

# A representação do nu feminino nas obras de Georgina de Albuquerque

**Thais Canfild da Silva**, Universidade Federal do Rio de Janeiro

A temática da representação do nu foi largamente utilizada por artistas nos mais diversos momentos da História da Arte, muitas vezes atrelada a uma ideia de erotismo e sensualidade. Seria possível dissociar a nudez de uma erotização, tendo-se em vista que o corpo não é neutro e carrega discursos teóricos e normativos em sua interpretação?

A pintora Georgina de Albuquerque realizou diversos nus femininos *en plein air*, sob a luz do sol, caracterizadas por certo ar de “inocência” na forma como sorriem para as flores que seguram ou como olham para baixo, parecendo completamente alheias ao olhar do espectador que as observa.

Propomos uma análise das pinturas de nus femininos realizados pela artista na década de 20 respaldada nas críticas realizadas sobre essas obras, levando em consideração as questões que envolvem o erotismo e a sensualidade na representação do nu.

**Palavras-chave:** Arte Brasileira. Nu feminino. Georgina de Albuquerque.

\*

The subject of representation of the nude was widely used by artists at various times in Art History, often linked to an idea of eroticism and sensuality. Is it possible to dissociate nudity from an eroticization, taking into account that the body is not neutral and carries theoretical and normative discourses in its interpretation?

The painter Georgina de Albuquerque did several female nudes *en plein air* in the sunlight, characterized by a certain air of “innocence” in the way they smile at the flowers they hold or how they look down, appearing completely oblivious to the viewer’s gaze that watches them.

We propose an analysis of the paintings of female nudes painted by the artist in the 1920s supported on the art criticism about these works, taking into consideration the questions that involve eroticism and sensuality in the representation of the nude.

**Keywords:** Brazilian art. Female nude. Georgina de Albuquerque.

O corpo sempre ocupou um lugar de destaque na arte, existindo uma retórica por trás da representação do nu, já que o corpo nunca é neutro e carrega discursos teóricos ou normativos em sua interpretação. Durante séculos o corpo foi objeto de representação, ponto de destaque e motivo central de interesse na arte. Os artistas frequentemente recorreram a pretextos para mostrar a nudez, explorando temáticas mitológicas, religiosas, literárias e políticas como motivo para pintarem corpos nus (GALARD, 2009). E quando não utilizaram desse pretexto foram motivo de escândalo – o quadro de *Le déjeuner sur l'herbe* de Edouard Manet, por exemplo, foi recebido com escândalo pela sociedade parisiense em 1863 por trazer uma mulher completamente nua em um ambiente público e na companhia de dois homens vestidos. Essa perplexidade pode ser vista como “reflexo de uma distinção complexa entre a mulher idealizada pela arte e a mulher real cuja representação de nudez é considerada como extrema obscenidade” (RIBEIRO; NUNES; MENDONÇA, 2017).

O erotismo, por sua vez, está diretamente ligado ao olhar sobre o corpo representado:

Registrar o corpo humano, quer de forma artística, quer em imagem industrial, envolve o elemento erótico, na sua complexidade física, psicológica, visualizando e projetando prazeres, dores ou desejos. O erotismo é considerado como um dos mais importantes protagonistas da História da Arte ocidental e fio condutor da narração sobre a figura humana. Desde o século XIX, a arte erótica desafia e, principalmente, questiona os limites morais aceitáveis da representação do corpo sexuado, que sofreu, nesse momento, novas complicações entre a sexualidade e o individualismo, de modo que o corpo tornou-se cada vez mais regulado e oprimido por costumes sociais e legislações proclamadas pelos discursos médicos e higiênicos (BATISTA, 2010, p. 127).

O apelo erótico do nu é, assim, uma narrativa presente nas suas mais diversas formas de representação. Por sua vez, a categoria passou por transformações no decorrer do século XIX, identificando-se uma crise de representação – um impasse entre o corpo particular/sexuado e o geral/idealizado, que tinha subterfúgios nas referências clássicas. Houve uma transição paulatina identificada nas produções do período, de um corpo a princípio mais idealizado e preso em narrativas literárias e mitológicas, para um corpo mais real e moderno (BATISTA, 2009). No contexto brasileiro do século XIX os nus estavam envolvidos em uma atmosfera imaginária e ideal, apoiando-se também em narrativas literárias, de corpos inacessíveis e até mesmo hipotéticos (LESSING apud BATISTA, 2009).

Foi no âmbito acadêmico que o gênero do nu ganhou maior espaço, sendo largamente utilizado como método de ensino, através do estudo do corpo para a apreensão dos volumes e da anatomia humana. O modelo de ensino que cultivava a cópia das obras dos grandes mestres e também a utilização do modelo

vivo foi desenvolvido e sistematizado na França ainda no século XVII, servindo como parâmetro para as demais academias e reverberando como principal referência nos séculos seguintes, se estendendo por boa parte do século XIX e repercutindo ainda nas primeiras décadas do século XX com a permanência de modelos de orientação acadêmica. O estudo de modelo vivo, que foi adotado no Brasil a partir de 1833, encontrou barreiras nas especificidades do país – a dificuldade de contratação de profissionais e a carência de modelos com corpos considerados ideais, as condições precárias de trabalho para os profissionais e outras dificuldades geraram críticas constantes ao método (DIAS, 2015).

A inclusão de mulheres nas aulas de modelo vivo demorou significativamente para ocorrer mesmo após a tardia admissão de sua presença nas academias (na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* no ano de 1897 e na Escola Nacional de Belas Artes em 1893), embora já tivessem acesso à prática de academias nos ateliês particulares e outras instituições que ofereciam um caminho possível, como a *Académie Julian* de Paris, lugar onde muitas brasileiras encontraram espaço para desenvolver seus estudos fora do Brasil.

A pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962), nascida na cidade de Taubaté, em São Paulo, pertenceu a uma geração entusiasta da representação do nu, especialmente o feminino, tanto para o estudo da forma humana, como gênero de interesse para colocar em prática a pintura de “ar livre”. A formação da artista se deu inicialmente na cidade do interior paulista, onde aprendeu noções de desenho e pintura com dois professores estrangeiros – o retratista e fotógrafo Gaspar Falco, emigrante da Argélia, e o pintor italiano Rosalbino Santoro (c.1857-1942), que transitou no Brasil entre a capital e o estado de São Paulo. Estudou pintura com Henrique Bernardelli (1857-1936) como aluna livre da ENBA no Rio de Janeiro em 1904, dando continuidade aos estudos no período vivido em Paris entre 1906 e 1911, passando por duas grandes escolas de formação acadêmica, reconhecidas pelo seu método de ensino: a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* e a *Académie Julian*. Como já mencionado anteriormente, as duas instituições eram dominantes na esfera do ensino artístico na França e tinham como base de seus cursos a prática do modelo vivo. Georgina teve a oportunidade de realizar uma formação ampla e que abrangeu áreas ditas mais “tradicionais” da pintura e do desenho, mas também explorou seu aprendizado na área de artes decorativas, especialmente nos cursos dos professores Paul Jean Gervais (1859-1944) e Eugène Grasset (1845-1917).

Data de c.1907 a obra *Nu feminino*, realizada durante os estudos da artista em Paris, possivelmente a partir das aulas frequentadas na *Académie Julian* (atualmente a obra faz parte do acervo do Museu D. João VI). Embora pertença cronologicamente ao início do século XX, esta pintura está ligada a uma forma de representação de nus que marcou o ensino do século XIX e que era estimulada tanto nas instituições francesas quanto na academia brasileira: “Georgina está ainda inserida em uma certa tradição do estudo do corpo, embora haja inclinações a uma captação mais realista e menos idealizada do nu, que já

aparece nas academias e escolas de arte” (DIAS, 2015, p.32). O trabalho da pintora parece estar, assim, de acordo com a transição no cânone de representação do nu, ocorrida no final do século XIX, quando a arte passa a rejeitar as idealizações do corpo, cultuadas desde a antiguidade clássica.



Figura 1. ALBUQUERQUE, Georgina. Nu feminino, c.1907. Óleo sobre tela, 81,5 x 50 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro, RJ.

A modelo, centralizada na tela, está em posição frontal com os braços ao lado do corpo. Nota-se o pleno domínio da anatomia que a artista teve ao retratar do corpo da modelo, pintado sem idealizações, inclusive na representação do sexo da figura feminina. A expressão do rosto da jovem mulher é inerte, os volumes são bem representados e a paleta de cores é um contraste entre a pele branca da modelo e o fundo em tons ocre, bastante difuso – identificam-se somente algumas prateleiras, uma porta entreaberta, o canto de uma parede e uma

superfície que sustenta a modelo. Esses elementos ao fundo reforçam a realidade do corpo da modelo, que nos parece representada de forma verdadeira e de acordo com o que a artista via quando realizou esta academia – o trabalho possivelmente tinha fins didáticos, configurando um estudo da anatomia feminina, realizado por ela no seu segundo ano de formação fora do Brasil. A não idealização da figura representada não impediu, entretanto, que a artista experimentasse técnicas que fogem de uma simples “cópia” da realidade. As pinceladas aplicadas à carnção da mulher são vibrantes e de um colorido que já denotam um percurso que foi posteriormente explorado com vigor pela pintora a partir de seu retorno ao Brasil, caracterizado pela incorporação de alguns elementos identificados com o movimento impressionista e pós-impressionista. Assim, a figura não tem contornos bem definidos em toda a sua extensão, e as cores empregadas na pele da modelo possuem discretos tons de azul, que foram explorados posteriormente de forma mais ampla em outras produções do mesmo gênero realizadas pela artista.

Foi especialmente na década de 1920 que Georgina de Albuquerque produziu algumas das telas que obtiveram mais sucesso em sua trajetória como artista e que a consagraram na historiografia da arte como “pintora de ar livre”. A pintura *en plein air* constitui-se numa das principais características do movimento impressionista, alcunha que também foi utilizada pela crítica para “classificar” a obra da brasileira, embora seja evidente, ao analisarmos sua produção de mais de sessenta anos, que ela experimentou elementos de diversas técnicas pictóricas e que iam além daquelas empregadas pelos artistas vinculados ao movimento francês. Apesar disso, a pintura de ar livre foi, de fato, largamente utilizada por Georgina, que considerava o jardim de sua casa como seu segundo ateliê. A artista praticou essa técnica em algumas de suas pinturas de nus mais conhecidas do público brasileiro: *Manacá*, *Flor Silvestre (Nu)* e *Raio de Sol*<sup>1</sup>, respectivamente dos anos de 1922, 1924 e 1926, representam temáticas muito similares, exibindo figuras femininas em cenas de ar livre, apresentando-se ao redor de jardins e flores.

A respeito de *Raio de Sol*, a crítica da revista *Ilustração Brasileira* sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1926 traz um comentário positivo sobre o trabalho da artista, mais uma vez elogiando o sua produção *en plein air*: “Georgina de Albuquerque encanta com as três telas que enviou: é a mesma artista do ‘Ar livre’, sempre brilhante, emotiva e segura da palheta” (MATTOS, 1926). A obra também lhe rendeu destaque na crítica escrita por Saul de Navarro, publicada na *Revista da Semana* no mesmo ano:

O pincel de Georgina de Albuquerque conseguiu proporcionar-me essa profunda e intensa vivacidade cósmica, transfundindo [sic] na tela esse elemento substancial de nossa natureza. Pinta o ar livre como nenhum

---

<sup>1</sup> O título original da pintura era *Dia de Verão* e foi trocado com o título de outra obra da artista, ambas pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – a obra hoje conhecida como *Dia de Verão*, por sua vez, se chamava originalmente *Raio de Sol* (Cf. SERAPHIM, 2010).

pintor brasileiro actualmente o consegue, dando-lhe colorido fresco, ambiente proprio, e illuminando-o com uma suave graça feminina, que não exclue a violencia dos tons, sem perder o dom do sexo ao dar-lhe um toque delicado e incisivo ao mesmo tempo.

Em “Dia de Verão” [Raio de Sol], fez um nú feminino cuja carnação parece de rosa, envolta pela radiosidade atmospherica, em pinceladas largas e acariciantes, que me sugerem a delicia de suppol-as tão voluptuosamente belas como si tivessem sido feitas pelos raios de nosso sol, quando esplende no rigor dessa estação, á maneira de um dragão de fogo, no delirio das fulgurações...

*O nú palpita, vive, sente a volupia da luz que o morde, do sol que lhe fustiga a epiderme, movendo-se com uma ânsia retorcida de heliantho, que tivesse, por uma lubrica metamorfose, deixado de ser flor para ser mulher...*

[...]

A artista brasileira conseguiu um milagre: collocar, sem inferioridade, antes com relevo plastico, á guisa de uma flor de sol – a figura da mulher, em sua *nudez gloriosa*, no deslumbro de nossa paisagem. *Eva retornou ao Eden...*

Não há quem a tenha superado nesse ponto, nem mesmo pela razão de ter sido a primeira e a unica a fazel-o (NAVARRO, 1926, p.23) (Grifos nossos).

Os críticos Adalberto Mattos e Saul de Navarro não foram os únicos a tecer elogios sobre o nu feminino apresentado por Georgina na Exposição Geral de 1926 – o jornal O Imparcial também publicou uma crítica lisonjeira a respeito da obra, afirmando que a artista:

[...] triumphou o seu pincel, que nos surpreende, tal o vigor desses nús femininos, soberbos como carnação, banhando-se, ao ar livre, na luz gloriosa de nosso sol. Há, nessas duas telas tão suggestivamente brasileiras pela frescura do colorido pelo ambiente, uma verdadeira manifestação de arte, que foge á “pose” convencional e ás frivolidades acadêmicas (O Imparcial, 1928, p.5).

Podemos inferir uma série de informações a partir das críticas citadas. Primeiramente, a ótima recepção que *Raio de sol* teve no salão daquele ano, o que se confirma na aquisição da obra pela ENBA e em sua transferência para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes quando a instituição é separada da escola. Em segundo lugar, chamam a atenção certos termos utilizados para por Navarro para tratar da pintura – o autor utiliza palavras como *volúpia* e *voluptuosidade* para descrever a obra, o que remete, inegavelmente, a um erotismo latente que, entretanto, não passou despercebido ao olhar do crítico e possivelmente do público que visitou o salão. Navarro propõe uma dualidade da natureza da pintura – assim, ao mesmo tempo em que a considera delicada, não

deixa de ser, contudo, incisiva. Esse caráter ambíguo da obra parece ser justamente o que fascina o crítico, já que a representação da modelo carregaria, ao mesmo tempo, uma graciosidade (percebida no olhar da moça, assim como na delicada flor que ela segura) envolta em uma sensualidade que permanece presente em suas curvas sinuosas. A figura feminina é novamente desprovida de idealizações, inserindo-se em um cânone de representação mais preocupado em mostrar a realidade corpórea de sua modelo. Os tons luminosos e vibrantes da carnção da mulher são característicos da produção de Georgina e remisscentes de sua formação em Paris, influenciada principalmente pela produção de Paul Jean Gervais. A fatura empregada no corpo da modelo é diferente daquela aplicada ao fundo da tela – enquanto a carnção parece ser melhor trabalhada, o fundo é uma soma de pinceladas “rápidas” e soltas, que na composição formam um jardim em tons de verdes e marrons.



Figura 2. ALBUQUERQUE, Georgina. Raio de Sol, 1926. Óleo sobre tela, 98,5 x 77,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

*Manacá* e *Flor Silvestre* também lograram boas críticas nos salões em que foram apresentadas. A *Ilustração Brasileira* comenta sobre *Manacá*, afirmando que “é uma perfeita obra de arte, um nú de mulher moça de carnção colorida” (CREMONA, 1923, p.22). As obras estão inseridas num tipo de produção que a artista realizou com frequência na década de 1920, sendo estes apenas alguns dos exemplares de nus femininos ao ar livre feitos por ela. Georgina parece ter criado uma espécie de padrão de representação, utilizando com frequência a

mesma modelo, sempre representada em um belo jardim em meio a flores e plantas. Da mesma forma, percebemos que as modelos de todas essas pinturas estão posicionadas sobre panos em tons claros, que remetem aos cenários criados por artistas desde o Renascimento para fazer a composição de seus quadros. Apesar de terem sido recebidos de forma positiva pela crítica, a repetição desse “padrão” de representação de seus nus femininos também foi alvo de depreciação – embora não se possa correlacionar esses fatos, é notável que a obra da artista se modificou a partir da década de 1930, com uma aproximação de tendências mais “modernas”, o que foi visto por parte da crítica de arte como um posicionamento indeciso da artista. De qualquer forma, permaneceu pintando ao ar livre e continuou exercitando a temática do nu feminino – ganha destaque o fato de que não são conhecidos nus masculinos feitos pela artista, o que, por sua vez, pode estar associado ao tipo de formação recebida por ela na primeira década do século XX, período em que o acesso aos modelos masculinos ainda se mostrava limitado para mulheres, com a obrigatoriedade do tapa-sexo a ser usado por eles.



Figura 3. Manacá, 1922. óleo sobre tela, 126 x 101 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo.

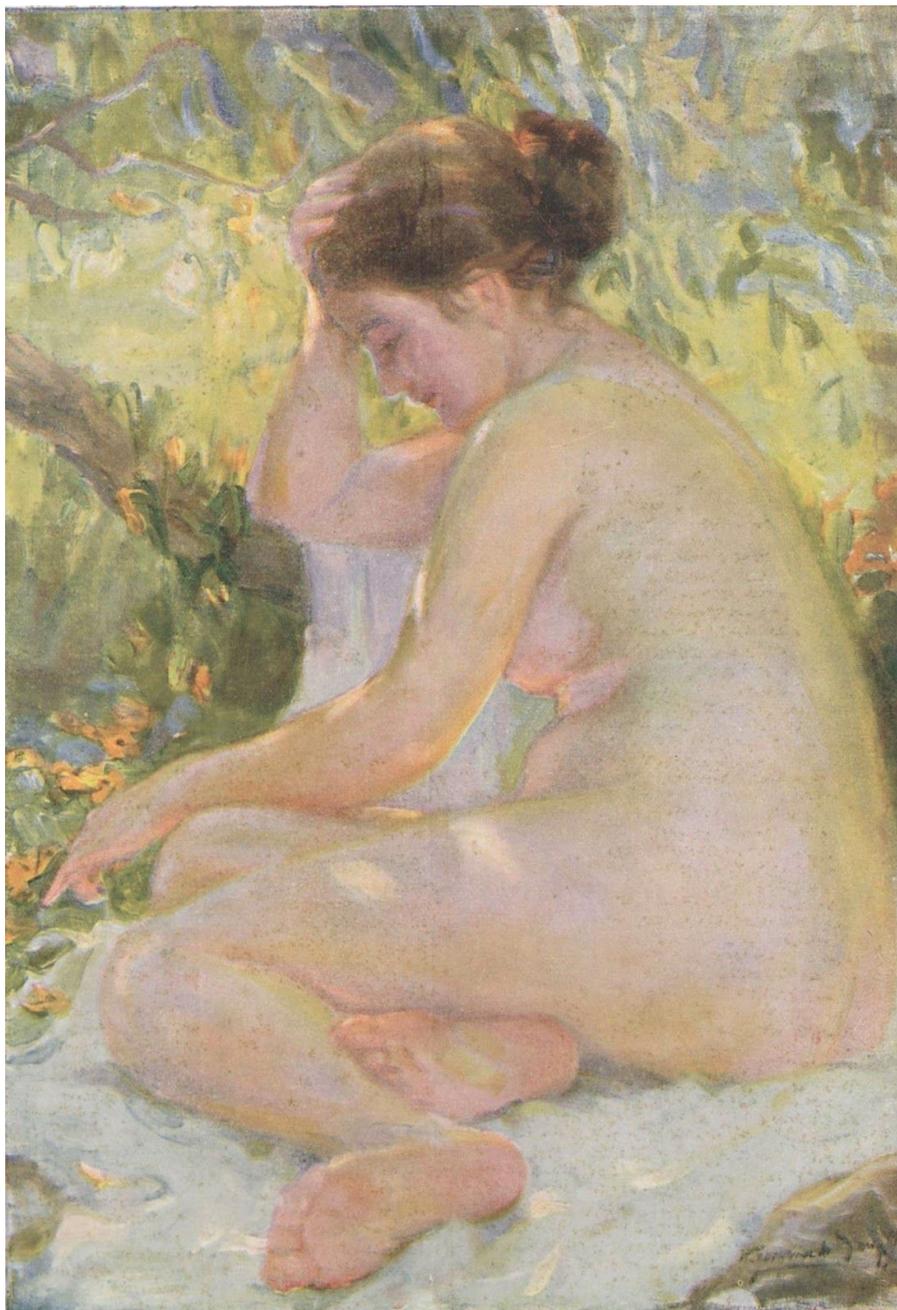


Figura 4. Flor Silvestre, 1924. óleo sobre tela. Coleção Particular

Além da produção *en plein air*, ganha destaque a representação da temática do nu em ambientes internos – nota-se que estas obras são caracterizadas por uma maior intimidade não percebida em obras como *Raio de Sol* e *Manacá*. O desenho sem título datado do início da década de 1920, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, evidencia o intimismo provocado pelo ambiente de interior. Embora se trate de um desenho, a técnica em pastel e lápis traz um colorido único à representação, que se difere ao resto da produção da artista, por conta da cor escura do plano de fundo em grande contraste com as cores vibrantes utilizadas para dar forma à figura. A obra tem um caráter mais moderno se comparado aos trabalhos anteriores da artista, possivelmente por conta da materialidade característica do pastel a óleo. A forma da modelo é

carregada de erotismo, pela posição sinuosa de seu corpo e o ângulo do braço direito, que repousa sobre o seu órgão feminino – além disso, sua cabeça está inclinada sobre o sofá e ela permanece de olhos fechados, o que nos remete a um *voyeurismo* do espectador da cena.



Figura 5. ALBUQUERQUE, Georgina. Sem título, c.1920. Pastel e lápis sobre tela, 39 x 39 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

Apresentamos, por fim, duas obras que são desconhecidas do público por se tratarem de obras da coleção particular do neto da artista. Embora também não sejam conhecidos os títulos e as datas das pinturas, são emblemáticas por se tratarem de trabalhos distintos dentro da produção com temática do nu mais conhecida de Georgina. A fatura dessas pinturas nos parece bastante moderna, mesmo que sua impressão de rapidez nas pinceladas seja por conta de se tratarem, possivelmente, de estudos para pinturas definitivas não conhecidas da artista. De qualquer maneira, chama à atenção a “abstração” das formas na face das modelos de ambos os quadros, assim como as pinceladas largas e sem contornos muito definidos para os corpos. Novamente encontramos a presença de panos que compõem um cenário. As figuras se apresentam em formas sinuosas e que revelam um apelo sensual, principalmente no quadro em que a modelo está posicionada de costas.



Figura 6. ALBUQUERQUE, Georgina. Sem título, s.d. óleo sobre tela. Coleção de João Lucílio de Albuquerque.



Figura 7. ALBUQUERQUE, Georgina. Sem título, s.d. óleo sobre tela. Coleção de João Lucílio de Albuquerque.

Ao tratar dos nus femininos feitos por Georgina de Albuquerque, almejamos direcionar o novo olhar sobre essa produção da artista, que frequentemente é

vista com um ar de inocência e doçura, adjetivos que foram muito utilizados no decorrer do século XIX e meados do século XX para tratar da produção de mulheres nas artes. Buscamos, assim, evidenciar que os nus produzidos por ela foram vistos de diferentes maneiras e não estiveram livres de um olhar erotizado sobre os corpos representados por ela, como vimos na crítica escrita por Saul de Navarro. De acordo com Kenneth Clark, em sua célebre publicação intitulada *O Nu*, o autor afirma que mesmo na mais idealizada das representações do nu permanece latente o erotismo provocado pelo corpo.

## Referências

- BATISTA, Stephanie Dahn. *Corpo visível – corpo vidente – corpo falado – corpo falante: as inscrições discursivas no corpo imaginário na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: < <https://anais.anpuh.org/?p=14248> >.
- \_\_\_\_\_. *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*. Revista Científica da FAP, Curitiba, v.5, p.125-148, jan./jun. 2010. Disponível em: < <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1577> >.
- CLARK, K. *The nude: A Study in ideal Form*. Princeton Press, 1971 (1953).
- CREMONA, Ercole. *O Salão do Centenário*. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, jan. 1923, p.22.
- DIAS, Elaine. Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação. In: *Mulheres artistas: as pioneiras*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. p. 12-17.
- GALARD, Jean. *Como o nu apareceu na pintura*. Revista Discurso, São Paulo, n.39, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68261>>.
- IBEIRO, Beatriz; NUNES, Geovana; MENDONÇA, Renato. *A mulher que habita o corpo: representações de nudez feminina da Grécia a atualidade*, 2017. Disponível em: <<https://hav120151.wordpress.com/2017/07/09/a-mulher-que-habita-o-corpo/>>.
- IMPRESSÕES do Salão Oficial deste ano. O Imparcial, 15 de agosto de 1928, p.5.
- MATTOS, Adalberto P. *O Salão de 1926*. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, set. 1926, n/p. Transcrição disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=MATTOS%2C\\_Adalberto\\_P..\\_O\\_Sal%C3%A3o\\_de\\_1926.\\_Ilustra%C3%A7%C3%A3o\\_Brasileira%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro%2C\\_set.\\_1926%2C\\_n/p](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=MATTOS%2C_Adalberto_P.._O_Sal%C3%A3o_de_1926._Ilustra%C3%A7%C3%A3o_Brasileira%2C_Rio_de_Janeiro%2C_set._1926%2C_n/p)>.
- NAVARRO, Saul de. *Eva no Salão de 1926*. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1923. p.23.
- O desejo na Academia: 1847-1916*. Ivo Mesquita (curadoria). Pinacoteca de São Paulo, 1991. (Catálogo de exposição)

SERAPHIM, Mirian N. *Novas descobertas sobre duas pinturas de Eliseu Visconti*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/ev\\_mirian2.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/ev_mirian2.htm)>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Académie Julian e a Formação de Artistas Brasileiros*. In: DAZZI, Camilla & VALLE, Arthur (org.). Oitocentos. Arte Brasileira do Império à República. Tomo II. 1 ed. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, v.1, p.57-70

\_\_\_\_\_. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (Catálogo). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, 360p.

\_\_\_\_\_. *Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil (1880–1930)*. In: *Mulheres artistas: as pioneiras*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. p. 90-105.

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima. *Luz, Confito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1920/1926*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. 91 p.

