosas por terem um respaldo científico.¹⁶⁷

Segundo a autora, a obra de Portinari vista a luz do contexto em que emerge, evidencia de maneira positiva a presença do negro na cultura nacional de modo geral e, mais especificamente, enquanto ideal de trabalhador. Obras como *Café* [Imagem 1.16], *O lavrador de café* [Imagem 2.2] e os murais dos ciclos econômicos, ao representarem o negro como protagonista dos processos econômicos que construíram a história do país o tornaram símbolo, desmentindo assim a teoria da inferioridade dos povos de origem africana que vigorou durante todo o século XIX.

Já as mulheres negras são representadas de maneira distinta em Portinari. Elas parecem responder ao ideal de docilidade e passividade presentes nos discursos que visavam mantê-las seus papéis tradicionais na sociedade. Se ao homem é conferido lugar de destaque, força e ação, as mulheres possuem um caráter mais submisso; embora estejam presentes nas cenas, não são sujeitos ativos no trabalho.

Outro artista contemporâneo, Quirino Campofiorito, representa uma mulher mestiça como trabalhadora do campo na tela *A Camponesa* [Imagem 3.5]. A obra possivelmente tem como data as décadas de 1930-1940 já que pela fatura ela se aproxima de outros trabalhos do artista como *Café-colheita* [Imagem 1.7], que datada do mesmo período. Na tela, a mulher mestiça está em destaque. Encontra-se em pé e descalça, trajando um vestido rosa claro e figura de perfil, seus cabelos estão presos com uma trança, pendendo para um lado. O volume do corpo é destacado, braços, mãos, pernas e pés agigantados tornam a figura monumental. Ao seu lado seu instrumento de trabalho, a foice, é também uma conhecida alegoria do Partido Comunista. Ao fundo

¹⁶⁷ FABRIS, AnnaTeresa. Op.cit., 1990, p. 131.

dois trabalhadores estão junto com o gado e uma pequena casa. A paisagem do quadro é árida. O uso de uma paleta em tons terrosos torna o ar mais seco. Essa tela de Quirino Campofiorito ao representar essa camponesa mestiça sintetiza os ideais de nacionalidade e mestiçagem presentes no âmbito político, que emergem nessa representação enquanto índices visuais.

Segundo Lilia Schwarcz esse período é profícuo para os artistas: “Evidencia-se, portanto, uma aproximação positiva entre as noções de nacionalidade e de mestiçagem, que constituirá matéria-prima para a elaboração de símbolos nacionais, sobretudo ao longo das décadas de 30 e 40”.¹⁶⁸

[Imagem 3.5] Quirino Campofiorito, **A camponesa**, s.d,
óleo sobre tela, 146 x 106cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

¹⁶⁸ SCHWARCZ, Lilia Katri Mortiz. Op. cit.,1995.

A tela *Mercado em S. Paulo* [Imagem 2.10], ao representar mulheres mestiças, parece dialogar com esses trabalhos. A obra cujas figuras são estilizadas, diferentemente das trabalhadoras de *No cafezal* é realizada por Georgina em pleno contexto de valorização da mestiçagem, como vimos. Assim, na pintura *No cafezal* a escolha por representar mulheres trabalhadoras brancas responde possivelmente à centralidade das políticas imigratórias, e por efetivamente serem essas mulheres imigrantes mão-de-obra massiva no Brasil durante a década de 1920. Já obras como *Mercado em S. Paulo* parece manter a centralidade do trabalho e atuação feminina, mas agora a escolha por mulheres de traços mestiços parece responder às questões latentes no âmbito político, mas também visual do campo artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tela *No cafezal* compreendida a partir de seu contexto de produção (1926) e circulação (década de 1930) evidencia e se relaciona com determinados aspectos e discursos desse período, marcado por intensas transformações sociais e políticas. Ao tratar a obra enquanto fonte visual foi possível compreender de maneira ampliada as disputas e diálogos suscitados no período, tanto no âmbito artístico como político.

A dimensão de gênero abordada no primeiro capítulo demonstrou que Georgina ao escolher realizar uma tela que representa mulheres como sujeitos ativos no trabalho empreende uma “discreta ousadia” na produção visual do período, no Brasil, já que a maioria dos artistas privilegiou pensar o “homem brasileiro”.

A aparente delicadeza gestual de suas protagonistas não anula o fato de serem elas o destaque do quadro. *No cafezal* tem larga circulação durante a década de 1930, momento em que o papel social da mulher estava sendo amplamente discutido no âmbito intelectual, artístico e político, lembrando que é nessa década que o sufrágio feminino é conquistado no Brasil.

Considerando a presença atuante de Georgina no cenário artístico nacional e sua formação também internacional compreendemos que a artista dialogou intensamente com a produção de artistas das mais variadas vertentes, como Rosalbino Santoro, Candido Portinari e Henri Royer para citar alguns exemplos que aqui foram analisados.

A temática do trabalho na arte brasileira foi amplamente representada por diversos artistas e notou-se que a dimensão de gênero aliada ao trabalho ainda não havia sido debatida, sendo assim, essa pesquisa buscou dar um pontapé inicial, não esgotando novas leituras e possibilidades de debate.

Ao realizar uma análise comparativa com outros artistas das mais diferentes orientações, não privilegiando uma determinada corrente, pudemos inserir Georgina na historiografia da arte brasileira que tinha como uma das preocupações elaborar o nacional na arte, por meio de representações que figurassem o tipo nacional da brasileira, que ora poderia ser a mestiça, a negra ou a imigrante.

A dimensão racial foi uma questão importante nesse estudo, pois desde o início era uma problemática que emergia da imagem e como podemos ver no capítulo três Georgina por ter produzido o quadro num período em que a imigração era uma questão central no país acabou por escolher representar mulheres brancas na cena de *No cafezal*.

Porém, como vimos nas obras *O Colhedor de frutas* (c.a.1923) e *Mercado em S. Paulo* (c.a. 1937) a pintora no primeiro caso, representa um homem negro e no segundo mulheres com traços mestiços, não adotando assim uma visão única a respeito do debate racial.

Possivelmente, Georgina não pretendia que obras como *No cafezal* fossem uma representação icônica, ao menos é isso que concluímos ao analisar parte de sua produção. Trata-se de uma cena de gênero que tematiza mulheres em situação de trabalho.

A contribuição de Georgina na discussão a respeito do nacional na arte brasileira, da primeira metade do século XX, reside em representar mulheres como sujeitos ativos na pintura. Dando visibilidade às mulheres trabalhadoras rurais a artista dialoga com o contexto em que emerge a tela, final da década de 1920 e início dos anos 30, momento em que se notabilizou o debate acerca do lugar social das mulheres.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres no campo. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada no Brasil: República da Belle Époque a Era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBIERI, Carolina Luisa Alves e COUTO, Márcia Thereza. As amas de leite e a regulamentação biomédica do aleitamento cruzado: contribuições da socioantropologia e da história. **Cadernos de História da Ciência**. São Paulo. vol 8. nº 1, 2012.

BARBOSA, Alexandre Freitas. O mercado de trabalho antes de 1930: emprego e "desemprego" na cidade de São Paulo. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, nº80, 2008.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BESSE, Susan K. **Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914- 1940**. São Paulo: EDUSP, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. Política Cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas. In: **Porto Arte**, v.2, nº04, Porto Alegre, 1991.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.

_____. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. (Dissertação). Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras. Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2016.

CHADWICK, Whitney, COURTIVRON, Isabelle (org). **Amor & Arte: duplas amorosas e criatividade artística**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. **Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. **Novos Estudos CEBRAP**, nº80, São Paulo, 2008.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm.

CORREIA, Mariza. **Ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**, Bragança Paulista, UDUSF, 1998.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

DAZZI, Camila. **Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. (Tese). Doutorado em História da Arte pela Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2011.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DUQUE, Luís Gonzaga. **A arte brasileira**. (Introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

_____. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

FORTE, Graziela Naclério. Entre os salões e a institucionalização da arte. **Revista de História**, Universidade de São Paulo, n. 162, 2010, pp. 271-294.

GOMES, Angela de Castro (org). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GLUZMAN, Georgina. Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v. 20, nº 2, p. 93-118, jul-dez, 2012.

LEHMKUHL, Luciene. **O Café de Portinari na exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

LOTIERZO, Tatiana H.P. **Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: Universidade de São Paulo- FFLCH, 2013.

MADEIRA, Felícia R. SINGER, Paul. Estrutura do emprego e trabalho feminino no Brasil: 1920-1970. **Caderno Cebrap** 13, São Paulo, 1971.

MELLO, Regina Lara Silveira. **Casa Conrado: Cem anos do vitral brasileiro**. (Dissertação). Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

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

_____. **Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org). **Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX**, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

MOTT, Mária Lucia. Maternalismo, políticas públicas e benemerência no Brasil (1930-1945). **Cadernos Pagu**, 16, 2001.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: **Women, Art and Power and Other Essays**. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158.

_____. The image of the working woman. In: _____. **Representing woman**. Thames and Hudson, 1999.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, dez 2007.

PETRUCCELLI, José Luis. Ethnic/racial statistics: Brazil and an overview of the Americas. In: FERRÁNDEZ, L. F. A. & KRADOLFER, S. **Everlasting countdowns: race, ethnicity and national censuses in Latin American states**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p. 264-303, 2012

PITTA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez., 2007, p. 127-143.

_____. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes. 2013

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra. 1984.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de zé carioca: notas sobre uma identidade

mestiça e malandra, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 29, out, 1995.

_____(org). **História do Brasil nação 1808-2010: A abertura para o mundo**. Vol 3. Rio de Janeiro: Fundação Mapfre e Editora Objetiva, 2012.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan W. A mulher trabalhadora. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (org). **História das mulheres no Ocidente: Vol 4: O século XIX**. Porto: Editora Afrontamento, 1991.

SEYFERTH, Giralda. Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado brasileiro, **XVII Encontro Anual da ANPOCS**, 1993.

_____. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. **Revista USP**, nº 53, 2002, p.34.

SQUEFF, Leticia. **Uma galeria para o império: A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2012.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. **O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a boia-fria. In: PRIORE, Mary del (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

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

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, nº 50, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300009

_____. Modernismo no Brasil: campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes/ Edições Sesc São Paulo, 2014.

_____. Académie Julian e a Formação de Artistas Brasileiros. In: DAZZI, Camila & VALLE, Artur. (Org.). **Oitocentos**. Arte Brasileira do Império à República. Tomo II. 1.ed. Rio de Janeiro: EDUR/UFRJ/DEZENOVEVINTE, 2011, v. 1, p. 57-70.

_____. **Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)**. 01. ed. São Paulo: Sumaré, 2002.

Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil. **Nuevo Mundo-Mundos Nuevos**, v. 2014-1, 2014.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

SOIHET, Rachel. A conquista do espaço público. In: PEDRO, Joana Maria e PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Nova História das mulheres no Brasil**, 1.ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 218.

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima. **Luz, Conflito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque obras de 1920/1926**. Tese. (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STOLCKE, Verena. **Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850- 1980)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Antonio Ferrigno: 100 anos depois**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

Pintores paisagistas: São Paulo 1890-1920. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp, 2002.

VALLE, Arthur. Imagens do camponês na pintura brasileira: o sertanejo de Carlos Chambelland. **Esboços** (UFSC), v. 19, 2008, p. 77-94.

VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). **O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VIEIRA, Lúcia. Gouvêa. **Salão de 31**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

OI, Celia. (org.); MARINS, Paulo Garcez. (org.). **O Japão em cada um de nós**. São Paulo: Banco Real; Expomus, 2008.

OSTOS, Natascha Stefania Carvalho. A questão feminina: importância estratégica das mulheres para regulação da população brasileira (1930-1945). **Cadernos Pagu**, Campinas, n.39, dez. 2012.

ANEXO A - Artigo de jornal “Pelo ideal de fraternidade através da arte”, 1930. Fundo Marta Rossetti Batista. Arquivo do IEB/USP.