



Domínios da Imagem

COLECIONADORA DE IMAGENS

SHE COLLECTS IMAGES - A WOMAN'S COLLECTION OF IMAGES

Solange Ferraz de Lima¹
Eric Danzi Lemos²

História das imagens e as construções de gênero
Dezembro de 2024
Vol.18
DOI: 0.5433/2237-9126.2024.v18.51093

Submissão:
25/07/2024

Aceite:
25/07/2024 (convidado)



Resumo: A partir do exercício de análise de um álbum de viagens da Coleção Olga de Souza Queiroz (acervo Museu Paulista/USP), exploramos o contexto de produção e difusão de obras de arte e os caminhos da performance colecionista da perspectiva de uma mulher da elite paulistana para discutir quais elementos narrativos concorrem para a construção cultural de gênero na dimensão visual da sociedade.

Palavras-chave: Cultura Visual, História da Arte, Coleccionismo, Museus

Abstract: By analysing a travel album from the Olga de Souza Queiroz collection (Museu Paulista/ USP collection), we examined the context of the production and dissemination of artworks and the ways in which they were collected from the perspective of a woman from São Paulo's elite, to discuss which narrative elements contribute to the cultural construction of gender in the visual dimension of society.

Keywords: Visual Culture, Art History, Collections, Museums.

Em *Uma vida Iluminada*, filme de 2005 dirigido por Liev Schreiber, o personagem principal, um judeu americano chamado Jonathan Safran, após o falecimento de seu avô, empreende uma viagem à Ucrânia, para saber o que aconteceu com ele durante a Segunda Guerra Mundial e quem teria sido a mulher que o ajudou a fugir da perseguição nazista. Jonathan é um colecionador de rastros materiais de acontecimentos familiares. De seu avô, preservou a dentadura. A certa altura, durante a insólita viagem em busca da pequena cidade natal de seu avô, dizimada durante a Guerra, encontra uma outra colecionadora. Vivendo sozinha, em meio a um campo de girassóis, a colecionadora preserva tudo que pode recolher daqueles que morreram nas valas comuns da guerra. A cidade, ou melhor, a comunidade que a habitava, estava distribuída em centenas de caixas de sapatos na pequena casa rural.

A caixa de sapatos cheia de pequenas coisas – fotografias, cachos de cabelo, um anel, um bilhete amarelecido, uma bola de tênis puída – traz a lembrança das muitas “caixas de sapato” com as “pequenas coisas sem valor” colecionadas por pessoas de diferentes origens e que, por razões diversas, acabam se integrando às coleções de um museu. Equivalente às caixas, outro suporte de fragmentos colecionáveis da vida recorrente nos museus, e especialmente no Museu Paulista, são os álbuns – de família, de viagens, de casamento, do primeiro filho ou da primeira filha, de recortes de jornais, amostras de bordados. Embora a associação mais imediata que fazemos, quando pensamos em álbuns, seja com fotografias de paisagens e retratos, bem nos informa Armando Silva (2008) que álbuns de família são predominantemente elaborados por mulheres e acomodam, em suas páginas de cartão ou cartolina, muito mais do que fotografias. Neles são acondicionados cachos de cabelos, cordão umbilical, flores secas.

1 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora associada e curadora de acervos visuais no Museu Paulista da USP. E-mail: solima61@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9411-1988.

2 Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: eric.lemos@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0951-8474.



O universo de restos materiais aparentemente disparatados contidos em álbuns-caixas sempre desafiam a curadoria a tentar entender que narrativas foram construídas a partir deles. De que práticas e performances eles são vetores e quem são os agentes de sua elaboração?

E, no caso de álbuns montados por mulheres, quais seriam, e se existem, elementos narrativos que possam ser analisados da perspectiva da construção social e cultural de gênero?

Para encaminhar tais questões, selecionamos um álbum de viagem montado por Olga de Souza Queiroz (1888-1965)⁵ contendo, majoritariamente, cartões postais que reproduzem obras de arte. O álbum integra uma vasta série da Coleção Olga de Souza Queiroz, constituída por 1.813 imagens de várias localidades do mundo, principalmente da Europa, distribuídas em 33 álbuns – 28 impressos e 5 montados. Entre os álbuns impressos, a maioria são no formato postal (9 x 14 cm) e alguns em formato maior (18 x 24 cm). As viagens de Olga aconteceram entre 1913 e início da década de 1950. Essas datas aparecem nos álbuns como notação de viagem. As principais temáticas dos álbuns são cidades e reproduções de obras de arte. No tocante à técnica, identificam-se diversos processos fotográficos e fotomecânicos como a fototipia, a rotogravura e o offset⁶.

Olga de Souza Queiroz foi uma mulher da elite paulistana, solteira, dedicada a atividades beneficentes e às viagens e, graças à sua vida de turista, conhecemos a sua prática colecionista de cartões postais. Como muitos turistas em trânsito pela Europa, no início do século 20, Olga comprou álbuns para organizar seus cartões postais e outros impressos que reproduziam obras de artes ou paisagens de cidades.

A sua coleção de álbuns oferece muitos caminhos para entender o mercado de impressos e de papelaria suscitado pelo fenômeno do turismo em uma sociedade que cada vez mais se organiza tendo como eixo a visualidade. Estes caminhos foram em parte trilhados a partir da curadoria da Coleção, iniciada em meados da década de 2000, e que culminou com a identificação de técnicas e editoras e temáticas hoje inteiramente referenciadas no catálogo online do Museu Paulista. A partir do tratamento analítico da Coleção, os primeiros resultados foram o estudo de caso sobre processos fotomecânicos e a tese de doutorado *Imagens e viagens: formas de apropriação da fotografia de paisagem como produto memorialístico (1880-1950)*⁷.

5 Olga de Souza Queiroz (1888-1965) era filha do casal Augusto de Souza Queiroz (1845-1900) e Jessy do Amaral de Souza Queiroz, neta de Francisco Antônio de Souza Queiroz (1806-1891), o barão de Souza Queiroz. Presidiu o Dispensário Nossa Senhora de Lourdes, a Liga das Senhoras Católicas (1934) e teve participação no movimento constitucionalista de 1932.

6 As técnicas dos processos fotomecânicos identificados na coleção Olga de Souza Queiroz foi objeto de artigo publicado nesta revista. Cf. LIMA & LEMOS, 2020.

7 A tese explora um amplo universo da cultura visual vinculada a museus, lojas de suvenires e à prática colecionista fomentada pelo fenômeno do turismo. A pesquisa é um desdobramento da curadoria da Coleção Olga de Souza Queiroz, desenvolvida pelos autores entre 2017-2022, e que integrou como estudo de caso o projeto temático Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento (Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães – pesquisadora responsável PROCESSO: 2017/07366-1).

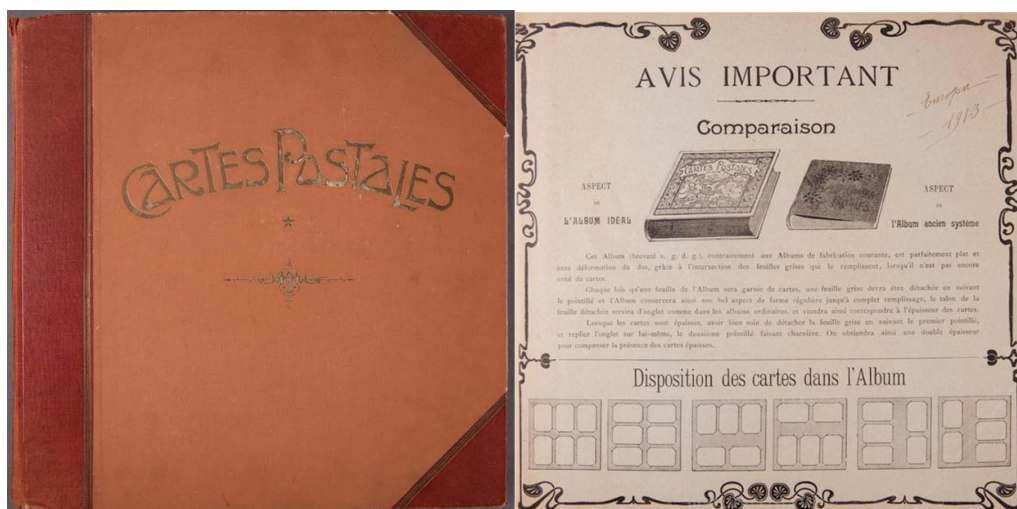


VIAGENS, ÁLBUNS E POSTAIS

As cidades, as galerias, os museus e o turismo eram espaços para a constituição do olhar informado, considerando dispositivos e produtos do mercado de imagens em profusão nesses espaços. Nas lojas de souvenirs localizadas nos museus poderiam ser encontradas imagens de reprodução de acervo que engrossavam os catálogos das editoras, principalmente, no formato de cartões-postais, avulsos ou em blocos seriados. Turistas como Olga faziam seleções a partir da totalidade do que era oferecido nos catálogos das editoras e nas lojas de souvenir (LE MOS, 2024, p 98).

Prestes a completar 25 anos, Olga começou a colecionar cartões e organizá-los em álbuns, bem como a produzir fotografias de suas viagens à Europa. O álbum que vamos aqui analisar traz a data de 1913 e foi alimentado ao longo de sua primeira viagem à Europa. É um produto de manufatura francesa – Galicher – e, na página inicial, apresenta instruções de como organizar os cartões postais (Figura 1). O modelo de álbum, chamado Ideal, acomodava até 500 postais.

Figura 1: Capa e página inicial do álbum com instruções de uso do *Album Idéal*, da Galicher.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

O mercado de venda de álbuns para serem preenchidos com cartões postais evidencia o quanto a prática colecionista era recorrente. Assim como a presença de distintas editoras de cartões postais presentes no álbum. No caso dos cartões postais que reproduzem obras de arte dos principais museus e galerias europeias, é notável como a fotografia, enquanto mediação técnica para a crescente produção gráfica de impressos editados na forma de cadernos de postais ou impressos avulsos em tamanhos próprios para emoldurar, revolucionou as formas de fruição artística.



Como já tivemos a oportunidade de demonstrar, em artigo publicado nesta mesma revista (LIMA & LEMOS, 2020), a amplitude dessa fruição, especialmente, mas não exclusivamente, estimulada pelas práticas turísticas, alterou significativamente o mercado de artes e o ensino da história da arte. Editoras como a francesa de Adolphe Goupil (1806-1893), que desde 1829 já produzia e comercializava gravuras e litografias (originais e reprodutivas de obras de arte), incorporou a tecnologia fotográfica e seus desdobramentos de impressão fotomecânica. Tornou-se uma referência no mercado com a produção de fotogravuras e *woodburytype* (tipo de impressão a vapor que usa o carvão como princípio impressor). A partir da década de 1870, sem abandonar os métodos tradicionais de impressão, a casa Goupil empregava mais de uma centena profissionais mobilizados para a impressão fotomecânica, e mantinha uma galeria de arte movimentada (LIMA & LEMOS, 2020, p. 217). Muitos artistas contavam já com a impressão em fotogravura ou outras formas de impressão fotomecânica no processo de criação de suas pinturas, caracterizando o que o historiador Stephan Bann usou chamar de economia das imagens (BANN, 2001).

Graças a essa configuração, o mercado de arte passou a contar com novos públicos, para os quais as reproduções eram bem aceitas para figurar no lugar de obras de arte “únicas” e de custos restritivos. Além disso, as reproduções fotográficas e os impressos fotomecânicos também funcionavam como mediadores entre *marchands* de obras de arte e colecionadoras ou colecionadores. É conhecido o caso de Isabella Stewart Gardner (1840-1924), herdeira americana riquíssima e colecionadora de obras de arte, que tomava conhecimento das novidades do mercado graças a fotografias enviadas por *marchands* (RILEY, 2015, p. 47). Voltaremos ao caso dessa colecionadora mais adiante.

Em outro circuito, conectado também ao fenômeno do turismo de massa, temos os museus, que rapidamente integraram a fotografia aos seus ecossistemas de curadoria e difusão comercial. Um dos mais conhecidos estúdios dedicados à produção de impressos a partir de fotografias de obras de arte é o estúdio de Jean Adolphe Braun (1812-1877). A empresa de Braun firmou contratos com os mais importantes museus da Europa. Seu catálogo de produtos impressiona pela variedade de formatos de impressos e quantidade de obras de arte reproduzidas de museus europeus (ROSENBLUM, 2007, p. 2004).

Nesse contexto de produção e circulação de materiais visuais, o consumo e a apropriação têm o álbum como um vetor material, pois, por meio dele, a acumulação desempenha funções pessoais oriundas de uma gama de motivações – tornar a lembrança de algo revisitável, exercer o prazer estético de arranjos formais, sedimentar repertórios culturais, fomentar sociabilidades⁸:

... a possibilidade de formar seu próprio álbum, com postais que reproduzem obras de arte ou paisagens de cidades, estende a cada um a possibilidade de ser um tipo de curador, que faz uma proposta de exibição. A apropriação encerra, portanto, o desejo de coletar, dar sentido e exibir. E a exibição sempre pressupõe um outro. E cumpre, portanto, uma função social. E, ainda, se considerarmos o funcionamento da cultura visual como uma rede de continuidades que percorre espaços públicos e privados, podemos indicar que o álbum

8 Além dos estudos de sociologia, como a pesquisa hoje referencial de Armando Silva (Álbum de Família), presença dos álbuns na nossa sociedade tem sido tema explorado por historiadores da cultura visual e da fotografia, como Andre Rouille (2009), Stephan Bann (2011) e Anne McAuley (2011). No Brasil, a historiadora Miriam Moreira Leite foi pioneira na mobilização dos álbuns de família para entender a reprodução dos laços familiares.



também atua como espaço operacional, na medida em que ele organiza sentidos para dar inteligibilidade a um universo mediado pelo visível e pelo visual (LIMA, 2022, p. 81).

De uma perspectiva metodológica, os escritos de Daniel Miller sobre consumo e cultura nos orientam na exploração dos sentidos dessa particular forma de colecionismo e a ir mais além, para entender em que medida podemos caracterizá-la como uma prática associada ao gênero feminino. Em *Shopping: Place and identity* (1998), obra coletiva, resultado de um robusto projeto de pesquisa multidisciplinar coordenado por Miller que envolveu o trabalho etnográfico em torno da prática consumista em dois centros comerciais localizados em Londres, os autores alinham-se à perspectiva do antropólogo de tomar o consumo como um processo social. Nas entrevistas realizadas com os consumidores, considerando o consumo como prática cultural, o objetivo era entender como os discursos formulados sobre as práticas tornavam-se constituintes das suas identidades. A centralidade do lugar de compra na pesquisa é o dado que nos parece de interesse retomar aqui:

A conclusão a que se chega é que o centro comercial pode ter um papel activo na construção de identidades. Através das compras neste lugar particular, os consumidores podem envolver-se num trabalho de reconstrução de dimensões da identidade, como o gênero, a classe ou a etnicidade. Para os autores, essas dimensões não são tomadas como parâmetros pré-dados de identidade, mas, antes, como aspectos em relação aos quais a própria materialidade do lugar se torna um meio para a sua objetificação. Ou seja, o lugar é ele próprio parcialmente responsável pela forma que a identidade toma, surgindo ambos como mutuamente constituídos (DUARTE, 2002, p. 378).

Ora, os cartões postais dos álbuns de Olga eram adquiridos nas lojas de souvenirs dos museus, um lugar de compra que, por si só, a qualificava como detentora de interesse pela cultura. O repertório dos cartões postais – sítios tombados e principalmente obras de arte –, por sua vez, aprofunda essa qualificação. Assim, se considerarmos tais parâmetros para a formação identitária por meio do consumo, é possível tomar os álbuns de postais de Olga como produto que concorre para de uma identidade de mulher culta e com muita autonomia, graças à sua classe social e, provavelmente, à ausência de laços familiares dependentes. Seguindo nessa linha, quais foram as suas escolhas específicas e o que podemos considerar como recurso projetivo de sua personalidade?

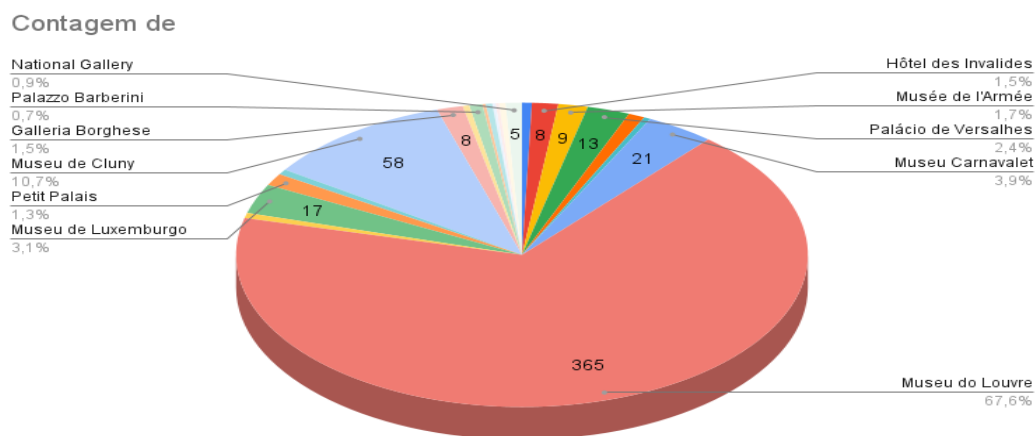
O ÁLBUM “EUROPA, 1913”

Dentre os cinco álbuns montados por Olga, o “Europa 1913” é o que reúne o maior número de imagens – 540 –, das quais 440 são reproduções de obras de arte impressas, na sua grande maioria, no formato postal. Outras 100 imagens referem-se a localidades – igrejas,



museus etc. O recorte geográfico do álbum abrange Londres, Roma, Luxemburgo e Paris. A análise quantitativa permite entender as proveniências dos postais colecionados, bem como a prevalência dos estilos e artistas:

Figura 2: Distribuição dos logradouros no álbum “Europa 1913”



Fonte: LEMOS, 2024, p. 138.

Como podemos observar, a grande maioria das obras de arte reproduzidas são do acervo do Museu do Louvre e do Museu de Cluny. As reproduções de pinturas prevalecem, seguidas de reproduções de esculturas e, em menor escala, gravuras e desenhos. A preferência por pinturas e esculturas está relacionada com a valorização distintiva que os próprios museus fazem em suas coleções. A seleção feita pelos museus do que merecia ser comercializado em larga escala tem enorme impacto no padrão de gosto do público, na medida em que torna mais popular e valorizados determinadas técnicas e artistas em detrimento de outros.

Os postais arranjados nos álbuns eram comercializados, via de regra, em cadernos de 12 ou 24 unidades destacáveis. No caso do Museu do Louvre, por exemplo, os cadernos de postais da já referida editora Braun & Cia respeitavam a lógica das salas expositivas, organizadas por “escolas” (LEMOS, 2024, p. 146). Ao destacar e montar, no seu álbum, seguindo a mesma lógica e agrupando em cada página conjuntos das séries, Olga ratifica a forma de exibição do Museu não de forma automática e mecânica, queremos crer, mas, sim, como recurso de interação com a curadoria, afirmando seu entendimento a respeito daquele repertório artístico, expresso materialmente de maneira única e particular. Ao longo das 120 páginas do álbum, no entanto, Olga fez uso de variados recursos em seus arranjos – por vezes reproduzindo o agrupamento por escolas ou estilos; por vezes criando narrativas e, muito frequentemente, propondo agrupamentos por gênero (páginas só com retratos masculinos e páginas só com retratos femininos) e perfil social (por exemplo, mártires e clérigos, imperadores, reis rainhas e princesas). Alguns de seus agrupamentos, ainda que informados pela série editada, resultam em interessantíssimos arranjos formais orientados por recorrência de gestos e posturas de corpos, e aqui selecionamos alguns para análise.

Figura 3: Quatro exemplos de arranjos montados por Olga. Álbum “Europa 1913”.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

MULHERES COLECIONADAS

Ao nos depararmos com a estratégia formal adotada por Olga para o arranjo dos postais no álbum, não é difícil estabelecer uma comparação com a proposta do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. O *Atlas*, com mais de 1.000 imagens distribuídas em pranchas, oferece uma fruição inovadora, ancorada na montagem (assim como os álbuns funcionam), e torna possível estabelecer, por meio de recursos visuais, novas conexões no universo da produção artística. O interesse de Warburg era evidenciar a permanência das formas de representar da Antiguidade em outros períodos e, assim, também identificar rupturas – nas suas palavras, o *Atlas* ambicionava ser “inventário de vestígios da Antiguidade que contribuíram, na época do Renascimento, a forjar o estilo da representação da vida em movimento” (*Atlas Mnemosyne*, Introdução). A abundante presença de materiais visuais propiciada pelas técnicas reprodutivas

disseminou o modo *montagem* como estratégia de fruição. E, aos olhos do presente, a *montagem* característica dos álbuns traz perspectivas interessantes, graças às aproximações formais e temáticas.

É assim que, na curadoria do conjunto de reproduções de pinturas e esculturas realizada por Olga, fica evidenciada a presença majoritária de representações de mulheres em todos os períodos abrangidos pela longa cronologia de produção artística que contemplou em seu álbum – do Renascimento Italiano à Escola de Barbizon. Suas escolhas, como já apontado, nos informam sobre as escolhas dos museus e, neste caso, à presença recorrente de corpos femininos representados sobretudo na produção artística do século 19. Se entre os retratos masculinos predominam o meio corpo e, quando corpos inteiros, sempre vestidos, em situações cotidianas ou extraordinárias – como coroação, prontidão para a guerra ou caça (Figura 3) –, entre as representações femininas nos deparamos com corpos desnudos, variedade de posturas e gestos em que identificamos, muitas vezes, referências míticas em contextos ou adereços descritivos de papéis sociais, como mãe, musa, madona, prostituta, rainhas e princesas.

Figura 4: Dois exemplos de páginas montadas com série de postais reproduzindo pinturas de Ernest Meissonier (1815-1891), conhecido por explorar temáticas relacionadas aos papéis masculinos.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

Fato é que, ao fundir coleções de museus em suas páginas, o álbum “Europa 1913” oferece, involuntariamente, um panorama bem significativo das representações do corpo feminino na arte ocidental. A prática de fruição do álbum, sua conexão com o museu (instituição visual por excelência), e os impressos visuais constituem partes de um sistema dinâmico e eficaz que se tornou cada vez mais dominante. Para Chris Jenks (1990), esse sistema caracteriza a modernidade e a sociedade burguesa que emerge no século 19. Visão e visualidade tornam-se cruciais para a vida urbana moderna, marcada por consumo e espetáculo, como discutido por Griselda Pollock em sua obra *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988). A visão, em todas as suas modalidades performáticas, passa a ser mobilizada nas

distinções de lugares sociais e de gênero, e é nessa perspectiva sexista que devemos considerar a fusão dos corpos femininos com o espetáculo e a imagem.

A proliferação de nus femininos na produção artística europeia do século 19 começou a ser problematizada na década de 1990, com pesquisas de historiadoras da arte, como Marcia Pointon (1990), Lynda Nead (1992) e Bailey van Hook (1996), referências importantes para entender a maneira pela qual Olga introjeta o olhar sexista masculino, ao “comprar” o discurso de valorização estética do nu feminino no contexto da *Belle Époque*, em um jogo de projeção e desejo por ser ou ter aqueles corpos. No mercado de reproduções, essa produção artística de nus do século 19 se confunde com as reproduções de pinturas sacras ou renascentistas que também trazem a nudez feminina sob o olhar masculino, ampliando a oferta dessa temática no mercado de suvenires dos museus.

Contrariando as instruções de preenchimento nas páginas do álbum, com lugares demarcados para o encaixe de postais, em muitas páginas Olga estampa uma única imagem, em formato maior. Sinal de destaque e valorização da reprodução selecionada para figurar isoladamente. E muitas delas são de nus ou seminus femininos.

Figura 5: Reprodução de Escultura em duas tomadas. Pauline Bonaparte por Augusto Canova. Fotografia, gelatina, 20 x 26cm, fixada em página parda do álbum “Europa 1913”.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

A escultura Pauline Bonaparte como *Vênus Victorious*, de Augusto Canova (1806), encomendada por seu marido (o olhar masculino), ganha destaque em página dupla (Figura 4) no álbum de Olga. A postura reclinada no canapé está presente em muitas outras pinturas de nus ou seminus femininos.

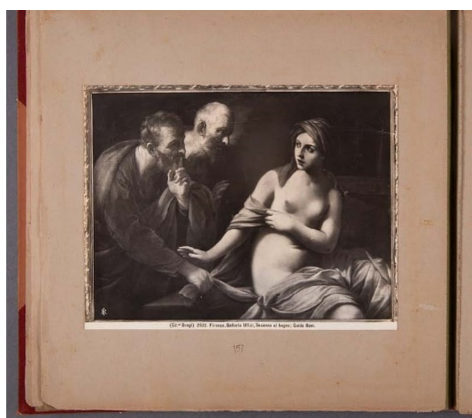
Outras duas páginas com destaques, não muito distantes uma da outra, trazem a pintura renascentista de Rafael (*Retrato de La Fornarina*) e a pintura sacra *Susanna al Bagno*, do pintor barroco italiano Guido Reni. *Retrato de La Fornarina* é a idealização da beleza feminina, materializada por uma provável prostituta. E *Susanna al Bagno* é a representação de uma passagem bíblica (Livro de Daniel), que narra o assédio e a tentativa de estupro de Susanna por dois homens mais velhos. Ao resistir ao assédio, os velhos tentam puni-la, quando é salva pelo profeta Daniel.

Figura 6: Reprodução da pintura *Retrato de La Fornarina*, de Rafael (1515). Ed. NE Vasari Impresso gelatina, 25 x 19cm, fixada em página parda do álbum “Europa 1913”.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

Figura 7: Reprodução da pintura *Susanna al Bagno*, de Guido Reni. Fotografia, gelatina, 20 x 26cm, Ed. NI Brogio. Fixada em página parda do álbum “Europa 1913”.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

Olga opta por destacar as duas imagens que referenciam a beleza de forma ambígua e informada pelo olhar masculino. No caso da pintura de Guido Reni, de forma explícita e ameaçadora. No caso do retrato, a indecisão entre cobrir ou não os seios e olhar direto ao expectador (e ao pintor) pressupõe uma voz dominante que dita a postura.

Assumindo as séries de postais propostas pelos museus, Olga monta páginas em que reconhecemos a produção artística de nus femininos que circulava nos salões de arte europeus em meados do século 19. Estão presentes: Narcisse Diaz (1807-1876), Jules Joseph Lefebvre (1836-1911), Jean-Jacques Henner (1829 -1905), William-Adolphe Bouguereau (1825 -1905), J. E. Delaunay (1828-1891), Paul Jacques Aimé Baudry (1828-1886), Alexandre Cabanel (1823-

1889). Procede, no entanto, a arranjos próprios. A numeração dos postais indica serem oriundos de distintos cadernos, o que evidencia a curadoria de Olga ao selecionar e comparar nus. A opção pelas representações de corpo inteiro, na vertical, chama a atenção para as recorrências nas posições das pernas a definir postura que valoriza o jogo de cintura e quadris. Olga sacrifica a leitura horizontal de duas imagens de forma a completar a página apenas com nus.

Figura 8: Página com postais impressos de distintos pintores de nus. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: W. Bouguereau, Paul Baudry, J. E. Delaunay e Jean-Jacques Henner (autor das três pinturas na fileira de baixo).



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

No extenso conjunto de imagens do álbum “Europa 1913”, algumas poucas imagens se repetiram. Os retratos de Juliette Récamier (1777-1849), mulher da elite parisiense, mecenas e influente, foi um deles. Olga dispôs o retrato feito por François Gérard (1770-1837), e reproduzido em carvão em grandes dimensões, em destaque na página e, também, em formato postal, com outras imagens.

Figura 9: Cartões-postais impressos reproduzindo pintura de Madame Récamier por François Gérard e Jacques-Louis David.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

Nas duas imagens, o móvel de assento tem protagonismo e é também recorrente como cenário para a figuração feminina. Os retratos de Juliette Récamier recostada no móvel de assento alcançaram muita popularidade, a ponto de o móvel ter sido rebatizado como o nome *Récamier* (MALTA, 2021, p. 147). Ele aparece também na Figura 5 (escultura de Pauline Bonaparte), na *Odalisca* de Ingres (1780-1867). A postura recostada, no ambiente doméstico e, via de regra, com poucas vestimentas, conforma a figura feminina ao passivo, receptivo e sensual ao olhar masculino. Ao analisar o mobiliário de repouso para mulheres no século 19, Marize Malta afirma:

Os olhos estéticos de artistas literatos ou pintores podiam captar com liberdade as intimidades de suas mulheres-inspirações, traduzindo-as em letras ou pinceladas quando adormecidas ou absortas no seu pensamento, sem que elas percebessem a intromissão das visões alheias. Era nessa situação que se

possibilitava tais ultrapassagens de decoro e de se descortinar cenas femininas nos interiores domésticos que se tornaram emblemáticas para demarcar as atitudes de descanso das mulheres burguesas em casa.

O destaque ao retrato de Juliette Récamier e a preocupação em adquirir as versões poderia indicar uma projeção de sua própria personalidade? Para Lemos (2024), sim, pois ele considera que o retrato fotográfico de Olga em Bad Nauheim estabelece, visualmente, essa projeção: “A produção visual de si mesma no caso de Olga, envolve uma projeção autobiográfica que pode ser sintetizada a partir de seus retratos pessoais e da aquisição de reproduções dos retratos de madame Juliette Récamier (1777-1849).”

Figura 10: Retrato de Olga em Bad Nauheim, Alemanha, 1913. Fotografia, 9,2 x 6,2 cm.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

Em outro arranjo peculiar, Olga justapõe dois pintores – Nicolas Lancret (1690-1743) e Narcisse Diaz (1807-1876) – que apresentam, respectivamente, cenas galantes, muito em voga como temática no século 18 e os nus femininos na representação de personagens míticos da Antiguidade (Ninfas). A paisagem de Théodore Rousseau (1812-1867) é a única sem figuras humanas. A composição é representativa da associação entre natureza, nostalgia, romantismo e os “vestígios da antiguidade”, tratados por Warburg em seu *Atlas*, que caracterizaram o universo cultural e visual do século 19. Rousseau e Diaz mantiveram relações e integravam a chamada Escola de Barbizon (IVES & BARKER, 2000). Ao aproximá-los nesta página, pois os postais não integram a mesma série, Olga evidencia conhecimento do meio artístico europeu.

Figura 11: Página com cartões-postais impressos de distintos pintores – da esquerda para a direita e de cima para baixo: Nicole Lancret, Narcisse Diaz, Nicole Lancret, Narcisse Diaz, Théodore Rousseau, Narcisse Diaz.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

Em outra página, Olga propõe um enigmático arranjo que esboça uma narrativa assentada em aproximações formais. Em postais repetidos, temos a pintura de Bouguereau representando a retirada do corpo de Santa Cecília intacto das catacumbas e, na sequência, Olga posiciona a reprodução da pintura de Etienne Gautier (1842-1903), representando o corpo de Santa Cecília em postura lânguida, que se aproxima da postura da figura feminina representando o nascimento de Vênus, por Cabanel. Certamente Olga atentou para essa aproximação formal. O ponto de ligação entre as duas pinturas reproduzidas é a figura feminina em repouso, de Jules Breton (1807-1906). A reprodução da premiada pintura *Le Revé*, de Edouard Detaille (1848-1912), parece descolada. O que teria motivado essa montagem? Apostamos na hipótese de que o corpo é tema transversal, entre morte e renascimento. O corpo feminino de uma mártir que o tempo não destruiu; o corpo feminino em repouso, mas não deitada, e com expressão melancólica, como é característico das pinturas de camponesas de Jules Breton; e corpos masculinos indistintos, em repouso na guerra. A narrativa de um corpo feminino morto que renasce lânguido e sensual.

Figura 12: Cartões-postais impressos.



Acervo: Museu Paulista/USP. Reprodução: José Rosael/Hélio Nobre.

A pintura de Cabanel, nesta página, é muito exemplar de como os corpos femininos são representados especialmente pelos pintores do século 19, como os aqui mencionados, tendo como referência temas míticos. Em sua extensa pesquisa sobre representações do feminino na produção artística americana, Van Hook trata especificamente deste ponto, chamando a atenção para as motivações para adotar essa estratégia:

Um compromisso especialmente comum entre o passado e o presente, por exemplo, foi a colocação de mulheres de carne e osso pintadas de forma muito realista sob o disfarce de divindades ou alegorias clássicas. A nossa percepção moderna de que se trata de um disfarce obscureceu a disjunção, muitas vezes intencional, entre modelo e cenário; era uma forma de o artista aplicar conceitos modernos de estilo a temas sancionados e tradicionais (e, sem dúvida, de restringir e confinar a mulher moderna a construções simbólicas antigas). Este diálogo histórico-artístico tão frequentemente encetado pelos artistas americanos, que elucidava as suas intenções e dominava as suas preocupações estéticas, tem sido largamente ignorado. O mesmo tem acontecido com o facto de as imagens de mulheres idealizadas não se limitarem a refletir a situação contemporânea das mulheres americanas ou, mais precisamente, a construir definições contemporâneas de gênero, mas envolverem os pintores americanos numa interação contínua com o passado que definiu a sua própria alta cultura. (VAN HOOK, 1996, p. 5, tradução dos autores).

A “negociação” entre o cânone do passado e a introdução de novos conceitos de estilo, como estratégia de estabelecimento no mercado alinhado com os padrões de gosto vigentes, pode ser conceituada como o que Baxandall usou chamar “troc” (BAXANDALL, 2006), ou seja,

a intencionalidade do artista no momento de criação de suas obras integra necessariamente as referências da recepção, capazes de fornecer diretrizes para o interesse visual e a sinergia com o público fruidor. No caso do nascimento de *Vênus de Cabanel*, a obra foi apresentada no Salão de Paris de 1863 e adquirida por Napoleão III (ROSENBLUM, 1989, p. 38). A obra recebeu críticas controversas – algumas elogiosas e outras nem tanto, como o comentário irônico de Émile Zola ao descrever a figura como um tanto ambígua: “a deusa, afogada num rio de leite, parece uma deliciosa cortesã, não feita de carne e osso – isso seria indecente – mas de uma espécie de maçapão cor-de-rosa e branco”⁹. A fortuna artística do tema reúne obras de Giorgione (1510) e Ticiano (1538), que serviu de inspiração para *Olympia*, de Manet, apresentada no Salão de Paris de 1865. Na direção oposta, a obra explicita aquilo que fica ambíguo na obra Cabanel. Os adereços, a postura e até o nome deixam claro tratar-se de uma cortesã.

A hipótese de Van Hook sobre o compromisso entre passado e presente amplia a perspectiva para entender o lugar da mulher nessa dimensão cultural da sociedade burguesa do século 19. E leva, também, a outra pergunta fundamental e óbvia, mas segundo a autora, de pouco investimento mesmo nos escritos dedicados a problematizar a objetificação da mulher nas representações artísticas: por qual razão as mulheres se tornaram tão extensivamente representadas nas artes plásticas, a partir do século 19?

Mulheres não apenas como modelos para a atualização de figuras míticas ou alegóricas, mas, também, como podemos constatar nas páginas do álbum “Europa 1913”, como mães. O retrato de mães ou mulheres “reais” tem como cenário preferencial o interior doméstico, enquanto que a idealização conduzida por personagens míticos se completa tendo a natureza como cenário. Exceções para as pinturas realistas como as de Jules Breton e de outros pintores Oitocentistas, que elegem o trabalho no campo como temática recorrente. Mas, ainda nesses casos, as mulheres aparecem “em repouso”, olhar ao longe, comprometida mais com o devaneio do que com o seu lugar presente e, assim, também se aproxima do estado idealizado. Van Hook argumenta que as mulheres habitavam esse espaço ideal, em oposição ao mundo real, masculino, e onde “a sexualidade feminina era regulada, as ações limitadas e a aparência estetizada” (VAN HOOK, 1996, p. 13).

Acreditamos que essa percepção vai ao encontro da perspectiva analítica de Pollock, ao mapear os espaços públicos e privados a partir dos domínios masculino e feminino. O “mundo real” corresponde à possibilidade dos homens de transitar pela cidade, à liberdade do olhar. O “mundo ideal”, em que a mulher é encerrada nessa dimensão visual da cultura artística, corresponde à condição identificada como seu domínio de atuação, o espaço doméstico.

Seguindo nessa direção, Van Hook estabelece uma relação entre o universo da cultura no século 19, até as primeiras décadas do século 20, e o papel social definido para as mulheres, que nos será útil para a encaminhar o último tópico de nossa análise. Van Hook nos lembra que a cultura, nesse período, era um privilégio para poucos. Não estava, de modo algum, integrada à vida cotidiana da grande maioria das pessoas. Desfrutar da cultura exigia formação, tempo, e estava associado ao lazer e ao requinte. A imagem pretendida para as mulheres das camadas médias e altas da sociedade Oitocentista a dissociava da produção econômica do mundo “real”

9 “la déesse, noyée dans une rivière de lait, ressemble à une délicieuse courtisane, non pas faite de chair et d'os - ce serait indécemment - mais d'une sorte de pâte d'amande rose et blanche”.



masculino, para restringi-las ao universo da maternidade, do luxo, da decoração, dos cuidados com a casa. Nessa complexa e abrangente construção imaginária, a idealização do feminino ganha contornos muito concretos nas obras de arte, servindo de objeto de fruição para o olhar masculino, excitante e, ao mesmo tempo, inofensivo, sob controle, e de modelo a ser perseguido para as mulheres.

Exposta a esse abrangente repertório de referências imagéticas caucionadas pelo estatuto artístico que construiu, como Olga delineou sua persona pública e para que tipo de desempenho social serviu sua prática colecionista? Em seu retrato (Figura 10), a expressão não é sedutora ou lasciva, mas, antes, jocosa, o olhar de quem a fotografa não a intimida. Olga opta por posar sentada no braço da cadeira, longe da postura relaxada e passiva que um *récamier* proporcionaria; muito pelo contrário, seu corpo pausa e pausa por um instante (o fotográfico) e parece estar pronto para se movimentar em seguida, sem se fundir com o típico cenário com plantas e flores que, via de regra, acompanha a pose feminina. Mas Olga também não está ereta; seu corpo se inclina e conta com o apoio de uma almofada. A postura dota a imagem de uma certa instabilidade, que podemos interpretar como ambígua. É como se Olga transitasse pelo cânone, sem a ele sucumbir. Se a imagem de Juliette Récamier é, de algum modo, referência, talvez o seja menos pelo ideal de beleza e mais pelo lugar social de mecenas.

COLECIONADORAS

Em 2011, a Cambridge Scholars Publishers publicou uma coletânea de ensaios intitulada *Woman Patrons and Collectors*, organizado pelas historiadoras da arte Susan Bracken, Andrea M. Galdy e Adriana Turpin. A coletânea reúne trajetórias de mulheres à frente do colecionismo de obras de arte ao longo dos séculos 17, 18 e 19, trazendo à luz práticas geralmente associadas aos homens na historiografia da arte. Em 2017, iniciativa semelhante orientou a publicação do dossiê intitulado *Women's Expertise and the Culture of Connoisseurship* no periódico inglês *Visual Resources*, organizado pelos historiadores da arte Meaghan Clarke e Francesco Ventrella. O dossiê é, de certa forma, complementar ao anterior, ao reunir nove artigos que abordam a trajetória de mulheres colecionadoras e conhecedoras de arte nos séculos 19 e 20. Nas trajetórias analisadas identificamos perfis semelhantes ao de Olga de Souza Queiroz, embora ela nunca tenha sido uma grande colecionadora de obras de arte, apesar de atuar como ponto focal de uma rede social promotora de artistas locais.

Na introdução de *Woman Patrons and Collectors*, Sheila Ffolliott pondera que, independentemente do sexo, o comportamento de colecionadores e mecenas guarda semelhanças. Na Europa católica, ao longo dos séculos, a busca por salvação era uma meta para todos, e o mecenato vinculado a instituições religiosas era uma maneira de alcançá-la. As mulheres praticavam o mecenato religioso de forma consistente.

Identificamos prática semelhante na trajetória de Olga de Souza Queiroz. Como já apontado, Olga era uma católica praticante, tendo estudado em escolas católicas. Muito cedo começou a assumir funções relacionadas à prática beneficente de instituições religiosas. As



ações beneficentes contavam, na sua maioria, com a iniciativa de grupos da elite, especialmente mulheres. As colunas sociais se encarregavam de divulgar as ações, nomeando os participantes e as lideranças, e a família Queiroz figurava com frequência nesse circuito. Muitas vezes, aos eventos beneficentes estavam associados a algum tipo de mecenato. O Jardim da Luz e o Parque Antártica eram os espaços escolhidos para a realização de quermesses, por exemplo. Em 1904, a quermesse em prol da Santa de Casa de Misericórdia contou com barraca liderada pela matriarca da família Queiroz, Dona Jessy, em que foram sorteadas obras de arte de pintores reconhecidos nacionalmente, como Almeida Junior (1850-1899), Carlo De Servi (1871-1947) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939) (LEMOS, 2024, p. 103).

Após retornar de sua viagem à Europa, Olga assumiu a presidência do Dispensário N. S. de Lourdes, seguindo com suas atividades beneficentes. Até a sua morte, Olga fez mais quatro viagens, as duas últimas sozinha e já sexagenária. Enquanto estava no Brasil, costumava organizar eventos, como saraus literários e jantares, alguns deles beneficentes. Recebia artistas e frequentava vernissagens e salões de arte. Olga teve vários endereços e chegou a residir em um hotel no centro da cidade (Hotel Marabá), configurando, ao lado de seu gosto pelas viagens, um modo de vida bem autônomo. Com o seu falecimento, em 1965, se fez cumprir seu testamento, que determinava a transferência de 200 itens para o Museu Paulista da USP. Além do Museu Paulista, Olga destinou itens para o Museu Imperial de Petrópolis e para o Mosteiro de São Bento (LEMOS, 2024, p. 112).

O conjunto de itens doado ao Museu Paulista guarda características muito próximas do tipo de colecionismo praticado pelas mulheres de elites e da aristocracia. Muitas das colecionadoras estudadas nos ensaios reunidos em *Women, Patrons and Collectors* investiam em retratos, especialmente da família e pessoas do círculo próximo, e os retratos eram exibidos nos cômodos da residência. No universo da aristocracia, os retratos reforçavam os laços de poder, conferindo status às detentoras (FFOLIOTT, 2011, p. 27). Os inventários estudados indicam os outros tipos de objetos colecionados, muitos deles oriundos do espaço doméstico – porcelanas, artes decorativas, prataria, e os já referidos retratos. Objetos semelhantes integram o inventário de bens de Olga legados ao Museu Paulista.

Os objetos e retratos doados por Olga foram reunidos, provavelmente, na antiga residência de seus pais, na Rua Sete de Abril. Nas imagens a seguir, identificamos, nas paredes, os retratos que hoje integram o acervo do Museu, juntamente com outros objetos artísticos. Além dos retratos dos pais, de autoria de Karl Ernst Papf (1833-1910), pintor e fotógrafo alemão, Olga doou também os de seus avós, que figuram na segunda imagem (LEMOS, 2024, p. 261).



Figura 13: Escritório da residência de Augusto e Jessy de Souza Queiroz. Fotografia, c. 1920.



Fonte: QUEIROZ, Luiz Roberto de Souza. Souza Queiroz: dicionário de família. São Paulo: 3ª edição do autor, 2020. Acervo Particular.

Figura 14: Saleta boudoir da residência de Augusto e Jessy de Souza Queiroz. Fotografia, c. 1920.



Fonte: QUEIROZ, Luiz Roberto de Souza. Souza Queiroz: dicionário de família. São Paulo: 3ª edição do autor, 2020. Acervo Particular.

Vemos sobre a mesa uma fruteira de cristal, um pequeno vaso com ramos, uma estatueta, dois porta-retratos e dois volumes semelhantes a álbuns de fotografias. As demais superfícies

de móveis estão todas ocupadas por objetos de decoração. Como e onde esses objetos eram adquiridos? A família trazia da Europa ou encomendava?

Assim como no caso dos álbuns, podemos também adotar a perspectiva de *montagem* para entender a prática conspícua de acumulação e exibição característica das elites. O colecionismo de objetos de artes decorativas que ornamentavam residências, praticado por mulheres, movimentava redes comerciais internacionais bem estruturadas. As pesquisas referenciais que trazemos aqui apontam como, em uma história da arte e das artes decorativas predominantemente escrita por homens, essa dinâmica foi pouco estudada.

No dossiê da *Visual Resources* dedicado ao papel das mulheres como colecionadoras e críticas de arte, Machtelt Brüggem Israëls explora a história de uma lendária loja fundada em Londres, em 1898, chamada Miss Toplady, pela crítica de arte Mary Berenson e seu irmão Logan Smith. A loja funcionava como um centro de difusão de obras de arte e artes decorativas, muitas de origem italiana, amparada por uma rede de artistas e escritores. A loja foi um ponto de contato para a aquisição de obras de arte, na Europa, pela americana Isabella Stewart Gardner (1840-1924), natural de Boston, EUA – mulher extremamente rica graças à herança de seus pais e que se tornou grande colecionadora de artes plásticas e artes decorativas.

A trajetória de Isabella Gardner é analisada por Casey Riley em *Self assembled: Isabella Stewart Gardner's photographic albums and the development of her museum, 1902-24*, publicado na coletânea organizada por Elizabeth Edwards e Christopher Morton (2015). Assim como Olga, Isabella montou diversos álbuns com reproduções fotográficas de obras de arte. Mas foi além. Ao transformar sua residência em um museu, documentou fotograficamente em detalhes toda a construção e os cômodos decorados (trabalho executado pela empresa Thomas E. Marr & Son). Gardner criou uma fundação para manter o seu museu após a sua morte, e estabeleceu legalmente a proibição de alterar qualquer item da residência.¹⁰

Diferentemente de Isabella, Olga distribuiu seu legado entre museus. No entanto, criou um dispositivo legal semelhante, vinculado à sua doação ao Museu Paulista, que estipulava a criação de uma sala para suas doações homenageando seus pais. A “Sala de Dona Olga” foi montada em 1970, o único espaço no formato *period room* do Museu, e que não integra mais o novo programa expositivo. Outra diferença entre Olga e Isabella repousa no perfil colecionador. Isabella usou os recursos de conhecedores do mercado de arte, como a Sra. Berenson, para formar uma coleção de originais, tendo as reproduções como referência, ao contrário de Olga, que transformou as reproduções em objetos únicos graças às suas *montagens*.

Guardadas essas diferenças, ambas as colecionadoras se preocuparam em estabelecer alguma forma de controle sobre seus objetos colecionados. As coleções funcionaram, assim, como extensões de suas vidas públicas. Em comum, ambas guardam o perfil de mulheres financeiramente autônomas e que criaram espaços e redes de sociabilidade independentemente da chancela masculina. Como elas, muitas outras mulheres têm tido suas trajetórias estudadas, como vimos anteriormente. São mulheres que contrariam a imagem construída nas artes plásticas Oitocentista, sobretudo a europeia. Neste ponto, retornamos às nossas perguntas iniciais. De que práticas e performances os álbuns que integraram a doação feita por Olga são vetores?

¹⁰ Cf <https://www.gardnermuseum.org/>.

Olga considerou a sala com os objetos uma homenagem a seus pais. Outros documentos textuais doados (cartas e documentos relativos à sua participação nas campanhas da Revolução de 32 e documentos relativos à sua prática religiosa) referenciam sua atuação pública, como benfeitora. Acreditamos que os álbuns, no entanto, são aqueles que melhor cumprem as funções autobiográficas. Olga elege a visualidade como recurso prioritário de apropriação e expressividade subjetiva. Por meio das narrativas imagéticas que criou em seus álbuns, Olga se qualifica como conhecedora da alta cultura. Igualmente, os álbuns organizaram seu percurso pelo mundo, tornando-se vestígios materiais incontestes de sua liberdade.

O exercício que aqui nos propusemos realizar evidencia o potencial desse tipo de produto para entender o desenvolvimento de certas operações de sentido na dimensão visual da sociedade sustentada por uma cultura da reproduzibilidade mecânica. Buscamos problematizar, a partir dos recortes de gênero, as funções sociais e subjetivas que a produção e a fruição do álbum cumprem no quadro mais amplo das práticas colecionistas privadas.

BIBLIOGRAFIA

BANN, Stephen. Photographie et reproduction gravée. *Études photographiques*, ano 9, Mai 2001.

BANN, Stephen (org). *Art and the Early Photographic Album*. New Haven & London: Yale University Press, 2011.

BRACKEN, Susan; GÁLDY, Andrea M; TURPIN, Adriana. *Women Patrons and Collectors* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

DUARTE, Alice. Daniel Miller e a antropologia do consumo. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, vol. 6 (2) | 2002 Vol. 6 (2)

ISRAËLS Machtelt Brügger (2017): Mrs. Berenson, Mrs. Gardner and Miss Toplady: Connoisseurship, Collecting and Commerce in London (1898–1905), *Visual Resources*, 2017.

IVES, C. & BARKER, E. E. *Romanticism & the school of nature: nineteenth-century drawings and paintings from the Karen B. Cohen collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000. Catalogue.

LE MOS, Eric Danzi. *Imagens e viagens: formas de apropriação da fotografia de paisagem como produto memorialístico (1880-1950)*. FFLCH/USP, Tese de doutorado, 2024.

LIMA, Solange Ferraz de. Colecionar e exibir: o lugar social dos álbuns nos séculos 19 e 20. In: LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de (orgs.). *Ciclo curatorial*. São Paulo: Museu Paulista-USP e EDUSP, 2022, p.78-83. ISBN 978-85-89364-13-3.

LIMA, Solange Ferraz de; LE MOS, Eric Danzi. Os processos fotomecânicos na cultura visual Primeiras aproximações. *DOMÍNIOS DA IMAGEM*, v.14, p.211 - 228, 2020.



MALTA, Marize. A Bela adormecida: móveis de repouso para mulheres em fins do século XIX no Brasil *Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* Vol. 10, nº. 13, 2021.

MCAULEY, Elizabeth Anne. Fawning over Marbles: Robert and Gerardine Macpherson's Vatican Sculptures and the Role of Photographs in the Reception of the Antique. In:

BANN, Stephen. *The Photographic Album as Cultural Accumulator*. In: *Art and the Early Photographic Album*. New Haven & London: Yale University Press, 2011, pp. 93-122.

NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge, 1992.

POINTON, Marcia. *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830 - 1908*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.

POLLOCK, G. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988.

RILEY, Casey. Self-assembled: Isabella Stewart Gardner's photographic albums and the development of her museum. In: EDWARDS, Elizabeth; MORTON, Christopher (eds. *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*. London: Bloomsbury Academic, 2015, pp. 47-64

ROSENBLUM, Robert. *Paintings in the Musée d'Orsay*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1989.

ROSENBLUM, Naomi. Jean Adolphe Braun. In: HANNAVY, John (ed. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2007.

ROUILLE, André. *A Fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC Edições, 2009.

SERVA, Leão Pinto. Atlas Mnemosyne, que Aby Warburg deixou inacabado, renasce em versão original. *Galáxia (São Paulo, online)*. Nº 46, 2021, pp. 1-9

SILVA, Armando. *Álbum de Família*. São Paulo: editora Senac, 2008

VAN HOOK, Bailey. *Angels of art women and art in American Society, 1876-1914*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.

WARBURG, A. *Bilder atlas Mnemosyne – The Original*. Berlin: Ed. Hatje Cantz, 2020.

