



O SILENCIAMENTO DO FEMININO NA CRÍTICA DE ARTE: O CASO GEORGINA DE ALBUQUERQUE
(THE FEMININE SILENCEMENT IN THE CRITICISM OF ART: THE CASE OF GEORGINA DE ALBUQUERQUE)

Claudia de Mello e ALVIM (Universidade Federal Fluminense)

ABSTRACT: Feminine silencing study from reviews published in newspapers about the artist Georgina de Albuquerque based in Analysis Speech of French Model.

KEYWORD: Speech; picture; Analysis of Discours; silencing.

O período normalmente denominado de Pré-Modernista – constituído pela última década do século XIX e pelos dois primeiros decênios do século XX – constitui o período que dá início ao florescimento das artes e da crítica de arte brasileiras, que se consolidam a partir da década de 20, com o Modernismo.

Com a chegada do movimento modernista, as artistas mulheres, que eram vistas como “sombras” de seus maridos famosos, passam a exercer um novo papel. No Brasil, porém, podemos dizer que, o reconhecimento ficou restrito a poucas figuras femininas, dentre as quais Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Outras figuras importantes, entre elas Georgina de Albuquerque (1885-1962), permaneceram na penumbra, apesar de todo talento revelado em suas produções.

Nascida em Taubaté, SP, Georgina foi pintora, desenhista e professora. Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1904, onde foi aluna de Henrique Bernadelli. Permaneceu por cinco anos em Paris, onde frequentou a Academia Julian. Regressando, participou de várias atividades artísticas e educacionais, dedicando-se, inclusive, ao ensino artístico para crianças. Em 1939, assumiu a Cadeira de Desenho e entre 1952 e 1954, a direção da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Diferente de seus contemporâneos que formavam o grupo que trouxe à arte brasileira as contribuições da pintura ao ar livre, Georgina nunca demonstrou interesse pelos recursos do divisionismo e desenvolveu uma técnica de fusão imediata das cores.

Consciente da necessidade de uma maior divulgação das produções artísticas brasileiras no exterior e da falta de incentivo que os artistas recebiam em sua época, Georgina de Albuquerque foi uma das mulheres que abriram caminho para que mudanças ocorressem, pois foi a primeira pintora a firmar-se como artista considerada no mesmo nível de nossos maiores pintores. Portanto, além do gosto pessoal, despertado pela delicadeza das pinceladas de Georgina, a escolha do objeto de trabalho foi motivada pela importância que a pintora exerceu no cenário artístico brasileiro e pela observância de alguns aspectos que se destacam nos textos que apreciam criticamente sua obra.

Consideramos como *corpus* 14 críticas de arte sobre a pintora, publicadas no período compreendido entre os anos de 1911 e 1916 e encontradas no *corpus* do projeto de pesquisa “A construção discursiva do modernismo no Brasil: o caso da crítica de



arte”, desenvolvido pela prof^a Dr^a Lucia Teixeira e organizado pelas bolsistas de iniciação científica Daniele Santana Sally e Karla Cristina de Araújo.

Pretendemos, aqui, observar como a imagem da pintora é silenciada. Casada com o também pintor Lucílio de Albuquerque, sistematicamente a figura feminina de Georgina é apagada nas críticas referentes às exposições feitas pelo casal. Apesar de as exposições serem de ambos os pintores, freqüentemente nenhuma palavra é dita sobre a pintora ou sobre qualquer um dos quadros por ela expostos.

O estudo aqui realizado encontra-se vinculado a um projeto de pesquisa mais amplo a ser desenvolvido, intitulado *A construção do feminino na arte e na crítica de arte: o caso Georgina de Albuquerque* e todas as conclusões aqui obtidas deverão ser ratificadas no *corpus*, que será ampliado.

Para realizarmos a análise, utilizamos como base teórica a Análise do Discurso de linha francesa (AD), enfatizando o estudo sobre o silêncio, desenvolvido pela teórica Eni Orlandi em seu livro *As formas do silêncio*, no qual faz uma distinção entre o silêncio fundador e a política do silêncio. O silêncio fundante é aquele que produz as condições para significar, ou, em outras palavras, é o elemento que garante o movimento dos sentidos. Esse silêncio não pode ser confundido com a ausência de palavras, pois ele existe nas e entre as palavras, ele as atravessa. Quanto mais o sujeito diz, mais silêncio se instala, pois ele é o princípio de toda a significação, é um *continuum* que pode ser recortado por palavras. É desse silêncio, portanto, que surge o discurso.

O silêncio fundador, como podemos observar, não tem relação alguma com o dizer, pois sua existência independe da palavra. A política do silêncio, por sua vez, trabalha no limiar do que se diz e o que não se diz, abrangendo o silêncio constitutivo e o silêncio local. O primeiro consiste no fato de que uma palavra apaga, necessariamente, outras palavras, ou seja, ao produzirmos um sentido, outros sentidos são apagados. O silêncio local, por sua vez, traduz-se pela censura: o que é proibido dizer num certo momento, em uma determinada formação discursiva.

Essas noções básicas sobre o silêncio são imprescindíveis para o desenvolvimento da análise que iremos realizar. Sempre considerando – e como poderíamos não fazê-lo? – o silêncio fundador, trabalharemos em particular com a política do silêncio, mais especificamente com o silêncio constitutivo, pois o fato de a imagem de Georgina de Albuquerque - e, numa visão mais ampla, a imagem da própria mulher da época - ser silenciada constitui um fato historicamente determinado, como poderemos confirmar mais adiante.

Em fins do séc. XIX e início do séc. XX, a mulher brasileira ainda não havia alcançado o espaço que apresenta atualmente na sociedade. Os valores machistas, cujo ranço ainda hoje experimentamos, não encontravam grandes obstáculos para continuar assegurando os interesses em jogo. Assim, a mulher era vista sempre como objeto e nunca como sujeito da ação e ainda era depositada nela a responsabilidade de ser o agente principal de reprodução e da continuidade da espécie no planeta: geradora dos filhos, devia zelar pelo bem-estar da família. Dentro desse contexto, é claro que havia uma grande desigualdade em relação aos direitos e deveres cabíveis às pessoas de sexos diferentes. O trabalho feminino era bastante definido: cuidar do lar.



Antes das transformações sociais ocorridas a partir da passagem para a Era Industrial, a mulher, tanto na vida, quanto nas artes, era considerada uma musa inspiradora, um objeto de desejo. Sendo assim, como terá sido a trajetória silenciosa da mulher, que passou de musa a autora de quadros? Se a mulher não conseguia obter reconhecimento em atividades profissionais mais “comuns”, o que dizer de uma mulher que se dedicava à pintura de modo profissional?

Levando em conta todo esse contexto histórico-social, torna-se mais fácil compreender o caso da pintora Georgina de Albuquerque. Como poderemos observar, as críticas de 1911 já não negavam a existência da pintora, apesar de ainda tentarem silenciá-la. Em contraponto, as críticas de 1916 falam com entusiasmo de suas obras. Delinear como este silenciamento foi cedendo espaço ao dito é como percorrer, mesmo que muito *en passant*, os caminhos trilhados pelas mulheres até alcançarem o espaço hoje conquistado na sociedade.

As formações imaginárias: Todos os mecanismos de funcionamento do discurso estão subsumidos às formações imaginárias, pois são elas que produzem as diferentes posições discursivas. Dessa forma, o que funciona no discurso são as imagens projetadas dos sujeitos, e não o sujeito físico, empírico. Realizando, portanto, um levantamento de como é construída a imagem dos pintores como casal, podemos destacar alguns aspectos importantes.

Através das qualidades atribuídas ao casal – “incontestável merecimento”, “distintos pintores”, “têm trabalhos de valor”, “casal de pintores de altos créditos”, entre outros – podemos observar que ambos os pintores são respeitados e considerados artistas gabaritados. Dessa forma, Georgina também é elogiada, apesar de suas obras serem, inicialmente, silenciadas. Com relação a esses trechos em que o enunciador emite um parecer sobre o casal, gostaríamos de ressaltar, em crítica de 1916, a afirmativa feita de que as obras deles “podem figurar entre as obras dos mestres”. Tal apreciação ratifica claramente que os artistas alcançaram uma posição de prestígio na área das produções artísticas.

Apesar de serem associados no início de quase a totalidade das críticas, o fato de os dois pintores serem casados não impediu que cada um realizasse sua própria trajetória. Assim, a imagem de Georgina - de início totalmente vinculada à imagem do marido – foi tornando-se, com o passar do tempo, cada vez menos associada à figura de Lucílio.

Essa independência torna necessária a observação de como foi construída pelo enunciador a imagem de cada um dos pintores. As formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas, pois não há sentido que não seja determinado ideologicamente. Através, portanto, da observação de como é construída discursivamente a imagem de cada um dos pintores, poderemos delinear a formação ideológica que determina esse discurso, que, por sua vez, encontra-se de acordo com os valores da sociedade de um modo geral, visto que esta mesma sociedade corrobora o que o crítico diz.

A imagem que o enunciador faz do pintor Lucílio de Albuquerque:

Inicialmente, o pintor Lucílio de Albuquerque é visto pelo enunciador como um pintor cheio de qualidades, o que justificaria sua presença na mídia. Apesar de jovem, o pintor recebe inúmeros elogios, sendo estes de natureza diversa: alguns fazem



menção às obras e outros referem-se ao pintor e sua técnica. Grande parte dos elogios mais detalhados recebidos pelo pintor constam em crítica do ano de 1911, quando suas obras são analisadas mais minuciosamente, por tratar-se de uma exposição individual. Assim, temos expressões como “jovem artista”, “artista feito”, “talento artístico”, “é já um artista de muito merecimento”, que buscam afirmar o pintor como um nome importante no meio artístico.

Buscando comprovar que Lucílio de Albuquerque é um jovem talentoso, o enunciador vai ressaltando as características desejáveis a um pintor. Dessa forma, “a individualidade própria, livre das peias da Academia” seria um ponto a favor do artista, que não deve sofrer influências de seu “mestre” nem acatar sugestões da escola de forma submissa. As qualidades que o pintor apresenta, como ser “desembaraçado nos processos da técnica”, não deixar escapar os mínimos detalhes e apresentar um “desenho correto, firme, sem hesitação, nem desfalecimentos” constituem outros argumentos utilizados pelo enunciador para convencer seu público leitor de que o pintor apresenta características importantes, devendo ser valorizado. Há, também, o destaque de atributos pessoais, como a capacidade de trabalho apresentada pelo artista.

Apesar de tão explicitadas as características que o valorizam, a opinião do enunciador sobre a obra do pintor não se apresenta de forma tão uniforme. Apesar de haver muitos elogios sobre sua produção, como a correção de seu desenho, a riqueza da palheta, a exatidão de perspectiva aérea e linear, bem como o estudo das sombras e luz, entre outras características na época valorizadas, há obras que desagradam. Nesse caso, a seqüência de críticas negativas também é grande, como podemos observar em expressões como “nuvens, simples manchas, sem volume”, “a água de uma quietude morna”, “ impressão dum trabalho inacabado, inexato de valores, de esboço de estudo”, “não gostamos do fundo do quadro”, “fisionomia inexpressiva”, “salvam-se, apenas, as flores”, “mesma impressão de artificial e pieguice” e “figura grudada à tela”. Lembramos que todas essas expressões, positivas e negativas, foram retiradas de uma mesma crítica publicada em 1911, bastante extensa, que intitula-se “Exposição Lucílio e Georgina de Albuquerque”. Apesar de a exposição ser de obras de ambos os pintores, o nome de Georgina só foi citado no título e somente uma referência não velada e sem valor foi feita a sua pessoa: “(...) exposição dos pintores, nossos patrícios, Lucílio e Georgina de Albuquerque”.

Em crítica de 1913, o nome do pintor Lucílio de Albuquerque é visto como “um bom nome para o catálogo de celebridades”. Nas críticas de 1916, a figura de Lucílio parece sufocada pela de sua mulher desde os títulos, que apresentam o nome dela antes do dele, quebrando com a ordem mais comum antes existente nos textos que criticavam as exposições individuais do casal. A aparição constante do nome de Georgina antecipando o do marido revela uma valorização de sua obra em detrimento do marido. Nessas críticas, as obras de Georgina são mais comentadas e chega a haver um discreto silenciamento das obras de Lucílio, o que pode ser confirmado em crítica de 12/03/16, quando o retrato de uma senhora, pintado por ele (o que foi dito em crítica publicada na véspera) e classificado como “admirável” não aparece acompanhado de seu nome, fato até então inédito.

A imagem que o enunciador faz da pintora Georgina de Albuquerque:
Georgina era considerada a mulher de um pintor e não uma pintora. Para que ela



conseguisse firmar-se como tal, foi necessário um esforço muito grande. Em 1911, seu nome era quase que completamente excluído, exceto pelos títulos das críticas e por algumas poucas palavras (positivas, devemos ressaltar) sobre sua produção: “belo trabalho”, “desenho firme e correto”, “modelado forte, bem envolvido na sua atmosfera”, “um trabalho de artista”.

Somente em 1913, a artista começa a obter um certo reconhecimento de seu trabalho, como vemos no trecho que diz: “(...) pelo nome que já conquistou em nosso mundo artístico (...)”. Finalmente, em 1915, o *Jornal do Comércio* publica uma crítica destinada à exposição individual da pintora. Neste texto, podemos destacar muitos elogios, alguns a sua obra e muitos a sua pessoa. Destacam, nesse texto, que a “jovem e já conceituada artista” apresenta uma “arte fina e delicada”, apoderando-se “com amor” dos temas escolhidos. Afirmam, ainda, que Georgina apresenta uma “técnica desembaraçada e segura”, além de “qualidades não vulgares”. Muitas das qualidades atribuídas à obra de Georgina marcam a forma como a sociedade da época encarava a mulher. A preferência da pintora, por exemplo, era por “assuntos amenos”; sua obra apresentava um “intenso sentimento e delicadeza próprio de pincel empunhado por mão femil”; sua arte era “fina e delicada” e ela “se apodera com amor dos temas que escolhe”. Não podemos negar que essas adjetivações estão coadunadas com a imagem da mulher desejada na época, ou seja, uma mulher fina, delicada, discreta, amorosa, entre outras qualidades, além de se interessar apenas por amenidades, é claro. O papel de elemento efetivamente capaz de contribuir para o desenvolvimento da sociedade cabia ao homem. Dessa forma, o domínio das ciências e das artes devia ser por ele dominado. Qualquer comentário feminino sobre as áreas de conhecimento humano era visto com desdém. Assim, o espaço social era destinado ao masculino. Mas, pouco a pouco, a figura feminina foi interferindo nessa trajetória tão “linear” do homem e este já não conseguia calar a mulher tão facilmente.

As qualificações recebidas por Georgina revela a forma como o crítico estava determinado ideologicamente, que é condizente com o modo da sociedade da época ver a mulher: como um objeto de servidão e não como um sujeito com vontades e desejos.

Quando, em uma crítica de 1911, o crítico diz que Georgina apresentava um “trabalho de artista”, dizia ele, em outras palavras, que sua obra poderia ser igualada às obras dos (verdadeiros) artistas homens.

Da mesma forma, em crítica publicada em 1913, há um espaço (depois de toda análise feita) para as “notas mais simpáticas”, ou seja, notas sobre as obras femininas presentes na exposição e que até aquele instante eram discriminadas. O crítico, ao escolher tais palavras, transfere para um lugar sem importância aquilo que ele não consegue mais silenciar: a participação efetiva das mulheres no âmbito das artes. Temos, assim, o fim de uma era de silêncios, que abre caminho para tempos um pouco mais igualitários, onde a mulher passa a ter voz, restando a ela mesma saber como utilizá-la.

As imagens, o silêncio e os sentidos:

Através do levantamento do material lingüístico utilizado pelo enunciador das críticas, conseguimos perceber como a política do silêncio está atrelada à construção das imagens dos pintores, mais particularmente a de Georgina de Albuquerque, cuja imagem aparece, inicialmente, intimamente ligada à do marido. Mesmo quando as



críticas evitam ao máximo tocar em seu nome, deixam escapar sentidos que a revelam, pois não é possível cercear todos os sentidos que estão na margem, significando. A escolha de certas palavras silencia outras, mas como o dito sempre aponta para algo não-dito, podemos alcançar certos significados que não queriam que aparecessem.

O crítico fala de uma determinada formação discursiva, tornando-se reproduzidor dos sentidos aos quais encontra-se filiado. Não é de se esperar que esse sujeito historicamente determinado vá de encontro aos valores predominantes na sociedade em que se encontra inserido. Mesmo que o fizesse, estaria ele agindo de acordo com uma outra formação discursiva também previsível. Devemos ressaltar que essas mudanças, mesmo que previsíveis no processo de produção de sentidos, não deixam de ser importantes e de produzir efeitos significativos, já que não há uma consciência social e/ou individual dessas possibilidades. O que acontece é que o crítico não pretende desfazer-se do lugar de autoridade que conseguiu obter em seu meio social, até mesmo porque ele não possui consciência de como o seu gesto interpretativo está ideologicamente marcado. Dessa forma, ele parafraseia sentidos já existentes, achando que é um sujeito livre para produzir novos sentidos, como se pudesse desvencilhar-se da sua memória.

Não podemos, dessa forma, esquecer a importante parcela de contribuição de Georgina, que, mesmo na penumbra, continuava pintando, o que caracteriza uma espécie de resistência silenciosa. Assim, o nome da pintora, que antes figurava apenas em títulos (o que já demonstrava a dificuldade em silenciá-la), acaba por alcançar um espaço considerável nos jornais, espaço este preenchido por muitas palavras elogiosas, o que aponta para uma pequena inversão da valorização dos papéis desempenhados pelo casal de pintores: seu nome já sobrepuja o do marido, que passa a segundo plano.

Temos, portanto, que ressaltar a capacidade profissional e reconhecer a importância que Georgina exerceu no cenário artístico brasileiro. Se os críticos, no início, tentavam de qualquer maneira ignorar os trabalhos por ela produzidos, alguns poucos anos mais tarde tiveram que render-se à qualidade exibida em suas telas.

Apesar de nosso *corpus* ser restrito, acreditamos ter sido possível levantar alguns dados sobre como, através do discurso de autoridade do crítico, a imagem da pintora é construída e silenciada e como ela, por sua vez, pratica um ato de resistência, utilizando como arma os pincéis e as tintas. Com certeza, as conclusões aqui obtidas serão ratificadas com as críticas que serão acrescentadas às existentes, em estudo a ser realizado posteriormente.

Muitas mulheres que exerceram um papel importante em nossa sociedade ainda permanecem esquecidas, como Georgina de Albuquerque. Apesar de resistirem às pressões e mostrarem a cada segundo que também eram capazes de contribuir efetivamente para o desenvolvimento da sociedade em que viviam, pouco se sabe sobre elas, mas, com certeza, as vozes dessas mulheres estão por aí, espalhadas, ecoando em nossa memória, prontas para serem resgatadas...

RESUMO: Estudo do silenciamento do feminino em críticas de arte publicadas em jornais e revistas, sobre a obra da pintora Georgina de Albuquerque, tendo como base a Análise do Discurso de linha francesa.



PALAVRAS-CHAVE: crítica; discurso; AD; silenciamento

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

* ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso*. São Paulo: Pontes, 1999

* _____. *As formas do silêncio; no movimento dos sentidos*. São Paulo, Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.