

## Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque

*Framed memories: Abigail de Andrade and Georgina de Albuquerque*

Tamara de Souza Campos

 0000-0001-7662-1143

tamara.campos@unigranrio.edu.br

### Resumo

O artigo analisa a trajetória de duas artistas cariocas, privilegiando o período após o início da República, cuja novidade era permitir às mulheres estudar artes. Trata-se de pesquisa exploratória e documental, que analisa notícias dos jornais de 1882 a 1929, consultados na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. O objetivo não é aprisionar as mulheres nas representações usuais do amadorismo ou arte feminina, mas situar obra e artistas na estrutura do tempo, compreender as memórias construídas para as artistas e identificar que estratégias elas utilizaram para ser reconhecidas no período. Georgina logra certo êxito em firmar posição no campo por seguir algumas convenções do mundo da arte, bem como por respeitar a divisão de papéis por gênero de que nos fala a etnopsicologia das emoções euroamericana. Concluímos que a academia brasileira pouco se debruçou sobre a obra dessas artistas pioneiras da Primeira Onda Feminista, e a pesquisa documental em jornais parece ser um profícuo caminho para resgatar mulheres artistas que apareceram no desenvolvimento da pesquisa, cujas contribuições não são facilmente determinadas, demandando novas investigações.

### Palavras-chave

Memórias. Gênero. Arte. Jornais. Discursos.

### Abstract

*The article analyzes the trajectory of two artists from Rio, focusing on the period after the beginning of the Republic, whose novelty was allowing women to study arts. This is an exploratory and documentary research, which analyzes newspapers from 1882 to 1929 consulted on Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. The objective is not to imprison women in the usual representations of amateurism or feminine art, but to place work and artists in the structure of time, to understand the memories constructed for the artists and what strategies they used to be recognized during the period. Georgina is somewhat successful in establishing a position in the field by following some conventions of the art world, as well as by respecting the division of roles by gender that the Euro-American ethnopsychology of emotions tells us about. We conclude that the Brazilian academy has little attention to the work of these pioneering artists of the First Feminist Wave and documentary research in newspapers seems to be a fruitful way to rescue women artists who appeared during the research, whose contributions are difficult to pinpoint and require further ones.*

### Keywords

*Memories. Genre. Art. Newspaper. Discourses.*

## Introdução

O texto resgata a história de duas mulheres relevantes no contexto da arte carioca de 1880 até os anos 1920. Qual era, porém, a posição de uma e outra no campo das artes? Havia diferenças entre a artista amadora e a que começara sua formação tão logo permitida pela Escola Nacional de Belas Artes?

Abigail de Andrade foi atuante no cenário artístico carioca a partir de 1881, período em que as mulheres ainda eram consideradas amadoras. Cerca de 25 anos depois e já com a possibilidade de fazer a formação na Enba, após o advento da República, temos o início da carreira de Georgina de Albuquerque que, assim como Abigail, gozou de reconhecimento em vida. Como, entretanto, terão sido essas artistas retratadas pelos jornais da época? Até que ponto os fantasmas do amadorismo e da arte feminina ainda perseguiram a geração de Georgina de Albuquerque?

A pesquisa<sup>1</sup> é de cunho exploratório e qualitativo com intuito de:

conhecer o fenômeno estudado tal como ele se apresenta ou acontece no contexto em que está inserido. E para esse tipo de investigação, na área das Ciências Humanas e Sociais, o enfoque qualitativo permite melhor compreensão do comportamento humano e do contexto social (Lösch, Rambo, Ferreira, 2023, p. 3).

Foi feita na Scielo revisão de literatura, priorizando artigos publicados nos últimos 20 anos sobre mulheres artistas em finais do século 19 e início do 20, embora pouco material tenha sido localizado. Os primeiros descritores experimentados foram “mulheres artistas” “Rio de Janeiro” “início século 20”, sem, contudo, obter resultado. Na sequência, foram tentadas as expressões “mulheres artistas” e “início século 20”, ainda sem sucesso. Ao reduzir para “mulheres artistas século 20”, quatro artigos foram localizados: dois textos não abordavam o período pretendido, e os outros dois focalizavam artistas portuguesas.

Assim, partiu-se para uma busca na Scielo com o termo “mulheres artistas”, e 25 artigos foram encontrados. Devido à generalidade do descritor, apenas um artigo não foi descartado do *corpus* de análise: “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil” (Simioni, 2002).

---

<sup>1</sup> Este estudo foi financiado pela Faperj, processo SEI 260003/002978/2024.

Como critérios de exclusão, recorremos ao título do texto, resumo e introdução. A escassez da temática no repositório pesquisado sinaliza o apagamento das mulheres artistas no período, mas acreditamos que a leitura de livros, dissertações, dossiês temáticos, artigos em anais de eventos e, sobretudo, as notícias de época preservadas no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira tenham ajudado.

A partir do levantamento bibliográfico, com destaque para Simioni (2002, 2011, 2019), além do texto de Simioni e Mayayo (2023), Oliveira (2011), Silva (2021) e Oliveira (1993), chegamos a dois nomes recorrentes: Abigail de Albuquerque e Georgina de Andrade. Assim, partimos para buscar notícias sobre as artistas na Hemeroteca e localizamos pouco material sobre Abigail de Andrade e acervo mais extenso sobre Georgina de Albuquerque.

Buscamos pelo nome de Abigail de 1881 a 1890 – início dos estudos em uma escola de artes até a morte em Paris, e de 1904 a 1929 para Georgina, que falece na década de 1960, mas respeitamos o recorte temporal dentro da Primeira Onda Feminista.

Cada notícia pode representar uma micropolítica das relações de poder e negociações em vários níveis, e não devemos perder de vista o fato de que os “discursos são [...] práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (Foucault, 2012). Assim, compreender as mulheres artistas a partir das notícias é analisá-las à luz de um contexto de produção específico, e isso está relacionado aos atores implicados, com vontades éticas e políticas em jogo. Há uma retroalimentação entre discurso, poder, valores e práticas sociais, pois:

tomar textos, conversas e todos os tipos de outras práticas sociais como produtoras de experiência e constitutivas das realidades em que vivemos e das verdades com as quais trabalhamos, esta abordagem também considera como o poder também pode produzir discursos (Lutz, Abu-Lughod, 1990).

Assim, analisamos algumas notícias que tematizam as artistas entendendo-as à luz da ordem discursiva de Foucault (2012) e a partir da compreensão de que há uma divisão por papéis de gênero ancorada em uma etnopsicologia das emoções de origem euro-americana (Lutz, Abu-Lughod, 1990) que defende a tendência a adjetivar a mulher como doce, delicada e pertencente à esfera do lar – expectativas essas que influenciam os relatos sobre a arte dessas mulheres.

A opção por não abordar as modernistas, já que Tarsila aparece em um artigo no levantamento da Scielo, não é por não reconhecer sua importância, mas pelo fato de Tarsila integrar o imaginário coletivo de país, ao passo que as outras duas artistas dificilmente são lembradas, pois “existe uma névoa que acoberta a lembrança de outras artistas anteriores a elas, como se, antes das modernistas, simplesmente não tivessem existido artistas do então denominado ‘sexo frágil’” (Simioni, 2019).

As modernistas têm trajetórias dotadas de duração e estabilidade, por isso escolhemos “privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias [...] memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial” (Pollak, 1989).

Ao focalizar as criações e difusões de sujeitos que brigam para fazer valer suas formas de vida e existência, trazemos ontologias outras à tona e outras práticas de representação e imagens (Ruído, 2010).

### **Abigail de Andrade**

Abigail nasceu em Vassouras, em 1864, e era filha de um advogado e fazendeiro cafeicultor. Morava também com a mãe e a irmã. Teve educação aristocrática e pertencia a um grupo social cujos valores provinham das altas camadas europeias.

Abigail deixa Vassouras aos 18 anos, em 1880, depois de se indispor com a família, contrária a sua carreira artística. Ela decide morar com a tia no Rio de Janeiro, então capital do país. Sua vontade de “participar da vida social e transformar-se em uma profissional das artes, nos aponta para uma jovem que desejava afirmar-se como indivíduo” (Oliveira, 2011).

Ela ingressou no Liceu de Artes e Ofícios, que começou a oferecer aulas para mulheres em 1881, ao passo que a Academia Imperial de Belas Artes, como era chamada a Enba, só permitiu o ingresso de mulheres oito anos depois. Embora de família abastada, Abigail se preocupava com problemas sociais da época, o que a levou a adotar o “estilo realista” (Oliveira, 1993, p.8) no contato com professores do Liceu.

Estudou com Angelo Agostini, ilustrador, desenhista e exímio pintor em guache e aquarela. Agostini escreveu críticas positivas sobre Abigail, que ajudaram a artista a ter reconhecimento ainda em vida. O mestre afirmou, por exemplo,

que “tornou-se pois notável, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens de arte do desenho no mais alto grão” (Agostini apud Oliveira, 1993, p. 9).

Na mesma crítica, ele elogia de maneira objetiva a técnica da artista quando diz que “a perfeita correcção nos contornos e o bem modelado das sombras acabadas com esmero fazem admirar a bella estatua do Faune copiada do gesso e feita em duas posições”. Esse tipo de crítica objetiva da técnica ajudou a superar as expectativas com relação ao gênero feminino da artista e possibilitou certo reconhecimento no campo, pois, seguindo Butler (2019, p. 206),

Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado.

Nessa mesma crítica de Agostini, evidencia-se, no entanto, que Abigail ainda era tida como artista amadora, pois ele afirma que “toda a imprensa foi unanime em tecer-lhe os maiores louvores, o que é uma justa homenagem do merito dessa *distinctíssima amadora* (grifo nosso), que, pela primeira vez expoz os seus trabalhos em publico”. Simioni (2019, p. 30) lembra que a ideia de amadorismo foi um dos “grandes fatores de obscurecimento das trajetórias das artistas”. A escolha pela construção “*distinctíssima amadora*” revela esse duplo discurso que procura, no entanto, se anular, porque se essa vontade de verdade for percebida, pode deixar de ser verdade reverberada e passa a ser questionável (Foucault, 2012). Assim, há um duplo discurso na crítica, ao usar a palavra amadora e elogiar, como se faria a um artista homem, abordando a estética e técnicas, o que nos afasta de uma visão que costuma autonomizar as mulheres em função de partilhar o mesmo sexo (Simioni, 2011) e, conseqüentemente, adotar uma arte feminina (Garb, 1989), categoria que surge no século 19 em decorrência da novidade de às mulheres ser permitido expor obras de arte.

Nesse sentido, portanto, a preocupação de Angelo Agostini em fixar as obras e a própria Abigail como “testemunha da arte” (Oliveira, 1993, p.12) também revela a situação de amadorismo ainda presente no campo artístico para as mulheres e os “perigos que rondavam o excesso de intelectualização das mulheres” nos anos finais do século 19 e início do 20 (Simioni, 2019, p. 60).

Apesar do envolvimento amoroso de Abigail com seu mestre – Angelo Agostini, 21 anos mais velho que ela, era casado –, fato de conhecimento público dois anos depois de ela entrar no Liceu, a jovem artista foi reconhecida em suas qualidades de artista.

Em 1882, um elogio na imprensa diferencia Abigail das demais pintoras em uma grande exposição de Bellas Artes no Liceu, que contou com cerca de 400 quadros de homens e mulheres. A notícia foi publicada no jornal *A Estação* (1882), do Rio de Janeiro, e abordou alguns artistas homens e seus quadros, com elogios e críticas. Quando cita obras das mulheres, menciona apenas Abigail, o que demonstra que a jovem artista estava sendo reconhecida por pintores e críticos, e complementa afirmando que “A Sra. Abigail há de ser forçosamente uma grande artista. Já das outras expositoras... As mulheres ou se diz coisas amáveis ou não se diz coisa nenhuma”.

Percebemos a heterossexualidade estável e oposicional (Butler, 2019, p. 45) que reforça o binarismo homem-mulher, com os homens tendo a capacidade de receber críticas duras, porque são profissionais e acostumados a performar na esfera pública, ao passo que há um constrangimento em criticar as mulheres, porque são o “belo sexo”, como o autor da notícia pondera ou por não ser artistas de fato, o que nem mesmo valeria o esforço. Há, aliás, um padrão nessas notícias sobre mostras de arte, no sentido de não mencionar mulheres ou a elas dedicar as últimas linhas, o que reforça a subordinação feminina na própria organização da notícia.

Não há muitas notícias sobre Abigail na imprensa, seja pela breve vida da jovem ou porque no final do século 19 a mulher tivesse pouco espaço na imprensa, sendo praticamente invisível – o que, entretanto, começa a mudar com o avançar do século 20, indicando “um crescente questionamento acerca de uma identidade feminina até então construída com referência exclusiva ao domínio familiar doméstico (Ferreira, 2010). Aqui recorreremos novamente a Foucault (2012), no sentido de que o indivíduo só entra na ordem do discurso caso seja considerado qualificado para tal.

Na última exposição do Segundo Reinado, em 1884, Abigail expos 14 telas. Foi premiada com a medalha de ouro, prêmio que dividiu com outros três artistas, sendo a primeira mulher a ganhar uma medalha de ouro em exposição organizada pela Academia Imperial de Belas Artes. Dos trabalhos apresentados

na ocasião, dois óleos, ambos de 1884, se destacaram: *Um canto do meu ateliê* e *Cesto de compras*. Alguns anos após, produz a tela *Mulher sentada em frente à escrivãzinha*. Vale ressaltar que o autorretrato não era usual para mulheres, sendo uma inovação no período e um “signo de afirmação profissional” (Simioni, 2019, p. 200).

Na pintura, ela retrata a si própria. O ambiente é de uma estudiosa, com anotações. A arte como profissão é reforçada por sua figura na tela, construída como metódica, técnica e compenetrada. De certa forma, nessa tela estava presente sua vontade de memória, no sentido de como gostaria de ser compreendida e lembrada.

A imagem de dedicação ao ofício era de difícil sustentação no contexto, pois o discurso do amadorismo, diletantismo e arte feminina foram estratégias adotadas para que o poder dos homens no campo artístico não fosse ameaçado pelas alunas que começavam a estudar e se dedicar às artes. Em notícia publicada no *Jornal do Recife* (1887), há uma nota intitulada Letras e Artes que analisa brevemente o trabalho de Abigail de Andrade.



**Figura 1**  
Abigail de Andrade, *Mulher sentada em frente à escrivãzinha*, 1890, óleo sobre tela, coleção particular

O jornalista questiona como uma menina tão jovem já seria tão talentosa, cita alguns de seus trabalhos (*O toilet, Armas de caça, Cesto de compras* e dois outros autorretratos). Afirma ainda que se destacam dentre as obras *Um canto do meu atelier* e *Uma marinha*, representando a vista de Niterói, que “ficava perto da casa da intelligentíssima pintora”. Após o elogio, a notícia tem sequência:

a pintura de gênero é evidentemente a região favorita da notável amadora. O desenho é-lhe correcto, gracioso e delicado; o colorido discreto, suave, sem turbulências O todo respira uma certa placidez, uma doçura feminina, a paz, a calma, o lyrismo tranquilo de uma alma poética, é certo, mas de uma poesia serena e sem desordenadas effusões [...] Na Exma D. A. de Andrade, a nota predominante, a facultè maitresse é o talento de observar e reproduzir delicadamente. [...] Todos os trabalhos da insigne amadora são estudos do natural [...] prende-se ao concreto, à realidade da vida.

O trecho, embora elogie e reconheça as qualidades de Abigail, percebe as qualidades de uma arte feminina, delicada, doce, serena, graciosa. Quando associamos essa representação delicada ao fato de que ela estava preocupada com o concreto, tendo veia realista, como essa própria notícia defende ao final, temos um jogo de palavras sugestivos se pensarmos que há uma divisão emocional dos sentimentos esperados para homens e mulheres de acordo com o gênero na arte. Há uma expectativa social naquele contexto de mulheres dóceis, frágeis e austeras, pois o descontrole feminino é temido na gestão dos sentimentos no Ocidente patriarcal. O imaginário euro-americano percebe as mulheres como o “gênero emotivo”, “irracional”, “caótico”. A emoção, assim associada ao feminino, seria o espaço do descontrole, tornando as mulheres seres perigosos e frágeis ao mesmo tempo (Lutz, 1988).

Assim, ainda que em vida a pintora fosse elogiada pelos pares, tal elogio tinha limites impostos por uma ordem discursiva (Foucault, 2012), fosse pela defesa do campo ou moralismo de cunho patriarcal, que via como função primeira da mulher ser esposa, o que não ocorre com Abigail pelas vias esperadas, já que engravidada de Agostini, que era casado.

parte da produção da artista esteve em compasso com as demais criações do campo artístico de seu tempo, o que fez de sua obra sintonizada com a sensibilidade histórica e cultural de sua época. Abigail fez

seu “nome”, mas suas escolhas pessoais a tornaram uma transgressora aos olhos da sociedade patriarcal e provinciana, carioca, de fim-de-século (Oliveira, 2011, p. 8).

Podemos perceber que, em termos de qualidade artística, Abigail atendia às “convenções artísticas (Becker, 2008)” de seu tempo, mas sua projeção como mulher era transgressora. O fato de a jovem pertencer a uma família de posses deveria ter garantido um bom casamento; não um caso com um artista já casado.

O amadorismo feminino nas artes, o relacionamento com o mestre e a morte precoce ajudam a explicar o porquê de a pintora ter sofrido um processo de apagamento<sup>2</sup> na história da arte e de ser enquadrada (Rouso, 1985) como “amadora”, a despeito do talento e técnica. As obras das mulheres quase sempre eram apresentadas com a nomeação antecedida pelo pronome de tratamento “dona” ou então como alunas de artistas renomados. Vemos isso, por exemplo, na obra seminal de Luís Gonzaga Duque Estrada (1995), que só menciona Abigail nas páginas finais, após os mortos e no subtítulo sugestivo de “amadores” (Simioni, 2019). Além disso, suas telas foram adquiridas por colecionadores particulares, o que também não ajudou a projeção da artista.

Ao nos voltar para o passado, procurando compreender o período e a representação feminina na época, o intuito é ressignificar o presente, trazendo à tona as histórias e trajetórias femininas que acabam operando como memórias subterrâneas, se comparadas às histórias dos homens no mesmo campo. Não temos acesso a relatos de Abigail, e o que sabemos dela é a partir de críticas e notícias escritas por homens nos jornais, até porque a questão das entrevistas e fontes não era prática comum ao jornalismo da época, sendo o discurso referencial e não com paráfrases.

O passado não seria cristalizado, mas sim um arcabouço de referências, afetos e emoções que é incorporado, refutado, reelaborado e acionado pelos atores ao longo do tempo. O enquadre é inclusivo e exclusivo, envolvendo uma dimensão do que merece ser lembrado e esquecido. Por essa razão, preferimos a expressão “memória enquadrada” (Rouso, 1985) a memória coletiva, que

---

<sup>2</sup> Oliveira (1993, p.2) afirma a pouca participação feminina registrada: “a participação feminina na vida artística brasileira no século XIX. Na bibliografia artística desta época, e na atual, raramente aparecem nomes de mulheres; quase nunca dados biográficos”.

tende a ser a memória oficial, de caráter uniformizador e opressor, silenciando memórias outras que caem na esfera do subterrâneo, proibição ou clandestinidade (Pollak, 1989).

A memória enquadrada de Abigail pelos homens sugere um duplo discurso, elogioso, por um lado, mas que reforça a oposição amador *versus* profissional. O mesmo ocorre nesta crítica de Gonzaga Duque-Estrada (1988):

A Sra D. Abigail de Andrade acaba de corroborar com seu valioso talento. Creio que a Exma pintora começou os estudos artísticos com o simples intuito de completar a sua educação, porém, a paixão pela pintura dominou-a. A Sra D. Abigail rompeu laços banaes dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão [...] não como outras que, acercados dos mesmos cuidados [...] aprendem unicamente a artesinha collegial, pelintra, pretenciosa, hipocrita, exacravel de fazer bonecas em papel pelle e aquerellar paisagens d' aprês cartons; não para dizer que sabe desenhar e pintar setins e leques, não para reunir à prenda de tocar piano e bordar a retroz a de martyrizar pinceis, mas por indole, por vontade, por dedicação. [...] a Sra. amadora possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível as impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, applicar seu talento a uma nobre profissão que ha de, senão agora, pelo menos em breve tempo, calmar-lhe a vida de felicidade[...] Contudo, ao falarmos em um nome de senhora que principia a sua carreira artistica não podiamos deixar de, attenciosamente elogiar tão rara dedicação.

O texto elogia, ao falar que é uma exímia pintora e que tem valioso talento, mas sugere que Abigail começou sua jornada “com o intuito de completar sua educação”. Afirma que Abigail possui um espírito mais refinado que as demais mulheres que costumam lidar com a arte de maneira vulgar, pois ele relaciona mulheres à uma arte do lar ou de uma formação mais aristocrática, mas, logo em seguida, põe em questão se a sensibilidade seria de fato dela ou “inteligentemente guiada”.

Tal ponto demonstra a lógica binária e desvela a epistemologia que ajuda a criar o sujeito do conhecimento e detentor de poder (homem) e os Outros (mulheres), pois “a identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus” (Butler, 2019, p. 206). Assim, temos ontologia e epistemologia que estruturam uma matriz heterossexual determinante das posições ocupadas pelos indivíduos na sociedade carioca, cabendo ao homem, na virada do século 19

e início do 20, o título de artista profissional. É por conta dessa posição de subordinação da mulher que a sugestão de Abigail ser guiada por alguém é possível, já que a mulher é o outro do homem, verdadeiro sujeito e também verdadeiro artista naquele contexto. A memória da mentalidade do homem como artista por excelência é tão forte que, mesmo na década de 1940, em uma notícia sobre a presença majoritária feminina no corpo discente da Escola Nacional de Belas Artes, fica evidente a divisão sexual das tarefas por gênero (Lutz, 1988) no campo da arte.

O cenário no qual Georgina atua, no início do século 20 e daí em diante, não é o mesmo de Abigail. Mas até que ponto o fantasma da arte feminina estava exorcizado? Uma notícia de 1948, publicada na *Revista da Semana* informa que 70% dos alunos de Belas Artes são mulheres, trazendo como subtítulo a seguinte chamada:

Estará em declínio o talento artístico dos homens? – Até quando a mulher artista será esmagada pela tirania conjugal? – Porque o noivo burguês acha “feia” a profissão de pintora, cresce o número de casamento entre artistas e o das vocações frustradas – Apelo aos noivos preconceituosos (Machado, 1948)

A notícia explica que as alunas invadiram a Escola Nacional de Belas Artes, mas um paradoxo é lançado pelo jornalista: “Como se explica que após cinco anos de estudos diários, quando algumas vocações fazem prever uma artista de mérito, desapareçam quase todas, subitamente, na vida prática? Será que a moças do E.N.B.A pretendem aprender pintura e escultura por snobismo ou simples diletantismo artístico?”

A escolha de um homem pela profissão era considerada ruim, pois o “artista plástico era sinônimo de pobretão ou farrista”. Mas a decisão do jovem era respeitada, pois “se um filho tinha a loucura de estudar pintura era muito triste [...] Mas o que haveria de se fazer – diziam os velhos?” Se, porém, uma moça decidia “estudar seriamente pintura ou escultura, a família considerava o seu ato como um dos sete pecados mortais”.

Mesmo quando lhes era permitido iniciar os estudos, quando ficavam noivas ou após casar, havia forte tendência de as mulheres abandonarem a dedicação às artes, como argumenta a notícia:

Se a moça consegue vencer a barreira da oposição familiar ou se encontra pais cultos e compreensivos está tudo muito bem. Matricula-se, cursa os cinco anos de estudos, aperfeiçoa-se. Na hora do noivado vem o grande dilema imposto pelo noivo: ou eu ou a pintura. Quando o homem não diz nada antes do casamento, é porque está deixando para depois a pressão contra as atividades artística da espôsa.

Essa realidade está de acordo com o ciclo de vulnerabilidade em que mulher fica numa posição assimétrica. “A responsabilidade tradicional das mulheres com a criação e a educação dos filhos ajuda a moldar os mercados de trabalho que as desfavorecem, resultando em um poder desigual no mercado econômico, o que [...] reforça e exacerba o poder desigual na família” (Okin, 1989, p. 138).

A notícia veiculada por Machado (1948) demonstra como as mulheres desistiam das artes após o casamento ou optavam por ficar solteiras e faz um apelo para que os homens permitam que as esposas continuem o ofício após o casamento. Fica nítido como, mesmo em 1948, décadas depois de as mulheres estudarem artes, e mais de 50 anos após a morte de Abigail de Andrade, os homens ainda consideravam que as mulheres estudavam por diletantismo, como no depoimento de um dos alunos da E.N.B.A: “grande parte das moças estuda pintura e escultura por puro diletantismo. Nós, os homens, seremos sempre os tais das artes plásticas”.

Veremos que, apesar do cenário em que Georgina atua ser diferente do de Abigail e que aquela consegue bastante reconhecimento e protagonismo, ainda existia preconceito quanto à atuação da mulher nas artes plásticas, à rotulação de uma arte menor ou feminina e à obrigação de a artista cumprir primeiro com seu papel de boa mãe e esposa. A notícia dá como exemplo mulheres casadas com outros artistas e como isso garantia a continuidade no ofício, citando a própria Georgina, que foi casada com Lucílio de Albuquerque.

Georgina de Albuquerque nasce em Taubaté em 1885 e ingressa em 1904, aos 19 anos na ENBA. Estudou com o italiano Rosalbino Santoro e, na ENBA, foi aluna do pintor Henrique Bernardelli. Em 1905, um ano após ter ingressado, Georgina participou da XII Exposição Geral, mas optou por não declarar que pertencia à instituição, destacando apenas o nome do mestre Bernardelli. Conforme já sinalizado, era comum que as telas contivessem a informação “Dona” (seguida do nome da mulher) – o que ressaltava automaticamente se tratar de trabalho amador – ou apenas o nome do mestre, como foi o caso

de Georgina. A escolha sugere uma aluna que reconhecia seu professor e que estava iniciando na instituição, em postura de deferência que ia ao encontro das premissas vigentes.

Em 1906 casa-se com Lucílio de Albuquerque, também aluno da instituição e agraciado com o prêmio da ENBA de viagem ao exterior. Georgina acompanha o marido e amplia seu repertório de técnicas, com o aperfeiçoamento da representação do modelo vivo, participação em debates de arte feita por mulheres e acesso a distintos gêneros artísticos. Foi o caso do impressionismo, pelo qual ela recebeu notoriedade anos mais tarde, além da arte histórica, gênero de prestígio do qual fora pioneira no Brasil. Até então não se tinha notícia de mulher que tivesse realizado uma pintura histórica em nosso país, algo que Georgina faz em 1922, o emblemático ano da crise do academicismo.

Durante a maior parte do século XIX [...] predominou um sistema baseado em critérios classificatórios conhecidos como hierarquia de gêneros [...] cabia à pintura de história o patamar mais elevado, a qual se impunha sobre outras faturas, [...] como o retrato, as cenas de gênero, a paisagem e, por fim, a natureza-morta (Simioni, 2019, p. 272).

Georgina torna-se mãe e é reconhecida como boa esposa e dona de casa, o que a diferencia de Abigail. Curioso é que a filha de Abigail e Agostini, Angela Agostini, foi colega de Georgina na ENBA e também pupila de Henrique Bernardelli. A forma como a notícia está organizada é interessante e cita o nome dos artistas mais jovens (14 homens, incluindo o marido de Georgina), depois menciona os artistas experientes (dez homens). Apenas no último parágrafo as mulheres são lembradas:

but last, but not least – seria uma injustiça pôr termo a essas linhas sem fallar nos nomes das Srs. Dona Georgina de Albuquerque, que sempre tão boa figura tem feito em nossos Sallons, e D. Angelina Agostini, um verdadeiro temperamento de artista [...] que tanta honra fazem ao seu mestre, o illustre professor Henrique Bernardelli (*Jornal do Commercio*, 1913).

Percebemos que a distinção entre homens e mulheres nas artes e a separação de profissionais e amadores se mantêm até mesmo na organização do texto, prática que já detectamos com Abigail e que se mostrou também

presente nesta última crítica. Há um tabu do objeto da inferioridade feminina no campo artístico que tenta se apagar do discurso (Foucault, 2012), com construções como “*but last, but not least*” e a ideia de que o autor está sendo justo ao falar também das mulheres. Essa construção já revela que o espaço discursivo das artes não pertence à mulher, trazendo de modo implícito um direito de fala que é do homem naquela ordem do discurso, como também vimos com as críticas sobre Abigail.

Em notícia de 29 de setembro de 1915, acerca de uma exposição de Georgina, temos uma matéria cujo foco é a artista e sua obra, o que demonstra um cenário diferente em relação ao período de Abigail, no qual as mulheres gozavam da alcunha de amadoras. Por outro lado, percebemos indícios da arte feminina e do fato de Georgina ter sua validação artística ratificada a partir do fato de ser também boa mãe e esposa.

“Ao fallarmos da Sra. Georgina de Albuquerque temos de encarar a sua obra sobre vários aspectos sem separar a artista da esposa dedicada e da mãe carinhosa e estremecida” (*Jornal do Commercio*, 1915). Como adjetivos usados para descrever seu trabalho, “sua arte é cuidada”, “leveza extraordinária”, “delicadeza”, “finura”, “sentimento perfeito da estética e bom gosto”, o que nos remete à ideia de uma arte feminina ainda presente. Assim, percebemos um cenário de profissionalização feminina na arte, com uma exposição apenas de Georgina e elogiada pela crítica, mas a mulher sendo ainda enquadrada nos moldes da arte feminina e pelo dever maternal, pois o papel reprodutivo é fundamental no casamento heterossexual, “em que a reprodução de seres humanos deve acontecer seguindo certo modelo atribuído de gênero – modelo que se apresenta como garantia para a reprodução do sistema de parentesco em questão” (Butler, 2019).

Simioni (2022, p. 153) levanta os fatores que auxiliaram Georgina a construir uma carreira reconhecida, e seu desempenho como boa mãe e esposa são lembrados:

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, 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.

Determinação para produzir e expor constantemente, jornada dupla e tripla (ao conciliar uma carreira e os cuidados com a casa e filhos), apoio do marido, que não se opôs à carreira da esposa e que também ajudava Georgina com a rede de contatos e seu prestígio no campo, sua vasta formação intelectual e artística. Tudo isto teria ajudado Georgina a conseguir, diferentemente de outras artistas, criar uma memória mais consolidada no campo. Além disso, Georgina sempre seguiu alinhada com os valores da ENBA e se manteve presente na instituição.

Em 1919, recebe a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas-Artes pela tela *Família*, mas seu nome ainda vinha ao final da notícia, separado dos homens. Georgina aparece descrita como uma artista da “arte feminina nacional”, sendo que sua “personalidade se colloca em alto destaque” (*Jornal do Commercio*, 1919).

Em 1920, tornou-se a primeira mulher brasileira a participar de um júri de pintura, algo de grande prestígio, fez com o marido uma viagem de intercâmbio artístico em Buenos Aires em 1921. Em 1922, realiza o feito de ter pintado a primeira tela histórica no Brasil, intitulada *Conselho de Estado*, mas a obra só foi exibida no Salão de Bellas Artes do Centenário, em 1923.

O evento contou com vários artistas, entre eles outras mulheres e a notícia apresenta Georgina como “a maior pintora que já temos possuído”. Dentre todas as telas, a notícia ressalta a pintura histórica, quando diz que “o seu valor está mais claramente patente no quadro inspirado em nossa história”.

É interessante contrastar a cena histórica que inspira o quadro e a que é descrita na notícia, com o quadro de Georgina. Diz o jornalista, fazendo alusão ao livro *Historia do Brasil*, de Rocha Pombo (*O Malho*, 1923):

Convocou-se o Conselho de Estado para o dia 01 de setembro (ou 2), às 10h da manhã. Já estava todos os ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negocios publicos, e concluiu dizendo que não era mais possível permanecer naquella dubiedade e indecisão e que para salvar o Brasil

cumpria que se proclamasse imediatamente a sua separação de Portugal. Propoz então que se escrevesse a D. Pedro que sem perda de tempo puzesse termo ali mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros aplaudiram o alvitre, e com elles emulou no entusiasmo a Princeza Real.

Na cena descrita acima, a princesa Leopoldina aparece ao final do relato, algo parecido com a ordem discursiva (Foucault, 2012) que vimos vigente com Abigail.<sup>3</sup> Na pintura de Georgina, no entanto, vemos que as figuras masculinas centrais convergem em direção a Leopoldina, que está em primeiro plano, junto com os homens que notadamente decidem. Assim, ela surge como alguém de decisão na cena, e não marginal, como no relato histórico, em que apenas parece fazer coro.

Outro aspecto interessante é que Georgina mantém questões fundamentais da pintura histórica, como dimensões grandes, pois estas telas eram maiores que as convencionais e tematização de um evento histórico. Inova, entretanto, ao trazer uma heroína feminina, no caso, a princesa Leopoldina, além de ser uma cena interna, de negociação em gabinete, que se diferenciava das cenas clássicas de guerra de alguns quadros. O fato de ter sido reconhecida como “artista de interiores” e optar por retratar uma cena histórica de interiores, algo que se afasta dos quadros belicosos, também sugere que no espaço privado a política ocorre. Simioni (2019, p. 278) também analisa essa tela, ao observar que Georgina

viu-se obrigada a um processo complexo: era desejável que dialogasse com telas anteriores, obedecendo à lógica acadêmica que via na citação uma demonstração necessária de erudição e conhecimento; entretanto, essa tradição era justamente aquele espectro contra o qual as mulheres de debatiam. As pinturas participam ativamente de um amplo e difuso processo de constituição das representações da relação de oposição entre masculino versus feminino que foram (e ainda são) constitutivas da relação de criação social de gênero.

---

<sup>3</sup> Pouco a pouco Georgina subverte essa ordem discursiva a partir do grande destaque e reconhecimento na imprensa e no campo artístico e do maior espaço social que a mulher vai conquistando ao longo dos anos, como quando aparece lado a lado com os homens nas notícias, o que começa a ocorrer mais intensamente a partir de 1925. Cf, por exemplo, a notícia publicada em *O Paiz* (1 ago. 1926).



**Figura 2**  
Georgina de Albuquerque,  
*Sessão do Conselho de*  
*Estado*, 1922, óleo sobre tela,  
210 x 265cm, Museu Histórico  
Nacional, Rio de Janeiro

A atitude serena de Leopoldina na tela, que conversa calmamente com os homens, retrata um momento que foi decisivo para a independência do Brasil. Junto com José Bonifácio, Leopoldina escreve a carta a dom Pedro em que explica os motivos pelos quais a emancipação do Brasil deveria ocorrer.

Assim como Leopoldina age com o intelecto e calma, sem recorrer às armas ou com uma atitude belicosa, Georgina também agira assim ao longo da sua vida, tendo a força intelectual para respeitar os protocolos e se enquadrar às regras, para não ser excluída do campo da arte e não deixar de representar as mulheres em suas telas, o que fazia de forma recorrente, também nas pinturas impressionistas. Sua voz não foi silenciada por homens que ditavam as regras e os limites da arte, e assim, pouco a pouco, passou a integrar também esse mundo, um movimento importante para afastarmos os “perigos de uma história única” (Adichie, 2019).

Esses fatos consolidam a presença de Georgina na Enba, e ela se torna professora da instituição em 1927, dando aulas de desenho no local. Nosso objetivo com o texto era focalizar de 1880 ao final da década de 1920, mas vale

lembrar que Georgina continuou presente no campo da arte durante muitos anos ainda, com quadros como *No cafezal*,<sup>4</sup> no qual as mulheres com os pés fincados no chão produzem, enquanto a única figura masculina, no canto da tela, apenas observa. Em 1938, morre Lucílio de Albuquerque, e ela funda, cinco anos depois, o Museu Lucílio de Albuquerque, no Rio de Janeiro, o que, mais uma vez, reforça o imaginário do papel de boa esposa.

Em 1952, após três décadas dedicadas à Enba, torna-se a primeira mulher a assumir a direção da instituição. Dessa forma, Georgina foi pioneira em diversos momentos, mas soube agir dentro das regras do mundo da arte Becker (2008), fato que lhe permitiu, ainda em vida, gozar de visibilidade, pois adotara as convenções do campo, o que contribuiu para que o público e a crítica conseguissem receber e compreender seu trabalho. Abigail logra certo êxito, só não teve tempo pela morte precoce.

### À guisa de conclusão

Partindo da pergunta feita por Linda Nochlin (s.d.) há mais de 50 anos e de um dossiê recente da revista *Modos* (Simioni, Mayayo, 2023), que atualiza a indagação, constatamos que ainda hoje em nosso país há poucas grandes mulheres artistas. Apesar de já termos alguns nomes femininos reconhecidos mundialmente, a pergunta não parece tão datada assim,<sup>5</sup> pois as grandes referências da arte acabam sendo homens. Importante ressaltar a dimensão interseccional necessária para lidar com a arte hoje, incluída a discussão no dossiê da revista *Modos*; ocorre, porém, que, no contexto em que nos detivemos, tal questão interseccional não se fazia tão presente, pois se os obstáculos para as mulheres de origem burguesa eram grandes, inviável era o ofício para as mulheres pobres, negras ou indígenas.

A história da arte no Ocidente foi pautada pela trajetória dos artistas homens europeus, e isso seguiu em consonância com uma história que invisibilizava

<sup>4</sup> Georgina de Albuquerque, *No cafezal*, 1930, óleo sobre tela, 100 x 138cm.

<sup>5</sup> No Brasil a desigualdade salarial entre homens e mulheres é maior no setor cultural do que no total de atividades. As mulheres no campo da cultura ganham em média apenas 67,8% dos salários dos homens, contra 82,8% na totalidade de outros setores, de acordo com dados de 2018 do IBGE/SIIC. Infelizmente, não há dados dessa natureza no período pesquisado, até porque as mulheres não conseguiam atuar e ser consideradas profissionais, sendo vistas apenas como amadoras.

outras formas de conhecimento e vida, promovendo um epistemicídio (Grosfoguel, 2016) e dando a impressão de história única (Adichie, 2019). O discurso de críticos como Gonzaga Duque, Félix Ferreira, João do Rio e Monteiro Lobato enfatizava que o campo artístico “representava um modo de entender, enquadrar e, finalmente, julgar, desigualmente, as obras apresentadas por artistas mulheres” (Simioni, 2019, p. 30).

O papel recorrente que cabia à mulher nas artes era o de musa ou modelo (Bell, 2008). Durante séculos, barreiras impediram o acesso, desde o fato de a arte se configurar como atividade comercial, cujo treinamento ocorria na casa de um mestre artista, até a exigência do domínio da anatomia humana, a partir do contato e estudo com os modelos-vivos, o preconceito com a atividade artística, de modo geral, mas, especialmente, o medo de a mulher não cumprir a função de mãe e esposa, e o ideal do homem como “artista de direito”.

Vimos, no entanto, que as pioneiras conseguiram subverter essa lógica de algum modo, especialmente Georgina, por ter vivido mais longamente e ter sido casada com um artista que a apoiava, já que ficou evidente que a carreira da mulher artista no período era raramente aceita pelos maridos.

Graças ao talento, persistência e produção dessas pioneiras, o duplo discurso elogioso, mas que também taxava a mulher de amadora ou de representante da arte feminina, vai mudando para um duplo discurso que persiste com Georgina, especialmente até 1923, mas que gradativamente cede espaço para o mero elogio ou a crítica dura, assim como era feita com os homens.

Vale lembrar, porém, que Georgina era uma artista com reconhecimento sólido e que os preconceitos que relacionavam as mulheres ao diletantismo, colocando o homem como o artista por excelência nas artes plásticas, ainda eram muito fortes, conforme apareceu na reportagem de 1948.

Evidenciou-se também o quão pouco a academia brasileira se debruçou sobre a obra dessas mulheres pioneiras nas artes plásticas cariocas, o que refletiu no pouco material encontrado. A pesquisa documental em jornais parece ser um profícuo caminho para resgatar mulheres artistas que apareceram na consulta aos periódicos da Hemeroteca Digital da FBN, como Dinorah de Simas Eneas, Adelia Saldanha, Angela Agostini, Odilia Martins Ferreira, Edith Maria Pinheiro de Aguiar, entre outras, cujas contribuições são imprecisas, demandando mais pesquisas. Destacamos também a importância do livro de Simioni (2019), referência fundamental para este texto.

Houve menos mulheres nos cenários artísticos porque a defesa do campo como território masculino e o ideário reprodutivo eram muito fortes. Isso resvala no duplo discurso que verificamos nas críticas de arte e notícias, revelando um cenário de mudança paradoxal: a entrada de mulheres no campo artístico e a perpetuação da ideia de uma arte feminina e amadora, mesmo quando mulheres notáveis surgiam. As notícias elogiosas e que colocam em dúvida se Abigail não estaria sendo conduzida por alguém, a trajetória de Georgina, sua estratégia na tela de pintura histórica em 1922 e o depoimento das mulheres na notícia da década de 1940 são representativos desse duplo discurso que ora elogia, ora reforça o papel dos homens e mulheres no campo, demonstrando uma ordem discursiva (Foucault, 2012) heteronormativa (Butler, 2019) nas artes plásticas carioca.

Segundo Gruppelli (2015) há ainda uma surdez generalizada em torno da discussão sobre arte e gênero, e tal debate desponta cada vez mais. O hiato, entretanto, não deve ser encarado como espaço de ausência, mas como um campo aberto de possibilidades, incluindo o contar novas histórias.

Butler (2021) denuncia diversas violências do mundo contemporâneo e sugere ações não violentas como resposta. Assim, abordar histórias esquecidas das artistas cariocas opera no sentido da não violência, propondo outras memórias, o que possibilita uma visão mais plural que não apenas ecoa as poucas vozes hegemônicas, podendo estimular e empoderar futuras artistas e construir um sul global mais potente.

**Tamara de Souza Campos** é professora do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio, doutora em Memória Social, Jovem Cientista Mulher Faperj.

### Referências

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, edição 0006 (1), 1882. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709824&pesq=%22abigail%20de%20andra-de%22&pagfis=188>. Acesso em 15 maio 2024.

BECKER, Howard. *Artworlds*. California: University of California Press, 2008.

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BUTLER, Judith. *A força da não-violência*. Lisboa: Edições 70, 2021.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 205-223.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Introd. e notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Arte brasileira – pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts, 1888.

FERREIRA, Lucia. Representações da sociabilidade feminina na imprensa do século XIX. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, ano 7, v. 7, n. 2, p. 1-16, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GARB, Tamar. L'art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth-century France. *Art History*, London, v. 12, n. 1, p. 39-65, mar. 1989.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31 n. 1, p. 25-49, 2016.

GRUPELLI, Luciana. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. *Universitas Humanística*, n. 79, p. 143-163, 2015.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, edição 00182 (1), 16 ago. 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&Pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&pagfis=15584>. Acesso em 9 maio 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, edição 01829 (1), 29 set. 1915. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&Pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&pagfis=6724>. Acesso em 10 maio 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, edição 01198 (1), 2 set. 1913. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&Pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&pagfis=4696>. Acesso em 9 maio 2024.

JORNAL DO RECIFE. Recife, edição 00292 (1), 23 de dezembro de 1887. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705110&pesq=%22abigail%20de%20andrade%22&pagfis=25922>. Acesso em 10 maio 2024.

LÖSCH, Silmara; RAMBO, Carlos Alberto; FERREIRA, Jacques Lima. A pesquisa exploratória na abordagem qualitativa em educação. *Revista Iberoamericana de Estudos em Educação*, Araraquara, v. 18, n. 00, e023141, 2023.

LUTZ, Catherine. *Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to western theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

LUTZ, Catherine; ABU-LUGHOD, Lila (eds.). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MACHADO, Ney. 70% dos alunos de Belas-Artes são mulheres. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, edição 15 (1), p.7-10, 1948. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_04&pagfis=24258](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pagfis=24258). Acesso em 12 maio 2024.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* 2016. S.d. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em 2 fev. 2024.

OKIN, Susan. *Justice, gender and the family*. New York: Basic Books, 1989.

OLIVEIRA, Claudia. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, jul.-set. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/co\\_abigail.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm). Acesso em 10 fev. 2024.

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. *Abigail de Andrade: artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

O MALHO. Rio de Janeiro, edição 1060 (1), 1923. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=48790>. Acesso em 10 maio 2024.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1926. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_05&pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=26244](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=26244). Acesso em: 10 maio 2024.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

ROUSSO, Henry. Vichy, le grand fossé, *Vingtième Siècle*, n. 5, 1985.

RUÍDO, María. Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora. *Revista Poiésis*, v. 11, n. 15, p. 25-39, jul. 2010. Disponível em: [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis\\_15\\_Mamae.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Mamae.pdf). Acesso em 15 fev. 2024.

SILVA, Thais Canfil da. *A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino de artes plásticas no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, n. 36, p. 375-388, jan.-jun. 2011.

SIMIONI, Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 50, p. 143-185, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MAYAYO, Patricia. Feminismos em campo expandido: 50 anos depois de “Why have there been no great women artists?”, qual foi o impacto do feminismo para além dos centros hegemônicos? *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 1, p. 81-92, maio 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8673527. Disponível em: <https://periodicos.sbu.uni-camp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673527>. Acesso em 3 maio 2024.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

CAMPOS, Tamara de Souza. Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 342-364, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>