



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL**  
**CAMPUS ERECHIM**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS**  
**HUMANAS**  
**MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS**

**SIDIANE ALINE GEREMIA**

**GILBERTO TROMPOWSKY:**  
**A TRAJETÓRIA DO ARTISTA NA MODERNIDADE CARIOCA**

**ERECHIM/RS**

**2025**



**SIDIANE ALINE GEREMIA**

**GILBERTO TROMPOWSKY:**

**A TRAJETÓRIA DO ARTISTA NA MODERNIDADE CARIOCA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Machado

**ERECHIM/RS**

**2025**

**Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

Geremia, Sidiane Aline  
Gilberto Trompowsky: A trajetória do artista na  
modernidade carioca / Sidiane Aline Geremia. -- 2025.  
184 f.:il.

Orientador: Dr. Ricardo Machado

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da  
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação  
Interdisciplinar em Ciências Humanas, Erechim,RS, 2025.

1. Gilberto Trompowsky.. 2. Trajetória Biográfica..  
3. Modernismos Alternativos.. 4. Modernismo.. 5.  
Modernidade Carioca.. I. Machado, Ricardo, orient. II.  
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.



**SIDIANE ALINE GEREMIA**

**GILBERTO TROMPOWSKY:**

**A TRAJETÓRIA DO ARTISTA NA MODERNIDADE CARIOCA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas sob a orientação da Prof. Dr. Ricardo Machado.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 12/12/2025.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **RICARDO MACHADO**  
Data: 13/01/2026 08:43:08-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

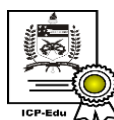
---

**Prof. Dr. Ricardo Machado – UFFS**  
**Orientador**

Documento assinado digitalmente  
 **MARCELA ALVARES MACIEL**  
Data: 13/01/2026 09:07:04-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcela Alvares Maciel – UFFS**  
**Avaliadora**

 Documento assinado digitalmente  
**Daniela Queiroz Campos**  
Data: 13/01/2026 11:14:55-0300  
CPF: \*\*\*.952.119-\*\*  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Queiroz – UFSC**  
**Avaliadora**

Documento assinado digitalmente  
 **DAIANA SCHVARTZ**  
Data: 13/01/2026 08:35:40-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daiana Schvartz – IFSC**  
**Avaliadora**

À Silmar Geremia (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Se esta pesquisa pudesse ser traçada como uma linha do tempo, cada pessoa aqui mencionada seria um ponto, por vezes sobreposto, por vezes estendendo-se do princípio ao quase fim. Nessa cronologia, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daiana Schvartz é um marco inicial fundamental, pois sem seu convite, talvez eu ainda estivesse imersa em outros campos, distante das veredas artísticas que minha própria essência ansiava por trilhar. Ao Prof. Dr. Ricardo Machado, deixo meu agradecimento por ter acolhido sob sua orientação uma aluna que chegava com mais intuição do que método.

Às mulheres da banca de defesa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcela Alvares Maciel, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daiana Schvartz e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Queiroz, que me acompanharam desde a qualificação, agradeço pelas considerações importantes ao encaminhamento da pesquisa.

Registro meu agradecimento às instituições públicas que apoiam a pesquisa no Brasil. *O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.* Aos servidores que preservam a memória por meio dos arquivos históricos e que contribuíram com a reconstrução da trajetória de Gilberto Trompowsky, como a Academia Brasileira de Letras, o Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes/UFRJ e o Museu Dom João VI/UFRJ.

Foi na busca por esses arquivos que encontrei pessoas dedicadas à conservação da história e da arte. Agradeço a Eduarda e a Marcus Teixeira por me receberem em sua casa-ateliê em Copacabana, onde pude conhecer o trabalho de restauro de Marcus, neto do pintor Oswaldo Teixeira. Por meio de Eduarda, cheguei a Aletta Botelho Trompowsky Livramento de Oliveira, sobrinha de Gilberto Trompowsky. A ela e a sua filha, Cláudia, agradeço por permitirem o acesso ao acervo pessoal da família, cujos documentos e fotografias foram de suma importância para esta pesquisa.

A Gabriela Goettems, Débora Alberici, Elena Ruscheinsky, Ana Paula Sieg, Franciane Dutra, Lara Luísa Gomes, Marluse Maciel e Leonardo Santos, presenças que se estendem para além do ponto final desta dissertação, meu agradecimento pelos olhares generosos de docentes, pelas provocações sociológicas e pela sensibilidade ao coletivo.

Agradeço aos meus pais, Matilde e Aniceto, exemplos de humildade, companheirismo e uma vida inteira dedicada à luta pela classe trabalhadora. Sid, meu irmão, exemplo de artista, músico e professor que, desde o princípio, foi minha inspiração. A vocês, meu amor e minha admiração. Ao meu irmão mais velho, Silmar, meu primeiro incentivo à leitura, à inquietude e

à curiosidade que nunca cessa. Sua memória é a “presença de uma ausência”. Onde quer que eu esteja, a lembrança do teu abraço é meu conforto e meu abrigo.

Reconhecer esse capital social para além do conceito, é notabilizar a presença de quem me ajudou a dar forma ao que antes era apenas fragmento. Cada nome mencionado e aos muitos outros que aqui não estão, meu sincero agradecimento.



O desenho saltava-lhe do lápis de repórter como a frase pinturesca e correntia. Era sempre o seu jeito de observar. Só sabia ver pondo em arte a realidade. Não havia um limite sensível entre o pintor e o articulista. Onde acabava a conveniência da prosa, começava a indiscrição do desenho.  
Pedro Calmon, 1974.

## RESUMO

Esta dissertação reconstrói a trajetória artística de Gilberto Trompowsky Livramento (1901-1982), cuja atuação multifacetada ocupou as margens da historiografia hegemônica do modernismo brasileiro. A investigação fundamenta-se na pesquisa documental e arquivística, considerando o caráter fragmentário de acervos institucionais e pessoais para reconstruir um percurso que distancia-se da linearidade biográfica, em favor de uma análise das posições ocupadas pelo artista no campo das artes. O trabalho examina como a formação na Escola Nacional de Belas Artes, a passagem pelo ateliê de Candido Portinari e a docência no Instituto de Artes da UDF consolidaram seu capital simbólico. Analisa-se também, as instituições de ensino como zonas de negociação entre correntes artísticas; as redes de sociabilidade intelectual e boêmia que configuraram o cosmopolitismo da capital federal; e do ateliê como espaço híbrido de produção, imagem pública e legitimação social. Ao levantar a presença de Trompowsky na imprensa ilustrada, no teatro e no carnaval, demonstra-se que a modernização estética no Brasil ocorreu de forma diversa, por meio de “modernismos alternativos” que expandiram a cultura visual para além dos suportes tradicionais. Sua obra, desenvolvida prioritariamente no Rio de Janeiro, oferece um contraponto às narrativas canônicas ao expor uma modernidade constituída na articulação entre a sociabilidade mundana e as artes decorativas.

Palavras-chave: Gilberto Trompowsky. Trajetória Biográfica. Modernismo. Modernismos Alternativos. Modernidade Carioca.

## ABSTRACT

This dissertation delineates the artistic history of Gilberto Trompowsky Livramento (1901-1982), whose diverse oeuvre resided at the periphery of the dominant historiography of Brazilian modernism. The investigation relies on documentary and archival research, acknowledging the fragmented nature of institutional and personal collections to reconstruct a narrative that deviates from biographical linearity, favoring an analysis of the artist's positions within the arts field. The study analyzes how education at the National School of Fine Arts, time spent in Candido Portinari's studio, and instruction at the UDF Institute of Arts solidified his symbolic capital. It also examines educational institutions as arenas of negotiation among artistic movements; the networks of intellectual and bohemian sociability that influenced cosmopolitanism of the federal capital; and the studio as a hybrid space of production, public image, and social legitimation. By highlighting Trompowsky's presence in illustrated press, theater, and carnival, it is demonstrated that esthetic modernization in Brazil occurred in a diverse manner, thru "alternative modernisms" that expanded visual culture beyond traditional supports. His work, primarily developed in Rio de Janeiro, offers a counterpoint to canonical narratives by exposing a modernity constituted in the articulation between worldly sociability and decorative arts.

Keywords: Gilberto Trompowsky. Biographical Trajectory. Modernism. Alternative Modernisms. Carioca Modernity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Propriedade da Família Trompowsky em Florianópolis/SC, [18--].....                                                                                              | 26 |
| Figura 2 – Vista frontal da residência da Família Trompowsky em Florianópolis/SC, [19--].                                                                                  | 26 |
| Figura 3 – Gilberto e suas irmãs, Maria Luiza e Evangelina (dir. p/ esq.). Rio de Janeiro, c.1910.<br>.....                                                                | 27 |
| Figura 4 - Gilberto, Júlia Elizabeth, Affonso, Maria Luiza, Evangelina (dir. p/ esq.). Rio de Janeiro, dez. 1921. ....                                                     | 28 |
| Figura 5 – Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo na ENBA, 1920. Amoêdo (2º dir. p/ esq.) e Trompowsky (1º dir. p/ esq.).....                                        | 35 |
| Figura 6 – Alunos de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo na ENBA. Amoêdo (sentado ao lado do arranjo de flores) e Trompowsky (4º esq. p/ dir., atrás, em pé). c.1920-23. .... | 36 |
| Figura 7 – Alunos de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo na ENBA. Amoêdo (sentado à direita do modelo) e Trompowsky (2º dir. p/ esq., em pé). c.1920-1923. ....               | 36 |
| Figura 8 – Gilberto Trompowsky. <i>Serenidade</i> . Óleo sobre tela, 65x80cm, 1938. ....                                                                                   | 37 |
| Figura 9 – Gilberto Trompowsky. <i>A Serenidade da Belleza</i> . 1940. ....                                                                                                | 38 |
| Figura 10 – XX Exposição de Gilberto Trompowsky. Rio de Janeiro, 1938. ....                                                                                                | 39 |
| Figura 11 – Gilberto Trompowsky. <i>Sahy-da-serra</i> . Guache, 14x16cm, 1952. ....                                                                                        | 42 |
| Figura 12 – Gilberto Trompowsky. <i>Coleiro</i> . Guache, 15x15cm, 1974. ....                                                                                              | 42 |
| Figura 13 – Gilberto Trompowsky. <i>Papagaios, beija flor e flores</i> . Aquarela, 48x38cm, 1957.<br>.....                                                                 | 43 |
| Figura 14 – Vista parcial da exposição de Gilberto Trompowsky. Auditório da A.B.I, Rio de Janeiro, dez. 1954. Ao fundo, 15 desenhos com temática de pássaros. ....         | 43 |
| Figura 15 – Gilberto Trompowsky. <i>Arara e Folhagens</i> . Óleo sobre tela, 55x46cm, 1980. ....                                                                           | 44 |
| Figura 16 – Gilberto Trompowsky. <i>Escola de Samba</i> . Óleo sobre madeira, 38x46cm, 1953. ....                                                                          | 44 |
| Figura 17 – Gilberto Trompowsky. <i>Maracatú</i> . Óleo sobre tela, 1,19x2,08cm, 1937. ....                                                                                | 48 |
| Figura 18 – Gilberto Trompowsky. <i>Solidão</i> . 1946. ....                                                                                                               | 53 |
| Figura 19 – Candido Portinari. <i>Retrato de Maria</i> . Têmpera sobre tela, 74x61cm, c.1934. ....                                                                         | 54 |
| Figura 20 – Gilberto Trompowsky. <i>(Natureza Morta)</i> . Óleo sobre tela, 45x53,5 cm, 1945-48.<br>.....                                                                  | 56 |
| Figura 21 – Obra intitulada <i>Natureza Morta</i> exposta na Exposição de Gilberto Trompowsky em 1946. ....                                                                | 56 |
| Figura 22 – Sra. Sara Liberal e Sr. Garcia Vinolas. Exposição de Gilberto Trompowsky na A.B.I. Rio de Janeiro, 1951. ....                                                  | 57 |

|                                                                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 23 – A Embaixatriz de Portugal na Exposição de Gilberto Trompowsky. Rio de Janeiro, 1953. ....                                                                    | 57 |
| Figura 24 – Gilberto Trompowsky. <i>Figura de Mulher</i> . Óleo sobre tela, 1937. ....                                                                                   | 58 |
| Figura 25 – Gilberto Trompowsky. <i>Natureza Morta</i> . Óleo sobre tela, 1934-1939. ....                                                                                | 59 |
| Figura 26– Gilberto Trompowsky (3º dir. p/ esq.) e Fernando Valentim (1º esq. p/ dir.) em visita à decoração de Carnaval no Teatro Municipal. Rio de Janeiro, 1936. .... | 61 |
| Figura 27 – Margarida Lopes de Almeida. Rio de Janeiro, 1921. ....                                                                                                       | 65 |
| Figura 28 – Margarida Lopes de Almeida (2ª esq. p/ dir.) em aula de Escultura do prof. Corrêa Lima na ENBA, 1920. ....                                                   | 66 |
| Figura 29 – Chá Artístico na residência da família Trompowsky à Margarida Lopes de Almeida. Gilberto (1º dir. p/ esq.) e Margarida (3ª dir. p/ esq.). ....               | 66 |
| Figura 30 – Convite de jantar em homenagem ao milésimo recital de Margarida Lopes de Almeida. ....                                                                       | 68 |
| Figura 31 – Ilustração de Gilberto Trompowsky retratando Margarida Lopes de Almeida para a coluna <i>Mundanismo</i> , 1949. ....                                         | 70 |
| Figura 32 – Ilustração de Gilberto Trompowsky retratando Margarida Lopes de Almeida para a coluna <i>Mundanismo</i> , 1950. ....                                         | 70 |
| Figura 33 – Ilustração de Gilberto Trompowsky retratando Margarida Lopes de Almeida para a coluna <i>Mundanismo</i> , 1952. ....                                         | 70 |
| Figura 34 – Margarida Lopes de Almeida. <i>Busto de Gilberto Trompowsky</i> . Gesso, s/d. ....                                                                           | 71 |
| Figura 35 – Poema manuscrito <i>Imagem Antiga</i> com dedicatória à Gilberto Trompowsky, maio de 1926. ....                                                              | 72 |
| Figura 36 – Cartão literário ilustrado por Gilberto Trompowsky para Margarida Lopes de Almeida, 1943. ....                                                               | 73 |
| Figura 37 – Laurinda Santos Lobo na temporada do Teatro Municipal. Rio de Janeiro, 1916. ....                                                                            | 74 |
| Figura 38 – Gilberto Trompowsky. <i>Hespanholas</i> . 1924. ....                                                                                                         | 77 |
| Figura 39 – Gilberto Trompowsky no Palace Hotel, em sua primeira exposição em 1924. ....                                                                                 | 78 |
| Figura 40 – Gilberto Trompowsky. <i>Figura</i> . Guache e nanquim s/ papel, 17x13cm, 1925. ....                                                                          | 78 |
| Figura 41 – Gilberto Trompowsky. <i>Mysteriosa</i> . 1924. ....                                                                                                          | 80 |
| Figura 42 – Gilberto Trompowsky. <i>Tragedia</i> . 1924. ....                                                                                                            | 81 |
| Figura 43 – Gilberto Trompowsky. <i>Retrato de Mlle. L.C da F.</i> 1924. ....                                                                                            | 81 |
| Figura 44 – Gilberto Trompowsky. <i>Uma visão de 1924</i> . 1924. ....                                                                                                   | 81 |

|                                                                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 45 – Projeto de Fernando Valentim para o concurso final de arquitetura da ENBA, 1923.<br>.....                                                                                                      | 84  |
| Figura 46 – Castelo Valentim, em Santa Teresa. ....                                                                                                                                                        | 85  |
| Figura 47 – Casamento de Stella Moura Brasil do Amaral e Fernando Valentim do Nascimento.<br>.....                                                                                                         | 85  |
| Figura 48 – Casal Jean Guagni del Marcovaldi, ao fundo retrato de Isar Valentim. ....                                                                                                                      | 86  |
| Figura 49 – Gilberto Trompowsky (em pé e no detalhe) traçando painel para o Baile de Gala<br>no Teatro Municipal do Rio, 1935.....                                                                         | 89  |
| Figura 50 – <i>Uma noite no Oriente</i> - Carnaval de 1938. Programa do Teatro Municipal do Rio<br>de Janeiro. Capa de Gilberto Trompowsky. 25,5x18,2cm. ....                                              | 90  |
| Figura 51 – Painel para o baile <i>Uma Noite no Oriente</i> , no Teatro Municipal/RJ, 1938. ....                                                                                                           | 90  |
| Figura 52 – Trompowsky (esquerda) e Valentim (ao centro) em preparativos do baile <i>Uma noite<br/>no Oriente</i> . Theatro Municipal do Rio, fev. 1938. ....                                              | 91  |
| Figura 53 – Trompowsky na imagem a esquerda (em pé, a esq.) e na imagem a direita,<br>preparando tintas no Theatro Municipal do Rio, 1938.....                                                             | 91  |
| Figura 54 – Gilberto Trompowsky apresenta proposta de estudo cenográfico para o Baile de<br>Gala do Teatro Municipal de 1939, com o tema <i>No tempo de D. João VI</i> .....                               | 92  |
| Figura 55 – Estudo para o baile de gala <i>Castello Medieval</i> , no Theatro Municipal do Rio, 1940.<br>.....                                                                                             | 92  |
| Figura 56 – Vista do interior do Teatro Municipal decorado para o baile <i>Carnaval no Rio<br/>Antigo</i> , 1953.....                                                                                      | 93  |
| Figura 57 – Gilberto Trompowsky (sentado com os braços abertos). Baile dos Artistas no<br>Theatro Phoenix, 1921.....                                                                                       | 94  |
| Figura 58 – Exposição de croquis de Gilberto Trompowsky (5º esquerda para direita) e<br>Fernando Valentim para a decoração do Baile dos Artistas de 1933. ....                                             | 96  |
| Figura 59 – Gilberto Trompowsky e os <i>panneaux</i> para decoração do Baile no Copacabana<br>Palace Hotel, 1924.....                                                                                      | 98  |
| Figura 60 – Cenário de Gilberto Trompowsky para o filme <i>Favela dos meus amores</i> , 1935.<br>.....                                                                                                     | 102 |
| Figura 61 – Odilon verificando croquis de Gilberto Trompowsky (veste paletó e gravata –<br>imagem à esquerda). Odilon em prova de figurino para a peça <i>Cesar e Cleópatra</i> (imagem à<br>direita)..... | 103 |
| Figura 62 – Ilustração de Gilberto Trompowsky na capa do Programa do espetáculo <i>JouxJoux<br/>&amp; Balangandans</i> . Theatro Municipal, 1939. ....                                                     | 104 |

|                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 63 – Sra. Aloysio Salles na interpretação de Jeanne d'Arc de Boutet de Monvel, 1943. Espectáculo <i>Cega Rega</i> . Moldura de Gilberto Trompowsky.....                                                                           | 105 |
| Figura 64 – Gilberto Trompowsky, o idealizador do bailado e dos figurinos, e Vaslav Veltchek, o coreógrafo, ladeiam Beatriz Consuelo (o papagaio-pássaro) e Denis Grey (o moleque), que figuraram em <i>O Papagaio do Moleque</i> . .... | 106 |
| Figura 65 – Croquis dos figurinos de Gilberto – 1. <i>O Moleque e o Papagaio</i> , 2. <i>Papagaio Pássaro</i> , 3. <i>Menina do Arco</i> . ....                                                                                          | 106 |
| Figura 66 – Gilberto Trompowsky posando em frente ao painel <i>Allegorias da Valsa, do Tango e do Maxixe</i> para a Casa Melodia, 1932. ....                                                                                             | 107 |
| Figura 67 – Fachada do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Paris, 1937.....                                                                                                                                                 | 113 |
| Figura 68 – Bar de degustação do Departamento Nacional do Café junto ao pavilhão brasileiro, Exposição Internacional de Paris, 1937.....                                                                                                 | 114 |
| Figura 69 – Vista interna do andar superior do pavilhão brasileiro, com a seção do Departamento Nacional do Café, Exposição Internacional de Paris, 1937.....                                                                            | 114 |
| Figura 70 – Vitral de Gilberto Trompowsky no pavilhão brasileiro da Exposição Internacional de Paris, 1937. ....                                                                                                                         | 115 |
| Figura 71 – Vista interna do pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Paris. Nas laterais os painéis decorativos executados por Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim (ao centro). ....                                        | 116 |
| Figura 72 – Fernando Valentim e Gilberto Trompowsky (nas laterais). Ao fundo o painel decorativo <i>Flora e Fauna</i> . ....                                                                                                             | 116 |
| Figura 73 – Os decoradores Fernando Valentim e Gilberto Trompowsky e os Srs. Julio Senna e Rubem Cossa, que auxiliaram a parte de pintura. Ao fundo o painel <i>Brasil Antigo e Brasil Moderno</i> .....                                 | 117 |
| Figura 74 – Gilberto Trompowsky. <i>Brasil Antigo e Brasil Moderno</i> . Painel, aprox. 300x600cm, 1937. ....                                                                                                                            | 118 |
| Figura 75 – Gilberto Trompowsky. <i>Flora e Fauna</i> . Painel, 300x600cm, 1937.....                                                                                                                                                     | 119 |
| Figura 76 – Gilberto Trompowsky. <i>Estudo para o painel Flora e Fauna</i> . Guache sobre cartão, aprox. 30x60cm, c.1937. ....                                                                                                           | 119 |
| Figura 77 – Vistas do mobiliário destinado ao Brasil na Exposição Internacional de Paris. .                                                                                                                                              | 120 |
| Figura 78 – Vistas do mobiliário destinado ao Brasil na Exposição Internacional de Paris. .                                                                                                                                              | 120 |
| Figura 79 – Murais de Gilberto Trompowsky na decoração do Estádio Vasco da Gama para o Dia da Independência, 1937. ....                                                                                                                  | 122 |
| Figura 80 – Ismael Nery. <i>S/ Título</i> . Guache sobre papel, 16x20cm, 1925.....                                                                                                                                                       | 125 |



|                                                                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 81 – Ilustração de Gilberto Trompowsky para anúncio publicitário na revista <i>Bazar</i> , 1931. ....                                                                                                                   | 127 |
| Figura 82 – Ilustração de Gilberto Trompowsky na capa da revista <i>Bazar</i> , 1931. ....                                                                                                                                     | 127 |
| Figura 83 – Ilustração de Gilberto Trompowsky para a revista <i>Bazar</i> . ....                                                                                                                                               | 128 |
| Figura 84 – Croqui ilustrado de Gilberto Trompowsky na capa da Revista <i>Rio</i> , 1944. ....                                                                                                                                 | 129 |
| Figura 85 – <i>A grande Vedette</i> , obra de Gilberto Trompowsky na capa de <i>O Malho</i> , 1940. ..                                                                                                                         | 129 |
| Figura 86 – Residência do artista Gilberto Trompowsky, abrigando seu ateliê no último piso. ....                                                                                                                               | 135 |
| Figura 87 – Último piso, terraço e parte interna do antigo ateliê de Gilberto Trompowsky. ....                                                                                                                                 | 136 |
| Figura 88 – O maestro Silvio Piergili, o decorador Franco, Sra. Silvio Piergili, Gilberto Trompowsky, Ana Maria Piergili (esquerda para a direita). ....                                                                       | 137 |
| Figura 89 – O pintor russo Wladimir Krivoutz, ao piano. ....                                                                                                                                                                   | 137 |
| Figura 90 – Candido Portinari. <i>Retrato de Gilberto Trompowsky</i> . Óleo sobre tela, 54,5x46,5 cm, c.1934. ....                                                                                                             | 138 |
| Figura 91 – Lise Delamare, Gilberto Trompowsky, Tony Taffin (esquerda para a direita). Ao fundo, a obra de Portinari <i>Retrato de Gilberto Trompowsky</i> (c.1934). ....                                                      | 138 |
| Figura 92 – Condessa de Croy e o escritor Raul Pedrosa. ....                                                                                                                                                                   | 139 |
| Figura 93 – Gilberto Trompowsky, Sra. Eduardo Martinez de Hoz, Julia Elizabeth Trompowsky Livramento, casal Weber Cardoso Porto (esquerda para a direita). ....                                                                | 140 |
| Figura 94 – Srtas. Julita Trompowsky Tribouilett Livramento, Célia e Sônia Leite, Fernando Valentim (esquerda para a direita). ....                                                                                            | 141 |
| Figura 95 – Sra. Augusto Frederico Schmidt e Margarida Lopes de Almeida (esquerda para a direita). ....                                                                                                                        | 141 |
| Figura 96 – Stephan Rosenbauer. <i>Portrait de Gilberto Trompowsky</i> . Fotografia analógica, aprox. 18x24cm, (c.1940). ....                                                                                                  | 142 |
| Figura 97 – Caderno de autógrafos montado por Gilberto Trompowsky. Rio de Janeiro, 1944-1948. ....                                                                                                                             | 143 |
| Figura 98 – Familiares de Gilberto Trompowsky (em pé) no aniversário de sua mãe, Julia Elizabeth, em registro no ateliê do artista, c.1947. Ao fundo, a obra de Portinari <i>Retrato de Gilberto Trompowsky</i> (c.1934). .... | 145 |
| Figura 99 – Reunião em homenagem ao casal Santos Lobo, no ateliê de Gilberto Trompowsky (terceiro em pé, esquerda para a direita). Ao fundo, a obra <i>Natureza Morta</i> (1934-1939). ....                                    | 146 |
| Figura 100 – Adalgisa Nery posando para um retrato de Gilberto Trompowsky, no ateliê do artista. ....                                                                                                                          | 147 |

|                                                                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 101 – Gilberto Trompowsky pintando em seu ateliê. Rio de Janeiro, c.1940. Ao fundo, a tela <i>Maracatú</i> (1937) e à direita <i>Fragmento</i> (1939). .....                       | 148 |
| Figura 102 – Gilberto Trompowsky pintando em seu ateliê. Rio de Janeiro, c.1956. ....                                                                                                     | 149 |
| Figura 103 – Gilberto Trompowsky pintando em seu ateliê, em entrevista ao <i>Jornal do Brasil</i> . .....                                                                                 | 149 |
| Figura 104 – O casal Portinari no ateliê da Lapa, Rua Teotônio Regadas, vendo-se no cavalete o retrato do casal feito por Foujita. Fotografia analógica, 18x24cm. Rio de Janeiro, 1932... | 151 |

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

|        |                                                                |
|--------|----------------------------------------------------------------|
| AAB    | Associação dos Artistas Brasileiros                            |
| ABI    | Associação Brasileira de Imprensa                              |
| ABL    | Academia Brasileira de Letras                                  |
| AIBA   | Academia Imperial de Belas Artes                               |
| CEDOC  | Centro de Documentação                                         |
| DIP    | Departamento de Imprensa e Propaganda                          |
| EBA    | Escola de Belas Artes                                          |
| ENBA   | Escola Nacional de Belas Artes                                 |
| FBPF   | Federação Brasileira para o Progresso Feminino                 |
| FTMRJ  | Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro                    |
| IFSC   | Instituto Federal de Santa Catarina                            |
| MAB    | Museu de Arte da Bahia                                         |
| MNBA   | Museu Nacional de Belas Artes                                  |
| PPGAV  | Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais                     |
| PPGICH | Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas |
| UDF    | Universidade do Distrito Federal                               |
| UFFS   | Universidade Federal da Fronteira Sul                          |
| UFRGS  | Universidade Federal do Rio Grande do Sul                      |
| UFRJ   | Universidade Federal do Rio de Janeiro                         |
| UFSC   | Universidade Federal de Santa Catarina                         |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                    |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                            | <b>20</b> |
| <b>1      A FORMAÇÃO DE GILBERTO TROMPOWSKY: DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (1920 – 1923) AO ATELIÊ DE CANDIDO PORTINARI (1933-1934).....</b>   | <b>24</b> |
| 1.1      A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES: O CURRÍCULO, A TRÍADE DE MESTRES E A MATRIZ ACADÊMICA (1920–1923).....                                  | 25        |
| 1.2      A ENBA NO INÍCIO DO SÉCULO XX: TRADIÇÃO ACADÊMICA E MODERNIDADE .....                                                                     | 28        |
| 1.2.1      Rodolpho Amoêdo (1857-1941): renovação pedagógica na Pintura.....                                                                       | 33        |
| 1.2.2      Lucílio de Albuquerque (1877-1939): o Desenho Figurado.....                                                                             | 39        |
| 1.2.3      Rodolpho Chambelland (1879-1967): o Desenho de Modelo Vivo.....                                                                         | 45        |
| 1.2.3.1      Silêncio e descontinuidades no Arquivo.....                                                                                           | 49        |
| 1.3      NO ATELIÊ DE PORTINARI: A BUSCA PELO MÉTIER (1933 – 1934).....                                                                            | 51        |
| 1.4      DO ATELIÊ DE PORTINARI PARA A UNIVERSIDADE DO DISTRITO FEDERAL: A ATUAÇÃO DE GILBERTO TROMPOWSKY NO INSTITUTO DE ARTES (1935 – 1939)..... | 59        |
| <b>2      INTELECTUAIS, ARTISTAS E MECENAS: REDES DE SOCIABILIDADES NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO TROMPOWSKY .....</b>                                 | <b>63</b> |
| 2.1      A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E O CÍRCULO DE PARES .....                                                                               | 64        |
| 2.1.1      Margarida Lopes de Almeida (1896 – 1983): a inserção na alta sociedade carioca.....                                                     | 65        |
| 2.1.1.1      O salão de Julia Lopes de Almeida.....                                                                                                | 69        |
| 2.1.2      Laurinda Santos Lobo (1878-1946): o mecenato e o palacete em Santa Teresa.....                                                          | 74        |
| 2.1.2.1      Gilberto Trompowsky e a rede Santos Lobo .....                                                                                        | 77        |
| 2.1.3      Fernando Valentim do Nascimento (1900-1969): da ENBA para a modernidade carioca.....                                                    | 82        |
| 2.1.3.1      Modernidade decorativa: a colaboração Trompowsky-Valentim.....                                                                        | 86        |
| 2.1.3.1.1      Bailes de gala do Theatro Municipal .....                                                                                           | 87        |
| 2.1.3.1.2      Baile dos Artistas.....                                                                                                             | 93        |
| 2.1.3.1.3      Cenografia da alta sociedade: hotéis, clubes e cassinos .....                                                                       | 98        |
| 2.1.3.1.4      Artes cênicas: teatro, balé, figurinos e cinema .....                                                                               | 99        |
| 2.1.3.1.5      Eventos oficiais, feiras internacionais e arquitetura de interiores .....                                                           | 107       |
| 2.1.3.1.6      Desafio historiográfico.....                                                                                                        | 108       |
| 2.1.3.2      Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna .....                                                                     | 110       |
| 2.1.4      Vínculos com a margem: a proximidade com Ismael e Adalgisa Nery .....                                                                   | 123       |
| 2.2      MODERNIDADE IMPRESSA.....                                                                                                                 | 126       |

|              |                                                                                                                            |            |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>3</b>     | <b>O ATELIÊ VIVIDO DE GILBERTO TROMPOWSKY: ARTE E SOCIABILIDADE NA TIJUCA.....</b>                                         | <b>131</b> |
| 3.1          | O ATELIÊ-SALÃO: NOCTURNOS DA RUA TRANQUILA .....                                                                           | 133        |
| 3.2          | O ATELIÊ-VITRINE: OBJETOS DE CENA E GRAMÁTICAS VISUAIS.....                                                                | 144        |
| 3.3          | O ATELIÊ-SÓTÃO: PRÁTICAS DE TRABALHO E CONTINUIDADES.....                                                                  | 147        |
| <b>3.3.1</b> | <b>O Ateliê do outro: Candido Portinari por Gilberto Trompowsky .....</b>                                                  | <b>150</b> |
|              | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                           | <b>154</b> |
|              | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                                    | <b>157</b> |
|              | <b>FONTES .....</b>                                                                                                        | <b>164</b> |
|              | ANEXO A - Pedido da certidão de aprovação no concurso especial de Modelo Vivo do candidato Gilberto Trompowsky, 1920. .... | 175        |
|              | ANEXO B - Certificado de Gilberto Trompowsky no exame especial de Modelo Vivo/ENBA, 1920. ....                             | 176        |
|              | ANEXO C - Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1920. ....                              | 177        |
|              | ANEXO D - Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1921. ....                              | 178        |
|              | ANEXO E - Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1922. ....                              | 179        |
|              | ANEXO F - Requerimento de inscrição nas Aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1923. ....                              | 180        |
|              | ANEXO G - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1920.....                                                                         | 181        |
|              | ANEXO H - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1921.....                                                                         | 182        |
|              | ANEXO I - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1922. ....                                                                        | 183        |
|              | ANEXO J - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1923.....                                                                         | 184        |

## INTRODUÇÃO

Gilberto Trompowsky do Livramento (1901–1982) em suas próprias palavras, não poderia ter sido outra coisa, senão artista.<sup>1</sup> Pintor, cenógrafo, figurinista, ilustrador, diretor artístico e cronista social, construiu sua trajetória no Rio de Janeiro, cidade que constituiu condição de possibilidade para sua atuação. Embora nascido em Florianópolis/SC, foi na capital federal que encontrou os palcos, os salões e as páginas da imprensa que guardam sua presença pública. Ainda assim, sua obra e sua trajetória permaneceram às margens da narrativa historiográfica hegemônica sobre o modernismo, consolidada décadas após a Semana de 1922.

O primeiro contato com Gilberto Trompowsky não se deu por meio de uma visita planejada a um museu ou a uma exposição. Encontrá-lo foi, antes, um acaso de arquivo. Durante o período de isolamento imposto pela pandemia, ao organizar o curso de extensão *História da Arte em Santa Catarina* no IFSC, ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daiana Schvartz<sup>2</sup>, deparei-me com figurinos e registros de sua passagem pela Escola Nacional de Belas Artes. Esses desenhos, dois anos depois, levantaram a possibilidade de Trompowsky ser investigado sob uma perspectiva capaz de articular áreas de meu interesse, como as artes plásticas, a história, a sociologia e, principalmente, a moda, minha área de formação acadêmica. Essa abordagem interdisciplinar também correspondia às exigências da Linha 3 – Sujeito e Linguagem, do PPGICH/UFFS.

A ausência de um estudo sistemático sobre o artista, somada à dispersão de suas obras entre arquivos institucionais, acervos pessoais e registros na imprensa ilustrada, indicava uma lacuna historiográfica que não se resolvia apenas pela biografia. Estudos anteriores abordaram aspectos pontuais de sua atuação. Roberta Silva<sup>3</sup> centrou-se em suas crônicas sociais e Maria do Carmo Vido<sup>4</sup> citou-o em relação aos figurinos de Carmen Miranda. Faltava, no entanto, uma análise que integrasse as diversas manifestações de sua obra em um contexto mais amplo.

Propus-me, então, a construir uma narrativa que articulasse as diferentes dimensões da atuação de Trompowsky a uma trajetória biográfica em diálogo com as tensões entre

---

<sup>1</sup> Gilberto Trompowsky: A arte ao longo da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1974, Caderno B, edição 56, p. 5.

<sup>2</sup> Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente de Artes no Instituto Federal de Santa Catarina - Câmpus São Carlos.

<sup>3</sup> SILVA, Roberta Paula Gomes. *Elegância nos trópicos: as crônicas sociais de Gilberto Trompowsky nas revistas ilustradas nos anos de 1931 a 1957*. Tese (Doutorado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

<sup>4</sup> VIDO, Maria do Carmo M. *O figurino-baiano de Carmen Miranda: identidade visual, cultura e design*. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

modernidade e tradição no Brasil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX. Disso decorre a questão principal desta pesquisa: de que forma a trajetória e a produção artística de Gilberto Trompowsky contribuem para a construção de alternativas ao discurso hegemônico do modernismo no Brasil, em especial no contexto carioca? O problema conduz à investigação dos processos de marginalização das manifestações culturais que, ao valorizarem as especificidades do Rio de Janeiro, revelam narrativas modernas situadas fora do cânone tradicional.

Ao caracterizar a modernidade brasileira como um fenômeno “disperso e diverso”, Rafael Cardoso (2022) em *Modernidade em Preto e Branco*, oferece o quadro mais adequado para compreender como o artista se inseriu em uma renovação estética que extrapolou a centralidade das telas e dos museus. A partir do conceito de “modernismos alternativos” do autor, a pesquisa busca demonstrar como Trompowsky participou de uma modernização desenvolvida entre as culturas de elite e de massa, articulando as artes aplicadas à visualidade urbana. Dessa forma, sua atuação relaciona-se diretamente aos aspectos da modernidade carioca apresentados na obra, como a presença dos estudantes da ENBA, a sociabilidade boêmia, a estética do carnaval e a cultura visual urbana disseminada pela imprensa ilustrada. Se os “modernismos alternativos” nomeiam o deslocamento da modernização estética para fora das telas e dos museus, é na imprensa ilustrada que esse deslocamento ganha suporte material; o que Cardoso (2022) designa por “modernidade impressa” e que estrutura boa parte da circulação pública analisada nos capítulos propostos.

O objetivo geral consiste em analisar a trajetória artística de Trompowsky e sua contribuição para o modernismo. Como objetivos específicos, a pesquisa pretende: reconstruir sua trajetória artístico-biográfica com base em fontes documentais; examinar sua formação formal na Escola Nacional de Belas Artes (1920–1923) e informal no ateliê de Candido Portinari (1933–1934), bem como sua atuação como professor/assistente no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (1935–1939); analisar suas redes de sociabilidade, com destaque para artistas, intelectuais e mecenas; investigar sua produção artística à luz do conceito de “modernismos alternativos”, observando as relações entre modernidade e tradição; e analisar o ateliê do artista enquanto lugar de articulação entre prática artística, identidade social e construção de sua imagem na imprensa carioca.

Desenvolvida em torno do artista e do campo, a pesquisa adota uma abordagem documental centrada no trabalho em arquivos. Utiliza-se de fontes presentes em acervos institucionais, como o Projeto Portinari (PUC-Rio), a Hemeroteca Digital da Biblioteca

Nacional<sup>5</sup>, o Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes/UFRJ, o Museu Dom João VI/UFRJ, o Arquivo Filinto de Almeida/ABL e, em particular, os acervos pessoais da família do artista.

O trabalho em Arquivo é entendido como um enfrentamento com a natureza fragmentária das fontes e das disputas de memória que elas guardam. O acesso aos arquivos privados familiares incorpora à reflexão o conceito de Philippe Artières (1998), que compreende o arquivamento como uma prática de construção de si, voltada tanto ao próprio indivíduo quanto aos outros, e na qual se evidenciam os acontecimentos e a “intenção autobiográfica” do sujeito. Essa perspectiva permite problematizar a dimensão autorreferente dessas fontes e suas possíveis lacunas. Arlette Farge (2009) acrescenta uma sensibilidade própria à pesquisa histórica, ao chamar atenção para o caráter fragmentário, imprevisto e inesperado dos vestígios. Farge instiga uma leitura atenta às minúcias, às omissões e ao contexto de produção das fontes, entendendo que cada registro carrega as marcas do tempo, da materialidade e das relações que o produziram.

Por sua vez, Sérgio Miceli (2001) propõe que o pesquisador “vista a pele da fonte”, ou seja, que compreenda documentos e registros a partir do contexto social e simbólico que os criou, reconhecendo-os como produtos intencionais. Essa concepção orienta a análise das fontes, tomadas como expressões de estratégias, posicionamentos e identidades construídas dentro do campo artístico e cultural em que o artista estava inserido.

No plano metodológico, *Intelectuais à Brasileira* de Sérgio Miceli (2001), oferece instrumentos para investigar a participação de Trompowsky na modernidade carioca. Miceli mobiliza as noções de campo e *habitus* de Pierre Bourdieu (2007) para analisar a interação entre disposições individuais e estruturas sociais. Seu método prosopográfico, voltado ao estudo coletivo de trajetórias, permite identificar padrões e recorrências em grupos de artistas e intelectuais, observando como origens familiares, formações acadêmicas, vínculos e sociabilidades influenciam a construção do capital cultural e simbólico. Embora esta pesquisa tenha como foco um indivíduo, o método prosopográfico é aqui adaptado para situar Trompowsky em relação aos seus contemporâneos, observando as afinidades e diferenças que marcaram sua trajetória.

---

5 A Hemeroteca Digital Nacional mostrou-se um repositório inestimável, com 3.564 ocorrências para o descritor “Gilberto Trompowsky” entre os anos de 1900 e 1999. É possível que outras grafias sejam encontradas tratando-se do mesmo artista, o que pode elevar o número de ocorrências exponencialmente. Portanto, o critério de recorte utilizado para levantamento nestes periódicos foi a utilização das principais grafias “Gilberto Trompowsky”, “Gilberto Trompovsky”, “Gilberto Trompowski”, “Gilberto Trompovski”; resultando em uma busca pela “grafia do nome + assunto de interesse”.



A pesquisa distancia-se da biografia tradicional linear para adotar a perspectiva da trajetória sociológica, construída nas idas e vindas das fontes. Em vez de uma sucessão cronológica de fatos, mobiliza-se a noção de ilusão biográfica de Bourdieu (2006), para reconstruir as posições ocupadas pelo artista no campo. Interessa compreender como suas origens sociais, sua formação na ENBA e suas alianças estratégicas funcionaram como capital simbólico que permitiu sua inserção e legitimação na modernidade carioca.

Diante dessa não linearidade, a dissertação estrutura-se em três capítulos. O primeiro trata da formação de Gilberto Trompowsky em torno da Escola Nacional de Belas Artes e de sua atuação no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, experiências determinantes para a construção de seu conhecimento e de suas relações no campo. O segundo aborda as redes de sociabilidade, com destaque para as interações com artistas, intelectuais e mecenas, como Ismael Nery, Candido Portinari, Laurinda Santos Lobo e Margarida Lopes de Almeida, e explora as dinâmicas culturais que configuraram os “modernismos alternativos” no Rio de Janeiro. Por fim, o terceiro concentra-se em seu ateliê na Tijuca como “espaço praticado”, animado pela circulação de pessoas e narrativas, no qual a construção da imagem pública pela imprensa carioca e a legitimação artística mostravam-se indissociáveis.

Ao resgatar a trajetória de um artista situado fora do cânone, procura-se contribuir para a democratização do acesso à memória artística nacional. O intuito não é propor uma biografia definitiva, mas ressaltar as tensões e deslocamentos desse percurso, respeitando tanto o que sobreviveu nos arquivos quanto as lacunas encontradas. Espera-se, dessa forma, restituir a Gilberto Trompowsky seu lugar no campo, oferecendo uma leitura da modernidade brasileira alinhada aos “modernismos alternativos”, nos quais as práticas eruditas e populares se entrecruzaram em trocas constantes, registradas nas páginas de revistas ilustradas, nos salões de baile e nas galerias de arte.

## 1 A FORMAÇÃO DE GILBERTO TROMPOWSKY: DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (1920 – 1923) AO ATELÊ DE CANDIDO PORTINARI (1933-1934)

No processo de desenvolvimento da pesquisa em arquivos institucionais, pessoais e periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, foram encontradas informações conflitantes, principalmente as que marcam o início da trajetória do artista na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Um exemplo é o artigo do *Jornal do Brasil*<sup>6</sup> de 1974, que aponta para seu ingresso na Escola aos 15 anos, resultando no ano de 1916, enquanto documentos do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes/UFRJ fundamentam a análise no período de 1920-23. Diante dessa contradição, a decisão foi adotar aqui a referência arquivística, ciente de que o arquivo, como lembra Arlette Farge, parte do real sem jamais o descrever por completo e que, frequentemente nasce da desordem que busca registrar.<sup>7</sup>

A condição de Trompowsky como aluno livre do curso de Pintura, exemplifica parte dessa ausência do registro. Em determinadas épocas, as normativas da ENBA dispensavam os alunos livres de certas formalidades, como a exigência de emissão de certificados, provas e frequência, diferentemente dos documentos exigidos para os alunos matriculados regularmente. Isto dificulta a reconstituição e também dialoga com a essência do arquivo, que funciona por meio de fragmentos e silêncios. As lacunas no acervo não são acidentes, mas parte do que Jeanne Marie Gagnebin, refletindo sobre o rastro benjaminiano, definiria como a “presença de uma ausência e ausência de uma presença”<sup>8</sup>. A pesquisa depara-se com a natureza do arquivo, fazendo um convite para decifrar indícios e ausências, a trabalhar nas lacunas do conjunto documental e nas descontinuidades de um tempo que só se revela em fragmentos.

Este capítulo contextualiza a formação de Gilberto Trompowsky no meio acadêmico do Rio de Janeiro na década de 1920. A transição de Florianópolis para a então capital federal situa o artista em um campo marcado pelo cosmopolitismo e pelas contradições da metrópole, condições que incidiram diretamente sobre os primeiros passos de sua trajetória. Trompowsky começa a desenvolver uma prática pictórica que, originada na Academia, absorvia a cultura visual popular e a renovação estética da metrópole, ficando estabelecidas as bases para compreender o pintor, cronista, cenógrafo e figurinista das décadas seguintes.

---

<sup>6</sup> Gilberto Trompowski: A arte ao longo da vida, *op. cit.*, p. 5.

<sup>7</sup> FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

<sup>8</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 251.

Convém precisar o sentido de modernidade carioca empregado aqui. O termo designa a experiência de modernização vivida no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, marcada pela convivência entre tradição e renovação dentro das próprias instituições artísticas. Essa definição afasta-se do modernismo entendido como programa estético unificado, tal como a historiografia o consolidou décadas após 1922. *Baile à Fantasia* (1913), de Rodolpho Chambelland, premiado pela ENBA, exemplifica esse traço, pois a dissolução luminosa dos contornos e o tema do Carnaval levaram uma sensibilidade moderna para dentro da Academia. É essa modernidade difusa, urbana e festiva, ligada à imprensa ilustrada e ao mundanismo, que o conceito de “modernismos alternativos” de Cardoso permite nomear e que orienta a leitura da trajetória de Trompowsky.

### 1.1 A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES: O CURRÍCULO, A TRÍADE DE MESTRES E A MATRIZ ACADÊMICA (1920–1923)

Gilberto Trompowsky Livramento<sup>9</sup> nasceu em Florianópolis/SC em 1901 e embarcou ainda criança para o Rio de Janeiro, cidade que se tornaria palco de sua atuação artística e social<sup>10</sup>. Embora a maioria dos periódicos aponte Florianópolis/SC como sua naturalidade, a crônica no jornal *A Noite*<sup>11</sup>, cita especificamente a localidade da Praia de Fora. Essa região, hoje correspondente à Avenida Beira-Mar Norte, era composta por chácaras com quintais abertos para o mar, tratando-se de um local onde viveram personalidades como Cruz e Sousa e Fritz Müller.<sup>12</sup> Através da comparação com fotografias do acervo familiar, que mostram a antiga propriedade dos Trompowsky em Florianópolis, datada do século XIX (Figura 1) e XX (Figura 2), é muito provável que a família tenha residido na Praia de Fora.

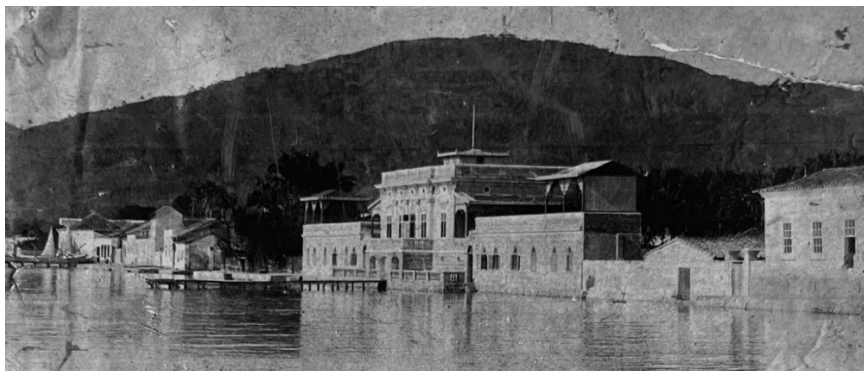
<sup>9</sup> IGREJA CATÓLICA. Registro de batismo de Gilberto Trompowsky Livramento. Registros da Igreja Católica, 1714-1977. Arquivo Arquidiocesano de Florianópolis/SC, 25 dez. 1901. Batismo n. 482, livro 40. *Family Search*. Pasta digital 004531060\_001\_M9S4-ZKH, Imagem 181. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG29-ZJ9T>. Acesso em: 24 fev. 2026.

<sup>10</sup> BRANCO, S. Castello. Uma Dupla de Bom - Gôsto. *Manchete*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1953, edição 63, n.p.; CAMPOFIORITO, Quirino. Gilberto Trompowsky: Destacada trajetória do pintor, decorador, ilustrador e cronista social. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, jul. 1982, edição 372, p. 6.

<sup>11</sup> POLITIS, Pomona. Gilberto: Bodas de Prata na Crônica. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1961, edição 11828, p. 3.

<sup>12</sup> SCHMITZ, Paulo Clóvis. Livro resgata histórias da praia de Fora, hoje entorno da rua Bocaiuva. *ND Mais*, 2019. Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/livro-resgata-historias-da-praia-de-fora-hoje-entorno-da-rua-bocaiuva/>. Acesso em: 03 out. 2025.

Figura 1 – Propriedade da Família Trompowsky em Florianópolis/SC, [18--].



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

Figura 2 – Vista frontal da residência da Família Trompowsky em Florianópolis/SC, [19--].



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

O interesse pelas artes já estava presente no ambiente familiar, onde os pais de Gilberto eram notáveis em suas habilidades, como detalhado pela declamadora Margarida Lopes de Almeida, em 1957, no jornal *O Estado de Florianópolis*.<sup>13</sup> A mãe, Julia Elizabeth von Trompowsky (1867-1957)<sup>14</sup>, era pianista, discípula do maestro Guilherme Hautz, descrita como “uma artista de sensibilidade”. O pai, Affonso de Albuquerque Cavalcanti Livramento (1855-1941)<sup>15</sup>, oficial da Marinha, era compositor e violinista, jornalista, tendo fundado e dirigido o

<sup>13</sup> LOPES DE ALMEIDA, Margarida. Falecimento. *O Estado de Florianópolis*, Florianópolis/SC, 23 mai. 1957, edição 13061, p. 11.

<sup>14</sup> RIO DE JANEIRO (Estado). Registro de óbito de Julia Elizabeth Trompowsky Livramento. Registro Civil da 8ª Circunscrição do Engenho Velho, 1804-2013. Rio de Janeiro, 21 maio 1957. Óbito n. 73105, fl. 161, livro 266. *Family Search*, Pasta digital 104753871, Imagem 70. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:65LG-KJ7H>. Acesso em: 24 fev. 2026.

<sup>15</sup> RIO DE JANEIRO (Estado). Registro de óbito de Affonso de Albuquerque Cavalcanti Livramento. Registro Civil da 8ª Circunscrição do Engenho Velho, 1804-2013. Rio de Janeiro, 28 maio 1941. Óbito n. 27464, fl. 145,

jornal *Correio do Povo*<sup>16</sup> em Florianópolis entre 1904 e 1906. Atuou também na política, como deputado de 1888 a 1900.<sup>17</sup> A mudança da família para a capital federal ocorreu em 1906, motivada pela nomeação de Affonso como redator da *Revista Maritima Brasileira*<sup>18</sup>, onde permaneceu até 1941.

As primeiras inclinações artísticas de Gilberto Trompowsky ocorreram ainda na infância. Aos cinco anos de idade, ilustrava as cartas que sua mãe enviava ao pai, reproduzindo as bonecas de catálogos dos magazines parisienses. Esse exercício contribuiu para o desenvolvimento de suas habilidades, que mais tarde seriam aplicadas à criação de figurinos, inclusive para Carmen Miranda.<sup>19</sup> A fotografia registrada por volta de 1910, mostra Gilberto ao lado de suas irmãs, Maria Luiza e Evangelina (Figura 3). Enquanto a imagem na sequência, registrada em dezembro de 1921, ilustra a convivência familiar no Rio de Janeiro, mostrando Gilberto ao lado de seus pais e irmãs, já na fase de sua formação na ENBA (Figura 4). Uma variação desta fotografia foi publicada na revista *Fon-Fon* em janeiro de 1922, descrevendo um chá artístico na residência da Família Trompowsky Livramento (Figura 29).

Figura 3 – Gilberto e suas irmãs, Maria Luiza e Evangelina (dir. p/ esq.). Rio de Janeiro, c.1910.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

livro 195. *Family Search*, Pasta digital 104753758, Imagem 145. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:65P2-3TNB>. Acesso em: 24 fev. 2026.

<sup>16</sup> Em 02 de janeiro de 1904, foi publicada a primeira edição do jornal *Correio do Povo* – a Folha da Tarde de Florianópolis/SC, fundado por seu diretor-proprietário, o capitão-tenente reformado Affonso Cavalcanti Livramento. Ver: *Correio do Povo*, Florianópolis/SC, ano 1, n. 1, 02 jan. 1904. A última edição que se tem conhecimento data de 12 de fevereiro de 1906. Ver: *Correio do Povo*, Florianópolis/SC, ano 3, n. 33, 12 fev. 1906.

<sup>17</sup> BIOGRAFIA Afonso Cavalcanti do Livramento. *Memória Política de Santa Catarina*, 2022.

<sup>18</sup> *Revista Maritima Brasileira*, Rio de Janeiro, 1906, edição 49B, p. 114.

<sup>19</sup> POLITIS, Pomona, *op. cit.*, p. 3.

Figura 4 - Gilberto, Júlia Elizabeth, Affonso, Maria Luiza, Evangelina (dir. p/ esq.). Rio de Janeiro, dez. 1921.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

A mudança para o Rio de Janeiro abriu caminho para a formação acadêmica, proporcionando sua inserção no campo das artes. Em março de 1920, Trompowsky realizou o exame da ENBA para alunos livres de Pintura, Estatuária e Desenho de Modelo Vivo.<sup>20</sup> Após ser aprovado em oitavo lugar no exame especial de Modelo Vivo (ANEXO B), solicitou a certidão (ANEXO A) necessária para matricular-se. Em 31 de março de 1920, ele formalizou sua inscrição na aula de Pintura do professor Rodolpho Amoêdo (ANEXO C). Nos requerimentos dos anos seguintes, de 1921 a 1923, já referia-se a si mesmo como “alumno antigo”<sup>21</sup> da disciplina (ANEXO D, ANEXO E, ANEXO F).

## 1.2 A ENBA NO INÍCIO DO SÉCULO XX: TRADIÇÃO ACADÊMICA E MODERNIDADE

Em 1920, ao cruzar os portões da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Gilberto Trompowsky encontrou uma instituição carregada de história, prestígio e contradições. Herdeira da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), criada em 1826, a ENBA era o marco do ensino artístico formal no Brasil. A fundação da AIBA remonta à chegada da Missão Artística Francesa em 1816. Como aponta Sandra Makowiecky (2010), a Missão trouxe consigo a concepção de uma Academia estruturada, focada na formação de profissionais e no embelezamento urbano da então capital do reino português. Sua precursora, a Escola Real de

<sup>20</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1920, edição 12937, p. 5.

<sup>21</sup> Todas as citações diretas e nomes próprios utilizados nesta pesquisa, provindas de periódicos e documentos de época, foram mantidas em suas grafias originais.

Ciências, Artes e Ofícios, já demonstrava a intenção de instituir um ensino sistemático, distanciando-se da tradição do aprendizado empírico colonial.

Com a Proclamação da República em 1889, a AIBA foi rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes. Sua estrutura e orientação pedagógica, mesmo sob a direção de Rodolpho Bernardelli e a colaboração de Rodolpho Amoêdo na reorganização dos estatutos, mantiveram-se ligadas ao modelo francês. Uma análise crítica da influência da *École des Beaux-Arts* de Paris que permeou a ENBA encontra-se em Sonia Gomes Pereira (2008), cuja historiografia sobre o campo artístico brasileiro do século XIX constitui importante referência para a discussão que se segue. A adesão a esse modelo acompanha a própria evolução do conceito de Academia de Arte. Nikolaus Pevsner<sup>22</sup> cita Leonardo da Vinci e Michelangelo como exemplos dessa mudança, pois, desde as primeiras Academias italianas do século XVI, a proposta era elevar o status do artista de artesão a intelectual, combinando prática e teoria. Esse ideal, consolidado pela Academia francesa no século XVII sob Colbert, com sua estrutura hierárquica, ênfase no desenho, sistema de prêmios e controle sobre o gosto oficial, foi o que a ENBA também reproduziu em solo brasileiro.

Sonia Gomes Pereira propõe uma distinção estrutural entre a instituição carioca e o modelo francês.<sup>23</sup> Segundo a autora, o sistema acadêmico francês do século XIX apresentava uma estrutura complexa e hierarquizada, composta por três instâncias distintas: os ateliês privados, responsáveis pelo ensino prático de pintura e escultura; a *École des Beaux-Arts*, dedicada ao desenho, teoria e concursos; e a *Académie des Beaux-Arts*, encarregada da administração do Salão e do renomado Prêmio de Roma. A variedade dos ateliês privados, em particular, permitia uma grande diversidade na produção artística francesa. A AIBA/ENBA, ao contrário, centralizava a maior parte dessas funções práticas, teóricas e pedagógicas, em uma única instituição.

A diferença estrutural mostra que a ENBA não foi simplesmente reproduzida a partir do modelo francês. A historiografia tradicional, influenciada pela perspectiva modernista de 1922, acabou rotulando a produção do século XIX como “simples cópias das formas do passado, tentando sobreviver numa época em que a modernidade se implantava de maneira inexorável”<sup>24</sup>. Porém, o período foi impulsionado por uma constante “vontade de modernização”, na qual a incorporação das novas linguagens europeias servia à construção de

---

<sup>22</sup> PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>23</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan./jun. 2010.

<sup>24</sup> *Id.* Arte brasileira no século XIX. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 9.

um imaginário nacional, adaptando-se às especificidades locais.<sup>25</sup> Essa leitura encontra respaldo em Camila Dazzi (2007) sobre a Reforma de 1890, em que a intenção de professores como Bernardelli e Amoêdo era unir modernidade e tradição, “remodelando” o ensino imperial através de novas concepções internacionais, sem exigir uma ruptura total. Esclarecer essa dinâmica de abertura interna estabelece a base para entendermos a permeabilidade do campo artístico carioca.

Rafael Cardoso compreende as instituições artísticas do Rio de Janeiro neste período como “zonas de contato e troca”, muito mais permeáveis a tendências modernizadoras do que a historiografia tradicional admitiu.<sup>26</sup> O autor exemplifica, voltando-se para o Salão de 1903 quando o júri da ENBA premiou com a viagem à Europa a obra *Boemia*, de Helios Seelinger, e o Salão de 1913, quando *Baile à Fantasia*, de Rodolpho Chambelland, recebe o maior prêmio de aquisição daquele ano. Destacando-se a primeira obra pela ousadia técnica de uma fatura propositalmente “inacabada”, e a segunda pela dissolução luminosa dos contornos para capturar o dinamismo e a mistura social do carnaval carioca.

A disposição para adotar novas linguagens pode ser vista como reflexo de um fenômeno mais amplo discutido por Sonia Gomes Pereira (2008), no qual o ambiente acadêmico da época era marcado por uma constante “ânsia de atualização”, caracterizada pela atualização da pintura e pela convivência simultânea entre vários movimentos estéticos. Por exemplo, diferente das vanguardas europeias que buscavam romper completamente com o passado, a modernidade na ENBA seguia por meio da adaptação: técnicas inovadoras oriundas do Realismo, Impressionismo e Simbolismo eram incorporadas, mas, ao mesmo tempo, permaneciam junto à tradição narrativa existente. Segundo a autora, essa dinâmica permitia que a experiência com a modernidade, que aparece na fatura mais livre, não anulasse a importância do “assunto” e da legibilidade da obra, fundamentais para a construção de um imaginário nacional.

Para que essa liberdade experimental fosse reconhecida institucionalmente, era necessário dominar previamente as regras do ofício, como a própria capacidade de Seelinger e Chambelland de subverter a forma pressupunha. O ensino estruturava-se de modo rígido, garantindo a excelência técnica como condição da liberdade expressiva.

Tal rigor se refletia na organização curricular da ENBA, apresentada como hierarquizada e progressiva, pelo historiador da arte Arthur Valle (2007) em sua tese *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos*

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>26</sup> CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 89.



*seus Modos estilísticos*. O itinerário formativo começava com o desenho elementar e a cópia de estampas e ornamentos. Em seguida, vinha o desenho de gesso, centrado na cópia de esculturas da antiguidade clássica, tidas como modelos de perfeição formal. Essa coleção de moldagens, iniciada com a Missão Francesa, era considerada a “fonte única de estudos e de inspiração” para os estudantes.<sup>27</sup> O autor esclarece que a fase final do aprendizado do desenho era o estudo do modelo vivo, pois o domínio da figura humana era visto como a base indispensável, sendo um pilar do sistema acadêmico. Por isso, as cadeiras de Desenho Figurado e Modelo Vivo tinham peso significativo na formação.

O ensino de pintura, concentrava-se na aplicação de técnicas pictóricas, no estudo da composição e na execução dos gêneros tradicionais, como o retrato, a paisagem, a natureza-morta e, no topo da hierarquia, a pintura histórica.<sup>28</sup> A cópia de obras de mestres e a pintura com modelo vivo eram práticas essenciais, enquanto o currículo era complementado por disciplinas como Anatomia Artística, Perspectiva e História das Artes, visando a formação completa do artista, unindo a habilidade manual ao conhecimento erudito.<sup>29</sup>

O ambiente da ENBA era, por natureza, competitivo. Concursos internos definiam a progressão dos alunos pelas séries e cadeiras. Externamente, nas Exposições Gerais de Belas Artes, conhecidas como “Salões”, artistas consolidados e iniciantes submetiam suas obras ao crivo do júri e do público, em disputa por medalhas e prêmios. O auge dessa trajetória era representado pelo Prêmio de Viagem à Europa, uma bolsa destinada ao aprimoramento artístico em centros europeus. Segundo Valle (2019) em *Os concursos para o prêmio de viagem em pintura da ENBA/RJ entre 1892 e 1930*, esse prêmio foi fundamental para legitimar a carreira no meio acadêmico, já que quase todos os professores das disciplinas práticas da Escola realizaram essas temporadas de estudo. Ser professor na ENBA significava ocupar uma posição de grande prestígio e poder. Valle (2007) lembra que os catedráticos eram figuras influentes, atuando em júris e comissões que, em grande medida, definiam os rumos da arte oficial.

Institucionalmente, a Escola estava ligada ao Estado Republicano, sendo o principal órgão formador e legitimador no campo das artes. Isso lhe dava estabilidade e recursos, mas também a tornava suscetível às mudanças políticas e a um certo conservadorismo inerente às instituições oficiais. A ENBA estava situada no coração do Rio de Janeiro. Segundo Ruy Castro (2019), a cidade-capital de 1920 vivia uma rápida transformação urbana, trocando becos

<sup>27</sup> ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1957. p. 127.

<sup>28</sup> VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Tese (Doutorado História e Crítica da Arte). Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

<sup>29</sup> *Ibid.*

coloniais e sobrados por avenidas largas e construções modernas, abrigando uma população superior a um milhão de habitantes. O ambiente urbano passou por mudanças significativas, principalmente com a crescente presença dos automóveis e ao uso difundido dos bondes operados pela Light. Ruy Castro descreve esse cenário que, dominado pela engenharia de prefeitos como Carlos Sampaio e pela arquitetura afrancesada da Avenida Rio Branco, inaugurada como Avenida Central em 1908, projetava uma imagem de cosmopolitismo e modernidade. Iluminada pelas milhares de “velas elétricas”, a cidade parecia desenhada para ofuscar qualquer vestígio de atraso.

Sob essa fachada de progresso, a “Paris Tropical”<sup>30</sup> ocultava profundas contradições sociais e a exclusão de grande parte da população. Era nesta cidade, onde o “caudal dos ideais modernos”<sup>31</sup> se chocava com as persistências de uma estrutura social hierárquica e excludente, que Trompowsky iniciava sua formação artística na principal instituição de ensino do país, herdeira de uma longa tradição acadêmica, mas inevitavelmente sujeita às tensões daquele tempo.

O contexto brasileiro impunha suas especificidades à Escola, e Rodolpho Bernardelli, ao organizar os estatutos com Amoêdo, estava ciente das condições sociais e do nível educacional, por vezes precário, dos artistas locais, buscando adaptar o ensino à “mentalidade ambiente”, ao mesmo tempo em que tentava elevar a categoria da profissão.<sup>32</sup> Ao longo de sua história, a Escola passou por diversas reformas, alterando seu nome e estrutura, integrando-se à Universidade do Rio de Janeiro em 1931, à Universidade do Brasil em 1937, e tornando-se Escola de Belas Artes da UFRJ em 1965, refletindo as transformações do campo artístico e do próprio país.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Luiz Antonio Simas (2019) em *O corpo encantado das ruas*, utiliza a expressão para descrever o projeto de urbanidade excludente do início do século XX. Ao analisar o Carnaval de 1904 e a resistência popular às reformas urbanas, Simas descreve a cidade como um ringue onde se enfrentam a “Paris Tropical” (A prefeitura de Pereira Passos e as elites com seu projeto civilizatório) e os “cães sem dono” (as classes populares e suas práticas culturais). Ele reforça que a “onda dos donos do poder era modernizar o Rio de Janeiro em padrões europeus, adotando Paris (...) como modelo”.

<sup>31</sup> A expressão de Euclides da Cunha é utilizada para caracterizar a sensação de vertigem e aceleração do tempo histórico na virada do século XIX para o XX. Para a autora, esse “caudal” refere-se às transformações, da reforma urbana de Pereira Passos à chegada da eletricidade e do cinema, que buscava alinhar o Rio de Janeiro à civilização europeia. Essa modernidade, ao mesmo tempo que trazia o novo, convivia tensionada com as estruturas arcaicas de exclusão social, transformando a capital em uma “vitrine” onde o desejo de ser moderno encenava-se sobre um palco de profundas desigualdades. (Euclides da Cunha, 1966 *apud* Margarida de Souza Neves, 2003, p. 5).

<sup>32</sup> ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, 1957, *op. cit.*

<sup>33</sup> Para um aprofundamento maior sobre cronologia da Escola de Belas Artes, consultar “ANEXO I: EBA - Linha do Tempo. Elaborado em agosto/setembro de 2014 pelos professores Ana Cavalcanti, Ângela Ancora da Luz, Carlos Terra, Dalila Santos, Madalena Grimaldi, Marize Malta, Maria Luisa Távora e Sonia Gomes Pereira; e então doutoranda Marcele Linhares Viana”, presente no estudo de Sonia Gomes Pereira (2016, p. 18).

### 1.2.1 Rodolpho Amoêdo (1857-1941): renovação pedagógica na Pintura

Programa apresentado em 18 de fevereiro de 1920:

O Curso de Pintura será dividido em três séries ou turmas, segundo o grau de adiantamento dos alunos, a saber:

1ª Série - Natureza morta, constando de gessos antigos ou moldados do natural, grupados com objetos de uso, estofos, roupagens, frutas e flôres.

2ª Série - Estudos de modelo vivo; cabeças em tamanho natural com estudos de expressão, academias em pequenas dimensões. Esbocetos de composições decorativas comportando ornatos de folhagens e frutos, troféus, Panóplias, frontispícios, intercolumnios, medalhões, sobreportas, etc. Nestas duas primeiras séries os alunos se exercitarão nos três mais característicos processos de pintura: aquarela, têmpera e óleo.

3ª Série - Estudos de modelo-vivo; troncos e academias em maiores dimensões. Esbocetos de composição de quadros de assuntos mitológicos, bíblicos ou históricos. Noções práticas sobre envernizamento, limpeza e reparação de pinturas deterioradas. Serão ainda indicados os meios mais fáceis de verificação das tintas, colas, gomas, resinas, essências, óleos e vernizes, bem como as reparações de acidentes diários, como sejam, rasgões, empolas, soluções de continuidade e outros.<sup>34</sup>

Na ENBA, Trompowsky teve seu primeiro contato sistemático com a pintura no ateliê de Rodolpho Amoêdo. O crítico Quirino Campofiorito situa o início dessa formação pictórica sob a orientação de uma das figuras mais longevas e influentes da instituição.<sup>35</sup> Amoêdo era o professor que personificava a própria história recente da Escola, tendo participado da sua reestruturação na República e ocupado a prestigiosa 1ª Cadeira de Pintura por décadas, trazia consigo a experiência de pensionista do Prêmio de Viagem à Paris, entre 1879 e 1887. Lá, matriculou-se na *Ecole des Beaux Arts*, estudando com mestres de renome e de orientações distintas, como o acadêmico Alexandre Cabannel, que representava a pintura oficial francesa, e o simbolista Puvis de Chavannes, conhecido por suas composições murais de caráter idealista e simplificado.<sup>36</sup>

Esse percurso de formação, situado entre a pintura oficial francesa e as correntes que então a tensionavam, foi recentemente analisado por Sonia Gomes Pereira (2023) em *Más Notícias, de Rodolfo Amoedo*. Tomando a tela homônima de 1895 como ponto de partida, a autora demonstra os caminhos artísticos que se apresentavam a Amoêdo e a seus contemporâneos no ambiente brasileiro do final do século XIX, mobilizando a confrontação entre obras como ferramenta de análise para evidenciar como o pintor transitava entre as convenções acadêmicas e as vertentes renovadoras de seu tempo.

<sup>34</sup> Programa apresentado em 18 de fevereiro de 1920 pelo professor Rodolpho Amoêdo. Ver: ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, 1957, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>35</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas. Gilberto Trompowsky. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, jul. 1980, edição 345, 1º Caderno, p. 6.

<sup>36</sup> CHEREM, Rosângela Miranda. Rodolfo Amoedo e as experimentações acadêmicas. *XIII Encontro de História Anpuh – Rio: Identidades*. Rio de Janeiro, 2008. p. 2.

Embora classificado por Arthur Valle (2007) como um dos principais representantes do “Modo Acadêmico” na ENBA, caracterizado pelo rigor técnico, desenho preciso, composição equilibrada, temas “nobres” (históricos, mitológicos, bíblicos) e acabamento apurado, Amoêdo mostra-se um professor preocupado com a renovação dos métodos de ensino. Uma de suas contribuições mais significativas foi o questionamento da primazia da cópia, prática principal no ensino acadêmico tradicional. Amoêdo defendeu e implementou a “interpretação direta do modelo-vivo e da paisagem”, com o objetivo de ir além da reprodução mecânica e estimular a autonomia interpretativa e a sensibilidade individual do aluno.<sup>37</sup>

Essa ênfase na experiência direta, mesmo mantendo os padrões de fidelidade da Academia, representou um avanço. Igualmente importante foi a introdução de um ensino aprofundado e sistemático sobre o *métier* e os materiais artísticos. Amoêdo, que cursou química para entender a durabilidade da pintura, lamentava a negligência dos artistas, que se tornavam dependentes de uma indústria pouco confiável.

(...) o mercantilismo se foi apropriando da confecção de todo o material artístico, sob o pretexto de lhes poupar tempo! Ora, a indústria foi progredindo com o desenvolvimento da química, mas foi também facilitando imitações desastrosas que os artistas tiveram de suportar, pagando, assim, bem caro a sua negligência ou mesmo boa-fé.<sup>38</sup>

Essa convicção se materializou no programa das aulas de Pintura de 18 de fevereiro de 1920, reproduzido na abertura desta seção, que dividia o curso em três séries progressivas de aquarela, têmpera e óleo. A lógica por trás dessa progressão era iniciar com a aquarela, explorando a transparência; avançar para a têmpera, com suas possibilidades de opacidade e empastamento; e culminar no domínio da pintura a óleo, a técnica mais prestigiada da tradição acadêmica. Amoêdo justificava essa abordagem pela necessidade de dar uma “feição prática” ao ensino, permitindo que os alunos conhecessem intimamente os materiais e processos para poderem escolher, com consciência, a técnica mais adequada à sua expressão.<sup>39</sup>

Em 1896, ele havia introduzido pioneiramente o ensino da pintura a encáustica (uma espécie de cera) na Escola. Conforme seu relatório de ensino daquele ano, Amoêdo descreveu a encáustica, visual e tecnicamente, assemelhando-a com a pintura a óleo e em seguida listou os materiais necessários para sua preparação, exemplificados na citação abaixo, já que não eram comercialmente disponíveis.

<sup>37</sup> ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, 1957, *op. cit.*, p. 6.

<sup>38</sup> Trecho em que o Prof. Rodolpho Amoêdo justifica seus programas de ensino, datado de 24 março de 1933. Ver: *Ibid.*, p. 19.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Pintura a encáustica:

500 grs. de Cêra branca em discos ou grumos, pura.

500 grs. de Rezina Damar

1 K. de óxido . de zinco em pó, de Merck

60 grs. de Amarelo de Cadmium (sulfureto de cadmium)

100 grs. de azul de cobalto em pó

200 grs. de amarelo de marte em pó

100 grs. de vermelhão francês em pó

500 grs. de Sal de crômo em pedra e do mais claro

100 grs. de verde cobalto

12 papelões sem preparação

1 litro de água raz

1 litro de espírito a 36°

1 litro de querosene

250 grs. de amônia líquida.<sup>40</sup>

Ao começar seus estudos no ateliê de Amoêdo, Gilberto Trompowsky teve contato com uma pedagogia que combinava o rigor acadêmico na representação artística com uma atenção especial à materialidade da pintura. A fotografia publicada na revista *Ilustração Brasileira* em 1920, mostra o momento da “interpretação direta do modelo-vivo” realizada na ENBA (Figura 5). Nela, Trompowsky aparece como o aluno posicionado mais à direita, observando Amoêdo, que parece corrigir o trabalho no cavalete do colega. Outros registros (Figura 6, Figura 7), encontrados em acervo familiar, mostram o grupo de alunos posando com o mestre, com Trompowsky identificável entre eles.

Figura 5 – Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo na ENBA, 1920. Amoêdo (2º dir. p/ esq.) e Trompowsky (1º dir. p/ esq).



Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1920, edição 3, p. 19.

<sup>40</sup> Pedido de material realizado pelo Prof. Rodolpho Amoêdo, em abril de 1905. Ver: *Ibid.*, p. 16-17.

Figura 6 – Alunos de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo na ENBA. Amoêdo (sentado ao lado do arranjo de flores) e Trompowsky (4º esq. p/ dir., atrás, em pé). c.1920-23.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

Figura 7 – Alunos de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo na ENBA. Amoêdo (sentado à direita do modelo) e Trompowsky (2º dir. p/ esq., em pé). c.1920-1923.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

A abordagem de Amoêdo, centrada na técnica, nos materiais e em sua adequada aplicação e conservação, bem como a experiência com diferentes processos pictóricos (aquarela, têmpera, óleo e possivelmente, encáustica), constituíram embasamento para a versatilidade que Trompowsky demonstraria mais tarde, transitando com desenvoltura entre diferentes suportes e funções no campo artístico. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*<sup>41</sup> em 1981, por exemplo, o artista manifestou essa consciência técnica e material. Ele apontou a preferência por utilizar armações de madeira clara ou, alternativamente, placas de Eucatex, que

<sup>41</sup> MACHADO, Sonia R. P. Gilberto Trompowski - Um colunista que se fez pintor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1981, Caderno B, edição 253, p. 7.

considerava “mais sólido” e defender-se “melhor do cupim e outros bichos”. Tal rigor estético e técnico se estendia à sua política de preços, conforme declarou na ocasião: “(...) são vendidos entre Cr\$15 a Cr\$25 mil. ‘Não sei cobrar mais que isto’. A maioria já está vendida”.

A base técnica das aulas de Amoêdo também é encontrada nas obras *Serenidade* de 1938 (Figura 8) e *A serenidade da beleza* de 1940 (Figura 9), nas quais se percebe a influência direta dos exercícios acadêmicos da ENBA, especialmente o estudo de moldagens de esculturas da Antiguidade Clássica. Essa prática, herdada das Academias europeias e preservada no programa de Rodolpho Amoêdo, era concebida como etapa fundamental para o domínio técnico do aluno, garantindo precisão anatômica e proporções ideais. Treinava-se o olhar para o claro-escuro e a volumetria, a partir de cabeças, bustos de gesso que reproduziam obras célebres do cânone clássico. Assim como Portinari, que por anos após o retorno do Prêmio de Viagem manteve-se fiel à pintura de naturezas-mortas praticada no ambiente acadêmico, Trompowsky continuou a explorar esse repertório formal.

Figura 8 – Gilberto Trompowsky. *Serenidade*. Óleo sobre tela, 65x80cm, 1938.



Fonte: Acervo pessoal Eduarda Teixeira. Rio de Janeiro/RJ.

Figura 9 – Gilberto Trompowsky. *A Serenidade da Belleza*. 1940.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1940, edição 4, p. 4.

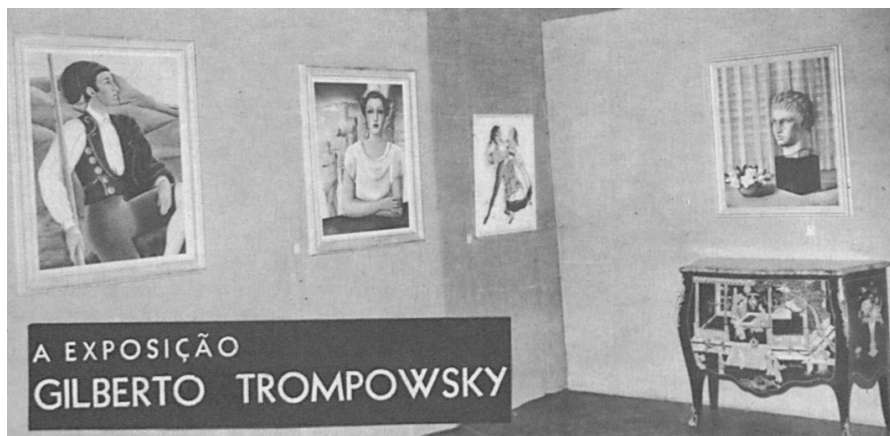
A presença da obra *Serenidade* na fotografia publicada por ocasião de sua XX Exposição individual (Figura 10), evento no qual a crônica observou que “a natureza artística de Gilberto é uma impulsiva tendencia para a arte decorativa”<sup>42</sup>, evidencia a contínua reinterpretação de padrões visuais em sua produção. A tela traz a figura recorrente de um modelo de cabeça, possivelmente um gesso acadêmico, levantando a hipótese de que o objeto fosse um presente de Margarida Lopes de Almeida, escultora amplamente citada ao seu lado nos periódicos e possível autora da peça.<sup>43</sup> Qualquer que seja a origem, a repetição desse motivo confirma as matrizes de formação como fonte de referência plástica, reproduzido através do tempo pelo artista.

<sup>42</sup> BARCELLOS, Odette. A exposição de Gilberto Trompowsky. *O Malho*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1938, edição 288, p. 32.

<sup>43</sup> A possibilidade da artista ter feito uma cortesia ao amigo, com o modelo de gesso clássico na pintura de *Serenidade*, justifica-se por outra peça, prova material da íntima relação artística entre eles, a ser detalhada no Capítulo 2: o busto em gesso de Gilberto Trompowsky, que a própria Margarida Lopes de Almeida esculpiu. A presença dessa obra no acervo do Museu D. João VI/UFRJ, atesta as intensas redes de sociabilidade e a troca de prestígio no campo artístico carioca.



Figura 10 – XX Exposição de Gilberto Trompowsky. Rio de Janeiro, 1938.



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1938, edição 288, p. 32.

A modernidade ensaiada por Trompowsky nesse período, se manifesta como um desdobramento influenciado pela prática pictórica que o próprio mestre já havia demonstrado. Ao investigar os envios de Amoêdo no período da Academia Imperial, Sonia Gomes Pereira (2010), por exemplo, identifica uma coexistência entre valores tradicionais e modernos em suas obras e a abertura para o novo dentro da própria estrutura institucional. Por consequência, as orientações de Amoêdo na ENBA parecem ter incentivado as renovações estéticas e permitido que fossem absorvidas e reelaboradas pelos seus discípulos. Para Trompowsky, o domínio da materialidade e do volume adquirido nesse primeiro momento, agregam-se às experimentações das aulas de Desenho Figurado, focada nas vibrações cromáticas e na flexibilização do traço aplicado por Lucílio de Albuquerque.

### 1.2.2 Lucílio de Albuquerque (1877-1939): o Desenho Figurado

Programma da aula de Desenho Figurado

Primeira serie.

Copia do antigo (gesso), folhas, bustos, ornatos, troncos, estatuas.  
Noções de proporção da figura humana, cabeças, mãos, pés,  
copiados do modelo-vivo.

Segunda serie.

Noções de proporções da figura humana. Cópia do modelo-vivo;  
troncos, fragmentos de figura.

Terceira serie.

Construção da figura humana (academia).

Os alumnos serão obrigados a apresentar no primeiro anno um  
mínimo de 3 trabalhos, e no 2º e 3º, 2 por mez.

Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1920.

(a) Lucílio de Albuquerque<sup>44</sup>

<sup>44</sup> “Anexo II.2 - Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4076”. Ver em: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes...*, op. cit., p. 328.

A formação de Gilberto Trompowsky na Escola Nacional de Belas Artes não se restringiu ao rigor técnico das lições de Rodolpho Amoêdo. Sua sensibilidade artística encontrou espaço de desenvolvimento no ateliê de Lucílio de Albuquerque, responsável pelo ensino da forma humana. À frente da 2ª Cadeira de Desenho Figurado, atuando como professor extraordinário desde 1911 e catedrático de 1916 até sua morte, em 1939, o pintor renovou as práticas pedagógicas da instituição.<sup>45</sup> Essa disciplina estabelecia as bases práticas e estéticas indispensáveis para sustentar a trajetória profissional de qualquer pintor na capital da Primeira República.

A presença de Lucílio como mestre na fase inicial de Trompowsky é uma informação presente na crônica do jornal *A Noite*<sup>46</sup>, ao confirmar a orientação do aluno na etapa em que a representação da figura era o foco de seu aprendizado. Não é apenas a memória jornalística que a valida; a informação também é corroborada pelo catálogo da exposição comemorativa dos trinta anos de pintura de Gilberto Trompowsky, realizada em 1974 no Palácio da Cultura, o qual insere Lucílio de Albuquerque nos dados biográficos do artista.<sup>47</sup>

Lucílio de Albuquerque, natural de Barras, Piauí, nascido em 1877, consolidou sua carreira com o reconhecimento acadêmico ao receber o prêmio de viagem à Europa concedido pela ENBA em 1906, conforme registrado por Frederico Moraes.<sup>48</sup> Essa conquista levou o artista a Paris, acompanhado por sua esposa e também pintora, Georgina de Albuquerque. Críticas contemporâneas, como a de Gonzaga Duque em 1906, reconheciam sua sensibilidade artística anteriormente à sua experiência europeia, descrevendo-o como um profissional de “temperamento delicado, sensível, admiravelmente tramado por componentes privativos para a receptividade artística”, dotado de “imaginação ferosa” e “alma emocional”.<sup>49</sup>

A estadia em Paris refinou a técnica de Lucílio e também o expôs às rupturas que reconfiguravam o panorama da arte naquele início de século, conferindo à sua produção uma paleta e uma luminosidade que se distanciavam do rigor oitocentista. Não por acaso, a curadoria do Museu Nacional de Belas Artes, em 1974, o incluiria, juntamente com Georgina, na

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>46</sup> POLITIS, Pomona, *op. cit.*, p. 3.

<sup>47</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto. 1974. Catálogo de exposição. (Exposição realizada no Palácio da Cultura sob o patrocínio do Conselho Federal de Cultura e Ministério da Educação e Cultura). *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>48</sup> MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 113.

<sup>49</sup> O texto de Gonzaga Duque é citado por Grinberg a partir de uma fonte contemporânea ao prêmio. Ver: GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

importante mostra *Reflexos do Impressionismo*, reunindo sua obra ao lado de mestres estrangeiros como Sisley e Monet, e brasileiros como Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida.<sup>50</sup>

Para o historiador Arthur Valle, a influência dos professores que voltavam de Paris foi fundamental para causar nos alunos um senso de atualização, incentivando-os a buscar a cor, a luz e a expressividade pictórica que caracterizavam a produção europeia do pós-impressionismo.<sup>51</sup> O que se percebe é que o ensino de Lucílio flexibilizava as bases acadêmicas, permitindo que o artista desenvolvesse uma paleta de cores claras e leves e que o desenho fosse permeado pela expressão pessoal.

Para Gilberto Trompowsky, ter Lucílio de Albuquerque como professor representou o contato com essa vertente mais aberta da ENBA, um desvio sutil, mas significativo, na formação de seu tempo. A sensibilidade de Lucílio para a cor e a luz, sua pincelada mais livre e sua abordagem de brasileiros podem ter influenciado na inclinação do jovem artista.<sup>52</sup> A produção artística de Trompowsky, mais tarde, desenvolveria um estilo decorativo, com forte apelo cromático, explorando temas como flores, pássaros e o Carnaval (Figura 11, Figura 12, Figura 13, Figura 14, Figura 15, Figura 16, Figura 17). O detalhe caligráfico encontrado nos documentos do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes/ UFRJ (ANEXO A - ANEXO F), se tornaria uma referência arquivística importante para confirmar a autoria destas e outras obras dos anos 1950, período em que a assinatura do artista diferia daquela usada em décadas anteriores.

---

<sup>50</sup> MORAIS, Frederico, *op. cit.*, p. 113.

<sup>51</sup> Sobre a produção de Lucílio e Georgina de Albuquerque e a renovação pedagógica na ENBA, conferir a análise detalhada na tese de Arthur Valle (2007).

<sup>52</sup> O tema nacional em Lucílio era pitoresco e também profundamente social e simbólico. A tela *Mãe Preta* de 1912, exibida na Exposição Geral de Belas Artes e hoje parte do acervo do Museu de Arte da Bahia (MAB), é um exemplo dessa vertente. Suzana Alice Silva Pereira (2021), aponta que a obra de grandes dimensões (180cmx130 cm), manifesta as motivações e o poder de representação que o artista dedicava a figuras centrais da identidade e da história social brasileira. Ver: PEREIRA, Suzana Alice Silva. *Mãe Preta*, de Lucílio de Albuquerque: uma obra de arte, suas motivações e seu poder de representação. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 2, jul.-dez. 2021. <https://doi.org/10.52913/19e20.xvi2.02>

Figura 11 – Gilberto Trompowsky. *Sahy-da-serra*. Guache, 14x16cm, 1952.



Fonte: Galeria Alphaville.<sup>53</sup>

Figura 12 – Gilberto Trompowsky. *Coleiro*. Guache, 15x15cm, 1974.



Fonte: Onze Dinheiros.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Sahy-da-serra*. 1952. Guache, 14 x 16 cm. *Galeria Alphaville*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 186. Lote 793. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/186/lote/793>. Acesso em: 5 fev. 2026.

<sup>54</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Coleiro*. 1974. Guache, 15 x 15 cm. *Onze Dinheiros*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 27681. Lote 7. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://onzedinheiros.lel.br/peca.asp?ID=13509910>. Acesso em: 5 fev. 2026.

Figura 13 – Gilberto Trompowsky. *Papagaios, beija flor e flores*. Aquarela, 48x38cm, 1957.



Fonte: Leilão Baronesa.<sup>55</sup>

Figura 14 – Vista parcial da exposição de Gilberto Trompowsky. Auditório da A.B.I, Rio de Janeiro, dez. 1954. Ao fundo, 15 desenhos com temática de pássaros.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1954, edição 186, n.p.

<sup>55</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Papagaios, beija flor e flores. Aquarela, 48 x 38cm, 1957. *Leilão Baronesa*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 3844. Lote 239. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.leilaobaronesa.com.br/peca.asp?ID=1518020>. Acesso em: 5 fev. 2026.



Figura 15 – Gilberto Trompowsky. *Arara e Folhagens*. Óleo sobre tela, 55x46cm, 1980.



Fonte: Arremate Arte.<sup>56</sup>

Figura 16 – Gilberto Trompowsky. *Escola de Samba*. Óleo sobre madeira, 38x46cm, 1953.



Fonte: Peregrina Cultural.<sup>57</sup>

O programa oficial da disciplina, datado de fevereiro de 1920, período que coincide com a entrada de Trompowsky, expõe uma tensão inerente a essa transição na ENBA. O documento, preservado no acervo arquivístico do Museu Dom João VI, estabelecia a coexistência formal do método antigo com as práticas mais avançadas.<sup>58</sup> Embora a primeira série ainda obrigasse a

<sup>56</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Arara e Folhagens*. 1980. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm. *Arremate Arte*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 158. Lote 22. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.arrematearte.com.br/cristinagoston/158/lote/22>. Acesso em: 5 fev. 2026.

<sup>57</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Escola de Samba*. 1953. Óleo sobre madeira, 38 x 46 cm. *Peregrina Cultural*. Carnaval na pintura: seleção de 2015. [S. l.], 10 fev. 2015. Disponível em: <https://peregrinacultural.com/2015/02/10/carnaval-na-pintura-selecao-de-2015/>. Acesso em: 5 fev. 2026.

<sup>58</sup> Lucílio de Albuquerque. Programma da aula de Desenho Figurado. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1920. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4076. Ver: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes...*, op. cit., p. 328.

“Cópia do antigo (gesso), folhas, bustos, ornatos, troncos, estatuas”, introduzindo as “Noções de proporção da figura humana, cabeças, mãos, pés, copiados do modelo-vivo”, a primazia do modelo vivo era gradativamente inserida nas séries seguintes, culminando na “Construção da figura humana (academia)” na terceira.

A rigidez regulamentar que ainda impunha a cópia do gesso como etapa inicial era vista pelo próprio catedrático como antiquada e limitadora. Ao analisar os ofícios de Lucílio da década de 1920, Arthur Valle, percebe a insatisfação do professor com a “manutenção excessiva, forçada por prescrições do regimento interno da ENBA da prática da cópia de gesso na disciplina de Desenho figurado”<sup>59</sup>. Essa crítica, advinda do próprio corpo docente e registrada nos bastidores da Escola, traz importantes percepções a respeito do aprendizado técnico de Trompowsky sob a orientação desse mestre com sólida formação acadêmica, sensível às correntes estéticas contemporâneas e crítico da burocracia do ensino. Lucílio de Albuquerque, ao mesmo tempo em que garantia a transmissão dos fundamentos clássicos da forma, trabalhava com uma sutil relativização, incentivando seus discípulos, de certa forma, a buscar por caminhos mais experimentais.

### 1.2.3 Rodolpho Chambelland (1879-1967): o Desenho de Modelo Vivo

Programma da aula de modelo-vivo

Constará este curso de 3 provas estudadas alternadamente, a saber:

1ª Exercícios espontâneos de modelo vivo em attitude de movimento, desenhados em ¼ de papel “Ingres”.

2ª Marcação de modelo-vivo executado em uma só sessão, em uma folha de papel “Ingres”.

3ª Estudo mais detalhado de modelo, executado com o claro escuro e respectivos valores, numa folha de papel “Ingres” em 6 sessões.

Rio de Janeiro, 23 de maio de 1932

Rodolpho Chambelland<sup>60</sup>

Rodolpho Chambelland, mais tarde reconhecido como professor emérito da instituição, personificava a continuidade do rigor técnico na fase inicial de apropriação do ofício, em particular no ensino do Desenho de Modelo Vivo. Chambelland assumiu, por concurso, a cadeira de Desenho de Modelo Vivo em 1916 e exerceu essa função até sua aposentadoria em 1946.<sup>61</sup>

O Prêmio de Viagem ao Exterior foi conquistado em 1905, após a exposição da obra *Bacantes em festa*.<sup>62</sup> Esse percurso formativo em Paris, onde chegou a frequentar o ateliê *Julien*,

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>60</sup> “Anexo II.2 - Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4071”. Ver: *Ibid.*, p. 334.

<sup>61</sup> “Anexo I.3 - Desenho de Modelo Vivo”. Ver: *Ibid.*, p. 316.

<sup>62</sup> ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1962. p. 143.

e a subsequente carreira como pintor e decorador, com obras para o Teatro Municipal e para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Turim, confirmavam sua legitimação no cenário artístico brasileiro.<sup>63</sup>

A relação entre o cânone e a modernidade é expressa de forma significativa em uma de suas obras mais comentadas, anterior a sua docência na ENBA, a pintura a óleo intitulada *Baile à fantasia* de 1913. Segundo a análise de Arthur Valle (2010), Chambelland estruturou *Baile à fantasia* sobre um esqueleto de “diagonais expansivas”, conceito teórico de Humbert de Superville que associa tais linhas à expressão de alegria e agitação, onde as figuras principais aparecem deslocadas de seus eixos verticais, equilibrando-se precariamente e conferindo dinamismo à cena. Essa construção calculada, aliada à representação do maxixe (ritmo então polêmico por sua sensualidade), permitiu que o pintor capturasse o “caráter frenético e alucinante” do Carnaval carioca, situando a obra em diálogo direto com a modernidade das cenas de dança de mestres europeus como Renoir e Toulouse-Lautrec.

Rafael Cardoso (2022) aprofunda essa leitura ao voltar-se para a fatura pictórica da obra. Segundo o autor, Chambelland rompeu com o acabamento liso e a definição rigorosa dos contornos, típicos da pintura histórica tradicional. Ao fundo da composição, as figuras se dissolvem em um “emaranhado de borrões e manchas coloridas”, onde as pinceladas são tão largas e soltas que beiram a abstração. O artista utilizou os confetes e serpentinas como adereços cênicos, a fim de criar uma “malha de cromatismo puro”, explorando padrões quase abstratos de cor e luz, o que denota uma experimentação técnica percebida pelos observadores da época como “moderna”, como destaca Cardoso.

Angyone Costa (1927) em *A Inquietação das Abelhas*, enfatiza a personalidade do mestre, que mantinha uma constante “ansia de perfeição”, fazendo dele um “impressionista forte, cheio de sol, cheio de claridade, cheio de tons vivos”. Nesta entrevista, Chambelland opina sobre a necessidade de modificação das escolas, demonstrando uma postura surpreendentemente aberta, embora realista, em relação às vanguardas.

Nós atravessamos, neste momento, um instante de transição. Todas as tentativas de arte futurista, que se geram, presentemente, são úteis elementos determinados pelo espírito novo. O cubismo é perfeitamente honesto. Os artistas que o fazem são dignos do maior acatamento, do maior respeito. É um erro julgá-los exibicionistas ou temperamentos dados ao escândalo, que fazem arte “pour épater”. São artistas tão conscientes das suas responsabilidades como nós outros e representam uma fase de viva transição, um pensamento atualizado, que não vencerá, nos moldes em que está sendo fundado, mas agitará, sacudirá, imprimirá novos rumos à arte de pintar. Dentro

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 134, 140.



de alguns anos teremos alcançado, em pintura, uma nova etapa, e esta será, certamente, a resultante de todas as tendências e tentativas atuais.<sup>64</sup>

O depoimento evidencia que Chambelland, embora integrado ao sistema acadêmico, reconhecia a validade histórica das vanguardas e sua inevitabilidade como agente de transformação. Essa abertura conferia à sua figura de professor uma plasticidade pouco comum no campo, relevante para entender o ambiente em que Trompowsky se formou.

O ensino de Chambelland inseria-se na matriz pedagógica da ENBA que concebia o desenho como o alicerce fundamental da pintura. O primeiro passo para o estudante era a cópia de imagens planas e o estudo a partir das moldagens de gesso. Esta etapa aprimorava a percepção das variações de valores, como os tons de cinza entre luzes e sombras; elemento indispensável para conferir volume e veracidade à forma, como explicitado por Arthur Valle (2007). A pedagogia do desenho exigia a aquisição do domínio técnico antes da representação do nu, organizando a didática em uma crescente complexidade.

O ponto alto dessa aprendizagem era a prática do Desenho de Modelo Vivo. Instituída como rotina na ENBA após a Reforma de 1890, essa disciplina indicava uma crescente valorização da observação direta do corpo e na formação dos alunos, buscando no nu o conhecimento profundo da estrutura e da anatomia. No entanto, a observação do modelo real era frequentemente confrontada com o cânone idealizado. Relatos da época indicam que os estudantes eram instruídos a medir o modelo em relação aos padrões clássicos, levando os mestres a afirmarem, em caso de discrepância, que “o cânone está certo; o modelo não”.<sup>65</sup> Esse conflito entre a observação minuciosa do real e a busca pela idealização formal reforça a importância da técnica e da precisão que Chambelland defendia. Victor de Miranda Ribeiro, em seu esboço biográfico, situa Chambelland como uma figura que atravessou as mudanças da instituição, mantendo-se fiel aos preceitos do desenho como fundamento da arte.<sup>66</sup>

A metodologia de ensino do mestre pode ser conferida a partir do “Programa da aula de modelo-vivo”<sup>67</sup>, datado de 23 de maio de 1932, que, embora posterior à passagem de Trompowsky pela Escola, indica a continuidade dos preceitos de seu curso. O programa consistia em três provas estudadas alternadamente e demonstra clara progressão didática. A terceira prova estabelece o rigor acadêmico com o estudo detalhado em seis sessões, exigindo

<sup>64</sup> COSTA, Angyone. *A Inquietação das Abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. p. 97

<sup>65</sup> Alfredo Galvão (1973) descreve a atuação de Zeferino da Costa ao comparar o modelo ao cânone ideal (Alfredo Galvão, 1973 *apud* Arthur Valle, 2007, p. 91-92).

<sup>66</sup> Victor de Miranda Ribeiro, docente de Anatomia Artística da ENBA, escreveu o esboço biográfico de Rodolpho Chambelland, por ocasião da celebração de seu legado artístico e pedagógico na instituição. Ver: ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, 1962, *op. cit.*, p. 131-146.

<sup>67</sup> “Anexo II.2 - Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4071”. Ver: *op. cit.*

a representação da forma, do volume e da luz por meio do claro-escuro, em consonância com a tradição da “segurança do desenho” e da “firmeza da modelação”.<sup>68</sup> A primeira prova, “Exercícios espontâneos de modelo vivo em atitude de movimento”, introduzia uma abertura significativa para o dinamismo e a instantaneidade, dialogando com aspectos presentes em *Baile à fantasia*.<sup>69</sup>

A didática de exercícios com modelo vivo no programa de Chambelland, parece ter influenciado Trompowsky a adotar essa linha, evidenciando-se na criação da obra *Maracatú* (Figura 17) de 1937, na qual conseguiu integrar cor e ritmo em sua composição. O antropólogo Roberto DaMatta, ao analisar a obra, identificou ali uma retórica de gestos que confere à pintura uma sensação de movimento lento e cadenciado.<sup>70</sup> Para DaMatta, essa composição mostra a transfiguração do povo em aristocracia, permitindo que as pessoas abandonem a rigidez do trabalho para assumirem seus papéis na festa. Após um início de carreira voltado a temas orientais e europeus, o artista volta-se à brasilidade através de um “artificialismo natural”<sup>71</sup>, transformando a festa em espetáculo visual, alcançado pela teatralização da composição.

Figura 17 – Gilberto Trompowsky. *Maracatú*. Óleo sobre tela, 1,19x2,08cm, 1937.



Fonte: Acervo Instituto Collaço Paulo, Florianópolis/SC.

Visualmente, *Maracatú* rompe com a perspectiva renascentista. Adota uma planaridade moderna e organiza as figuras como um relevo no primeiro plano, numa escolha geométrica

<sup>68</sup> ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, 1962, *op. cit.*

<sup>69</sup> VALLE, Arthur. Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX: uma análise de Baile à fantasia de Rodolpho Chambelland. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 259-271, nov. 2010.

<sup>70</sup> Publicada em 1982, Quirino Campofiorito recupera em sua crônica o prefácio de Roberto DaMatta para o catálogo da exposição *Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*, organizada pela Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro, em fevereiro de 1981. Ver: CAMPOFIORITO, Quirino. Gilberto Trompowsky: Destacada trajetória do pintor, decorador, ilustrador e cronista social. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, jul. 1982, edição 372, p. 6.

<sup>71</sup> KAUFFMANN, Henri. “Ateliers” e Exposições. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1939, edição 218, p. 6.

que aproxima a obra do muralismo e das artes decorativas. A cadência sincopada descrita por DaMatta, constrói-se pela repetição rítmica das linhas verticais dos corpos e estandartes, interceptadas pelas diagonais dos braços e adereços. Enquanto Chambelland utilizava o recurso da “mancha impressionista” para captar a vibração, a luz e o movimento do Carnaval, sugerindo contemporaneidade em *Baile à Fantasia*, como aponta Valle (2010), Trompowsky recorre à linha precisa e ao volume. A paleta de cores atua de forma atmosférica, onde a incidência da luz recorta os personagens contra o fundo, destacando o brilho dos tecidos.

O desenvolvimento dessa linguagem geométrica e rítmica encontra desdobramento na arquitetura efêmera dos bailes de Carnaval, em especial nas décadas de 1930 e 1940. Ao utilizar a pintura como base para a cenografia, Trompowsky coloca em prática a dinâmica descrita por Rafael Cardoso, da “inversão das hierarquias que buscavam subordinar as ditas artes ‘menores’ às ‘maiores’(...)”<sup>72</sup>, borrando as fronteiras entre a obra de museu e a arte decorativa da festa, pois ambas eram faces indissociáveis e transversais, de uma mesma modernidade.

#### 1.2.3.1 Silêncio e descontinuidades no Arquivo

O vínculo mestre-discípulo entre Chambelland e Gilberto Trompowsky aparece de forma persistente nas fontes documentais da memória pública. O catálogo de exposição de 1974 de Gilberto, por exemplo, traz os três professores no texto biográfico do artista: Chambelland, Lucílio de Albuquerque e Rodolpho Amoêdo.<sup>73</sup> Em 1977, o *Jornal do Brasil*<sup>74</sup> publica nota com a informação de que Trompowsky era “aluno de Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Chambelland”, reiterada em crônica sobre a carreira do pintor em 1981<sup>75</sup>. No entanto, é necessário confrontar essa memória com os registros internos da ENBA. Ao analisar as listas de matrículas do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes/UFRJ (ANEXO G - ANEXO J), observa-se que Trompowsky não está listado na disciplina de Modelo Vivo, onde Chambelland era titular, mas sim nas de Pintura e Desenho Figurado.

Essa lacuna documental, comum nos arquivos históricos, demanda que a análise seja pautada na relevância da memória pública. A ausência de um registro formal não invalida a relação, mas exige que se trabalhe o fragmento, buscando decifrar os indícios e aceitando as descontinuidades do tempo, tema presente na reflexão de Jeanne Marie Gagnebin ao abordar o conceito de rastro benjaminiano. No caso de Trompowsky, a persistência de sua menção como

<sup>72</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 147.

<sup>73</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto (1974), *op. cit.*

<sup>74</sup> R.P. A próxima semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1977, edição 70, p. 6.

<sup>75</sup> MACHADO, Sonia R. P., *op. cit.*, p. 7.

aluno de Chambelland, a despeito do registro formal, é um rastro de memória que se sobrepõe à descontinuidade documental.

A formação inicial de Gilberto Trompowsky na Escola Nacional de Belas Artes deu-se, portanto, sob a influência desses três importantes mestres, configurando sua base acadêmica. Ele vivenciou o ambiente pedagógico da instituição, submetendo-se ao rigor acadêmico dos exercícios propostos para aprimorar o traço e receber orientações.<sup>76</sup> Em particular, ter acesso a prática artística que considerava a fatura, a materialidade e a durabilidade da obra, parece ter sido uma experiência singular para Trompowsky. Essa familiaridade com diversos processos e materiais, foi um dos elementos que contribuiu para sua capacidade de transitar entre a belas-artes e as artes aplicadas.

Reconstituir essa trajetória a partir dos fragmentos do arquivo e da memória pública também expõe tensões institucionais. O relato do artista em seu catálogo *Exposição Gilberto 70*, aponta para um descompasso dentro da ENBA. Trompowsky rememorava, sem nominar, o conselho desanimador de um “velho mestre”<sup>77</sup> de pintura para que desistisse da carreira, uma censura que ele sentiu que “cortaria de maneira brutal uma carreira artística se não tivesse provocado uma reação de defesa”<sup>78</sup>.

Naquele mundo de arte encontrou amigos, recebeu apôio e incentivo dos Professores Lucílio de Albuquerque (três anos de Desenho Figurado) Rodolpho Chambelland (Modêlo-Vivo) não encontrando, porém, igual receptividade do velho mestre de pintura, que jamais se deteve ante seus trabalhos, terminando (após dois anos de lutas infrutíferas por parte do aluno, no sentido de conseguir desenvolvimento de técnica) por dizer-lhe que desistisse daquela carreira de artista, pois, não venceria nunca.<sup>79</sup>

Seria Amoêdo, com seu conhecido rigor, ou outro professor, aferrado a uma visão mais conservadora? O arquivo silencia sobre isso, mas o episódio evidencia conflitos pedagógicos e visões de arte divergentes coexistindo na Escola. A necessidade de encontrar voz e técnica, impeliu Trompowsky a deixar a instituição em 1923 para buscar caminhos próprios fora do ambiente acadêmico.

<sup>76</sup> Arthur Valle (2007), dedica uma parte substancial de sua pesquisa à reconstrução da rotina acadêmica, abordando os métodos de ensino, os exercícios propostos (como a cópia de gesso, o estudo de anatomia e o modelo vivo) e a dinâmica de correção dos trabalhos pelos professores nos ateliês. VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes...*, *op. cit.* Ver, em especial, o Capítulo 2.

<sup>77</sup> Flores e Pássaros de G. de A., por três dias em Ipanema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1976, Caderno B, edição 243, p. 8.

<sup>78</sup> Gilberto Trompowski: a arte ao longo da vida, *op. cit.*, p. 5.

<sup>79</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Exposição Gilberto 70*. Rio de Janeiro: Teatro Municipal, 1970. Programa-catálogo de exposição. Realizada de 10 a 28 de dezembro de 1970, sob os auspícios da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara. Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

### 1.3 NO ATELÊ DE PORTINARI: A BUSCA PELO MÉTIER (1933 – 1934)

O que sei de pintura — “muito pouco aliás” — devo a Portinari, meu colega da Escola Nacional de Belas Artes, e grande amigo. Em 1933 e 1934 frequentei o seu atelier como aluno dêste mestre incomparável.<sup>80</sup>

Aproximadamente dez anos após sua primeira exposição no Palace Hotel, ocorre um dos encontros formativos mais relevantes para Gilberto Trompowsky. Em 1933-1934, o artista colocou-se na posição de discípulo de seu contemporâneo, na busca por uma linguagem que dialogasse com as transformações da modernidade carioca. Frequentar o ateliê de Candido Portinari (1903-1962), foi uma experiência que ele descreveu como a abertura para um novo entendimento da pintura: “Com ele aprendi os segredos do *métier*. Era como se, até então, eu me achasse num quarto escuro e passasse às janelas abertas. Aprendi a descobrir os mistérios do claro escuro, a dar sombra e luz à pintura”<sup>81</sup>. Essa busca por aprofundamento técnico era consciente, como ele mesmo afirmou: “(...) fui estudar com Portinari. Ele achava que eu não iria me submeter, mas era só o que eu queria. O pouco que sei de técnica, aprendi com ele. Sem poder me comparar, claro, com o mestre”<sup>82</sup>.

A trajetória formativa de Gilberto Trompowsky demonstra uma combinação de aprendizado acadêmico inicial com uma busca pessoal por aprofundamento técnico que o levou à Portinari. A narrativa, amparada em vestígios como listas de matrícula (ANEXO G - ANEXO J), programas de ensino, catálogos e periódicos, demonstra que o encontro com Portinari orientou a consolidação de sua técnica pictórica. Candido Portinari, neste período, já despontava como figura proeminente no campo artístico brasileiro. Sua ascensão, analisada por Sérgio Miceli (1996) em *Imagens Negociadas*, reflete a articulação entre origem social e a ocupação de posições estratégicas em um país que demandava uma identidade visual nacional. Miceli demonstra que a figura social de Portinari, filho de humildes imigrantes italianos e se, conexões prévias com a classe dirigente, prestou-se aos anseios doutrinários das políticas culturais do período, sendo lido como um “Aleijadinho redivivo” em sintonia com ideais nacionalistas.<sup>83</sup>

Portinari ingressou na Escola Nacional de Belas Artes em 1920, permanecendo até 1929, onde estudou desenho e pintura e teve como professores Rodolpho Amoêdo, Baptista da Costa, Lucílio de Albuquerque, Rodolpho Chambelland, entre outros. Em 1928, conquistou o

<sup>80</sup> O Rio vai ver a mostra de um aluno de Portinari. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03 dez. 1970, edição 15089, p. 3.

<sup>81</sup> POLITIS, Pomona, *op. cit.*, p. 3.

<sup>82</sup> Gilberto Trompowski: a arte ao longo da vida, *op. cit.*, p. 5.

<sup>83</sup> MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 122.

cobiçado Prêmio de Viagem à Europa com o *Retrato do poeta Olegário Mariano*, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes.<sup>84</sup> Sua abordagem da pintura, embora partindo de uma base rigorosa, já incorporava elementos de modernidade que o distanciavam do academicismo da ENBA. Durante sua viagem à Europa, entre 1929 e 1931, Portinari viveu uma imersão que redefiniria sua arte. Essa experiência, embora aparentemente improdutiva em termos de obras, foi transformadora, pois lhe permitiu ver tanto “os renascentistas” quanto a “pintura de vanguarda”.<sup>85</sup>

Arthur Valle (2007) chama a atenção para uma diferença. Enquanto os pensionistas mantidos diretamente pela Escola eram obrigados a prestar contas anualmente, por meio do cumprimento de um número fixo de “envios” de obras à instituição, os premiados na Exposição Geral, ao que tudo indica, não estavam submetidos às mesmas exigências. O autor observa que, nos regulamentos ou nas atas do Conselho, não havia exigência formal de envios para esses laureados, o que é corroborado pela ausência desses envios de artistas célebres como os irmãos Chambelland, Arthur Timótheo e, em especial, Candido Portinari, nos acervos do Museu Dom João VI e do MNBA. Valle (2007) usa essa constatação para revisar uma interpretação historiográfica comum. O fato de Portinari, vencedor do Prêmio de Viagem em 1928, ter produzido poucas obras durante sua permanência na Europa costuma ser interpretado como um posicionamento deliberado diante da ENBA, indicando sua autonomia estética em relação à instituição. Para o pesquisador, o mais correto é que Portinari, e outros pensionistas da Exposição Geral, estavam simplesmente exercendo uma liberdade concedida pela própria Escola. Essa postura de absorver a experiência europeia em vez de se fechar em um ateliê para produzir quadros sob encomenda é confirmada pela esposa do pintor. Maria Portinari elucida a lógica por trás da decisão do artista.

Não, não tinha obrigação. Os que ganhavam o prêmio de viagem tinham obrigação de trazer não sei quantas obras, tanto que o Oswaldo Teixeira, coitado, trouxe uma porção de quadros. E o Portinari justamente achava que isso era errado, porque o sujeito ficava fechado no ateliê pintando, como fazia aqui, e não aproveitava nada da viagem – portanto, podia ter continuado aqui.<sup>86</sup>

A fala de Maria Portinari mostra que a aparente inatividade de Portinari em Paris era sua estratégia de aprendizagem. Para ele, o prêmio era uma oportunidade única de viver, ver e

<sup>84</sup> MUSEU Nacional de Belas Artes. *Portinari*: Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, Artepadilla, 2014. 256 p.; 23 x 30 cm. p. 33.

<sup>85</sup> AJZENBERG, Elza. Portinari: Sonho e Realidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 139, p. 152-172, out.- nov.-dez. 2023. p. 154.

<sup>86</sup> PORTINARI, Maria. Depoimento de Maria Portinari. Entrevistadoras: Maria Christina Guido; Rose Ingrid Goldschmidt. Rio de Janeiro, 1982. *Acervo Projeto Portinari*, Código DE3.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/@id/32403>. Acesso em: 13 jun. 2025.

respirar a arte, algo que a prática repetitiva em um estúdio parisiense, idêntica à que ele já realizava no Brasil, jamais poderia proporcionar.

Sua obra foi caracterizada por uma “brasilidade” que, muitas vezes, era percebida como autêntica e popular. Ele se tornou um “reinventor poeticamente habilidoso dos pobres e maltrapilhos, das crianças do interior”.<sup>87</sup> Essa reputação, aliada à sua capacidade de transitar entre as cenas populares e os retratos da elite, o colocava em uma posição estratégica no campo artístico brasileiro. Annateresa Fabris detalha que Portinari, ao voltar da Europa na década de 1930, se inseriu na virada do Modernismo, tornando-se seu principal expoente e impulsionando esforços de renovação no Rio de Janeiro, com uma busca ativa das raízes nacionais e uma arte “social sem ser política”.<sup>88</sup>

A aproximação de Trompowsky a Portinari indica o desenvolvimento de uma linguagem em diálogo com as tendências modernistas. O comparativo entre *Solidão* (1946), de Gilberto Trompowsky (Figura 18), e o *Retrato de Maria* (c. 1934), de Candido Portinari (Figura 19), sustenta as observações da crítica da época sobre a proximidade formal e técnica entre aluno e mestre. A “grande semelhança” reside na apropriação de um vocabulário plástico derivado da imersão de Portinari na pintura de vanguarda e na tradição renascentista, elementos que Trompowsky absorveu durante o período em que frequentou o ateliê do mestre.

Figura 18 – Gilberto Trompowsky. *Solidão*. 1946.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, fev. 1946, edição 80, n.p.

<sup>87</sup> MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>88</sup> “No caso de Portinari, utiliza-se a expressão ‘social’, querendo com isso designar uma arte que, mesmo partindo de uma realidade imediata, não a reflete nos termos de uma leitura ideológica tão absoluta e direta, não chegando a antepor o projeto político ao projeto plástico” (Fabris, 1990, p. 81).



Figura 19 – Candido Portinari. *Retrato de Maria*. Têmpera sobre tela, 74x61cm, c.1934.



Fonte: Acervo Projeto Portinari, Código FCO-3888.<sup>89</sup>

Em ambas as obras, a construção da figura humana privilegia uma volumetria escultórica, onde o uso acentuado do claro-escuro define planos faciais rígidos e uma monumentalidade desproporcional ao enquadramento. Trompowsky reproduz a estilização fisionômica de Portinari, caracterizada por olhos de pálpebras pesadas ou cerradas, que conferem às personagens um estado de introspecção. O tratamento do pescoço alongado e a estruturação anatômica simplificada em *Solidão* espelham diretamente as soluções formais adotadas por Portinari em meados da década de 1930.

Quanto a organização espacial, Trompowsky utiliza a linha do horizonte baixa e a representação de um solo árido e infinito, recorrentes na produção do mestre. A inserção de elementos lineares e árvores secas que, embora dialoguem com o onírico, buscam uma identidade visual própria, para situar a figura em uma atmosfera de suspensão temporal. Embora *Solidão* tenha sido executada mais de uma década após o convívio inicial no ateliê, o aprofundamento técnico conferiu-lhe segurança no *métier* e uma identidade visual que superava o decorativismo de salão, integrando pássaros, flores e elementos da cultura popular em sua produção artística posterior, permitindo a libertação gradual dessa “influência inevitável” mencionada pela imprensa.

---

<sup>89</sup> PORTINARI, Candido. Retrato de Maria, c.1934. Têmpera sobre tela, 74 × 61 cm. *Acervo Projeto Portinari*, Código FCO-3888. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/19130/retrato-de-maria>. Acesso em: 25 fev. 2026.



Os estudos sobre a produção de Gilberto Trompowsky, em especial os que se referem ao período de formação sob orientação de Portinari, evidenciam lacunas inerentes à pesquisa em arquivos e à elaboração biográfica. Tais vestígios foram preenchidos por catálogos de exposições preservados no acervo particular da família Trompowsky, material que permitiu rastrear a recepção pública das obras, a partir de seus títulos, já que esses catálogos não apresentam descrição de datas. A análise documental levanta anotações sobre estudos executados diretamente no ateliê de Portinari, como demonstram os registros:

- Catálogo de 1967 (Museu Nacional de Belas Artes)<sup>90</sup>: elenca *Natureza-Morta* (acervo MNBA); *Boina-Azul* (Medalha de Bronze no Salão de 1934); *Natureza-Morta* (executada no ateliê de Portinari – Coleção Fernando Valentim); *O Bule Azul* (Coleção Tribouillet Leite); e *Estudo* (executado no ateliê de Portinari).
- Catálogo de 1970 (Teatro Municipal do Rio de Janeiro)<sup>91</sup>: registra *Natureza-Morta* e *Queijeira-verde*, ambas executadas no ateliê de Portinari, além de *O Bule-Azul*, “considerado, por Portinari, o melhor quadro do pintor”.
- Catálogo de 1974 (Palácio da Cultura)<sup>92</sup>: *Natureza-Morta* (acervo MNBA); *Natureza-Morta* (executada no ateliê de Portinari).

A obra *O Bule-Azul*, pertenceu à coleção de Evangelina, irmã do artista, mostra-se relevante pelo capital simbólico conferido por Portinari. Localizada atualmente em acervo particular e sem título inscrito na tela (Figura 20), a pintura foi registrada em periódicos de 1946 (Figura 21), 1951 (Figura 22) e 1953 (Figura 23) como *Natureza Morta*. A hipótese de identificação como a mesma obra mencionada em 1970 é reforçada pela análise da assinatura, que apresenta as datas 1945-1948. Essa datação sugere modificações posteriores na composição, perceptíveis na alteração das flores no canto inferior direito quando comparadas aos registros fotográficos de 1946.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto. Rio de Janeiro: Musêu Nacional de Belas Artes, dez. 1967. Catálogo de exposição. *Acervo pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>91</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição de Pintura e Desenho. 1970. Catálogo de exposição. (Exposição realizada no Foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob auspícios da Secretaria de Educação e Cultura, 10 a 28 de dezembro de 1970). *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>92</sup> *Id.* Exposição Gilberto, 1974, *op. cit.*

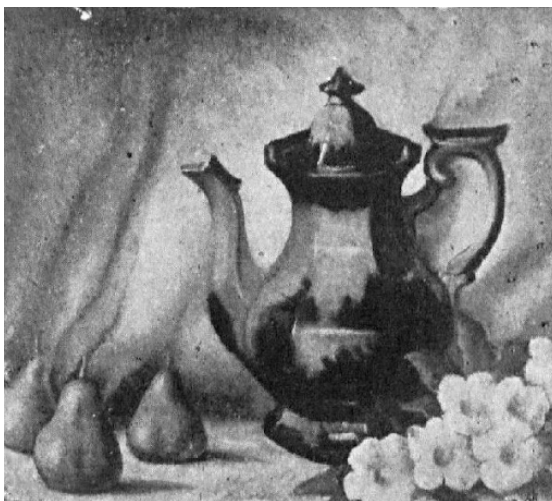
<sup>93</sup> É importante ressaltar a possibilidade da existência de outra obra com este título e/ou temática, que encontra-se fora dos acervos consultados nesta pesquisa.

Figura 20 – Gilberto Trompowsky. (*Natureza Morta*). Óleo sobre tela, 45x53,5 cm, 1945-48.



Fonte: Acervo pessoal Adriana Fuchter, Florianópolis/SC.

Figura 21 – Obra intitulada *Natureza Morta* exposta na Exposição de Gilberto Trompowsky em 1946.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, fev. 1946, edição 80, n.p.

Figura 22 – Sra. Sara Liberal e Sr. Garcia Vinolas. Exposição de Gilberto Trompowsky na A.B.I. Rio de Janeiro, 1951.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, jan. 1951, edição 139, n.p.

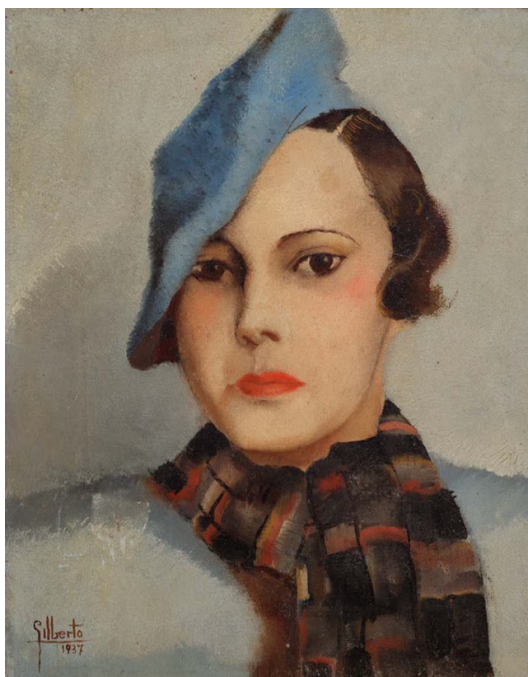
Figura 23 – A Embaixatriz de Portugal na Exposição de Gilberto Trompowsky. Rio de Janeiro, 1953.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, nov. 1953, edição 173, n.p.

A investigação de campo depara-se com a precariedade de títulos genéricos, como *Natureza-Morta e Estudo*, que dificultam a identificação definitiva de peças vinculadas ao ateliê de Portinari. Essas dissonâncias biográficas são frequentes no estudo de trajetórias mobilizadas a partir de fragmentos. Um exemplo é a obra *Boina-Azul*, citada em 1967 como Medalha de Bronze de 1934 e situada no Museu Nacional de Belas Artes. No entanto, a tela correspondente no acervo do MNBA, com motivo de “boina azul” intitula-se ali como *Figura de Mulher* e data de 1937 (Figura 24).

Figura 24 – Gilberto Trompowsky. *Figura de Mulher*. Óleo sobre tela, 1937.



Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.<sup>94</sup>

O confronto com os periódicos amplia a desordem arquivística. Enquanto o jornal *Correio da Manhã*<sup>95</sup> (1934) atribui o prêmio à *Natureza-Morta* caracterizando-a com nenúfares e um Stradivarius, a revista *Excelsior*<sup>96</sup> (1934) refere-se a *Flores de Lotus* e a revista *Fon-Fon*<sup>97</sup> (1935) menciona *O Violino e o Vaso*. A identificação mais provável da obra premiada no Salão de 1934, encontra-se na capa da revista *O Malho* (1940), a qual estampa uma *Natureza Morta* com elementos visuais compatíveis com as descrições dos periódicos consultados (Figura 25).

<sup>94</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Figura de Mulher*, 1937. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Coleção Pintura Brasileira, nº de registro 873. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/figura-de-mulher-gilberto-trompowsky/TgGCDsfUNb7uHA>. Acesso em: 20 fev. 2025.

<sup>95</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1934, edição 12284, p. 6.

<sup>96</sup> Os premio do Salão de 1934. *Excelsior*, Rio de Janeiro, out. 1934, edição 81-82, p. 732.

<sup>97</sup> Notas de Arte. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1935, edição 2, p. 50.



Figura 25 – Gilberto Trompowsky. *Natureza Morta*. Óleo sobre tela, 1934-1939.



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, out. 1940, Ano XXXIX, N° 9, capa.

Essa fragmentação documental exige do pesquisador uma postura que Albuquerque Júnior (2019) associa ao do *bricoleur* ao organizar restos e rastros para preencher as ausências do passado. Ao lidar com esses “rastros”, Gagnebin (2012) reconhece a existência de uma marca frágil que, mesmo ameaçada de apagamento, continua a apontar algo que existiu, mesmo que a identificação definitiva permaneça uma lacuna arquivística.

#### 1.4 DO ATELIÊ DE PORTINARI PARA A UNIVERSIDADE DO DISTRITO FEDERAL: A ATUAÇÃO DE GILBERTO TROMPOWSKY NO INSTITUTO DE ARTES (1935 – 1939)

A relação de Gilberto com Candido Portinari estendeu-se ao campo do ensino quando ambos lecionaram no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF), entre 1935 e 1939. Essa colaboração pedagógica reforça o vínculo entre os dois artistas e o reconhecimento de suas trajetórias, conforme a lista de docentes divulgada pelo *Jornal do Commercio*<sup>98</sup>. A nota detalha um corpo docente que incluía Georgina de Albuquerque em Artes Decorativas, Fernando Valentim em Artes Industriais e Portinari em Pintura Mural. Gilberto Trompowsky

<sup>98</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1935, edição 251, p. 4.

exercia a função de Assistente de Artes Plásticas, dividida com Sylvia Meyer, cargo que representou sua inserção no sistema de ensino artístico modernista.

A UDF, conforme analisa Peres<sup>99</sup>, consistiu em um projeto de vanguarda fundamentado na “liberdade de pesquisa e experimentação”, distanciando-se do academicismo que caracterizava a Escola Nacional de Belas Artes ENBA. Através do Decreto nº 5.513, a universidade formalizou essa vocação de inovadora:

Art. 1 – Fica instituída, na Cidade do Rio de Janeiro, e na forma deste Decreto, a Universidade do Distrito Federal.

Art. 2 – São seus fins:

- a) promover e estimular a cultura de modo a concorrer para o aperfeiçoamento da comunidade brasileira;
- b) encorajar a pesquisa científica, literária e artística;
- c) propagar as aquisições da sciencia e das artes, pelo ensino regular de suas escolas e pelos cursos de extensão popular;
- d) formar profissionais e technicos nos varios ramos de actividade que as suas escolas e institutos comportarem;
- e) prover á formação do magisterio, em todos os seus graus.<sup>100</sup>

Frederico Moraes (2005) em *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*, destaca que a criação da UDF foi uma iniciativa do secretário da Educação do Rio de Janeiro, Anísio Teixeira, visando democratizar o ensino e integrar artes e ciências em uma única instituição. O Instituto de Artes foi particularmente inovador ao associar o ensino artístico às artes industriais, gráficas e à decoração de interiores. O ateliê de pintura, sob responsabilidade de Portinari, formou alunos como Roberto Burle Marx. O corpo docente reunia nomes como Gilberto Freyre, José Oiticica, Lúcio Costa, Villa-Lobos e o próprio Gilberto Trompowsky, que Moraes identifica como o responsável pelas áreas de decoração e cenografia.

Sob a liderança de Celso Kelly, diretor e professor de História da Arte, o Instituto formava um campo de produção voltado à renovação pedagógica. A escolha de nomes vistos com desconfiança pela Academia tradicional constituía uma declaração de princípios modernistas. Na carta de Portinari a Mário de Andrade, percebe-se o ambiente do novo espaço.

Mário,

Comprei ontem esta máquina de escrever, resolvi estrear escrevendo pra você. Estamos com a exposição dos alunos aberta. “O pessoal da Escola de Belas Artes não se conforma”. Vamos começar segunda-feira um quadro de 4 metros. Todos os alunos vão trabalhar nele. O motivo vai ser café. Ainda não comecei nada pra mim. Esse negócio de aula apaixonou, a gente fica inteiramente absorvido.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> PERES, José Roberto Pereira. A extinção da Universidade do Distrito Federal (UDF/RJ). *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 23, n. 1, e290, 28 jul. 2023. p. 3

<sup>100</sup> O Decreto nº 5.513, de 4 de abril de 1935, que instituiu a Universidade do Distrito Federal na cidade do Rio de Janeiro, pode ser visto na íntegra em: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1935, n. 81, p. 15.

<sup>101</sup> Projeto Portinari (1936) *apud* PERES, José Roberto Pereira, *op. cit.*, p. 32.

A fotografia de fevereiro de 1936 (Figura 26), na qual os professores Trompowsky e Fernando Valentim conduzem os alunos em visita à decoração de Carnaval do Teatro Municipal, é a imagem dessa nova filosofia em prática, onde a arte sai da sala de aula e se envolve com a vida da cidade, condizente com o ensino voltado, em especial para as artes industriais. Recuperado em pesquisa nos periódicos da década de 1930, este permanece como único registro visual da atuação direta do artista na instituição.

Figura 26– Gilberto Trompowsky (3º dir. p/ esq.) e Fernando Valentim (1º esq. p/ dir.) em visita à decoração de Carnaval no Teatro Municipal. Rio de Janeiro, 1936.



Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1936, edição 8673, n.p.

A passagem de Gilberto Trompowsky pela UDF, embora interrompida pelo fechamento da Universidade pelo Estado Novo sob o pretexto político de ser um “antro de comunistas”, como descrito por Moraes, consolidou sua posição na vanguarda carioca. A convivência com o grupo de intelectuais reunido pela proposta pedagógica inovadora ampliou suas redes de sociabilidade e o inseriu nos debates sobre a modernidade no Rio de Janeiro. Em 1940, por exemplo, o artista integrou o júri da Seção de Arte Aplicada da Divisão Moderna do 46º Salão Nacional de Belas Artes, ao lado de nomes como o muralista Paulo Werneck (1907-1987).<sup>102</sup>

<sup>102</sup> O estudo de Marcele Linhares Viana (2022) mostra-se aqui relevante para contextualizar a autoridade de Gilberto Trompowsky, pois documenta nominalmente sua atuação como membro do júri da Seção de Arte Aplicada da Divisão Moderna, o que comprova seu reconhecimento institucional como especialista neste campo específico da modernidade. Ver: VIANA, Marcele Linhares. *Culturalidades brasileiras: arte decorativa no salão nacional de belas artes (1930-1940)*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 93–122, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670317. p. 108.

Ao assumir esse papel, ele deixou de ser apenas produtor da arte para exercer o poder simbólico de legitimar obras e ditar normas estéticas, no que Bourdieu (2007) definiria como parte das “instâncias de consagração”.

Sua formação na Escola Nacional de Belas Artes, a docência no Instituto de Artes, a prática como cenógrafo e a atuação na imprensa como cronista a partir de 1936, demonstram a mobilização de capitais cultural e social para a afirmação de sua posição no campo artístico. Oriundo de família tradicional, Trompowsky possuía um *habitus* adequado ao gosto da elite carioca. Segundo a perspectiva de Sérgio Miceli (2001) sobre as estratégias de consagração dos intelectuais, o *habitus* somado ao domínio técnico, permitiu-lhe julgar a produção oficial, assinar cenografias e figurinos, frequentar *vernissages* e bailes de Carnaval e narrar esses mesmos eventos na grande imprensa. Esse trânsito entre criação artística, estética decorativa e sociabilidade mundana, insere sua obra nos “modernismos alternativos” definido por Rafael Cardoso. A compreensão da modernidade em Gilberto Trompowsky exige, portanto, a investigação das articulações encontradas em sua trajetória entre intelectuais, artistas e mecenas que fizeram parte de sua rede de sociabilidades, em especial durante a primeira metade do século XX.



## 2 INTELLECTUAIS, ARTISTAS E MECENAS: REDES DE SOCIABILIDADES NA TRAJETÓRIA DE GILBERTO TROMPOWSKY

Reconstruir a trajetória de Gilberto Trompowsky, artista cuja atuação se estendeu por campos tão diversos, exige compreender tanto o que ele realizou, como a maneira com que se tornou capaz de produzir e circular no dinâmico ambiente cultural do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Como aponta Ângela Brandão (2019) em suas *Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte*, mesmo nas biografias de Vasari, a ascensão do artista refletia uma intrincada rede de sociabilidades: o ateliê, o mercado de arte, o mecenato e o modelo de formação.

Para tanto, faz-se necessário superar a ideia de uma “história de vida” linear. A trajetória é aqui compreendida como uma sequência de posições ocupadas em espaços sociais em constante transformação, conforme propõe Pierre Bourdieu (2006). Sem a pretensão de “esgotar” o personagem, utiliza-se a trajetória do artista como “fio condutor”, como sugere Benito Schmidt (2014), para responder a questões de interesse acadêmico. A adoção de uma narrativa que avança e retrocede em função de oportunidades e disputas, funciona como recurso metodológico para evidenciar que a biografia se constrói entre acontecimentos e espaços sociais.

Essa dinâmica de ocupação de espaços e acúmulo de capital social é analisada sob a ótica de Sérgio Miceli (2001) a respeito dos intelectuais brasileiros do início do século XX, cuja abordagem prosopográfica permite compreender como os vínculos influenciaram diretamente suas trajetórias. A legitimação de Trompowsky resultou, entre outros fatores, da construção e manutenção desses vínculos no “mundo das artes”<sup>103</sup> de seu tempo, entre grupos e interesses diversos.

Neste capítulo, as redes de sociabilidade são consideradas elemento fundamental para a inserção nos “modernismos alternativos”, conceito definido por Rafael Cardoso (2022). O texto orienta-se pelo trânsito e versatilidade do artista, estruturados a partir da ENBA, dos salões da elite e de seus diálogos com figuras como Candido Portinari, Margarida Lopes de Almeida, Ismael e Adalgisa Nery, Fernando Valentim, entre outros. Essa atuação articula-se com agentes e vias distintas daquelas consagradas pela historiografia tradicional. Seguindo a premissa de

---

<sup>103</sup> Para Pierre Bourdieu (1996, p. 78), o “mundo da arte” é um campo de disputas por legitimação, dotado de regras próprias, no qual “(...) todos aqueles que pretendem afirmar-se como membros com plenos direitos do mundo da arte, e sobretudo aqueles que aí entendem ocupar posições dominantes, sentir-se-ão obrigados a manifestar sua independência com relação aos poderes externos, políticos ou econômicos (...)”. A trajetória de Trompowsky ilustra essa dinâmica ao articular o seu capital social, que garantiu os recursos simbólicos necessários para afirmar a sua posição e autonomia dentro do campo artístico carioca.

Rafael Cardoso de que a modernidade brasileira se desenvolveu como um fenômeno “disperso e diverso”, as inovações estéticas não se restringiam às galerias, mas circulavam “vibrantes” na imprensa ilustrada, nas artes aplicadas e no Carnaval. Esse “campo ampliado de trocas modernistas”<sup>104</sup> e de sociabilidade boêmia, permite ler a trajetória de Trompowsky. Era nas trocas informais que também acontecia a modernidade carioca, permitindo ao artista consolidar um capital simbólico inalcançável apenas por meios formais, e funcionando como elemento constitutivo de um modernismo alternativo e cosmopolita.

## 2.1 A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES E O CÍRCULO DE PARES

A admissão de Gilberto Trompowsky na ENBA em 1920, como aluno livre, marcou o início de sua formação artística, inserindo-o em uma instituição que, naquele momento, detinha o monopólio quase absoluto do campo das artes no Brasil. Herdeira da Academia Imperial, a ENBA era o principal espaço onde reputações e hierarquias estabelecidas, e redes de sociabilidade fundamentais para futuras trajetórias profissionais eram construídas. Entre 1920 e 1923, Trompowsky construiu ali a base de suas relações, originando amizades e parcerias que o acompanhariam por toda a vida. Mas a passagem pela Academia, no entanto, não foi isenta de conflitos. Ao receber de um de seus mestres um “conselho desanimador”, decidiu buscar reconhecimento fora dos limites institucionais, motivando a realização de sua primeira exposição individual em 1924.

Entre as relações construídas na ENBA, destaca-se a parceria com Fernando Valentim, colega de Escola, diplomado em Arquitetura em 1922. Os dois tornaram-se sócios em diversos projetos de decoração e cenografia, sendo reconhecidos pela revista *Manchete*<sup>105</sup> em 1953, como uma das duplas de decoradores mais conhecidas e respeitadas do período. Além disso, amizades com o casal Raul Pedrosa e Olga Mary, evidenciam a durabilidade dos laços formados nesse ambiente acadêmico, que também incluía nomes como Candido Portinari e Ismael Nery, presentes nos registros da escola em períodos similares.

O ambiente da ENBA proporcionou ainda o encontro de Trompowsky com a escultora, poeta e declamadora, Margarida Lopes de Almeida. Essa relação se mostrou fundamental para a inserção do artista nos círculos da alta sociedade carioca, consolidando uma amizade marcada por trocas artísticas e sociais ao longo de sua vida.

---

<sup>104</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 17.

<sup>105</sup> BRANCO, S. Castello, *op. cit.*

### 2.1.1 Margarida Lopes de Almeida (1896 – 1983): a inserção na alta sociedade carioca

Margarida Lopes de Almeida (Figura 27) nasceu numa ampla residência na Rua Aprazível (atual residência da família La Saigne), em Santa Teresa, onde a sua educação inicial ficou a cargo de D. Paulina Macedo, mestre e escritora. Sua origem está fundamentada em um contexto familiar profundamente inserido nas artes. O cotidiano da casa era organizado pelos pais, Filinto e Júlia Lopes de Almeida, e partilhado com os irmãos Afonso (poeta), Albano (pintor) e Lúcia (pianista), bem como com as tias declamadoras Adelina e Adelaide. Este núcleo mantinha um convívio próximo com figuras ilustres das letras, a exemplo de Olavo Bilac, Raymundo Correia e Artur Azevedo. A influência da mãe definiu o seu percurso nas artes plásticas, incentivando Margarida a dedicar-se à escultura ao elegê-la carinhosamente como a “sua escultora”.<sup>106</sup>

Figura 27 – Margarida Lopes de Almeida. Rio de Janeiro, 1921.



Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1921, edição 51, n.p.

A trajetória de Margarida como escultora teve início em 1912, quando ingressou na ENBA (Figura 28). A pesquisadora Nicoli Braga Macêdo (2023) em seu estudo *Uma singularidade plural: Margarida Lopes de Almeida (1896-1983)*, aponta essa matrícula como precursora, efetivada duas décadas após o decreto que permitiu a presença feminina na instituição e também pelo seu desempenho acadêmico promissor, conquistando o segundo lugar em Modelo Vivo (1920) e a Grande Medalha de Ouro (1921).

<sup>106</sup> A atuação de Margarida e sua influência no cenário cultural, motivou Trompowsky a dedicar-lhe uma crônica em sua coluna *Nome da Semana*, na revista *O Cruzeiro*, em 1955, onde descreve marcos importantes da vida da artista, como as informações que constam nesta abertura. Ver: TROMPOWSKY, Gilberto. Nome da Semana: Margarida Lopes de Almeida. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1955, edição 40, p. 84.

Na ENBA, Trompowsky e Albano Lopes de Almeida, irmão de Margarida, integram a mesma turma no curso de Pintura em 1920.<sup>107</sup> Essa convivência acadêmica estreitou os laços entre as famílias, fato registrado pela revista *Fon-Fon*<sup>108</sup> de 7 de janeiro de 1922 (Figura 29), que documentou um chá oferecido na residência dos Trompowsky Livramento em homenagem à medalha de ouro recém-obtida pela escultora.

Figura 28 – Margarida Lopes de Almeida (2ª eq. p/ dir.) em aula de Escultura do prof. Corrêa Lima na ENBA, 1920.



Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1920, edição 3, n.p.

Figura 29 – Chá Artístico na residência da família Trompowsky à Margarida Lopes de Almeida. Gilberto (1º dir. p/ esq.) e Margarida (3ª dir. p/ esq.).



Fonte: *Fon - Fon*, Rio de Janeiro, 07 jan. 1922, Ano XVI, edição 1A, n.p.

Ambos artistas expuseram no Salão da Primavera de 1924. Na ocasião, a *Gazeta de Notícias* destacou a escultura “cabeça de velho” de Margarida e uma série de desenhos de “cunho ultra-moderno” apresentados por Gilberto.<sup>109</sup> Naquele mesmo ano, Margarida recebeu o Prêmio de Viagem a Paris, tornando-se a segunda mulher escultora no Brasil a conquistar tal reconhecimento, como indica Nicoli Braga Macêdo (2023). A autora destaca que entre 1892 e

<sup>107</sup> Ver o ANEXO G desta dissertação, contendo a lista de alunos do curso de Pintura na ENBA, no ano de 1920. Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Lista de Alunos Livres – ENBA, 1920. Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>108</sup> Notas Sociaes. Chá Artístico. *Fon - Fon*, Rio de Janeiro, 1922, edição 1A, n.p.

<sup>109</sup> O segundo salão de Primavera – No Lyceu de Artes e Offícios: Esculptura e Exotismo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1924, edição 30, n.p.

1930, apenas três dos 25 prêmios foram para mulheres, no qual enfatiza o forte engajamento político da artista para a emancipação feminina, participando da Liga pelo Progresso Feminino e da Legião da Mulher Brasileira.

A viagem de Margarida para a capital francesa ocorreu em 1925, após a conquista do Prêmio de Viagem na ENBA. Conforme registrou Gilberto Trompowsky em sua coluna na revista *O Cruzeiro*<sup>110</sup> em 1955, a artista permaneceu em Paris por sete anos, sendo cinco financiados pela premiação e dois custeados por meios próprios. Na Europa, a escultora frequentou ateliês de renome, a exemplo do espaço de Paul Landowsky. O mestre francês chegou a declarar que a brasileira já dominava os segredos do *métier* e confiou à Guida (sua assinatura como escultora) a execução das mãos do monumento ao Cristo Redentor. O seu aperfeiçoamento estendeu-se ao estúdio de Jean Camus, responsável por instruí-la na técnica do talhe em mármore e pedra, num percurso técnico que culminou com a sua premiação no *Salon des Artistes Français* em 1931, com a escultura *São Sebastião* e o baixo relevo *Alegria*.<sup>111</sup>

Seu retorno definitivo ao Brasil ocorreu em 1932, a bordo do navio Kerguelen, evento noticiado por diversos jornais. Em suas próprias palavras, essa experiência no “velho mundo” foi de intenso aprendizado: “Durante a minha estada no velho mundo fixei-me, a maior parte do tempo, em Paris, tendo ali apurado a minha arte no estudo dos grandes mestres da estatuaria”.<sup>112</sup>

O domínio da artista ia além das artes plásticas, englobando o canto, a poesia e a declamação. Em dezembro de 1932, a *Fon-Fon*<sup>113</sup> reproduziu um comentário do escritor e poeta francês Jean Rameau, que a definiu com uma expressividade que a tornava a intérprete ideal dos poetas, capaz de “pintar, esculpir e animar” os versos. O marco histórico de Margarida foi documentado pelo próprio Gilberto Trompowsky quase duas décadas depois. Sob o pseudônimo G. de A., o pintor utilizou sua coluna *Mundanismo*, na revista *O Cruzeiro*<sup>114</sup> de outubro de 1950, para noticiar a milésima vez que a amiga subia ao palco. Em sua crônica, ele destaca que o recital teve “invulgar repercussão e foi coroado do maior e mais completo exito”, marcando uma noite em que a “inigualável artista” recebeu justas homenagens, gravando a data

<sup>110</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Nome da Semana: Margarida Lopes de Almeida. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1955, edição 40, p. 84.

<sup>111</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1932, edição A00892, n.p.

<sup>112</sup> A Bordo do Kerguelen. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1932, edição 749, p. 5.

<sup>113</sup> Palavras do poeta Jean Rameau sobre Margarida, em excerto original: “Elle ne dit pas seulement les vers: elle les peint, les sculpte, les anime avec ses intonations, ses gestes, ses larmes, car elle pleure nos vers quand ils sont dignes d'être pleu-rés; elle les chante ou les sourit quand ils méritent d'enthousiasmer ou simplement de distraire. C'est l'in-terpréte idéale des poètes”. Fonte: Rendas de Espuma. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1932, edição 43, p. 20.

<sup>114</sup> G. de A. *Mundanismo*. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14 out. 1950, edição 52, p. 106.

“com letras de ouro” em sua carreira. Um dos registros materiais desta celebração foi encontrado durante minha pesquisa no Arquivo Filinto de Almeida, da Academia Brasileira de Letras (ABL), que conserva o convite impresso em papel cartão, para o jantar oferecido em comemoração ao seu milésimo recital. O destaque visual do documento é uma margarida de tecido, em alusão ao nome da homenageada, presa no cartão por uma pequena fenda lateral (Figura 30).

Figura 30 – Convite de jantar em homenagem ao milésimo recital de Margarida Lopes de Almeida.



Fonte: Academia Brasileira de Letras/Arquivo Filinto de Almeida.<sup>115</sup>

A dedicação de Margarida Lopes de Almeida à arte estendeu-se à meticulosa curadoria da memória familiar. De acordo com o depoimento de seu sobrinho, Cláudio Lopes de Almeida, ela possuía um “dom de arquivista”.<sup>116</sup> Diferente de sua mãe, Júlia, cuja imersão na produção literária não deixava tempo para organizar os próprios escritos, Margarida assumiu a compilação de uma vasta documentação de diversos membros da família, preenchendo “duas malas grandes e cheias”.<sup>117</sup> Sob a perspectiva teórica de Philippe Artières (1998), essa prática de preservação ultrapassa a mera conservação documental, configurando um “processo notável

<sup>115</sup> ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Convite de jantar em homenagem ao milésimo recital de Margarida Lopes de Almeida. (Cartão-convite). *Arquivo Filinto de Almeida*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>116</sup> FANINI, Michele Asmar; FAEDRICH, Anna. Entrevista com os netos de Júlia Lopes de Almeida: Claudio e Fernanda Lopes de Almeida. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 315-328, 2020. p. 316.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 317.

de subjetivação” e um “dispositivo de resistência” contra o apagamento e a dispersão inerentes à passagem do tempo. Ao estruturar esse arquivo, que mais tarde seria doado à ABL, ela construiu uma narrativa coletiva que preservaria o vasto capital cultural de sua família.

#### 2.1.1.1 O salão de Julia Lopes de Almeida

O simpático chalé da família na Rua Almirante Alexandrino, em Santa Teresa, reunia escritores, artistas e a “haute-gomme” carioca.<sup>118</sup> A importância desse espaço é destacada por Ruy Castro, ao apontar que, enquanto o poder econômico no bairro se concentrava na mecenas Laurinda Santos Lobo, “a literatura, como todos os seus triunfos e louvores, era o feudo da escritora Julia Lopes de Almeida”.<sup>119</sup> O autor ressalta que esse prestígio fundamentava-se nos grandes nomes recebidos na residência e na força da própria anfitriã, consagrada como um fenômeno de sucesso editorial no mercado da época. O salão refletia o intenso engajamento político e social de Julia. Por trás de sua imagem de grande dama, a escritora assumia uma postura contestadora, republicana e abolicionista.<sup>120</sup> O endereço mantinha a atenção constante da imprensa carioca, como demonstra a visita de João do Rio, que em 1904 subiu a Santa Teresa exclusivamente para entrevistar a autora e seu marido, Filinto, para a *Gazeta de Notícia*.<sup>121</sup>

A amizade com Margarida proporcionou a Gilberto Trompowsky acesso a esse ambiente de prestígio, estabelecendo uma relação de mútua relevância que perdurou por décadas, com a presença constante da escultora nas recepções do ateliê do pintor e em suas exposições. A conexão entre eles aprofundou-se por meio de trocas artísticas diretas. Trompowsky elaborou ilustrações de Margarida encontradas em sua coluna *Mundanismo* nos anos de 1949, 1950 e 1952 (Figura 31, Figura 32, Figura 33). Percebe-se aqui, o traço do artista que, em vinhetas e crônicas, deu visibilidade à figura da escultora, registrando sua trajetória que ganhou circulação de massa pela página da revista, um sintoma do que Rafael Cardoso designa como “modernidade impressa”. Em contrapartida, Margarida esculpiu um busto do pintor, hoje preservado no acervo do Museu D. João VI da UFRJ (Figura 34).<sup>122</sup>

<sup>118</sup> Já foi o centro do mundanismo carioca (...). *Manchete*, Rio de Janeiro, 1960, edição 433, p. 47.

<sup>119</sup> CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: O Rio moderno dos anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019. p. 63.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>122</sup> A imprensa da década de 1930 já destacava a troca estética surgida do convívio nesse círculo intelectual. O jornal *O Radical*, em 19 de novembro de 1933, ao cobrir a exposição conjunta de Gilberto e Fernando Valentim no Palace Hotel, destacou entre as obras mais notáveis do pintor os retratos de Margarida Lopes de Almeida. Fonte: Exposição de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim. *O Radical*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1933, edição 496, p. 2.

Figura 31 – Ilustração de Gilberto Trompowsky retratando Margarida Lopes de Almeida para a coluna *Mundanismo*, 1949.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 22 out. 1949, edição 1, p. 104.

Figura 32 – Ilustração de Gilberto Trompowsky retratando Margarida Lopes de Almeida para a coluna *Mundanismo*, 1950.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 14 out. 1950, edição 52, p. 106.

Figura 33 – Ilustração de Gilberto Trompowsky retratando Margarida Lopes de Almeida para a coluna *Mundanismo*, 1952.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1952, edição 16, p. 120.



Figura 34 – Margarida Lopes de Almeida. *Busto de Gilberto Trompowsky*. Gesso, s/d.



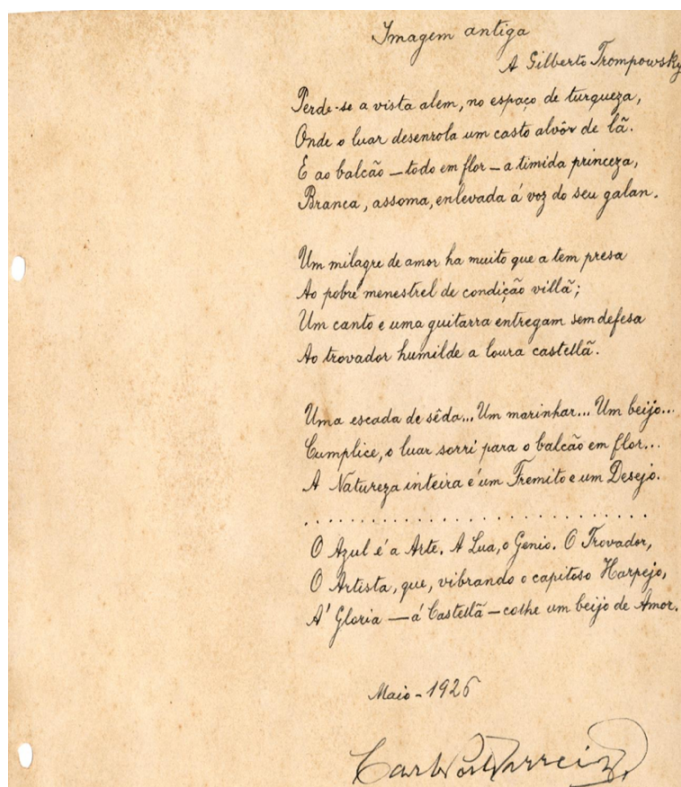
Fonte: UFRJ/Acervo Museu D. João VI. Registro 1874.<sup>123</sup>

A investigação em torno dessa escultura de gesso foi o motivo que conduziu-me ao Arquivo Filinto de Almeida, da Academia Brasileira de Letras, instituição que abriga a documentação familiar organizada por Margarida. Entre os papéis do Arquivo, encontra-se uma página do álbum de recordações de Julia Lopes de Almeida com o poema manuscrito intitulado *Imagem Antiga*, datado de maio de 1926 e dedicado a Gilberto Trompowsky (Figura 35). O documento em tinta sobre papel cartão está associado a tradição dos álbuns de dedicatórias da Primeira República, nos quais os frequentadores deixavam versos como gesto de admiração. O manuscrito sinaliza a circulação do jovem pintor pela rede de poetas ligada a Julia e destaca o papel das mulheres letradas na mediação entre criadores e instituições culturais. O vínculo do pintor junto aos herdeiros desse núcleo literário manteve-se constante com o passar dos anos, como confirma a revista *Fon-Fon*<sup>124</sup> de 1937, que registrou a inauguração de mais uma exposição de Trompowsky, fotografando-o ao lado de senhoras como a primeira-dama Darcy Vargas e a esposa de Afonso Lopes de Almeida.

<sup>123</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Margarida Lopes de Almeida. Busto de Gilberto Trompowsky. Gesso, s/d. (Escultura). Registro 1874. *Escola de Belas Artes. Acervo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>124</sup> *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1937, edição 47, p. 26.

Figura 35 – Poema manuscrito *Imagem Antiga* com dedicatória à Gilberto Trompowsky, maio de 1926.

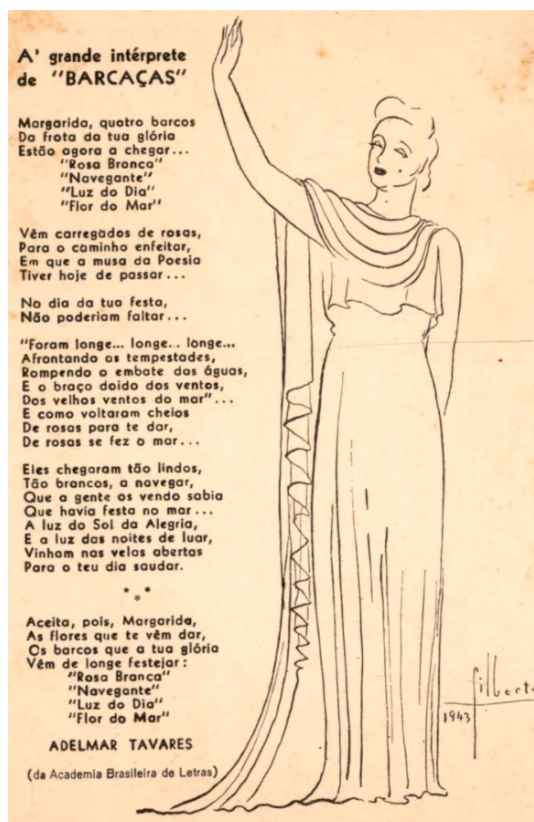


Fonte: Academia Brasileira de Letras/ Arquivo Filinto de Almeida.<sup>125</sup>

No mesmo acervo da ABL, o cartão literário ilustrado intitulado *A grande intérprete de "Barcaças"* (Figura 36) sintetiza a interseção entre artes plásticas e literatura. A composição une um poema do acadêmico Ademar Tavares a uma ilustração de Trompowsky, executado em traço contínuo e estilizado, representando uma figura feminina performática em traje de inspiração clássica. A associação entre imagem e palavra homenageia a intérprete da peça, integrando simbolicamente as linguagens para celebrar o prestígio de uma figura que circulava entre o teatro, a declamação e a Academia. O pequeno impresso materializa as redes de sociabilidade do artista, que também abrangia o campo literário carioca.

<sup>125</sup> ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Poema manuscrito "Imagem Antiga" com dedicatória à Gilberto Trompowsky, maio de 1926. (Página de álbum). *Arquivo Filinto de Almeida*. Rio de Janeiro, RJ.

Figura 36 – Cartão literário ilustrado por Gilberto Trompowsky para Margarida Lopes de Almeida, 1943.



Fonte: Academia Brasileira de Letras/Arquivo Filinto de Almeida.<sup>126</sup>

A tradição de sociabilidade herdada de Julia, não se perdeu. Segundo o relato familiar registrado na entrevista conduzida por Anna Faedrich e Michele Asmar Fanini (2020), após o falecimento do pai, em 1945, Margarida mudou-se novamente para Santa Teresa, instalando-se em outro casarão. Neste novo endereço, a escultora deu continuidade à dinâmica do antigo lar materno ao adaptar os tradicionais saraus, que foram transformados em reuniões vespertinas e permaneceram repletas de literatura, poesia e arte. O vínculo com esse círculo aparecia com frequência na imprensa, como por exemplo, ao escrever uma crônica dedicada à sua própria mãe na revista *O Cruzeiro*<sup>127</sup> em 1956, Trompowsky lamentou não possuir o “estro poético de um Afonso Lopes de Almeida” para compor versos à altura da homenageada. O convívio prolongado com os Lopes de Almeida proporcionou ao pintor um acesso privilegiado e contínuo às dinâmicas do circuito artístico carioca, que ocorriam no antigo salão literário de Santa Teresa. Ali, Trompowsky foi apresentado a uma figura determinante para a sua trajetória, conforme o seu próprio relato: “Foi em casa de Júlia Lopes de Almeida, mãe de Margarida,

<sup>126</sup> ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Cartão literário ilustrado por Gilberto Trompowsky para Margarida Lopes de Almeida, 1943. (Cartão impresso). *Arquivo Filinto de Almeida*. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>127</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. O Nome da Semana: Minha Mãe. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1956, edição 11, p. 39.

minha amiga, onde conheci D. Laurinda Santos Lobo, senhora que gostava de incentivar as artes e os artistas”<sup>128</sup>.

### 2.1.2 Laurinda Santos Lobo (1878-1946): o mecenato e o palacete em Santa Teresa

A projeção de Laurinda Mangini Murtinho Santos Lobo (Figura 37) na sociedade carioca é indissociável da vasta rede de influência da sua família paterna. Laurinda nasceu em Cuiabá, no Mato Grosso e de acordo com a investigação biográfica de Hilda Machado (2002), era órfã de pai e cresceu sob a tutela do tio, Francisco Murtinho, que assumiu o suporte financeiro e a sua educação. Mudou-se para o Rio de Janeiro, mais precisamente em Santa Teresa, por volta dos 16 anos. Aos 17, Laurinda casou-se com Hermenegildo Santos Lobo, em 26 de setembro de 1895. Embora o casamento fosse por amor, o relacionamento era publicamente aberto, o que, para os padrões da época, era considerado libertino e imoral. Hermenegildo, chamado por Laurinda de “Gigido”, era um marido complacente e a relação entre eles parecia ser pautada em companheirismo e cumplicidade.<sup>129</sup>

Figura 37 – Laurinda Santos Lobo na temporada do Teatro Municipal. Rio de Janeiro, 1916.



Fonte: Hilda Machado (2002, p. 111).

A postura desafiadora em relação às normas sociais, aliada à sua vasta fortuna e influência, consolidou Laurinda como uma mulher que não se dobrava à moralidade da sociedade carioca. Essa autonomia estendeu-se à esfera política. Como presidente do conselho da Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), Laurinda encabeçou, juntamente

<sup>128</sup> Gilberto Trompowski: a arte ao longo da vida, *op. cit.*, p. 5.

<sup>129</sup> MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: Mecenaz, Artistas e Outros Marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 180.

com Bertha Lutz e Nair de Teffé, a entrega de um abaixo-assinado ao Senado em 1927, reunindo cerca de duas mil assinaturas para exigir o sufrágio e defender a participação ativa das mulheres na vida pública.<sup>130</sup>

Laurinda expressava-se fortemente pela indumentária. Andresa de Lima (2014) em *Laurinda dos Santos Lobo e a moda: os figurinos e as sociabilidades na Belle Époque*, analisa essa faceta da mecena, ressaltando que as roupas funcionavam como um “sistema de signos”. Chamada por João do Rio de a “Marechala da Elegância” e a “Princesa dos Mil Vestidos”, a anfitriã abraçava o excesso proposital, atitude que figuras contemporâneas como Carolina Nabuco avaliavam como próxima da vulgaridade. A autora argumenta que a moda assumiu o papel de “passaporte social” para Laurinda, garantindo reverência e espaço com seus figurinos cheios de significados intencionais, como por exemplo, a exibição de anéis com as cores da bandeira francesa durante a Primeira Guerra Mundial.

A família Murtinho representava uma poderosa oligarquia do centro-oeste brasileiro, com serviços administrativos, financeiros e agronegócio. Luciana Campos Batista (2019) mapeou as operações da Companhia Mate-Laranjeira, da qual a família era sócia. Focada na extração e exportação de erva-mate, a empresa atuava com autonomia ímpar em regiões fronteiriças, chegando a ter a própria moeda (o “Boró”) e a conceder empréstimos ao governo estadual. Esse domínio econômico encontrou correlação política na figura de outro tio, Joaquim Murtinho, ocupante de Ministérios como da Indústria e Viação em 1896 e Finanças em 1898, durante o governo de Campos Sales.

Joaquim Murtinho não possuía herdeiros diretos, nomeando a sobrinha como principal administradora dos seus bens. O patrimônio herdado, segundo Batista (2019), envolvia ações da Companhia Mate-Laranjeira e da Ferro-Carril, propriedades em Petrópolis e o Palacete Murtinho, em Santa Teresa. Edificada em 1907, a grandiosa e eclética residência de seis salas, salões suntuosos e um mirante converteu-se na representação física da autoridade de Laurinda. A revista *Para Todos*<sup>131</sup> de 1930, dedicou uma crônica ao edifício, enaltecendo a vista sobre a baía de Guanabara e os contínuos trabalhos de aperfeiçoamento promovidos pela proprietária, definida na ocasião como uma “fada boa” cuja casa andaria “constantemente em obras”. O interior era quase como um museu particular. O Salão Francês exibia paredes forradas a seda adamascada vermelha e mobília Luís XV; o Salão Rosa, o predileto da anfitriã, acolhia recitais

<sup>130</sup> BATISTA, Luciana Campos. *Laurinda Santos Lobo, Usos e Sentidos dos Espaços: Entre Memórias e Apagamentos*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2019. p. 39-41.

<sup>131</sup> MELLO, Alba de. A Marechala da Elegancia. *Para Todos*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1930, edição 601, p. 22-23.

num jardim de inverno; e o gabinete chinês, ou Salão Azul, destacava-se por jades e estátuas de Buda.<sup>132</sup>

O salão do Palacete em Santa Teresa assumiu a função de autêntico centro cultural, dissolvendo barreiras entre o público e o privado, o erudito e o popular. Hilda Machado (2002) aponta que a prática dos saraus no Salão do Palacete em Santa Teresa, herdada do tio Joaquim, alcançou a máxima expressão sob o comando de Laurinda, estruturando o principal espaço de sociabilidade da República Velha. Semanalmente, o ambiente acolhia políticos como Nilo Peçanha, diplomatas e escritores como Graça Aranha e Afrânio Peixoto.

Laurinda também foi uma mecenas pioneira na promoção da música popular brasileira. Em seu salão, artistas como Catulo da Paixão Cearense e, posteriormente, Silvío Caldas, tiveram a oportunidade de se apresentar para a elite carioca, rompendo as barreiras do preconceito em relação aos ritmos populares.<sup>133</sup> Nair de Teffé, em seu depoimento, relata o escândalo que a apresentação do *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga causou nos salões, mas também a importância desse evento para a inserção da música popular na alta sociedade.<sup>134</sup>

Em paralelo, a sua ação abrangeu nomes já consagrados. Como destaca Hilda Machado (2002), em 1924, Laurinda liderou a angariação de fundos que financiou a viagem do compositor Heitor Villa-Lobos a Paris, que lhe dedicou parte de sua obra, além de acolher espetáculos de figuras internacionais como a bailarina Isadora Duncan, em 1916. Nas artes plásticas, a autora evidencia o patrocínio dado a caricaturistas da época, como Emilio Cardoso Aires. Laurinda possuía uma predileção por *portrait-charges* e posava com frequência para Aires e outros criadores, cujos trabalhos passavam a integrar a decoração das paredes do seu palacete.

O salão de Laurinda também se estendia em suas casas de Buenos Aires e Paris, onde recebia a colônia brasileira e artistas estrangeiros. Em Buenos Aires, ela se hospedava na casa de seu tio, Dom Ricardo Mendes Gonçalves, presidente da Mate-Laranjeira, e frequentava a Confeitaria *La Ideal* e o *Teatro Colón*. Em Paris, seu apartamento na *Place de La Madeleine* era palco para saraus que celebravam a arte brasileira, como a apresentação dos *Oito Batutas* em 1921 e a estreia de Villa-Lobos em 1924.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> O detalhamento da arquitetura do Palacete, em especial a composição de seus diversos salões, foi realizado com maestria pela pesquisadora Hilda Machado. Ver: MACHADO, Hilda, *op. cit.*, p. 198-199.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>134</sup> BATISTA, Luciana Campos, *op. cit.*, p. 63.

<sup>135</sup> MACHADO, Hilda, *op. cit.*, p. 126-127.



### 2.1.2.1 Gilberto Trompowsky e a rede Santos Lobo

Na primeira exposição individual de Gilberto Trompowsky, realizada em 1924 no Palace Hotel, Laurinda Santos Lobo adquiriu o quadro *Hespanholas* (Figura 38). A aquisição da mecenas pode ser interpretada como um “obséquio multiplicador” pois, “a partir de ter-se um quadro comprado por ela, as outras senhoras de sociedade também queriam um quadro pintado por aquele artista”.<sup>136</sup> Embora não haja registros na imprensa detalhando como ocorreu o contato inicial, presume-se que Laurinda tenha apresentado Gilberto Trompowsky ao Barão de Saavedra, o qual possibilitou a realização desta primeira exposição do artista. Figura que transitava entre a diplomacia, os salões e as instituições culturais, o Barão era um sincero cultuador das manifestações da arte moderna. Em 1949, viabilizou a instalação provisória do Museu de Arte Moderna no décimo primeiro andar do Banco Boavista.<sup>137</sup> Através deste contato, o artista conseguiu expor pela primeira vez no salão do Palace Hotel, na Avenida Rio Branco.<sup>138</sup> O jovem artista, apesar de ser em suas próprias palavras “um ilustre desconhecido”, reuniu suas aquarelas e desenhos em um primeiro evento (Figura 39), que recebeu a validação do público e inaugurou o ciclo das tradicionais exposições anuais em sua carreira.<sup>139</sup>

Figura 38 – Gilberto Trompowsky. *Hespanholas*. 1924.



Fonte: *Para Todos*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1924, edição 312, n.p.

<sup>136</sup> Comentário de Jorge Bailly para entrevista realizada em 1990, pela pesquisadora Hilda Machado. Ver: *Ibid.*, p. 164.

<sup>137</sup> Museu de arte mod. *Rio*. Rio de Janeiro, 1949, edição 116, n.p.

<sup>138</sup> Flores e Pássaros de G. de A., *op. cit.*, p. 8; MACHADO, Sonia R. P., *op. cit.*, p. 7.

<sup>139</sup> Gilberto Trompowski: a arte ao longo da vida, *op. cit.*, p. 5.

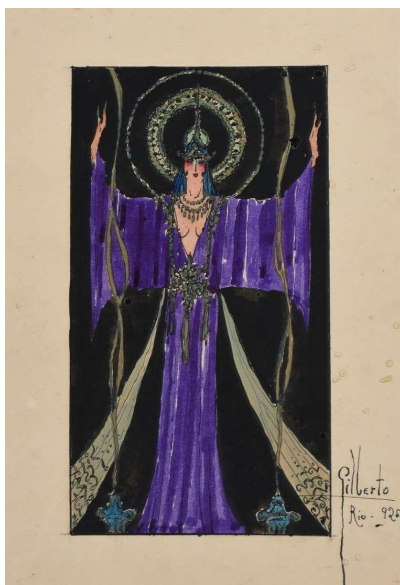
Figura 39 – Gilberto Trompowsky no Palace Hotel, em sua primeira exposição em 1924.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, edição 34, 1956, n.p.

A mostra, encerrada após um mês, projetou Trompowsky como artista reconhecido pela representação da elegância feminina.<sup>140</sup> Na exposição subsequente, em 1925, sua produção foi destacada pela “arte aristocrática e pessoal”, além da habilidade em retratar silhuetas femininas com sutileza (Figura 40), atributos que evidenciavam sua originalidade que o distinguia de outros pintores de sua geração.<sup>141</sup>

Figura 40 – Gilberto Trompowsky. *Figura*. Guache e nanquim s/ papel, 17x13cm, 1925.



Fonte: Antigo Moderno.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Exposição Gilberto. *Universal*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1924, edição 1, n.p.

<sup>141</sup> Um artista Brasileiro. *A.B.C.*, Rio de Janeiro, 26 set. 1925, edição 551, p.12.

<sup>142</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. *Figura*. 1925. Guache e nanquim sobre papel, 17 x 13 cm. *Antigo Moderno*. Catálogo de leilão virtual. Lote 48. Piracicaba, SP, 27 set. 2017. Disponível em: <https://www.antigomoderno.com.br/peca.asp?ID=3136052>. Acesso em: 07 mar. 2025.



O estilo de Gilberto Trompowsky, desde seus primeiros trabalhos, era marcado pelo decorativo. Kauffman em 1939, o definia como um “artista, sem duvida, mas esteta antes de artista”, priorizando o valor decorativo em suas composições. Ao analisar a XIV Exposição do pintor, para o jornal *O Carioca*<sup>143</sup>, o crítico constatou que essa característica dominava a sua produção de maneira “insofismável”. A crônica destacou que, ao realizar retratos, Gilberto respeita fielmente os traços e penetra na alma do retratado, mas ainda assim faz um retrato decorativo. Quando pinta uma natureza morta, sua composição busca o aspecto decorativo e ao representar flores, explora as cores como elemento essencial para criar um efeito visual atraente.

Ao selecionar cenas para suas composições ou ao desenhar figurinos para espetáculos e bailes de fantasia, o artista demonstra uma preocupação constante com a combinação decorativa, caracterizando sua pintura pela “elegancia e a finura dos traços e o jogo harmonico das nuances e dos coloridos, a beleza decorativa dos motivos e o ineditismo de suas estylizações admiraveis”<sup>144</sup>. Essa preferência pelo decorativo o levava a criar obras que, embora não fossem “simbólicas”, eram tomadas por um “artificialismo natural”.<sup>145</sup> A imprensa, contudo, nem sempre se mostrou unânime, havia quem considerasse que, “como decorador, o Sr. Gilberto Trompowsky, deixa a desejar; não é bastante espontaneo. Sente-se, nos seus quadros, o producto de um esforço regularmente compensado”<sup>146</sup>. Esta observação na crônica de 1926, mostra um olhar atento ao seu processo criativo, em contraste com ideais de improviso ou liberdade expressiva. No mesmo texto, o cronista reconhecia suas qualidades: “É, entretanto, um bom retratista. Lança bem a figura, dá-lhe movimento, não tem indecisão: a obra concluída é tal como ele a idealizou. Firmeza de traço, bom colorido”<sup>147</sup>. *O Paiz* de 1926, aponta também uma aparente divergência sobre Gilberto ser considerado um retratista:

Não é, por tanto, o Sr. Gilberto um retratista, na accepção corrente do termo porque os seus retratos são quadros de sêres humanos, retocados pelo seu capricho, pela sua esthesia, os quaes se não parecem propriamente com os originaes mas que os fazem lembrar, todavia, pela sugestão de certas linhas.<sup>148</sup>

A seleção de obras expostas por Trompowsky em sua estreia no Palace-Hotel, traz um repertório visual marcado pela estilização. Nas quatro obras a seguir, observa-se um traço seguro e sintético, capaz de condensar neles certa expressividade. A primeira (Figura 41), traz

<sup>143</sup> KAUFFMANN, Henri. “Ateliers” e Exposições. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1939, edição 218, p. 6.

<sup>144</sup> A pintura brasileira e o sr. Gilberto Trompowsky. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 03 dez. 1930, edição 177, p. 15.

<sup>145</sup> KAUFFMANN, Henri, *op. cit.*, p. 6.

<sup>146</sup> Exposição de Pintura Gilberto Trompowsky. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 05 dez. 1926, edição 5693, p. 6.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 out. 1926, edição 15333, p. 7.

o retrato estilizado de uma figura feminina com o rosto parcialmente oculto sob um chapéu geométrico e adornos de plumas. O enquadramento próximo, o contraste entre áreas planas e texturas conferem à obra um caráter elegante e cosmopolita, próximo ao universo das revistas de moda da década de 1920.

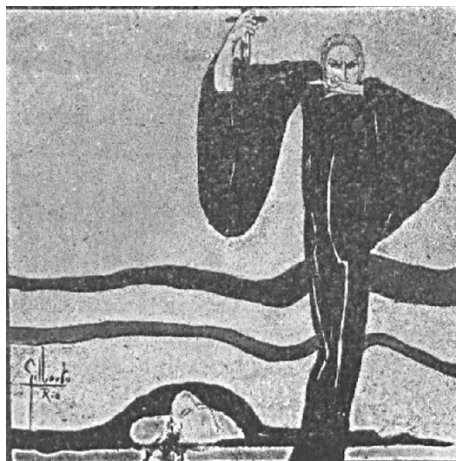
Figura 41 – Gilberto Trompowsky. *Mysteriosa*. 1924.



Fonte: *Universal*, Rio de Janeiro, edição 1, 17 dez. 1924, n.p.

A segunda composição (Figura 42) apresenta um personagem de porte dramático, trajando vestes longas e escuras, que domina a cena com gesto e postura teatrais, enquanto uma figura ao chão, reforça a assimetria narrativa e a “tragedia” da cena. A obra explora o contraste entre o escuro dominante e o claro do fundo, criando uma tensão visual que remete à cenografia e ao teatro, áreas nas quais Trompowsky também atuaria com destaque. As duas últimas obras mostram retratos femininos, cada qual com um tipo físico e uma abordagem formal distinta. No primeiro (Figura 43), de frente, a figura é construída captando delicadeza no olhar e na inclinação da cabeça. No segundo (Figura 44), de perfil, a composição privilegia a linha e o contorno, destacando a silhueta alongada do pescoço e elementos, como o colar e o penteado.

Figura 42 – Gilberto Trompowsky. *Tragedia*. 1924.



Fonte: *Universal*, Rio de Janeiro, edição 1, 17 dez. 1924, n.p.

Figura 43 – Gilberto Trompowsky. *Retrato de Mlle. L.C da F.* 1924.



Fonte: *Para Todos*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1924, edição 312, n.p.

Figura 44 – Gilberto Trompowsky. *Uma visão de 1924*. 1924.



Fonte: *Para Todos*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1924, edição 312, n.p.

A produção pictórica inicial, apreço pelo figurino e pela dramaticidade, integrou-se ao trabalho que Gilberto desenvolveria na cenografia teatral e na ornamentação dos bailes. Em

retrospectiva, o próprio artista reconheceu que seus anos formativos foram marcados por uma busca do espetacular, comentando a influência da “roupagem do balé russo” e de temáticas românticas associadas à Espanha, Portugal e Oriente para compor uma atmosfera que ele mesmo definiu como “novelesca, dramática”.<sup>149</sup> Essa síntese entre o decorativo e o figurativo explica o recebimento de sua obra por mecenas como Laurinda Santos Lobo, cujos salões em Santa Teresa serviam de palco para o cosmopolitismo e a modernidade que Trompowsky traduzia.

A relação de Trompowsky com Laurinda não se limitou ao mecenato. Hilda Machado (2002) ressalta que sua presença na residência de Santa Teresa era constante, como registram as crônicas sociais que com frequência o listavam entre os convidados “antes do etc.”. O artista, nas palavras da autora, “era o decorador de Laurinda e muito influente junto a ela, quase um assessor para artes plásticas”.<sup>150</sup> A expertise de Trompowsky em cenografia e decoração, adquirida com a execução de bailes de gala, por exemplo, alinhava-se perfeitamente ao gosto de Laurinda por espetáculos grandiosos.

Laurinda, uma colecionadora ávida por retratos, possuía uma vasta coleção de obras, incluindo algumas do artista. Acendendo um cigarro e oferecendo outro à cronista Alba de Mello durante uma entrevista, comenta sobre a grande quantidade de quadros em suas paredes: “Não se espante dos quadros collocados naquella parede. É que não tinha mais onde encaixá-los. Pra lá eu apenas havia pedido um de Gilberto Trompowsky. Mas a gente não se póde furtar a attender a um pedido, a obsequiar um artista”.<sup>151</sup>

Essa relação extrapolou o universo dos salões e se materializou em intervenções arquitetônicas e decorativas. Quando Laurinda decidiu reformar o Palacete Murtinho, confiou o projeto e a execução a Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim. Sob a direção da dupla Trompowsky-Valentim e a “batuta personalíssima e delirante” da anfitriã, a mansão passou a ser conhecida como Palacete Santos Lobo.<sup>152</sup>

### **2.1.3 Fernando Valentim do Nascimento (1900-1969): da ENBA para a modernidade carioca**

Com o arquiteto Fernando Valentim, seu amigo inseparável, trabalha nos cenários, desenha e planeja as decorações, realiza alguma obra sensacional, como as decorações do Teatro Municipal para o baile de segunda-feira de carnaval. Os “décors” de

<sup>149</sup> MACHADO, Sonia R. P., *op. cit.*, p. 7.

<sup>150</sup> MACHADO, Hilda, *op. cit.*, p. 125.

<sup>151</sup> MELLO, Alba de, *op. cit.*, p. 22.

<sup>152</sup> MACHADO, Hilda, *op. cit.*, p. 196.

Gilberto e Valentim para aquela festa, durante muitos anos, deslumbraram os turistas e, até hoje, são considerados como os mais perfeitos.<sup>153</sup>

O trabalho de Gilberto Trompowsky nas artes decorativas encontrou reconhecimento na parceria com o arquiteto Fernando Valentim do Nascimento (1900-1969). A sociedade nasceu nos corredores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e firmou-se como uma das mais duradouras da modernidade carioca. Rafael Cardoso (2022) descreve a ENBA como uma instituição permeável em que a tradição acadêmica convivia com a atualização estética. Situar ali a origem da parceria já indica que a modernização artística no Rio de Janeiro se fez menos pela ruptura anunciada e mais pela circulação de artistas entre a formação erudita, os salões e a festa. A colaboração entre pintor e arquiteto expressa, em escala individual, o caráter disperso e diverso que o autor atribui à modernidade brasileira, tecida de trocas entre campos que a historiografia canônica costumava separar.

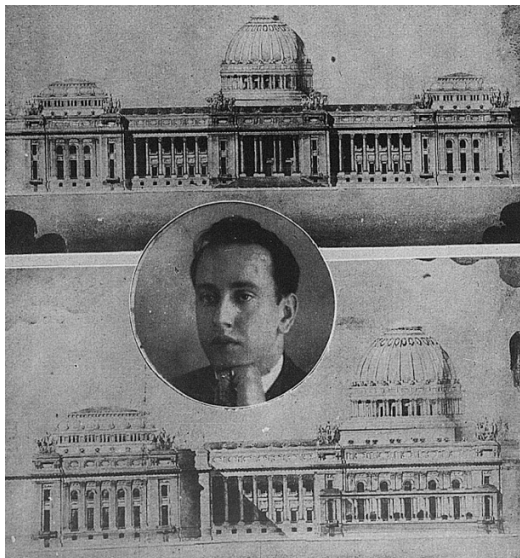
Nascido em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e morador da Rua do Aqueduto, 381, Fernando Valentim era herdeiro do Castelo Valentim, marco do ecletismo arquitetônico da cidade, erguido por seu pai, Antonio Valentim do Nascimento, em 1879. Formado arquiteto pela ENBA, onde ingressou em 1917<sup>154</sup>, Valentim destacou-se nas disciplinas de Composição Arquitetônica<sup>155</sup> e recebeu a medalha de ouro no concurso final em 24 de dezembro de 1923. O projeto apresentado ao concurso final de arquitetura da ENBA (Figura 45) já o distinguia nos primeiros anos da década de 1920. Depois de formado, dedicou-se à arquitetura, à cenografia e à decoração de interiores, atividades que se tornaram pontos de convergência com o trabalho de Gilberto Trompowsky.

<sup>153</sup> THORMES, Jacinto de. Vinte anos de crônica social – Gilberto Trompowsky. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1956, edição 34, n.p.

<sup>154</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Matrícula de Fernando Valentim do Nascimento. Livro de Matrículas do Curso Geral e Preparatório de Escultura: 1901-1915. Aluno nº 4, Doc. digitalizado nº 6201. *Escola de Belas Artes. Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://app.docvirt.com/museudjoaovi/pageid/20945>. Acesso em: 20 dez. 2024.

<sup>155</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Histórico Escolar de Fernando Valentim do Nascimento. Livro de Matrículas: 1916-1921. Aluno nº 4, Turma de 1917, p. 82. Doc. digitalizado nº 6201. *Escola de Belas Artes. Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&pagfis=21231>. Acesso em: 20 dez. 2024.

Figura 45 – Projeto de Fernando Valentim para o concurso final de arquitetura da ENBA, 1923.



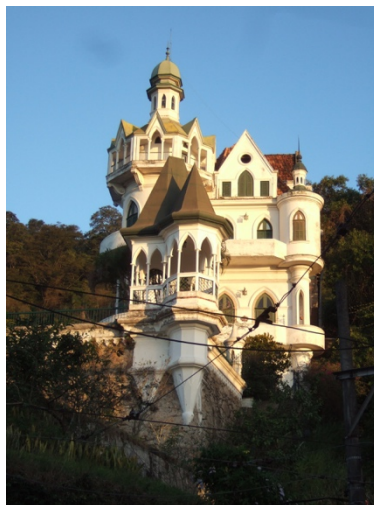
Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1924, edição 6, p. 16.

A carreira de Fernando Valentim esteve ligada a movimentos arquitetônicos relevantes no Brasil. Segundo Rubem Braga, Valentim trabalhou com Lúcio Costa, seu colega de classe na ENBA, em escritório voltado à arquitetura neocolonial, o que evidencia seu compromisso com as formas coloniais e a defesa do patrimônio nacional, ao lado de nomes como José Mariano.<sup>156</sup> Defensor da memória urbana e do patrimônio arquitetônico, ele manteve e adaptou o Castelo Valentim como residência familiar até o final de sua vida (Figura 46). O imóvel, hoje um condomínio de oito apartamentos, preserva a fachada eclética de fortaleza europeia, a capela e os vitrais originais. Mesmo convertido, permanece sob posse da família como ícone da memória urbana de Santa Teresa, um dos únicos castelos históricos ainda habitados na cidade.<sup>157</sup>

<sup>156</sup> BRAGA, Rubem. Gente da Cidade. Lúcio Costa – Urbanista. *Manchete*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1957, edição 99, p. 58.

<sup>157</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 nov. 2007, edição 210, p. 14

Figura 46 – Castelo Valentim, em Santa Teresa.



Fonte: Clark (2012).

Gilberto mantinha um estreito vínculo com o casal Fernando Valentim e Stella Moura Brasil do Amaral (Figura 47), tratado “como se fosse tio dos filhos de Valentim, irmão da mulher de Valentim”.<sup>158</sup> Após a morte de sua mãe em maio de 1957, o artista foi acolhido pelos amigos e passou a morar no Castelo.

Figura 47 – Casamento de Stella Moura Brasil do Amaral e Fernando Valentim do Nascimento.



Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 1936, edição 21, n.p.

Trompowsky tornou-se ainda padrinho de Vera Stella, primogênita de Fernando, fato que a imprensa divulgou em uma poética crônica de 1937.

<sup>158</sup> POLITIS, Pomona, *op. cit.*, p. 3.

As fadas encantadoras, essas fadas que só as crianças sabem ver, se curvaram sobre o berço pequenino. Vera Stella sorriu. Sorriu como quem adivinha que a vida é boa e que todas as esperanças se abrem para ella. Se é verdade o que disse o velho Platão c as almas trazem impressas as fôrmas da belleza. Vera Stella deve ser feliz. Filha de artistas ella vae viver em um ambiente de arte (...). A filha de artistas vae ter como padrinho um artista. (...). Que lindo destino o de Vera Stella que vae viver em meio das artes, vendo quotidianamente as fôrmas geometricas puras dos desenhos paternos, os arabescos coloridos das decorações de Gilberto.<sup>159</sup>

O vínculo afetivo também aparece na cobertura da exposição de Gilberto em 1950, que traz o retrato de Isar Valentim (Figura 48). Isar, segunda filha do casal Fernando e Stella, expressa a proximidade de Trompowsky com a família do sócio, para além da relação profissional. O casal ainda teve um filho caçula, o menino Fernando Valentim Filho.

Figura 48 – Casal Jean Guagni del Marcovaldi, ao fundo retrato de Isar Valentim.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1950, edição 127, n.p.

A convivência afetiva forneceu a base de uma parceria que se estendeu ao campo profissional. Somada à formação na ENBA, essa proximidade sustentou uma dinâmica de trabalho que impulsionou a produção cenográfica e de interiores da dupla na capital. É esse trânsito entre a amizade, a instituição de ensino e a festa que Cardoso situa como o ambiente dos modernismos alternativos, nos quais a renovação estética se processou fora das telas e dos museus, na sociabilidade boêmia e no “campo ampliado de trocas modernistas”<sup>160</sup> que reunia artistas de origens e ofícios distintos.

#### 2.1.3.1 Modernidade decorativa: a colaboração Trompowsky-Valentim

A produção de Gilberto Trompowsky no campo das artes decorativas, sobretudo na cenografia e decoração, muitas vezes realizada com o arquiteto Fernando Valentim, deu forma

<sup>159</sup> ARIEL. Mundana. Vera Stella. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1937, edição 9081, n.p.

<sup>160</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 17.



visual aos grandes eventos da sociedade carioca na primeira metade do século XX. Valentim atuou como o “braço direito”<sup>161</sup> do pintor e garantia uma “perfeita harmonia entre pintura e architectura”<sup>162</sup>, condição do êxito das criações conjuntas. O que distinguia o trabalho de Trompowsky nessas ambientações era sua atenção para colocar “o valor decorativo antes dos demais valores”, sustentado por um “gosto perfeito” e “equilíbrio”, traduzido na “escolha das cores e na sua justaposição”.<sup>163</sup>

Essa hierarquia invertida, que coloca o decorativo à frente, ganha densidade teórica com Rafael Cardoso. O autor descreve a modernidade brasileira do período como um movimento de “inversão das hierarquias que buscavam subordinar as ditas artes ‘menores’ às ‘maiores’”.<sup>164</sup> Ao tratar a cor, o ornamento e o espaço festivo como matéria de trabalho, a dupla participava de uma cultura visual que borrava as fronteiras entre a obra de museu e a arte aplicada, tomadas pelo autor como faces de uma mesma modernidade. A parceria não se reduz a uma divisão de tarefas, ela materializa o argumento de que a modernização estética no Rio de Janeiro passou pela imprensa ilustrada, pelas artes aplicadas e pelo Carnaval, e não somente pela pintura de cavalete.

A longevidade da colaboração, que rendeu um escritório de decoração na sala 1503 do Edifício Rex<sup>165</sup>, apoiou-se na complementaridade das habilidades. Trompowsky respondia pela cor e pela pintura, com seu senso decorativo, enquanto Valentim contribuía com o rigor da concepção espacial e arquitetônica. A produção conjunta está registrada, em especial, em periódicos publicados entre as décadas de 1930 e 1950. A organização desse material, apresentada a seguir, demonstra a abordagem estética e o caráter decorativo dos cenários. O levantamento inclui ainda produções individuais do período que, embora não citem Valentim como coautor na imprensa, o que exigiria busca mais específica na Hemeroteca Digital Brasileira, expõem elementos visuais recorrentes no trabalho de Gilberto e ampliam a compreensão de sua trajetória.

#### 2.1.3.1.1 *Bailes de gala do Theatro Municipal*

O reconhecimento público da parceria Trompowsky-Valentim teve início com o primeiro Baile de Gala do Theatro Municipal, em 1932, promovido pelo *Touring Club do Brasil*, evento

<sup>161</sup> Gilberto Trompowsky falou a “O Radical”. *O Radical*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1935, edição 919, p. 3.

<sup>162</sup> A decoração do João Caetano para o baile dos Artistas. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1933, edição 860, p. 5.

<sup>163</sup> KAUFFMANN, Henri, *op. cit.*, p. 6.

<sup>164</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 147.

<sup>165</sup> *Arte e Decoração*, Rio de Janeiro, 1939, edição 5, p. 56.

que contou com a cantora Carmem Miranda como atração. A ampla cobertura do jornal *A noite* entrega a descrição detalhada do ambiente. A decoração do palco, entregue à “reconhecida habilidade e bom gosto do artista Gilberto Trompowsky”, contou com a colaboração de Fernando Valentim e apresentava harmonia entre figuras, alegorias e tons.<sup>166</sup> No *foyer*, usado como salão de baile, a cenografia exibia painéis de fundo prateado com silhuetas de dançarinas, sob uma tonalidade geral rosa que dominava o fundo e o teto.<sup>167</sup>

A atuação de Trompowsky nessas ocasiões, indissociável da parceria com Fernando Valentim a partir da década de 1930, criou um novo padrão para a festividade carnavalesca ao unir a perspectiva arquitetônica à riqueza pictórica. Depois da empreitada pioneira de 1932, que inaugurou o uso temático do espaço, a dupla retornou em 1933 encarregada da decoração da plateia do Theatro e consolidou seu prestígio junto à administração municipal.

O ano de 1935 ampliou esse trabalho. O Theatro Municipal carioca havia passado por remodelação, e o baile de gala daquele ano converteu-se em uma “big parade de fantasias riquíssimas”.<sup>168</sup> Trompowsky e Valentim foram contratados simultaneamente para decorar o Theatro do Rio de Janeiro e o de São Paulo. Anos mais tarde, Trompowsky relembrou a complexa logística de entregas no mesmo dia.

Quando eu, no Rio, entregava na sexta-feira gorda a decoração com a presença do então Prefeito Pedro Ernesto e pedia desculpas pelo não comparecimento de Valentim ao ato, na mesma hora, do mesmo dia, em S. Paulo, Valentim entregava a decoração pronta ao Prefeito da Capital Bandeirante, dr. Fábio Prado, da mesma forma desculpando-se pelo meu não comparecimento.<sup>169</sup>

Em entrevista ao jornal *O Radical*, o pintor destacou a colaboração com o arquiteto, a que chamou de “braço direito, um elemento cujas criações o distinguem”, e que na ornamentação do Municipal, Valentim havia criado um “notável lustre”.<sup>170</sup> A produção vinha de um ateliê improvisado no local do evento, onde Trompowsky executava os painéis e recebia jornalistas. Ele era o “artista preferido para as decorações dos casinos, theatros e clubs no carnaval”, como registra a legenda da imagem (Figura 49), na qual aparece traçando desenhos.

<sup>166</sup> A maior festa mundana do Carnaval. *A Noite*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1932, edição 7256, p. 7.

<sup>167</sup> O grande baile a fantasia do Theatro Municipal. *A Noite*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1932, edição 7252, p. 8.

<sup>168</sup> O baile de gala no Municipal. *A Noite*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1935, edição 8360, p. 2.

<sup>169</sup> BRANCO, S. Castello, *op. cit.*

<sup>170</sup> Gilberto Trompowsky falou a “O Radical”, *op. cit.*, p. 3.

Figura 49 – Gilberto Trompowsky (em pé e no detalhe) traçando painel para o Baile de Gala no Teatro Municipal do Rio, 1935.



Fonte: *O Radical*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1935, edição 919, p. 3.

A atmosfera imersiva atingiu novo patamar no baile de 1938. Sob o tema *Uma Noite no Oriente*, a tarefa era “transformar integralmente o ambiente do teatro num sumptuoso ambiente oriental”.<sup>171</sup> Para a divulgação, a pedido do concessionário do baile daquele ano, o maestro Sylvio Piergili, Trompowsky concebeu um croqui de indumentária indiana (Figura 50). As cores dominantes, o vermelho da blusa e sapato, o verde do padrão *Paisley* na calça e os tons dourados dos acessórios, mostram a preferência do artista por uma paleta de contraste, aqui associada à exploração do tema exótico. A ambientação incluiu grandes painéis, como a procissão de elefantes (Figura 51), cujas figuras foram pintadas em massas de cor chapadas e contornos nítidos para ampliar o impacto bidimensional, adequado a natureza cenográfica e efêmera da obra. As imagens da época (Figura 52, Figura 53) exibem a dupla trabalhando entre os objetos da decoração, o pintor orientando a montagem e preparando as tintas, com domínio do *métier*, da concepção a produção.

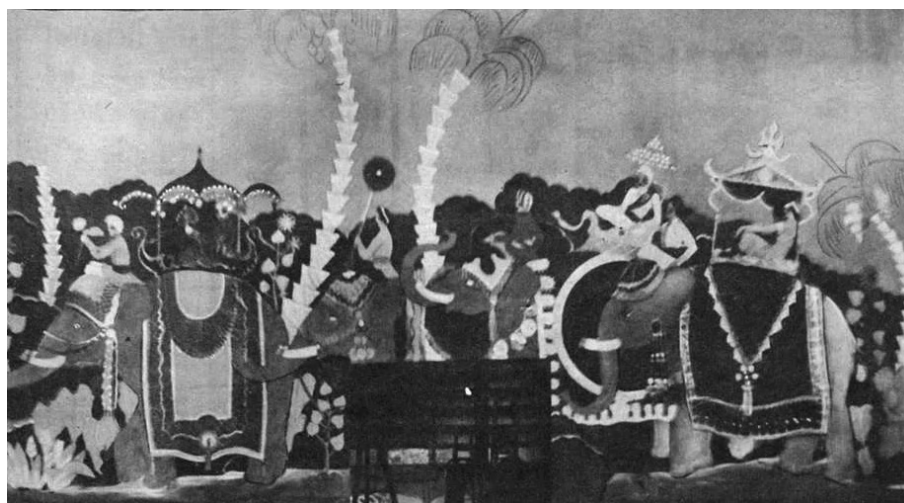
<sup>171</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1938, edição 5723, p. 4.

Figura 50 – *Uma noite no Oriente* - Carnaval de 1938. Programa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Capa de Gilberto Trompowsky. 25,5x18,2cm.



Fonte: FTMRJ/CEDOC. Nº 035390.<sup>172</sup>

Figura 51 – Painel para o baile *Uma Noite no Oriente*, no Teatro Municipal/RJ, 1938.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 17, p. 37.

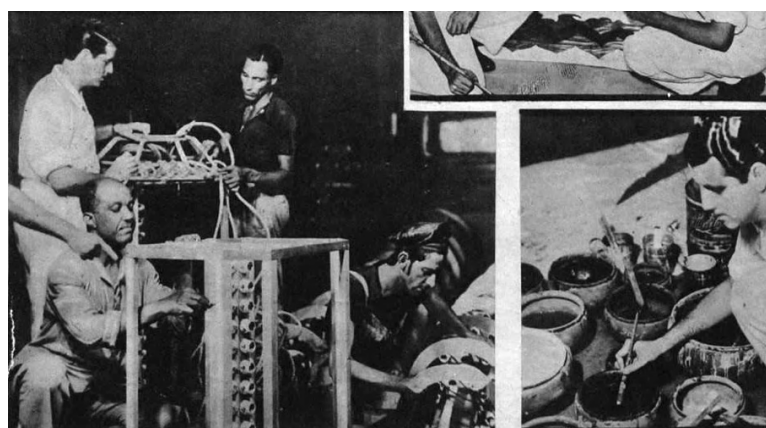
<sup>172</sup> FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. *Uma noite no Oriente* – Carnaval de 1938. Programa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Capa de Gilberto Trompowsky. 25,5 x 18,2 cm. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 035390. Rio de Janeiro, RJ.

Figura 52 – Trompowsky (esquerda) e Valentim (ao centro) em preparativos do baile *Uma noite no Oriente*. Theatro Municipal do Rio, fev. 1938.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 17, p. 37.

Figura 53 – Trompowsky na imagem a esquerda (em pé, a esq.) e na imagem a direita, preparando tintas no Theatro Municipal do Rio, 1938.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 17, p. 37.

Em 1939, a afirmação nacionalista conduziu o projeto com o tema *No Tempo de D. João VI*. Fernando Valentim explicou à imprensa que a cenografia obedecia a um princípio de brasilidade, ao resgatar a estética da Colônia, Reino e Império, e descreveu os detalhes do salão, no qual o palco seria recriado como um jardim murado com azulejos e uma fonte rodeada por “duas grandes acacias imperiaes floridas”, sobre um “fundo azul infinito”.<sup>173</sup> Os camarotes de honra teriam tecidos de seda que se uniriam sob um arco monumental, de onde penderia um lustre de grandes proporções. A concepção arquitetônica de Valentim para este baile foi apresentado por Trompowsky através de um estudo cenográfico (Figura 54), que ilustra o domínio técnico e a escala ambiciosa do projeto para transformar a arquitetura do Theatro.

<sup>173</sup> O baile de gala de segunda-feira no Municipal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1939, edição 6025, p.3.

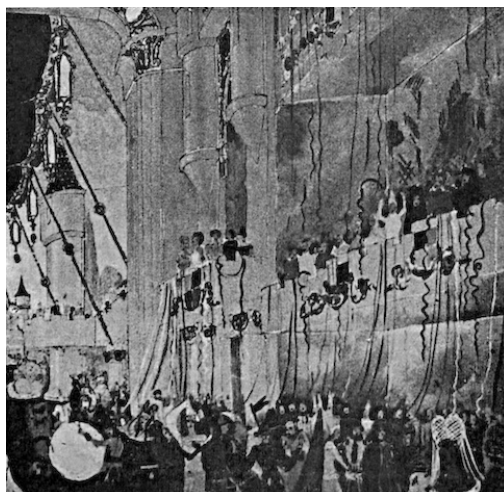
Figura 54 – Gilberto Trompowsky apresenta proposta de estudo cenográfico para o Baile de Gala do Teatro Municipal de 1939, com o tema *No tempo de D. João VI*.



Fonte: FTMRJ/CEDOC.<sup>174</sup>

A transformação arquitetônica do edifício ocorreu em 1940, através de um imponente Castelo Medieval. A equipe converteu a tradicional sala de espetáculos numa cidadela feudal, o que provocou a admiração da crítica: “Vimos e admirámos o castelo imaginado pela phantasia dos decoradores. Lá estava na sua imponencia a vivenda senhorial. La estava a cerca entremeada de cubelos, a torre de menagem, as torres de vigia...”<sup>175</sup>. O projeto (Figura 55) ilustra a construção de arquibancada com arcos pontiagudos, típicos da arquitetura medieval, que modificavam por completo as linhas originais do espaço.

Figura 55 – Estudo para o baile de gala *Castello Medieval*, no Theatro Municipal do Rio, 1940.



Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1940, edição 4, p. 12.

<sup>174</sup> FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Gilberto Trompowsky apresenta proposta de estudo cenográfico para o Baile de Gala do Teatro Municipal de 1939. Fotografia analógica. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DIRv\\_KwR3jj/](https://www.instagram.com/p/DIRv_KwR3jj/). Acesso em: 23 set. 2025.

<sup>175</sup> D’ALVA, Oscar. Notas de Arte. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1940, edição 12, p. 12, 13.



Os periódicos apontam registros contínuos da dupla no Municipal até 1954. No intervalo dessas décadas, Trompowsky e Valentim assinaram temáticas que demonstram sua versatilidade cênica, entre elas *O Palácio das Lendas*, que explorava mitos globais e amazônicos, *Carnaval Moderno*, que empregou tubos cromados em uma composição aerodinâmica de estilo vanguardista, e os resgate históricos de *No Tempo de Debret*, *Uma Noite Em Sevilha* e *A Caravela*, este último apresentava “velas enfunadas e grandes lanternas”.<sup>176</sup> O primor técnico atingiu um de seus ápices com o engenhoso *Carnaval no Rio Antigo*, de 1953. Como se vê na vista interior da festa (Figura 56), o espaço foi marcado por um portão de quatorze metros que, nas palavras de Trompowsky, “parecia uma renda de bronze”, acompanhado por um lustre Império desenhado por Valentim contendo seis mil pedaços de espelhos colados a perfis de madeira nos pingentes.

Figura 56 – Vista do interior do Teatro Municipal decorado para o baile *Carnaval no Rio Antigo*, 1953.



Fonte: FTMRJ/CEDOC.<sup>177</sup>

#### 2.1.3.1.2 Baile dos Artistas

A ligação de Gilberto Trompowsky com o universo carnavalesco encontrou no Baile dos Artistas um ambiente de experimentação boêmia, no qual o pintor também utilizou recursos visuais de grande escala. Inspirado no *Bal des Quat'z'Arts* parisiense e inaugurado no Rio de Janeiro em 1917, a festa convertia-se numa zona de suspensão das hierarquias cotidianas.

<sup>176</sup> G. de A. Notas Sociais. A ronda do Carnaval. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1972, edição 15451, p. 2.

<sup>177</sup> FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Vista do interior do Teatro Municipal decorado para o baile *Carnaval no Rio Antigo*, 1953. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 035390. Rio de Janeiro, RJ.

Conforme a análise de Rafael Cardoso (2022), tratava-se de um espaço em que a máscara permitia a ocultação de marcadores de classe social, gênero e raça. A presença de Trompowsky no baile remonta ao início dos anos 1920. Nas edições de 1921 (Figura 57) e de 1924, o artista apareceu sem máscara para as lentes da imprensa, ao demarcar publicamente a sua identidade em meio aos seus contemporâneos.

Figura 57 – Gilberto Trompowsky (sentado com os braços abertos). Baile dos Artistas no Theatro Phoenix, 1921.



Neste baile reuniu-se a mais alta sociedade de então. Sentados, vemos Vitor de Carvalho (Marcos André) e Gilberto Trompowski. Em pé estão Sérgio da Rocha Miranda, Felipe de Oliveira e amigos.

Fonte: *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 1960, edição 3, n.p.

A simultaneidade entre a sua presença nesses ambientes e a formação na ENBA indica que a rede de sociabilidade se expandiu junto com a trajetória acadêmica. O fato de Trompowsky circular, neste período, entre os ateliês da ENBA e os salões de baile confirma que a instituição funcionava, na definição de Rafael Cardoso (2022), como uma “zona de contato e troca”<sup>178</sup>. Ali, valores tradicionais e tendências modernizadoras conviviam em negociação constante, o que permitia que o aluno dedicado ao rigor do *métier* fosse, no mesmo tempo, agente de uma modernidade mundana e boêmia. Esse duplo pertencimento é o que a leitura de Cardoso torna inteligível, pois a modernização estética, no Rio de Janeiro, não dependeu do rompimento com a Academia, e sim do trânsito entre a formação erudita e os circuitos da festa.

Sua inserção nesse circuito é corroborada por reportagens retrospectivas, como a da revista *Mundo Ilustrado* de 1959, sobre o Baile dos Artistas de 1924.<sup>179</sup> Embora a qualidade

<sup>178</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 89.

<sup>179</sup> Começou no atelier de Calixto: Hoje é da cidade toda. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 1959, edição 58, p. 83.



das impressões de época e o uso das maquiagens dificultem a identificação fisionômica exata, a legenda informa sobre o artista fantasiado entre “airosos macetões”, ao lado de Hélios Seelinger e do poeta e caricaturista Luiz Peixoto. Esse registro documental alinha-se à observação de Rafael Cardoso sobre a ligação entre o meio dos ilustradores e o universo do Carnaval. Ao frequentar o mesmo salão que ícones como Seelinger e K. Lixto, figuras que faziam a ponte entre a arte e a festa, Trompowsky vivenciava a sociabilidade própria da modernidade carioca. O salão de baile constituía um espaço de consagração onde a *Boemia* deixava de ser apenas um tema pictórico para se tornar uma vivência, base da construção da identidade artística e cultural da cidade.

A sociabilidade livre entre artistas de todos os gêneros, antecipada no quadro *Boemia*, evoluiu para incorporar uma rede maior e acabou, até mesmo, por assumir uma dimensão organizacional. Na década de 1910, cada vez mais artistas gráficos e artistas eruditos passaram a frequentar os mesmos espaços de ensino e exposição. Dessa forma, as trocas entre os dois campos, que vinham ocorrendo em menor escala desde o século XIX, tornaram-se constantes e fluidas após 1916.<sup>180</sup>

O aprofundamento da sua liderança cenográfica no evento consolidou-se na década seguinte à sua presença no baile. Em 1931, no Theatro Phenix, Trompowsky integrou um coletivo de artistas de renome, entre eles Francisconi, Luiz Abreu, Mazzuchelli, Monteiro, Del Negro e Ruy Campello, encarregado de conceber um suntuoso ambiente balizado pelo “estilo indígena”.<sup>181</sup>

A dinâmica coletiva ganhou novos contornos em 1932. Novamente no Theatro Phenix, a organização do baile, então apelidado de “nosso Quartart”<sup>182</sup>, passou, de forma inédita, às mãos da Sociedade Brasileira de Bellas Artes. A ornamentação do amplo espaço mobilizou os pincéis de Trompowsky, E. Francisconi, Euclides Fonseca e Benjamin Portella. Gilberto concebeu uma cenografia audaciosa que transformou o palco em “autêntico” terreiro de macumba do morro de São Carlos. A intervenção ilustra a tese de Cardoso (2022) sobre o uso da cenografia festiva para embaralhar hierarquias, aproximando o morro do asfalto. Ao transportar a cultura afro-brasileira para o interior dos salões, o artista borrou as fronteiras socioculturais em ambientes dominados pela elite e pela intelectualidade. A atmosfera da encenação realista foi

<sup>180</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 137.

<sup>181</sup> Baile dos Artistas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1931, edição 602, n.p.

<sup>182</sup> A expressão “nosso Quartart” utilizado por *A Noite* de 14 jan. 1932, no contexto carnavalesco brasileiro é uma adaptação fonética e popular do francês *Bal des Quat'z'Arts*. Este era um evento tradicional da boemia artística de Paris, realizado por estudantes de arquitetura, pintura, escultura e gravura. O nome foi importado para o Rio de Janeiro, sendo usado para se referir ao Baile dos Artistas. Para aprofundamento sobre a influência desse intercâmbio cultural e festivo na arte nacional, consulte Arthur Valle (2017) *Sociabilidade, boêmia e carnaval em ateliês de artistas brasileiros em fins do século XIX e início do XX*. O autor investiga essa conexão cultural e artística por meio de documentos visuais, como as fotografias do álbum *München Rio de Janeiro Paris 1896-1914* de Helios Seelinger, que frequentou os ambientes artísticos de Paris.

acompanhada pelo grupo musical de Pixinguinha, uma iniciativa que a imprensa descreveu como a “nota mais típica do Carnaval carioca”.<sup>183</sup>

O ano de 1933 firmou a atuação conjunta com Fernando Valentim na festa boêmia. Sob o patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), a dupla assumiu a decoração do Baile dos Artistas, recém-transferido para o Theatro João Caetano. Os croquis de estudo, expostos previamente na sede da AAB no Palace Hotel, aguçaram a curiosidade do público (Figura 58). Vencedores do concurso da Sociedade dos Artistas, os dois criadores materializaram a estética de um cabaré fundamentado em arrojadas linhas estruturais. O projeto arquitetônico lançava uma faixa luminosa do palco à plateia, com elementos musicais representados em forma de vitrais. Em harmonia com lustres pendentes formados por cordas verde-jade e esferas espelhadas, a cenografia integrava touceiras de bananeiras artificiais concebidas para projetar um acentuado jogo de luz e sombras.<sup>184</sup>

Figura 58 – Exposição de croquis de Gilberto Trompowsky (5º esquerda para direita) e Fernando Valentim para a decoração do Baile dos Artistas de 1933.



Fonte: *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, 28 jan. 1933, edição 4, n.p.

A parceria artístico-arquitetônica reeditou a atmosfera visual do 19º Baile dos Artistas em 1936, no Theatro João Caetano, com a temática de um porto de mar antigo.<sup>185</sup> O prestígio da dupla alcançara tal projeção que Navarro da Costa, organizador da festa, afirmou à revista *Fon-Fon* que a simples menção aos nomes de Trompowsky e Valentim bastava para assegurar o êxito do evento.<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Baile dos Artistas do Theatro Phenix. *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1932, edição 7234, p. 8.

<sup>184</sup> A decoração do João Caetano para o baile dos Artistas, *op. cit.*, p. 5.

<sup>185</sup> Será hoje o XIX Baile dos Artistas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1936, edição 8663, n.p.

<sup>186</sup> 19º Grande Baile dos Artistas. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 1936, edição 6, n.p.

Em 1938, com a mudança da festividade para as dependências do Grill da Urca, Trompowsky assumiu a adaptação e a ornamentação da nova sede.<sup>187</sup> Embora a cobertura jornalística da festa boêmia daquele ano não mencione a coautoria de Fernando Valentim, a documentação histórica aponta que a dupla trabalhava ao mesmo tempo na suntuosa decoração de gala do Theatro Municipal, o baile *Uma Noite no Oriente*. A rotina colaborativa partilhada no mesmo período indica uma alta probabilidade de que a sociedade também tenha se estendido à decoração do baile dos artistas daquele Carnaval.

A faceta do artista que desenha o espaço festivo é descrita por Cardoso (2022) ao tratar dos cenógrafos das Grandes Sociedades carnavalescas da Primeira República (como os Tenentes do Diabo e os Fenianos). O autor documenta que expoentes das artes plásticas, como Fiuza Guimarães, K. Lixto e Publio Marroig, exerciam a função de projetar os monumentais desfiles e carros alegóricos. Cardoso conclui que o Carnaval serviu como “uma arena vital para artistas plásticos que desejassem vivenciar o mundo para além das restrições do meio artístico erudito”<sup>188</sup>, ao criar um universo paralelo que “constituía-se em realidade alternativa, embaralhando hierarquias e divisões, enviesando a direcionalidade das relações cotidianas”<sup>189</sup>. A partir dessa premissa historiográfica, torna-se possível situar a obra cenográfica de Gilberto Trompowsky como um desdobramento dessa tradição, que emprega o cenário efêmero da festa para tensionar o “elitismo predominante no meio cultural” carioca ao recorrer a temas populares, como no Baile dos Artistas de 1932. O gesto de levar o terreiro de macumba para o palco de um teatro de elite é, nos termos do autor, a própria operação do modernismo alternativo, que desloca a matéria cultural popular para dentro do circuito consagrado.

A leitura de Cardoso encontra reforço na análise de Mônica Pimenta Velloso, que interpreta o Carnaval carioca como um espaço de interação entre as elites e as camadas populares, território no qual se negociam símbolos, visualidades e identidades.<sup>190</sup> Ao conceber a ambientação e os cenários dessas festas, Trompowsky atuava exatamente nessa zona de negociação, na qual a matéria popular era reelaborada para o consumo da elite sem perder o vínculo com as suas origens.

---

<sup>187</sup> O Baile dos Artistas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1938, edição 5723, p. 4.

<sup>188</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 127.

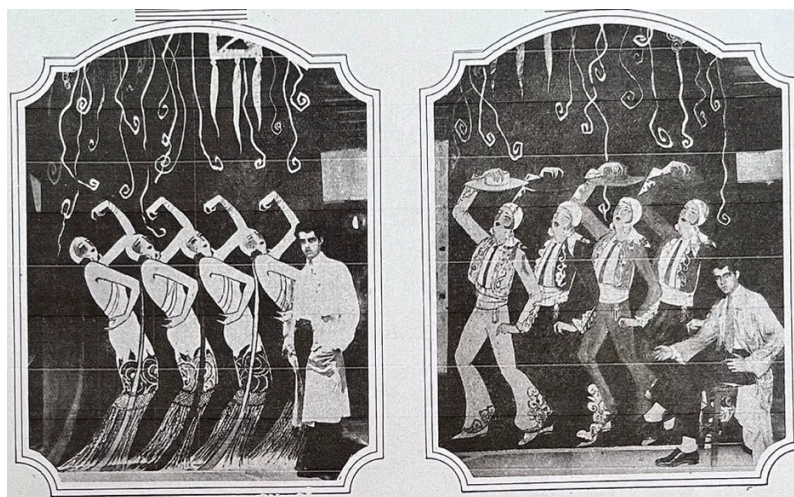
<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>190</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. 1. ed. Petrópolis: KBR, 2015.

### 2.1.3.1.3 Cenografia da alta sociedade: hotéis, clubes e cassinos

A partir da década de 1920, Gilberto Trompowsky consolidou seu nome nas artes decorativas ao projetar a cenografia dos eventos da alta sociedade carioca. A capacidade de modificar os ambientes por completo tornou-o o cenógrafo preferido da aristocracia. No Copacabana Palace Hotel, o artista executou *panneaux* (Figura 59) para as paredes dos salões de baile em 1924, mesmo ano da sua primeira exposição individual neste espaço.<sup>191</sup> Dois anos depois, elaborou a decoração do *Baile Hespagnol* (1926), que chamou a atenção pelo uso de fundos em ouro e grandes xales suspensos, ao remeter a uma “Hespanha das baladilhas e dos amores dramaticos, das guitarradas e dos toureiros, das cigarreiras de Sevilha e das muchachas endiabradas da Puerta del Sol”<sup>192</sup>. Além do *Baile Hespagnol*, Trompowsky assumiu a ornamentação da *Festa Luiz XV* (1926). Conforme documentou a *Revista da Semana*, o artista dividiu a direção decorativa dos salões do Copacabana Palace Hotel com o francês Joseph Pinchon e elaborou a estética do baile em homenagem às missões estrangeiras convidadas para a inauguração do novo prado da Gávea.<sup>193</sup> Ainda na zona sul, concebeu o baile temático *Rouge et Noir* (1929) no Antigo Cassino de Copacabana.<sup>194</sup>

Figura 59 – Gilberto Trompowsky e os *panneaux* para decoração do Baile no Copacabana Palace Hotel, 1924.



Fonte: *Para Todos*, Rio de Janeiro, 1924, edição 374, p. 27.

Entre 1927 e 1929, Trompowsky assumiu o posto de decorador único no Fluminense Football Club. O artista inaugurou o uso do salão do Ginásio para festividades, assinando as

<sup>191</sup> *Para Todos*, Rio de Janeiro, 1924, edição 374, p. 27.

<sup>192</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1926, edição 15091, p. 5.

<sup>193</sup> *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926, edição 28, p. 13.

<sup>194</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1929, edição 16331, p. 7.

ornamentações imersivas e luminosas dos bailes de Réveillon, de Carnaval e da comemoração do 25º aniversário da agremiação, ao manter essa atuação durante três anos consecutivos.<sup>195</sup>

Na década de 1930, os projetos ganharam contornos mais arrojados. O pintor recriou os mistérios e sedução do bairro parisiense de Montmartre para o *Reveillon das Artes*, sediado no Palace Hotel em 1931.<sup>196</sup> No ano seguinte, assumiu a concepção espacial do festivo *Baile dos Pyjamas*, no Theatro Phenix, três dias pós o Baile dos Artistas, realizado no mesmo local.<sup>197</sup>

Em 1935, a sua produção entrou em ritmo acelerado, com demandas para diversos locais de entretenimento e a colaboração de Valentim. Conforme documentou *O Radical*, o artista projetou a decoração para o *Baile da Imprensa* no Theatro João Caetano.<sup>198</sup> Ao mesmo tempo, ornamentou os salões do Cassino Balneário Atlântico, ao evocar a cidade italiana de Veneza “no esplendor magistral de seus canaes, lagos e gondolas”, transportando os convidados para o imaginário europeu.<sup>199</sup>

A parceria com o arquiteto Fernando Valentim adicionou rigor estrutural a essas intervenções. A dupla encarregou-se da transformação visual do requintado *Grande Reveillon de Inverno*, organizado pela Associação dos Artistas Brasileiros nos salões do Automóvel Club do Brasil em 1936.<sup>200</sup> A memória dessa atuação conjunta reaparece na imprensa das décadas seguintes. A revista *Manchete*, em 1953, referenciou o trabalho de Trompowsky e Valentim na decoração dos cassinos da Urca, de Copacabana e do Atlântico nos “bons tempos”, o que confirma o impacto longo dos dois criadores na cultura visual da então capital.<sup>201</sup> Esse circuito de hotéis, clubes e cassinos formavam o palco material dos modernismos alternativos, pois era neles que o cosmopolitismo da cidade se encenava e adquiria visibilidade pública por meio da imprensa ilustrada.

#### 2.1.3.1.4 Artes cênicas: teatro, balé, figurinos e cinema

A atuação de Gilberto Trompowsky estendeu-se para muito além dos salões de baile, alcançando o teatro, o balé e o cinema. As crônicas de época apontam que o artista possuía uma compreensão apurada sobre a anatomia e sobre o caimento e performance dos tecidos no palco, qualidades que foram aplicadas tanto no traçado bidimensional da indumentária quanto na

<sup>195</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1927, edição 47, p. 8; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1928, edição 33, p. 11; *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1929, edição 162, p. 8.

<sup>196</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 out. 1931, edição 3968, p. 12.

<sup>197</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1932, edição 13, p. 34.

<sup>198</sup> Gilberto Trompowsky falou a “*O Radical*”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>199</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1935, edição 4690, p. 10.

<sup>200</sup> Grande “Reveillon” de Inverno. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 1936, edição 31, n.p.

<sup>201</sup> BRANCO, S. Castello, *op. cit.*

estruturação volumétrica da cenografia. Esse domínio técnico desenvolveu-se, em especial, no teatro de revista, gênero cênico-musical das décadas iniciais do século XX. Conforme elucidada pela historiadora Mariana Aguiar, o gênero serviu como um laboratório cultural que realizava uma autêntica “re-visão” do cotidiano, ao inserir-se nos debates sobre as transformações urbanas, a modernidade e a construção da identidade nacional.<sup>202</sup> Apoiando-se em Mônica Pimenta Velloso, Aguiar situa o teatro de revista em uma vertente específica do modernismo brasileiro, o modernismo carioca pautado pelo humor, pela crônica do cotidiano e pela recusa ao academicismo estrito. A trajetória de Trompowsky valida essa premissa. Ele não foi um pintor enclausurado em seu ateliê-sótão, ele produzia uma arte efêmera, festiva, cenográfica, ligada ao Carnaval e à decoração de salões. Trompowsky compartilhava do mesmo “espírito moderno”<sup>203</sup> dos revistógrafos, ao empregar a ironia visual, o traço do desenho e, mais tarde, a própria crônica social assinada com o pseudônimo “G. de A.”, que registrava a vida mundana da elite carioca.

Em oposição à dramaturgia de enredo linear, a revista estruturava-se de forma episódica, alternando *sketches* e pantomimas que exigiam rápidas transições de ambientes e vestimentas. A suntuosidade plástica convertia essas montagens em imersivas experiências estéticas, anunciadas pela imprensa da época como produções luxuosas cujos painéis equivaliam a “uma verdadeira exposição” de pintura.<sup>204</sup> Em 1926, o artista desenhou os figurinos da revista-féerie *Zas-Traz*, apresentada no Theatro Gloria pela Companhia Tró-Ló-Ló.<sup>205</sup> A peça, estruturada em dois atos e trinta e dois quadros, teve direção de Jardel Jercolis, cenários de Angelo Lazary e guarda-roupa elaborado por Gilberto Trompowsky e Mr. Pakin, executados pela *costumière* da empresa, Julieta Lombardi.<sup>206</sup>

No ano seguinte, projetou a decoração para o festival natalino do *Theatro de Brinquedo* (1927)<sup>207</sup>, juntamente com Luiz Peixoto, no Beira Mar Casino, e concebeu a cenografia, os figurinos e uma cortina de formato original para o espetáculo *La Féerie Merveilleuse* (1927)<sup>208</sup>,

<sup>202</sup> AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro/PPGH, 2013.

<sup>203</sup> O próprio artista ironizava o descompasso entre a sua produção e as exigências institucionais do meio artístico da época. Ao recordar a sua decisão de inscrever-se em salões para conviver com os colegas, relatou ao *Jornal do Brasil* a dupla rejeição sofrida: “Primeiro foi no Acadêmico, onde fui brilhantemente cortado porque era um ‘futurista’. Fui para o Moderno, e outra vez brilhantemente cortado porque era um ‘decoradorzinho e não tinha o esprit moderne’”. Fonte: *Jornal do Brasil*, 03 jun. 1974, Caderno B, edição 56, p. 5.

<sup>204</sup> *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 ago. 1926, edição 22650, p. 4.

<sup>205</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 maio 1926, edição 15198 -15199, p. 5.

<sup>206</sup> *Correio Paulistano*, 13 ago. 1926, ed. 22650, *op. cit.*, p. 4.

<sup>207</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1927, edição 15770, p. 6.

<sup>208</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1927, edição 251, p. 11.

promovido em benefício do Hospital Pro-Matre no Theatro Municipal. Neste último, além das funções de bastidor, Trompowsky subiu ao palco como Pierrot no quadro *L'Eternelle Histoire*.<sup>209</sup>

O encerramento da década ficou marcado pela assinatura dos figurinos no espetáculo-revista naval *A Legenda da Marinha* (1929), encenado no Theatro Municipal com a finalidade de arrecadar fundos para a Casa Marcílio Dias. Para ilustrar conceitos abstratos e militares por meio da dança, a exemplo do *Bailado das Evoluções Navaes*, o artista criou 76 figurinos e diversas alegorias para dezenas de personagens simbólicos, como o *Espírito da Marinha*.<sup>210</sup> Essa coleção de inspiração histórico-militar recebeu uma exposição prévia dos croquis na Sala dos Sons, localizada no edifício do jornal *O Paiz*, o que antecipou a proposta estética da peça ao público carioca.<sup>211</sup>

A transição para os anos 1930 marcou o início da colaboração com o arquiteto Fernando Valentim nas artes cênicas, registrada pela imprensa da época. Juntos, estruturaram a luxuosa *mise-en-scène* para a peça *O Canto sem Palavras* (1930), de Roberto Gomes, levada à cena no Theatro-Escola com direção de Renato Vianna.<sup>212</sup>

Em paralelo à sociedade da dupla, Trompowsky manteve produção diversificada. Em setembro de 1932, o jornal *A Noite* noticiou a sua integração à equipe encarregada pela concepção visual da *Temporada Oficial do Theatro Musical Brasileiro*, iniciativa que visava impulsionar a ópera e o balé nacionais no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.<sup>213</sup> Trompowsky uniu-se a artistas como Euclides Fonseca, Luiz de Abreu, Monteiro Filho e Oswaldo Teixeira para planejar os cenários e a indumentária do espetáculo.

Em outubro de 1933, a sua assinatura figurou no *Primeiro Espetáculo dos Bailados Brasileiros*, realizado no auditório da Feira de Amostras. Coube ao artista desenhar os trajes do número *Samba Estylizado*, inserido no concurso coreográfico coordenado pelos professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska.<sup>214</sup> A versatilidade de Gilberto confirmou-se no ano seguinte, com a estreia da peça *Canção da Felicidade* (1934), de Oduvaldo Vianna, no Rival-Teatro. Na ocasião, o *Jornal do Brasil* enalteceu a habilidade do artista na execução do guarda-roupa dos intérpretes, peças concebidas para interagir visualmente com os onze quadros emoldurados na obra cênica.<sup>215</sup>

<sup>209</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1927, edição 267, p. 10.

<sup>210</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1929, edição 266, p. 3.

<sup>211</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1929, edição 3382, p. 3.

<sup>212</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1930, edição 4647, p. 10.

<sup>213</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 set. 1932, edição 7482, p. 4.

<sup>214</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 out. 1933, edição 7859, p. 2.

<sup>215</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1934, edição 190, p. 7.



O ano de 1935 concentrou intensa produção em diferentes frentes. Ao lado de Valentim, o artista realizou a cenografia para *Historia de Carlitos* de Henrique Pongetti, no Theatro-Escola,<sup>216</sup> e para os balés clássicos *Passaro Encantado* e *Danubio Azul*, montados pela companhia de Maria Oleneva no Theatro Municipal.<sup>217</sup> No mesmo período, Trompowsky transportou a sua linguagem estética para a tela do cinema, ao assumir a ambientação da obra *Favela dos meus amores*, contracenando Jayme Costa e Norma Geraldi (Figura 60).<sup>218</sup> A direção de arte exigiu a criação de um espaço imersivo capaz de traduzir a identidade urbana carioca idealizada pela cineasta Carmen Santos.

Figura 60 – Cenário de Gilberto Trompowsky para o filme *Favela dos meus amores*, 1935.



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 1935, edição 118, n.p.

A elaboração de ambientes cênicos prosseguiu com os cenários da peça *Deus* (1938) de Renato Vianna, idealizados em conjunto com o pintor Oswaldo Teixeira.<sup>219</sup> A maturidade da parceria com Valentim ficou evidente na temporada de 1944 da Companhia Dulcina-Odilon, quando a dupla executou croquis e cenários com rigorosa pesquisa histórica para as montagens de *César e Cleópatra* (Figura 61).<sup>220</sup> Depois, em 1949, Trompowsky reassumiu o trabalho individual ao assinar o projeto pictórico do bailado *Children's Corner*, encenado pelo Conjunto Coreográfico Brasileiro.<sup>221</sup>

<sup>216</sup> O Jornal, 26 jan. 1935, ed. 4690, *op. cit.*, p. 10.

<sup>217</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1935, edição 287, p. 16.

<sup>218</sup> *O Malho*, Rio de Janeiro, 1935, edição 118, n.p.

<sup>219</sup> *Diário da Manhã*, Pernambuco, 11 mar. 1938, edição 311, n.p.

<sup>220</sup> PEREIRA, Alceu. Dulcina e Odilon vão para o Municipal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1944, edição 20, p. 44-45.

<sup>221</sup> KAMENKA, Michel B. Gilberto na A.B.I. *Rio*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1949, edição 116, n.p.



Figura 61 – Odilon verificando croquis de Gilberto Trompowsky (veste paletó e gravata – imagem à esquerda). Odilon em prova de figurino para a peça *Cesar e Cleópatra* (imagem à direita).



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1944, edição 20, p. 45.

A expertise cenográfica da dupla Trompowsky-Valentim atendeu, de forma recorrente, às grandes celebrações filantrópicas do período. A colaboração documentada pela imprensa abrangeu também a *Festa da Comemoração Rotariana*, realizada nas dependências do Fluminense, e o *Grande Baile Imperial*, sediado no Clube dos Caiçaras.<sup>222</sup>

A atuação beneficente estendeu-se à conceituada noite de espetáculo *JouxJoux & Balangandans* (1939). A análise do programa original documenta a atuação direta de Gilberto Trompowsky na concepção da montagem. O impresso (Figura 62) credita ao artista a autoria dos cenários dos quadros *Alma dos Perfumes*, *Arsène Lupin* e *O Mar*, além do desenho dos figurinos destinados especificamente ao quadro *Alma dos Perfumes*.<sup>223</sup> Neste caso, há uma divergência na documentação sobre a exclusividade dessa autoria. Em 1953, a crônica de S. Castello Branco, publicada na revista *Manchete*, apontou que o trabalho cenográfico teria sido desenvolvido em parceria com o arquiteto Fernando Valentim. A ausência do nome do arquiteto no programa original levanta questionamentos, pois pode ter havido um lapso de memória na reportagem redigida catorze anos depois, ou de uma omissão ditada pela natureza do material gráfico. Para a historiadora Arlette Farge, o arquivo nunca entrega uma verdade absoluta e apresenta-se como fragmento repleto de lacunas. O silêncio documental, isto é, a ocultação de Valentim nesse impresso, exige que se questione a fonte para além da superfície. Peças

<sup>222</sup> BRANCO, S. Castello, *op. cit.*

<sup>223</sup> FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Programa de Espectáculo do Theatro Municipal: JouxJoux & Balangandans. Rio de Janeiro, 28 jul. 1939. Impressão, 26,2 x 17,9 cm. Acervo FTM/RJ/CEDOC, Nº 035899. Disponível em: <http://www.museudoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php>. Acesso em: 16 fev. 2026.

efêmeras, como os programas teatrais, registram com frequência as hierarquias de visibilidade comercial e as convenções do momento, ao suprimir, por vezes, informações sobre a efetiva estrutura de criação. Ao observar a dinâmica profissional da dupla, essa discrepância torna-se mais clara. Em 1939, a sociedade formal, estabelecida em sede física, respondia pela execução de grande parte dos projetos cenográficos no Rio de Janeiro. Apesar da divisão de tarefas entre ambos nesse período, a execução conjunta segue indefinida, ainda que o programa da peça tenha destacado somente Trompowsky, cujos atributos como pintor, cronista e decorador, já tinham forte apelo de cartaz perante a elite carioca da época.

Figura 62 – Ilustração de Gilberto Trompowsky na capa do Programa do espetáculo *JouxJoux & Balangandans*. Theatro Municipal, 1939.



Fonte: FTMRJ/CEDOC. Nº 035899.<sup>224</sup>

Outro espetáculo de gala beneficente que trouxe uma linguagem cênica singular foi *Cega-Rega*, apresentado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 13 de novembro de 1943. O evento, que contava com a presença de personalidades da alta sociedade em cena, como a Princesa Thereza de Orléans e Bragança, propunha-se a recriar os grandes mestres da pintura por meio de “quadros vivos” e números musicais, a exemplo da Figura 63, com o *tableaux vivant* cuja moldura foi concebida por Gilberto Trompowsky. Nesta revista em um ato e cinco quadros, Trompowsky atuou como cenógrafo, ao conceber as ambiências e molduras dos

<sup>224</sup> *Ibid.*

quadros dedicados a Watteau, Clouet, P. de Champaigne e Mme. Vigée-Lebrun, em parceria com Fernando Valentim. Ele também assumiu o papel de figurante, ao interpretar *François I* sob a inspiração da obra de Clouet, além de ter participado como dançarino na *Polka*.

Figura 63 – Sra. Aloysio Salles na interpretação de Jeanne d'Arc de Boutet de Monvel, 1943. Espetáculo *Cega Rega*. Moldura de Gilberto Trompowsky.



Fonte: Acervo FTMRJ/CEDOC.<sup>225</sup>

A dimensão da sua produção como cenógrafo e figurinista também está documentada no catálogo da exposição de 1967.<sup>226</sup> O impresso reúne a descrição de “Desenhos para costumes”, elaborados para festas de caridade, e croquis concebidos para espetáculos de apelo nacional, a exemplo dos balés *Iemanjá* e *O Moleque e o Papagaio*, este último com músicas de Heitor Villa-Lobos e coreografia de Veltchek (Figura 64, Figura 65).

<sup>225</sup> FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Sra. Aloysio Salles na interpretação de Jeanne d'Arc de Boutet de Monvel, 1943. Espetáculo *Cega Rega*. Moldura de Gilberto Trompowsky. Espetáculo de Gala Cega Rega. Programa do Theatro Municipal. Rio de Janeiro, 13 nov. 1943. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 037010. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. Acesso em: 26 fev. 2026.

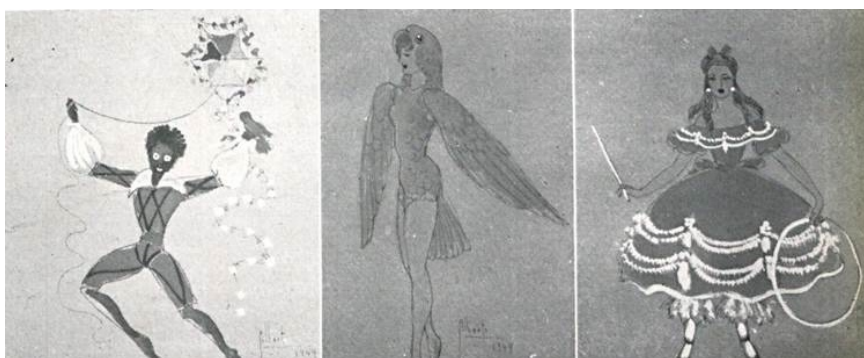
<sup>226</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto (MNBA, 1967), *op. cit.*

Figura 64 – Gilberto Trompowsky, o idealizador do bailado e dos figurinos, e Vaslav Veltschek, o coreógrafo, ladeiam Beatriz Consuelo (o papagaio-pássaro) e Denis Grey (o moleque), que figuraram em *O Papagaio do Moleque*.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1952, edição 157, n.p.

Figura 65 – Croquis dos figurinos de Gilberto – 1. *O Moleque e o Papagaio*, 2. *Papagaio Pássaro*, 3. *Menina do Arco*.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1952, edição 157, n.p.

Ao colaborar com nomes da vanguarda musical na transposição do folclore para os palcos, o pintor tratou a indumentária e a cenografia como linguagens próprias, capazes de aproximar a cultura erudita da popular. Esse deslocamento das festas carnavalescas para o teatro inseriu Trompowsky na dinâmica dos modernismos alternativos, de desenvolvimento “disperso e diverso”, em que as artes aplicadas e o entretenimento sustentaram a modernidade que Rafael Cardoso qualifica como “vibrante”.<sup>227</sup>

<sup>227</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*



#### 2.1.3.1.5 Eventos oficiais, feiras internacionais e arquitetura de interiores

O rigor espacial de Gilberto Trompowsky aplicou-se de forma consistente às representações oficiais do Estado e à arquitetura de interiores. Na década de 1920, o artista assumiu a idealização e a ornamentação do *Chá Russo*, ocorrido no Salão do Crystal da 2ª Feira de Amostras do Distrito Federal (1929), atração em benefício do Externato S. José e do Recreativo Santa Cecília, que mobilizou a atenção da comitiva presidencial.<sup>228</sup> A sua produção para espaços comerciais permanentes obteve destaque em 1932, com a decoração da Casa Melodia, ambiente preenchido com murais que evocavam alegorias da valsa, do tango e do maxixe (Figura 66).<sup>229</sup> No ano seguinte, assinou a decoração dos salões recém-inaugurados do *Club de Santa Thereza* (1933), localizado na rua Fonseca Guimarães, sob presidência de José Brant.<sup>230</sup>

Figura 66 – Gilberto Trompowsky posando em frente ao painel *Allegorias da Valsa, do Tango e do Maxixe* para a Casa Melodia, 1932.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1932, edição 38, p. 35.

O ano de 1933 evidenciou o reconhecimento institucional da parceria entre Trompowsky e Valentim, período em que a capital se organizava para a *Feira Internacional de Amostras*.<sup>231</sup> Planejado para atrair investidores estrangeiros e a alta sociedade, o evento motivou o concurso

<sup>228</sup> *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1929, edição 153 p. 2; *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1929, edição 272, p. 5.

<sup>229</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1932, edição 38, p. 35.

<sup>230</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1933, edição 7589, p. 6.

<sup>231</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 09 out. 1933, edição 7858, p. 3.

promovido pela Prefeitura para a ornamentação do Rio de Janeiro. A iniciativa governamental buscava, possivelmente, preparar o espaço urbano, como praças, avenidas e acessos, para receber os visitantes, integrando as vias públicas ao clima de exibição do progresso industrial e artístico. Em agosto daquele ano, o jornal *A Noite* noticiou o resultado da concorrência. A comissão julgadora premiou o projeto concebido por Armando Vianna, João de Azevedo e Euclides Fonseca, conferindo o segundo lugar, a título de estímulo, a Trompowsky e Valentim.<sup>232</sup> A participação da dupla na Feira, materializou-se de forma direta nos recintos inaugurados em outubro. Sob encomenda do Departamento de Turismo, eles assumiram a decoração do *Pavilhão de Arte Brasileira* (1933), consolidando a sua assinatura estética nas representações oficiais do Estado.

#### 2.1.3.1.6 *Desafio historiográfico*

Fernando Valentim complementava a visão pictórica de Gilberto ao transitar com habilidade entre a arquitetura tradicional e a arte decorativa. O seu conhecimento técnico viabilizava ambiências teatrais e cenográficas que marcaram a cultura visual carioca. Conforme o próprio “G. de A.” registrou em suas notas sociais para *O Jornal*, Valentim inovou ao introduzir pandeiros, serpentinas, guizos e chapéus de palhaço como motivos da ornamentação carnavalesca, elementos logo assimilados por outros decoradores da capital.<sup>233</sup>

A parceria configurou uma construção estética conjunta que marcou a cultura visual do Rio de Janeiro. As obras, efêmeras e de grandes dimensões, como as cenografias de bailes e espetáculos de teatro, mostram uma concepção de arte aplicada que se afastava dos cânones acadêmicos para se aproximar da vida social, da festa, do espetáculo. A imprensa da época reconhecia a inventividade da dupla e destacava a originalidade das ambientações e a harmonia entre pintura, mobiliário e espaço. A divisão de funções parecia ocorrer de maneira orgânica, com a alternância, entre ambos, da carga dos elementos pictóricos, da concepção espacial e da materialização das estruturas.

As decorações concebidas para os bailes de gala apropriavam-se de referências históricas, etnográficas e folclóricas brasileiras, mescladas a elementos europeus. Essa abordagem antecipava discussões sobre a estética nacional que ocupariam o centro do modernismo nas décadas seguintes. A trajetória da parceria oferece um caso concreto para ilustrar e sustentar o conceito de modernismos alternativos, pois demonstra que a modernização

<sup>232</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1933, edição 7804, p. 2.

<sup>233</sup> G. de A. Notas Sociais. A ronda do Carnaval, *op. cit.*, p. 2.

estética carioca se processou em suportes efêmeros e populares, à margem do circuito canônico dos museus e exposições. É nesse ponto que a lente de Rafael Cardoso permite ler a cenografia de festa como território em que o pintor alcançava um impacto que, nas palavras do autor, “nenhum pintor poderia almejar” fora da condição de cenógrafo de Carnaval.<sup>234</sup>

Convém situar essa produção diante de outra perspectiva interpretativa. Ao estudar o retrato da elite brasileira entre 1920 e 1940, Sergio Miceli descreve as imagens negociadas que resultam do acordo entre o artista e o mecenas, no qual a técnica do pintor atende às expectativas de autoprojeção da classe dominante.<sup>235</sup> O patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros e da alta sociedade sobre os bailes decorados pela dupla poderia, sob essa ótica, reduzir a cenografia festiva a um serviço prestado ao gosto da elite. A leitura de Cardoso não ignora esse vínculo, e sim o tensiona, ao mostrar que, no mesmo movimento em que atendia à demanda mundana, o artista introduzia no salão da elite a matéria popular do morro e do Carnaval. O interesse está nessa ambivalência, na qual a obra de Trompowsky e Valentim circula entre a negociação com o poder econômico descrita por Miceli e a inversão de hierarquias apontada por Cardoso, sem se dissolver em nenhum dos dois polos.

Falecido em 1969, Fernando Valentim não obteve o mesmo reconhecimento póstumo do seu sócio, cuja atuação como cronista social e pintor assegurou-lhe visibilidade. A escassez de documentação direta sobre a vida e a obra do arquiteto impôs um desafio historiográfico e exigiu a investigação atenta nas entrelinhas de periódicos, notas de rodapé, catálogos e fotografias. A frequente desvalorização da natureza efêmera do trabalho cenográfico em relação à arquitetura formal, também contribuiu para esse apagamento parcial.

A trajetória de Valentim articulou uma formação acadêmica de excelência, a inserção nas elites culturais e a estreita parceria com o artista-cronista. Nos Carnavais, essa união transformou a arquitetura do Theatro Municipal em palácios imersivos. As ambientações transportavam o público para narrativas visuais audaciosas, fosse por um nostálgico resgate histórico, por um castelo medieval ou por uma noite no Oriente. Essa capacidade técnica e criativa de compor cenários narrativos de grande escala, desenvolvida nas festividades cariocas, seria a base empregada em um desdobramento de maior visibilidade, como a decoração do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Paris, em 1937.

---

<sup>234</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 147.

<sup>235</sup> MICELI, Sergio. *Imagens negociadas, op. cit.*

### 2.1.3.2 A Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna

A *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* deveria abrir em 1º de maio de 1937, dia do trabalho. Abriu em 25 de maio. O adiamento somou contratempos de naturezas distintas. A cheia do Sena inundou o canteiro de obras, o impasse entre padrões e governo em torno da semana de quarenta horas atrasou a construção dos pavilhões, e a mobilização da direita contra a *Front Populaire* levou Léon Blum a recuar nas reformas trabalhistas, o que desencadeou greves em todo o país.<sup>236</sup> Encerrada em 25 de novembro, a mostra ocupou 105 hectares, reuniu 44 nações e recebeu 31 milhões de visitantes.<sup>237</sup>

O tema, a conjunção entre arte e técnica aplicada ao cotidiano, deu ao certame um recorte mais limitado que o de suas antecessoras do século XIX. O comissário-geral Edmond Labbé o resumiu na frase que propunha que “não haveria incompatibilidade entre o belo e o útil”.<sup>238</sup> Na prática, a organização contratou 464 artistas plásticos, 271 escultores e 269 decoradores, e a ausência de uma concepção artística única, somada ao propósito de empregar o maior número possível de artistas, fez do ecletismo a marca da exposição.<sup>239</sup>

O arquiteto Albert Laprade, inspetor-geral de Belas Artes e autor, com Léon Bazin, do Monumento à Paz e do Pavilhão do Iraque, registrou o mesmo diagnóstico ainda em 1937, na abertura do álbum fotográfico do evento. A seus olhos, a mostra abandonou o cubismo internacional para reatar com tradições nacionais e provinciais. Havia cinco anos que cada povo, vivendo em autarquia, se afastava do universal e voltava a cultivar o próprio jardim, resultado que ele julgava inquietante no plano político e cheio de interesse no plano artístico. Daí, escreve, o chauvinismo e o culto dos folclores.<sup>240</sup> Para Laprade, a alma dos povos se adivinhava através de seus pavilhões, e é por esse critério que ele percorre a exposição.<sup>241</sup>

Nenhum par de edifícios traduziu melhor esse diagnóstico do que os pavilhões alemão e soviético, dispostos frente a frente na esplanada do Trocadéro. Karen Fiss demonstra que a própria organização francesa posicionou o *Deutsches Haus* de modo que ele parecesse enfrentar

<sup>236</sup> DIAS, Wellington Durães. A participação brasileira na Exposição de Artes e Técnicas da Vida Moderna em Paris – 1937. In: Congresso Internacional de História, 7., 2015, Maringá. *Anais [...]*. Maringá: UEM, 2015, p. 4150.

<sup>237</sup> Barth; Lemoine (2009, p. 71) *apud* DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4151.

<sup>238</sup> LABBÉ, Edmond. *Conférence de M. Edmond Labbé*. Exposition internationale de Paris – 1937: arts et techniques dans la vie moderne. Paris: [s. n.], 1936.

<sup>239</sup> Morettin (2013, p. 76) *apud* DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4152.

<sup>240</sup> LAPRADE, Albert. La trop belle exposition. In: *L'Exposition de Paris*. Paris: Librairie des Arts Décoratifs; A. Calavas, [1937], introdução, n.p. No original: “On abandonne nettement le cubisme international pour renouer des traditions nationales ou provinciales. (...) D'où ce chauvinisme et ce culte des folklores.”

<sup>241</sup> No original: “On devine toute l'âme des peuples à travers leurs pavillons.” *Ibid.*, n.p.



o edifício soviético quando visto da Torre Eiffel ou do Trocadéro.<sup>242</sup> Boris Iofan projetou uma sequência de blocos escalonados que impulsionava para a frente e para o alto o par de bronze de Vera Mukhina, o operário com o martelo e a camponesa do *kolkhoz* com a foice. Albert Speer, escolhido por Hitler depois que este rejeitou os estudos preferidos pelo Ministério da Economia, respondeu com uma torre retangular de dez pilastras estriadas ligada a um longo salão sem janelas, e exagerou de propósito a desproporção entre altura e largura para fazê-la parecer ainda mais alta. Com a águia no topo, o conjunto alemão atingiu 63 metros contra os 57 metros do soviético.<sup>243</sup> O pavilhão custou de seis a nove vezes mais que qualquer outra representação estrangeira e foi erguido por três turmas de mil operários alemães em turnos ininterruptos, em desacordo com a semana de quarenta horas que a *Front Populaire* acabara de legislar.<sup>244</sup> Laprade reconhecia nos dois edifícios o mesmo orgulho e o mesmo gosto pelo colossal.<sup>245</sup> Para Sylvain Ageorges, 1937 foi, mais que todas as exposições anteriores, a “exposição do afrontamento das ideologias”.<sup>246</sup>

A representação brasileira ocupou posição diversa nesse tabuleiro. O governo Vargas aceitou o convite francês em janeiro de 1937, com seis meses de prazo, e o gabinete não escondia a modéstia da empreitada. Em pronunciamento publicado no *Diário Oficial da União*, afirmava que o Brasil não pretenderia causar deslumbramento nem pôr em xeque a representação de países de existência milenar, mas daria demonstração de haver alcançado o mesmo nível material, espiritual e moral daqueles que mais o tivessem conseguido.<sup>247</sup> A comissão organizadora, presidida por João Maria da Lacerda e integrada, entre outros, por Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, e por Celso Kelly, representante do Ministério da Educação, definiu que a mostra brasileira se revestiria “de um cunho artístico”<sup>248</sup>, o que significava exibir mercadorias beneficiadas, ou retratadas por fotografia, pintura, escultura e película, sem que perdessem a condição de mercadoria. Em

---

<sup>242</sup> FISS, Karen A. In Hitler's salon: the German pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale. In: ETLIN, Richard A. (org.). *Art, culture, and media under the Third Reich*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, p. 318.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 318-321.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>245</sup> No original: “L'Allemagne et la Russie, diverses en apparence, sont en réalité parentes: même orgueil, même goût du colossal et de l'architecture à l'échelle des ‘surhommes’ qui gouvernent.” LAPRADE, Albert, *op. cit.*, n.p. O mesmo álbum credita os dois edifícios, na *Table des Planches*, a M. Speer (Allemagne) e M. Iofan (U.R.S.S.).

<sup>246</sup> Sylvain Ageorges (2006, p. 163) *apud* DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4153.

<sup>247</sup> *Diário Oficial da União* (1937, p. 197) *apud* DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4153-4154.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 4155.

Paris, o comissariado ficou instalado na própria Embaixada do Brasil, que respondeu pelos trâmites do projeto, da construção e da instalação.<sup>249</sup>

O terreno cedido ficava no Champ-de-Mars, no eixo entre a Escola Militar e a Torre Eiffel, junto a uma das saídas da exposição.<sup>250</sup> O projeto coube ao escritório parisiense dos Guilbert e traz a assinatura de Jacques Guilbert, com a colaboração de Olivier Rabaud, Marcel Guilain e Guillaume Gillet.<sup>251</sup> A fachada (Figura 67), de trinta metros de altura, exibia baixos-relevos com motivos da bandeira nacional, entre os quais o Cruzeiro do Sul, e o respeito às árvores do Champ-de-Mars obrigou o arquiteto a incorporá-las ao plano.<sup>252</sup> O edifício cobria cerca de mil metros quadrados. O térreo, de setecentos, dividia-se em duas salas de exposição separadas por um grande diorama da baía do Rio de Janeiro, e uma galeria de trezentos metros quadrados avançava suspensa sobre o hall, à qual se subia por duas escadarias laterais em mármore do país.<sup>253</sup> Os assoalhos eram de madeira do Pará e do Paraná, a escadaria de acesso, em mármore de Minas Gerais,<sup>254</sup> e a luz do hall chegava filtrada por vitrais brasileiros.<sup>255</sup>

---

<sup>249</sup> AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian. *Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930*. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014, p. 71.

<sup>250</sup> DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4158.

<sup>251</sup> Há divergência entre as fontes quanto ao prenome do arquiteto. A legenda da fotografia de Thérèse Bonney (Figura 67) atribui o pavilhão a Albert Guilbert, enquanto o volume dos artistas e a bibliografia recente indicam Jacques Guilbert. A divergência se explica pelo fato de o escritório ser dirigido por Albert e Jacques Guilbert, conforme registra matéria da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1937 reproduzida por Al Assal (2014, p. 15).

<sup>252</sup> NOTICE sur le Pavillon du Brésil. In: *L'Exposition 1937 et les artistes à Paris*. Prefácio de Jean de Bosschère. Paris: Éditions Arts Sciences Lettres, 1937, p. CXXIX. Sobre o Cruzeiro do Sul na fachada, ver Al Assal (2014, p. 99).

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. CXXIX. As medidas fornecidas pelo Diário Oficial da União e reproduzidas por Dias (2015, p. 4158), térreo de 21,50 m por 28 m e galeria de 21,50 m por 12,47 m, resultam em áreas ligeiramente inferiores às declaradas pela publicação francesa. Mantenho as duas informações por se tratar de fontes de origens distintas, ambas de 1937.

<sup>254</sup> DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4158.

<sup>255</sup> NOTICE sur le Pavillon du Brésil, *op. cit.*, p. CXXIX.

Figura 67 – Fachada do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Paris, 1937.



Fonte: Thérèse Bonney (1937).<sup>256</sup>

O volume *L'Exposition 1937 et les artistes à Paris*, publicado na capital francesa naquele mesmo ano com prefácio de Jean de Bosschère, credita a decoração interna do pavilhão aos artistas brasileiros “MM. Gilberto Trompowsky, peintre, et Fernand Valentin, architecte”, que trabalharam com produtos do Brasil.<sup>257</sup> O registro é decisivo para esta pesquisa por dois motivos. Confirma, em fonte francesa contemporânea ao evento, a autoria conjunta que a imprensa carioca atribuía à dupla, e registra os dois nomes em um volume dedicado justamente aos artistas do certame. O mesmo texto descreve o que eles instalaram, móveis e assoalhos em cores executados em madeiras do país e uma sequência de dioramas sobre a vida científica e artística brasileira, entre os quais um percurso do café da plantação ao consumo.<sup>258</sup>

O ambiente ficou registrado no *Guide-Souvenir* assinado por Charles de Saint-Cyr, publicação comercial que se propunha ao exame crítico de todos os palácios e pavilhões da mostra. Diante do edifício brasileiro, o autor anotava que ele não dava a impressão de correria, mas de um salão, e lhe reconhecia gentileza, elegância e bom-tom.<sup>259</sup> O visitante encontrava no

<sup>256</sup> BONNEY, Thérèse. *Exposition internationale des Arts et techniques de 1937. Pavillon du Brésil par l'architecte Albert Guilbert. Façade*. Paris, 1937. Fotografia. In: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. N° 4C-EPF-006-02271. Disponível em: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001617092>. Acesso em: 20 jan. 2026.

<sup>257</sup> “Pour la décoration intérieure, les artistes brésiliens, MM. Gilberto Trompowsky, peintre, et Fernand Valentin, architecte, utilisèrent les produits du Brésil.” Ver: NOTICE sur le Pavillon du Brésil, op. cit., p. CXXIX. Registre-se a grafia afrancesada do nome do arquiteto.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. CXXIX-CXXX.

<sup>259</sup> No original: “Il ne donne pas l'impression d'une ruée, mais d'un salon.” Ver: SAINT-CYR, Charles de. *Guide-souvenir de l'Exposition “Arts et Techniques”*. Nouvelle édition augmentée et entièrement refondue. Colaboração de Claude Fayard e H. de Marcley. Paris: Librairie des Provinces de France, 1937, p. 43.

térreo cerâmicas e móveis de estilo marajoara, marchetarias em que entravam asas de borboleta, um bloco de cristal de rocha de setecentos quilos, a seção de turismo e um bar de degustação de café (Figura 68). No andar superior estava a vida econômica, dominada pelo café, com vitral, fotografias documentais, diagramas e amostras (Figura 69).<sup>260</sup>

Figura 68 – Bar de degustação do Departamento Nacional do Café junto ao pavilhão brasileiro, Exposição Internacional de Paris, 1937.



Fonte: Labbé (1939, pr. LVII) *apud* Al Assal (2014, p. 50).

Figura 69 – Vista interna do andar superior do pavilhão brasileiro, com a seção do Departamento Nacional do Café, Exposição Internacional de Paris, 1937.



Fonte: Labbé (1939, pr. LIV) *apud* Al Assal (2014, p. 50).

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

A leitura de Saint-Cyr converge com a de Laprade. Se a alma dos povos se adivinhava nos pavilhões, a que se via no do Brasil era a de um ambiente de recepção, precisamente o espaço que Trompowsky vinha construindo no Rio de Janeiro havia mais de uma década. O repertório que o crítico francês encontrou no Champ-de-Mars, feito de madeira, cor, objeto de cena e hospitalidade cenográfica, é o mesmo dos bailes do Theatro Municipal e das ambientações do Copacabana Palace, e reaparecerá, poucos anos depois, no ateliê da Tijuca.

A pesquisadora Marianna Al Assal atribui a Trompowsky, além das pinturas, o vitral do pavilhão,<sup>261</sup> (Figura 70), peça que a documentação brasileira descreve como uma alegoria do café<sup>262</sup>. A atribuição é coerente com o quadro de premiações. Na Classe 27, de pintura, Gilberto Trompowsky recebeu o Grand Prix. Na Classe 38, de mobiliário e conjuntos de mobiliário, Trompowsky e Fernando Valentim receberam medalha de prata. Na Classe 40, de vitrais, medalha de bronze.<sup>263</sup>

Figura 70 – Vitral de Gilberto Trompowsky no pavilhão brasileiro da Exposição Internacional de Paris, 1937.



Fonte: Labbé (1939, pr. LIII) *apud* Al Assal (2014, p. 50).

Em uma das vistas internas do pavilhão (Figura 71), publicada no periódico *O Malho* em 1937, os painéis de Trompowsky e Valentim aparecem alocados nas laterais do espaço. A documentação fotográfica preservou a dimensão autoral e de bastidores do trabalho. Uma imagem mostra os artistas diante do painel *Flora e Fauna* (Figura 72), e outra (Figura 73) flagra

<sup>261</sup> Al Assal (2014, p. 50), reproduz o vitral a partir das pranchas do relatório geral da exposição. Ver: LABBÉ, M. Edmond. *Exposition Internationale des Arts et Techniques – Paris 1937*. Rapport Général. Paris: Imprimerie Nationale, 1938-1940.

<sup>262</sup> DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4158.

<sup>263</sup> Os premios aos expositores brasileiros. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1938, edição 852, p. 13; Painéis brasileiros premiados com o Grand Prix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1938, p. 3.

o esforço coletivo por trás de *Brasil Antigo e Brasil Moderno*, com a dupla ao lado dos auxiliares de pintura, Julio Senna e Rubem Cossa.<sup>264</sup>

Figura 71 – Vista interna do pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Paris. Nas laterais os painéis decorativos executados por Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim (ao centro).



Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, 1937, edição 218, p. 18.

Figura 72 – Fernando Valentim e Gilberto Trompowsky (nas laterais). Ao fundo o painel decorativo *Flora e Fauna*.



Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, 1937, edição 218, p. 18.

<sup>264</sup> *O Malho*, Rio de Janeiro, 1937, edição 218, p. 18.

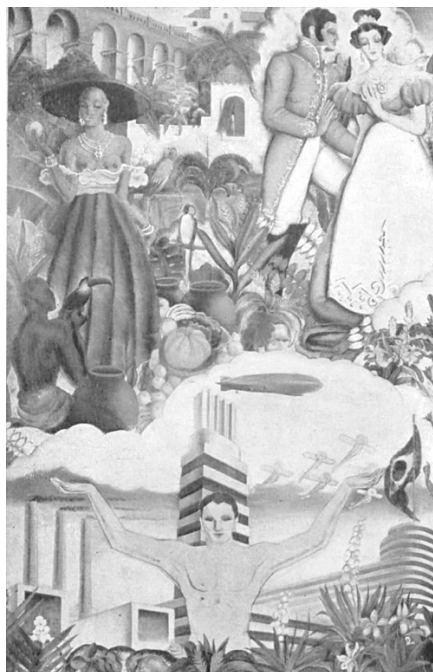
Figura 73 – Os decoradores Fernando Valentim e Gilberto Trompowsky e os Srs. Julio Senna e Rubem Cossa, que auxiliaram a parte de pintura. Ao fundo o painel *Brasil Antigo e Brasil Moderno*.



Fonte: *O Malho*. Rio de Janeiro, 1937, edição 218, p. 18.

A parte superior do painel *Brasil Antigo e Brasil Moderno* (Figura 74) estilizava o passado colonial e imperial como ponto de partida histórico, uma sombra pictórica a ser superada pelo projeto de modernidade. Elementos arquitetônicos como os Arcos da Lapa e o Convento de Santa Teresa, ao lado de figuras sociais tipificadas, entre elas fidalgos, a vendedora de frutas e o escravizado com o tucano, combinavam o pitoresco histórico com a paisagem tropical. O modernismo de Trompowsky manifestava-se na simplificação formal das figuras e no uso da cor com intenção decorativa. O passado aparecia com uma beleza contida, contraponto humano à abstração e à velocidade do futuro.

Figura 74 – Gilberto Trompowsky. *Brasil Antigo e Brasil Moderno*. Painel, aprox. 300x600cm, 1937.



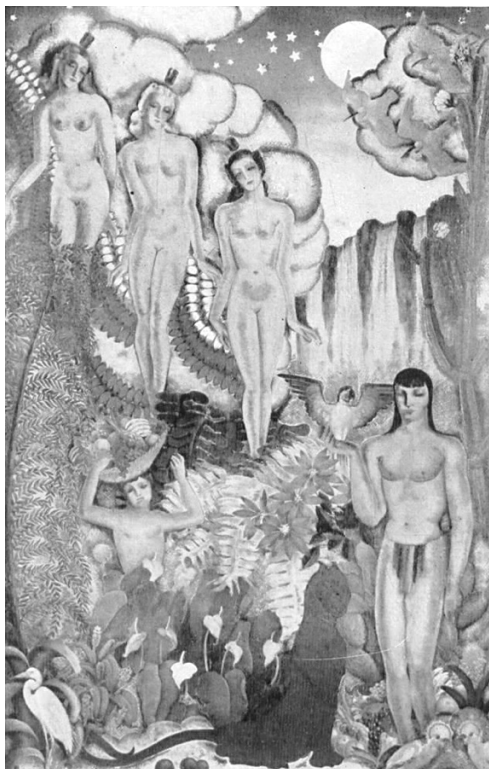
Fonte: *Arte e Decoração*, Rio de Janeiro, 1937, edição 1, n.p.

A parte inferior do painel investia na visualidade do desenvolvimento e da técnica como manifesto da nação que se queria construir. A cena era dominada por um jovem forte, alegoria do novo homem brasileiro, trabalhador industrial ou agrário, rodeado por arranha-céus, fábricas e ícones da comunicação rápida, como aeroplanos e o dirigível Zeppelin. Cactos, bromélias e frutas tropicais ancoravam esse avanço tecnológico na paisagem e nos recursos naturais do país. Ao representar a modernidade com formas geométricas e uma composição dinâmica, que acompanhava o ritmo da vida industrial e urbana, Trompowsky reuniu arte e técnica numa única superfície de grandes dimensões e fez da própria pintura a tese central da Exposição de 1937.

O painel *Flora e Fauna* (Figura 75) reúne, sob a estética do modernismo decorativo, uma alegoria da riqueza natural brasileira. A composição vertical marca-se pela simplificação formal e pelas cores saturadas. O *Estudo para o painel Flora e Fauna* (Figura 76), única obra em cores relacionada a este evento identificada durante a pesquisa, revela as tonalidades escolhidas pelo artista. No plano superior estão três figuras femininas nuas e etéreas, que contrapõem à materialidade tropical um registro mitológico. No centro e na base, a biodiversidade inclui a figura de um homem de traços indígenas segurando uma arara, apresentado pela iconografia oficial do período como símbolo da raça brasileira. O menino que carrega frutas, as folhagens nativas como cactos e gravatás e a onça-preta cujas manchas se percebem na pelagem escura sob a luz do sol compõem o inventário da natureza que a obra pretendia registrar.



Figura 75 – Gilberto Trompowsky. *Flora e Fauna*. Painel, 300x600cm, 1937.



Fonte: *Arte e Decoração*. Rio de Janeiro, 1937, edição 1, n.p.

Figura 76 – Gilberto Trompowsky. *Estudo para o painel Flora e Fauna*. Guache sobre cartão, aprox. 30x60cm, c.1937.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

O mobiliário e os vitrais premiados não eram acessórios dos murais, uma vez que as fontes francesas os descrevem como parte do próprio percurso do visitante (Figura 77, Figura 78). Os móveis e os assoalhos, executados em madeiras brasileiras, e os vitrais que filtravam a luz do hall integravam a mesma função dos painéis, a de traduzir matéria-prima nacional em objeto de cultura material.<sup>265</sup> A estética adotada, próxima do Art Déco, apoiava-se em linhas sóbrias, geometria simplificada e valorização dos materiais do país. Mobiliário, vitrais e assoalhos respondiam à fórmula que Labbé propusera como tema da exposição, a do belo e do útil, e situava o Brasil no terreno em que a mostra pretendia julgar as nações, não o das matérias-primas, mas o da técnica aplicada à vida moderna.

Figura 77 – Vistas do mobiliário destinado ao Brasil na Exposição Internacional de Paris.



Fonte: *Arte e Decoração*. Rio de Janeiro, 1937, edição 1, n.p.

Figura 78 – Vistas do mobiliário destinado ao Brasil na Exposição Internacional de Paris.



Fonte: *Arte e Decoração*. Rio de Janeiro, 1937, edição 1, n.p.

A cronologia impõe uma observação que a literatura sobre o pavilhão não registrou. O Estado Novo foi instaurado em 10 de novembro de 1937, e a Exposição Internacional de Paris

<sup>265</sup> NOTICE sur le Pavillon du Brésil, *op. cit.*, p. CXXIX; SAINT-CYR, Charles de, *op. cit.*, p. 43-44.

só encerrou em 25 de novembro.<sup>266</sup> Durante quinze dias, portanto, o Pavilhão do Brasil seguiu aberto no Champ-de-Mars exibindo dioramas de saneamento, aviação, universidades e institutos de pesquisa, a imagem de uma nação em marcha pelo progresso e pela cooperação intelectual, enquanto no Rio de Janeiro o regime que encomendou aquela imagem suspendia as eleições e fechava o Congresso. A representação não antecipou o golpe nem o comentou. Continuou funcionando, inalterada, depois dele.

Essa continuidade é sintoma de uma política cultural mais ampla. Como observa Mônica Pimenta Velloso, o Estado Novo transformou a cultura em área estratégica do Estado e integrou intelectuais e artistas ao projeto de poder. Sob a ótica varguista, a produção cultural deixava de ser atividade autônoma para tornar-se “núcleo da identidade brasileira” e, por isso mesmo, objeto permanente de vigilância estatal.<sup>267</sup> Segundo a autora, de um lado havia o Ministério da Educação e Saúde (MES), sob a liderança de Gustavo Capanema, que tornou-se o abrigo da cultura erudita, integrando à máquina estatal a nata do modernismo brasileiro, incluindo nomes como Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Candido Portinari e Mário de Andrade. De outro, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), comandado por Lourival Fontes, focava na cultura de massa e recrutava intelectuais de perfil mais autoritário, como Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, para controlar o rádio e “educar” as manifestações populares, “saneando” a malandragem do samba em favor da ética do trabalho e do patriotismo.

A fotografia sem data localizada no acervo de Aletta Trompowsky, que registra três painéis de temática nacionalista (Figura 79), encontra sua resolução documental no cruzamento com a crônica do *Jornal do Brasil* de 2 de setembro de 1938.<sup>268</sup> A fonte informa que Gilberto Trompowsky, em parceria com o arquiteto Fernando Valentim, foi oficialmente encarregado pelo Ministério da Educação e Saúde de executar a cenografia monumental para as celebrações cívicas do Estado Novo, especificamente para a “Hora da Independência” no Estádio do Vasco da Gama (São Januário). A análise da imagem revela uma continuidade estética direta com a produção do ano anterior, uma vez que a figura central do homem de braços abertos reitera a iconografia do painel *Brasil Antigo e Brasil Moderno*, apresentado na Exposição Internacional de Paris em 1937. Essa transposição evidencia que, em 1938, já sob a vigência plena do regime

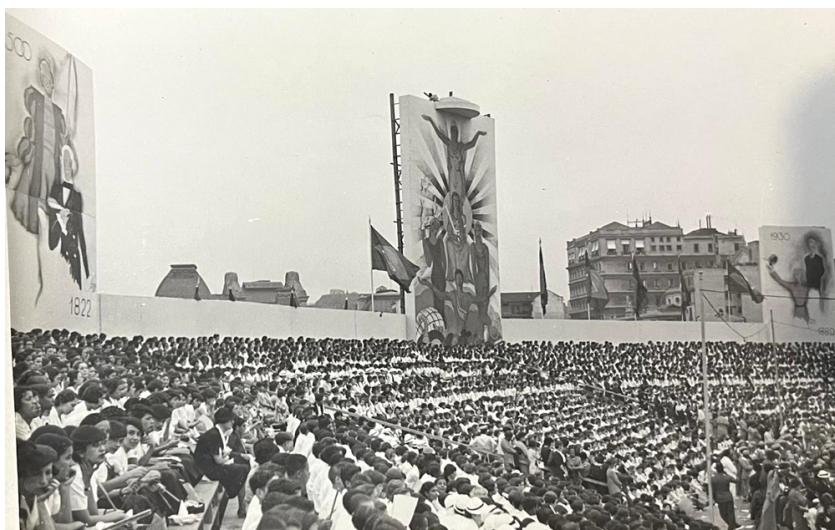
<sup>266</sup> Barth; Lemoine *op. cit.*, p.71 *apud* DIAS, Wellington Durães, *op. cit.*, p. 4151.

<sup>267</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987, p. 50.

<sup>268</sup> As comemorações da Semana do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 set. 1938, edição 205, p. 7.

ditatorial instaurado no ano anterior, Trompowsky adaptava sua linguagem visual para atender à demanda de transformar o estádio em um cenário de exaltação à “Mocidade e à Raça”<sup>269</sup>.

Figura 79 – Murais de Gilberto Trompowsky na decoração do Estádio Vasco da Gama para o Dia da Independência, 1937.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

Essa integração entre arte e poder é analisada criticamente por Rafael Cardoso. O autor argumenta que as correntes modernistas que prosperaram foram aquelas que souberam evitar o confronto direto e funcionaram, conforme a leitura de Néstor García Canclini retomada por Cardoso, como uma “máscara” da elite. Esse “modernismo exuberante” servia para encobrir uma modernização social falha e a violência real do Estado, exemplificada na brutalidade contra o bando de Lampião, cujas imagens serviram de aviso enquanto o folclore era celebrado oficialmente.<sup>270</sup> Cardoso ressalta que essa dinâmica gerou exclusões notáveis, como o isolamento da Antropofagia de Oswald de Andrade até 1945, e provocou arrependimentos tardios, como o mea-culpa de Mário de Andrade em 1942, que reconheceu a falha dos modernistas da Semana de 22, em se entregarem ao individualismo e à colaboração, esquecendo o “am melhoramento político-social do homem”.<sup>271</sup>

Os dois autores convergem ao demonstrar a instrumentalização da classe artística pelo Estado Novo. Se, para Velloso (1987), havia uma crença sincera, por parte de muitos intelectuais, de que estavam construindo a nacionalidade ao lado do poder, para Cardoso (2022) essa relação resultou em uma arte moderna institucionalizada que, embora esteticamente inovadora, serviu com frequência de verniz civilizatório para legitimar um estado de exceção.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 28.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 29.

A Exposição de 1937 mostra um pavilhão brasileiro elaborado a partir de uma narrativa visual da identidade nacional para construção simbólica do Brasil moderno.

#### 2.1.4 Vínculos com a margem: a proximidade com Ismael e Adalgisa Nery

Se a Exposição de 1937 e a relação com Candido Portinari ligavam Gilberto Trompowsky à corrente mais visível e institucionalizada do modernismo brasileiro, sua amizade com o pintor Ismael Nery (1900-1934) e sua esposa, a poeta Adalgisa Nery (1905-1980), conectava-o a uma vertente de vanguarda radicalmente distinta, marcada pela introspecção filosófica, pelo misticismo e pela influência direta do surrealismo europeu. Ismael Nery foi uma figura deliberadamente “na contramão”, um artista que, em pleno debate sobre a identidade nacional, optou por uma arte de caráter universal, focada na representação do ser humano, na abstração do tempo e do espaço e na exploração de suas próprias dualidades.

No que se refere à singularidade estética, Maria Bernardete Ramos Flores (2014), em seu estudo *Elogio do Anacronismo: para os andróginos de Ismael Nery*, analisa a produção artística do pintor fazendo uso do anacronismo, justificando assim a designação frequentemente atribuída ao artista, como “pintor maldito”. Segundo Flores, Ismael Nery é anacrônico por configurar “montagens temporais” em sua arte para expressar a “abstração do tempo e do espaço”, o que o deixou “fora da estética da representação chamada para dar visibilidade aos temas do nacional”.<sup>272</sup> Sua obra, que transitava entre o cubismo, o expressionismo e um surrealismo muito particular, e sua filosofia, o Essencialismo, fizeram dele o “pintor maldito” de sua geração, cuja obra só seria plenamente redescoberta décadas após sua morte prematura em 1934.

O ponto de partida mais provável para a amizade entre Trompowsky e Nery foi, mais uma vez, a Escola Nacional de Belas Artes, que ambos frequentaram em anos próximos. Ismael Nery consta nos registros de matrículas<sup>273</sup> da ENBA na turma de 1917 e 1918, indício de que os artistas se conheceram devido a passagem pela ENBA. O vínculo, no entanto, foi estreitado no ambiente intelectual do Rio de Janeiro. A casa do casal Nery na Rua São Clemente, era ponto de encontro da vanguarda carioca, um “quartel-general”, nas palavras de Murilo Mendes (1996) em *Recordações de Ismael Nery*, frequentado por figuras como o próprio Mendes e o crítico Mário Pedrosa.

<sup>272</sup> FLORES, Maria Bernardete Ramos. Elogio do anacronismo: para os andróginos de Ismael Nery. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, p. 414-443, jul./dez. 2014. p. 414.

<sup>273</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Livro de matrículas no curso geral e preparatório de escultura – 1901/1915. Encadernados nº 6201. *Escola de Belas Artes. Acervo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://app.docvirt.com/museudjoaovi/pageid/20945>. Acesso em: 13 mai. 2025.

Ruy Castro em *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20*, mostra uma concepção de relacionamento conjugal marcada por uma profunda e intensa união. Ismael Nery, descrito como uma personalidade que transitava entre a pintura, a arquitetura, a teologia e a dança, projetava na convivência com a esposa uma extensão de sua própria complexidade, chegando a declarar, em uma síntese poética: “Eu sou o amor entre os esposos. Eu sou o marido e a mulher”<sup>274</sup>. Essa relação atinge contornos perturbadores no poema *A virgem prudente*, datado de 1932. No poema destacado pelo autor, Ismael apresenta um eu-lírico que sugere uma posse transcendental na noite de núpcias; ali, o artista propõe que a esposa, ao sentir o cheiro da própria carne misturado ao dele, encontraria consolo para sua ausência, evidenciando uma relação onde Ismael buscava ser onipresente e indissociável da companheira.

A convivência de Ismael e Adalgisa Nery estendia-se para o círculo intelectual modernista, gerando dinâmicas afetivas complexas, em especial com o poeta Murilo Mendes (1901-1975). Castro (2021) ressalta que Murilo, além de nutrir uma admiração quase messiânica por Ismael (a ponto de converter-se ao catolicismo diante do caixão do amigo), era apaixonado por Adalgisa. O autor ainda pontua que a centralidade de Ismael era tamanha que sua influência perdurou de forma decisiva mesmo após sua morte prematura em 1934, quando Adalgisa, ciente dos sentimentos de Murilo, optou por não iniciar um romance com o poeta, preferindo conservá-lo na categoria de “grande amigo”. A decisão de Adalgisa manteve, de certa forma, a integridade daquele grupo que orbitava em torno da figura magnética do marido falecido.

A inserção de Trompowsky nesse círculo intelectual demonstra a sua curiosidade e capacidade de dialogar para além da arte decorativa ou do retrato. A evidência material dessa amizade sobrevive em objetos que denotam as trocas simbólicas e afetivas. No acervo da família Trompowsky, encontra-se uma obra em guache sobre papel (Figura 80), de Ismael Nery datada de 1925, com a dedicatória na parte inferior esquerda “A Gilberto, uma lembrança”.

---

<sup>274</sup> Poema de Ismael Nery - “Eu” - de 1933. Ruy Castro traz um compilado de poemas inéditos de Ismael Nery em: CASTRO, Ruy. *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.



Figura 80 – Ismael Nery. *S/ Título*. Guache sobre papel, 16x20cm, 1925.



Fonte: Acervo pessoal de Aletta Trompowsky

A proximidade com o artista estendia-se à companheira, corroborada a partir de um registro fotográfico publicado na revista *O Cruzeiro*, em dezembro de 1940.<sup>275</sup> A imagem mostra Trompowsky em seu ateliê, executando um retrato de Adalgisa Nery. Pintar Adalgisa, então reconhecida como poeta, figura pública e viúva de Ismael, significava um gesto de proximidade e confiança na dinâmica entre artista e modelo.

Para Trompowsky, a relação com o casal Nery foi marcada por uma amizade que possibilitou contato direto com o lado mais experimental e filosófico do modernismo brasileiro. Esse diálogo com a “margem” intelectual enriqueceu seu repertório, evidenciando o envolvimento com as mais diversas formas de expressão da modernidade de seu tempo. Mesmo após a morte de Ismael em 1934, essa relação não se desfez, indicando o sólido vínculo estabelecido. Adalgisa Nery, posteriormente reconhecida por sua atuação como jornalista e deputada pelo Partido Socialista Brasileiro, permaneceu uma figura presente no círculo social de Trompowsky. Um exemplo dessa convivência foi sua presença registrada nas recepções do ateliê na Rua Tenente Vilas Boas, destacada pela Revista *Rio* em novembro de 1947, juntamente com diplomatas e membros da elite cultural.

<sup>275</sup> *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 23 nov. 1940, edição 4, p. 5.

## 2.2 MODERNIDADE IMPRESSA

Participar de suas redes de sociabilidade, da ENBA aos salões de Julia Lopes de Almeida e Laurinda Santos Lobo, foi, para Trompowsky, indissociável de documentá-las. A sociabilidade e a criação que fervilhavam nos ateliês cariocas não ficavam restritas ao espaço privado. Para se firmar como símbolo de status e de vanguarda, seu trabalho precisava circular e alcançar o grande público; nesse encontro entre a criação e o consumo de massa, sua trajetória voltou-se para a modernidade impressa.

A atuação na revista *Bazar* ilustra bem esse trânsito. Como diretor artístico, Trompowsky ilustrava e dirigia a visualidade da publicação, que, segundo Roberta Silva (2018), distinguia-se pelo apuro gráfico e pelo uso de papéis de alta gramatura, recursos que lhe permitiam criar layouts em que publicidade e arte se confundiam (Figura 81, Figura 82, Figura 83). Suas ilustrações em anúncios comerciais não configuram um desvio da carreira de pintor. Como argumenta Rafael Cardoso (2022), no Brasil a profissionalização do artista passava pela colaboração com o mercado editorial e publicitário, espaços que funcionavam como vitrines de experimentação estética, sem a rigidez hierárquica das Academias. O periódico servia ainda de veículo de legitimação cultural, uma “galeria portátil” para a intelectualidade, cujo público, como a própria redação demarcava, formava-se “na elite social brasileira e nas colônias estrangeiras de Rio e São Paulo. É a esse público que será apresentado o seu anúncio, desde que esteja numa página de *BAZAR*”<sup>276</sup>.

Esse trânsito entre a pintura de cavalete e a capa de grande circulação ganha sentido à luz da leitura que Rafael Cardoso faz da vida artística carioca. Ao acompanhar os salões e as exposições das primeiras décadas do século, o autor observa que artistas de instituições distintas, como a ENBA, o Liceu e o Juventas, circulavam juntos e formavam antes uma rede do que um movimento. Era essa porosidade que abria os fluxos entre o meio das belas-artes e o mundo dos ilustradores e caricaturistas.<sup>277</sup> A trajetória de Trompowsky exemplifica bem essa dinâmica. Transitava do óleo sobre tela à ilustração de capa sem estabelecer hierarquia entre um e outro, e a página impressa dava continuidade tanto à sua pintura quanto à construção de sua persona pública.

---

<sup>276</sup> *Bazar*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1931, Ano I, N° 4.

<sup>277</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 139.



Figura 81 – Ilustração de Gilberto Trompowsky para anúncio publicitário na revista *Bazar*, 1931.



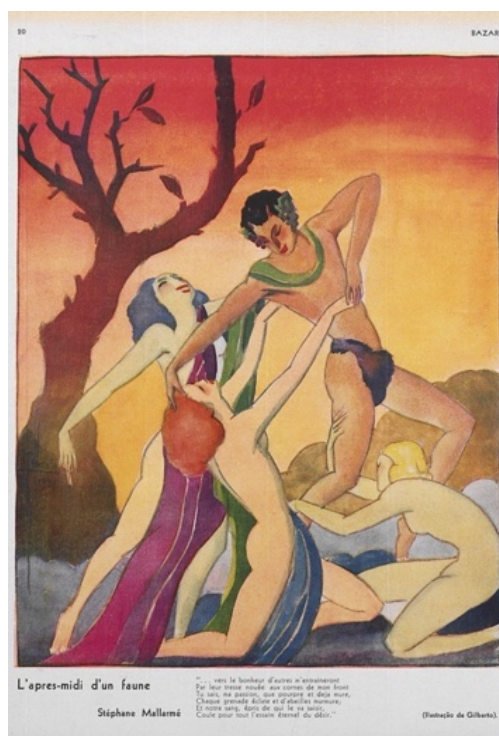
Fonte: *Bazar*, Rio de Janeiro, 21 out. 1931, Ano I, N° 3.

Figura 82 – Ilustração de Gilberto Trompowsky na capa da revista *Bazar*, 1931.



Fonte: *Bazar*, Rio de Janeiro, 17 set. 1931, Ano I, N° I, capa.

Figura 83 – Ilustração de Gilberto Trompowsky para a revista *Bazar*.



Fonte: *Bazar*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1931, Ano I, N° 4, p. 20.

Essa mesma gramática decorativa, já observada na parceria com Fernando Valentim, migrou para a página impressa. Nas capas, Trompowsky exercia uma autonomia compositiva moderna. Na *Rio* de outubro de 1944 (Figura 84), integrou título e ilustração numa composição única e tratou a tipografia como elemento plástico, distanciando-se do logotipo fixo de publicações antigas como a *Fon-Fon!*. Em *O Malho*, de 1940, sua tela *A Grande Vedette* (Figura 85) estampou a capa de fevereiro; em outubro, a premiada *Natureza Morta* (Figura 25) veio acompanhada de um texto editorial que consagrava o artista junto aos leitores.<sup>278</sup> Esse trânsito entre a pintura de cavalete e a capa de grande circulação relaciona-se a tese de Cardoso (2022) sobre a porosidade entre os campos artísticos no Rio de Janeiro. Para Trompowsky, a página impressa não constituía um suporte menor, e sim a extensão natural de sua pintura e de sua persona.

<sup>278</sup> “‘*Natureza Morta*’ é o título da formosa tela de autoria de Gilberto Trompowsky que aparece na nossa capa de hoje. Gilberto Trompowsky é um artista que dispensa adjetivos, por que tem o seu nome perfeitamente firmado através de uma obra apreciada em todo o país e no estrangeiro. Possuidor de técnica e de personalidade próprias, põe sempre um cunho inconfundível nos trabalhos que assigna (...)” Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, out. 1940, Ano XXXIX, N° 9, p. 5.

Figura 84 – Croqui ilustrado de Gilberto Trompowsky na capa da Revista *Rio*, 1944.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, out. 1944, edição 64, capa.

Figura 85 – *A grande Vedette*, obra de Gilberto Trompowsky na capa de *O Malho*, 1940.



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, fev. 1940, Ano XXXIX, N° 4, capa.

Em 1936, sua atuação na imprensa ganhou uma nova frente. Enquanto lecionava no Instituto de Artes da UDF e assinava a cenografia do baile de Carnaval oficial da cidade, estreou como cronista social em *O Globo*, em 12 de junho, pioneirismo que ele próprio reivindicaria em 1974, ao recordar que, por uma década, “não fui o melhor, fui o único”<sup>279</sup>. Sob o pseudônimo “G. de A.” (Gilberto de Albuquerque), que se tornaria sua marca registrada, criou um estilo em

<sup>279</sup> Gilberto Trompowski: a arte ao longo da vida, *op. cit.*, p. 5.

que a crônica mundana se fundia à ilustração, na mesma indistinção entre o pintor e o articulista que Pedro Calmon sintetizaria em 1974 e que serve de epígrafe a esta dissertação.

Após estreitar em *O Globo* e passar brevemente por *A Notícia*, ambos fora do grupo de Assis Chateaubriand, Trompowsky consolidou-se nos *Diários Associados*, escrevendo, conforme a crônica de S. Castelo Branco, para *O Jornal*, o *Diário da Noite*, *O Cruzeiro* e o Suplemento d'*O Jornal*.<sup>280</sup> Transformou suas colunas numa vitrine diária da elite carioca.<sup>281</sup> Suas vinhetas ilustradas davam ao público leitor acesso visual aos rituais de sociabilidade, fosse a descrição de um casamento ou “um chá, em Santa Teresa, em companhia de Margarida Lopes de Almeida”<sup>282</sup>. Segundo Austregésilo de Athayde, seu colega de redação, manteve a coluna n'*O Jornal* por mais de trinta anos, até o encerramento do periódico, em 1974, e foi por ele descrito como um “Abencerragem de uma geração de jornalistas já quase extinta”.<sup>283</sup> A vida social documentada nessas páginas constitui uma obra equiparável aos seus quadros.<sup>284</sup> O domínio técnico do desenho, aliado à fluidez da escrita, conferiu-lhe uma autoridade singular, fazendo-o deixar de ser apenas um frequentador dos círculos de elite para tornar-se o narrador oficial de uma sociedade que via na coluna social o espelho de suas próprias aspirações modernas.

---

<sup>280</sup> BRANCO, S. Castello, *op. cit.*

<sup>281</sup> Flores e Pássaros de G. de A., *op. cit.*, p. 8.

<sup>282</sup> A vida em cinco notas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963, edição 12957, p. 5.

<sup>283</sup> ATHAYDE, Austregésilo de. Pintor e cronista. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1974, edição 26, n.p.

<sup>284</sup> Roberta Silva (2018), analisa em seu estudo, a produção de Gilberto Trompowsky como cronista social e ilustrador em três importantes periódicos: *Bazar* (1931-1932), *Ilustração Brasileira* (1937-1941) e *O Cruzeiro* (décadas de 1940 e 1950). A autora investiga como as narrativas textuais e visuais produzidas pelo artista contribuíram para a construção de uma representação do “gosto burguês” e da elegância no Rio de Janeiro.

### 3 O ATELIÊ VIVIDO DE GILBERTO TROMPOWSKY: ARTE E SOCIABILIDADE NA TIJUCA

Ao longo da modernidade, o ateliê consolidou-se como elemento fundamental para compreender a figura do artista e seus modos de presença pública e privada. Desde a fusão entre a *bottega* artesanal e o *studium* erudito no Renascimento, este *lugar* passou a carregar consigo a marca da invenção intelectual, tornando-se território onde se entrelaçam a disciplina do ofício e a reflexão humanista. Como mostram os autores Cole e Pardo (2005) em *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, o estúdio foi uma construção cultural tanto quanto arquitetônica, um lugar que se tornou metáfora da própria condição do artista como trabalhador das subjetividades. A literatura de biografias artísticas, iniciada com as *Vite* de Giorgio Vasari, não apenas elevou o artista ao estatuto de intelectual, mas também reformulou o espaço de criação como símbolo dessa nova posição.<sup>285</sup>

No século XVII, essa concepção ganhou outro significado. Svetlana Alpers (1998), em *The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art*, propôs a analogia entre ateliê e laboratório científico. Se no campo das ciências modernas o laboratório era o espaço da observação e da experimentação, no campo da pintura o ateliê converteu-se em oficina de conhecimento visual. Nele, cada gesto, cada estudo e cada variação cromática funcionavam como ensaios de uma ciência fundada na visão e na subjetividade. Ao contrário da impessoalidade buscada pelos métodos científicos, como abordou Alpers, a arte sempre conservou a presença do corpo e do olhar do criador, que impregnam de singularidade cada uma das obras ali concebidas.

Com o aparecimento do romantismo, na virada do século XVIII para o XIX, o ateliê reforçou o mito do gênio solitário. Imagens como a célebre representação de Caspar David Friedrich em seu estúdio, pintada por Georg Friedrich Kersting em 1812, cristalizam esse imaginário de recolhimento e interioridade criadora. Como observa Arthur Valle (2017), tais imagens devem ser lidas como construções imagéticas e publicitárias, parte integrante da fabricação da aura romântica do artista. Ao mesmo tempo, esse espaço fechado logo seria atravessado por novas formas de visibilidade, especialmente com a expansão da imprensa ilustrada.

A imagem do artista moderno ganha novos contornos à medida que, sobretudo entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, sua representação se projeta com força na vida cotidiana, especialmente entre as elites letradas. Essa expansão da imprensa

---

<sup>285</sup> GOMES JR., Guilherme Simões. Vidas de artistas: Portugal e Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 64, 2007.

ilustrada e das técnicas gráficas de reprodução transformou a visita ao ateliê em espetáculo midiático. Rachel Esner (2013) em *In the Artist's Studio with L'Illustration*, mostra como a revista francesa *L'Illustration* explorava a iconografia dos ateliês, descrevendo-os como extensões da personalidade de seus ocupantes, ora austeros e disciplinados, ora luxuosos e cosmopolitas. Nesse processo, consolidaram-se figuras retóricas como o *ateliê-sótão*, associado à pobreza e à boemia; o *ateliê-vitrine*, espaço de exibição e prestígio; e o *ateliê-salão*, território da sociabilidade e do convívio mundano. Essas tipologias se sobrepõem, permitindo compreender a pluralidade de usos que o espaço assumia na modernidade.

No Brasil, tais modelos encontraram adaptações específicas. Como Arthur Valle (2017) demonstrou em suas análises da imprensa carioca, o ateliê não se restringia a local de produção, mas surgia também como palco de festas, bailes carnavalescos, encontros boêmios e retratos encenados. O exemplo utilizado pelo autor, é o álbum *München Rio de Janeiro Paris 1896–1914*, organizado pelo artista Helios Aristides Seelinger, em que suas imagens mostram ateliês cariocas e parisienses atravessados por redes de convívio, celebração e performance, espaços onde a criação acontecia junto à construção da imagem pública dos artistas, um processo frequentemente registrado pela imprensa.

Para além da representação, interessa compreender o ateliê em sua dimensão cotidiana. Para isso, Michel de Certeau (2002) em *A invenção do cotidiano 1: artes do fazer*, distinguiu *lugar* (ordem estável dos elementos) de *espaço* (o lugar praticado, vivido, transformado pelo uso). Essa significação permite pensar o ateliê não apenas como metáfora visual, mas como ambiente transformado por práticas concretas que lhe conferem sentido histórico.

Nessa perspectiva, os chamados *studio studies*<sup>286</sup> vêm se firmando como um campo de investigação de natureza interdisciplinar, dedicado a compreender o ateliê de artista não apenas como espaço físico de trabalho, mas como um operador simbólico que articula práticas, performances e relações sociais. Essas abordagens propõem ferramentas analíticas voltadas à observação da “criatividade em ato”, mobilizando aportes de áreas como antropologia, arqueologia, design, estudos de produção e filosofia da técnica.

Inspirado pelos *studio studies* e pela noção de lugar elaborada por Michel de Certeau, este capítulo propõe uma leitura do ateliê como espaço vivido, no qual se entrelaçam gestos, práticas cotidianas, formas de exibição e relações sociais, retomando a casa-ateliê como parte inerente à vida do artista. O que se vê, nas imagens e textos levantados a partir de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira e acervos pessoais, é um modo de fazer que combina

<sup>286</sup> VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. *AURA - Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, pp. 38-49, jun. 2015.

recolhimento e convivência, tradição e modernidade. É relevante destacar que as fontes aqui analisadas, apresentam uma visibilidade seletiva característica das crônicas mundanas e das revistas ilustradas da época, reconhecendo-as assim, segundo Sérgio Miceli (2001), como produtos intencionais. Produzidas por e para a elite letrada, tais publicações privilegiavam uma narrativa focada na performance do artista e no glamour da sociabilidade, deixando consequentemente à margem as tensões raciais, de gênero e classe do Rio moderno.

A partir da investigação da trajetória do artista catarinense Gilberto Trompowsky, discute-se como seu ateliê no Rio de Janeiro a partir dos anos 1930-40, era ponto de convergência entre processo criativo, ritual de consagração e articulação simbólica com o campo artístico. Nesse movimento entre o quadro no cavalete e o visitante que chega, entre um retrato no aparador e o piano, entre a crônica impressa e a fotografia publicada, que o ateliê de Gilberto Trompowsky se afirma como peça central de sua trajetória e como observatório privilegiado de um tempo em que arte e cidade experimentaram, lado a lado, novas formas de presença pública e de vida compartilhada.

### 3.1 O ATELIÊ-SALÃO: NOCTURNOS DA RUA TRANQUILA

Cae a tarde. A rua tranquill engastada como uma joia muito nova e muito brilhante, em meio do casario velho da Tijuca, abre-se como um convite. Lá no fundo, discreta, quasi escondida a casa do artista. Na escada já os quadros anunciam uma festa para os olhos. Gilberto Trompowsky recebe os amigos. Um movimento de curiosidade. Por que marcar este dia? Que segredo será esse?<sup>287</sup>

As primeiras crônicas sobre o espaço de Gilberto Trompowsky mostram que seu ateliê foi, desde cedo, mais do que um lugar de trabalho individual. O ateliê funcionava na casa da família na Tijuca, na Rua Tenente Vilas Boas, 52, onde moravam o artista e seus pais, Affonso Cavalcanti Livramento e Julia Elizabeth Trompowsky.<sup>288</sup> A proximidade da irmã Evangelina, residente no número 33 da mesma rua, reforçava o entrelaçamento de laços domésticos e artísticos, evidenciado pelo fato de suas sobrinhas terem assumido os cuidados com o artista no fim de sua vida.

<sup>287</sup> ARIEL. Mundana: Nocturno da Rua Tranquila. *A Noite*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1937, edição 9126, n.p.

<sup>288</sup> De acordo com os endereços encontrados nos registros de óbito dos pais de Gilberto, Affonso de Albuquerque Livramento (falecido em 1941) e Julia Elizabeth Trompowsky (falecida em 1957), ambos residiam na Rua Tenente Vilas Boas, 52. Gilberto, por sua vez, possui em seu registro de óbito o endereço da irmã, Evangelina Tribouillet Leite, Rua Tenente Vilas Boas, 33, indicando a mudança e o apoio familiar no fim da sua vida. Conferir em: RIO DE JANEIRO (ESTADO). Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, 1804-2013: Assento de óbito de Gilberto Trompowsky do Livramento. 13 maio 1982. fl. 39, livro 444, n. 37144. *FamilySearch*, Imagem digital n.42. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYV1-HWZM>. Acesso em: 5 fev. 2026.



Em setembro de 1932, a revista *O Cruzeiro*<sup>289</sup> publicou nota na coluna *Pêlo-Mêlo-Rio*, de Marcos André, descrevendo um “encantador cinco-ás-sete” em sua residência. O cronista não economizou elogios, chamando-o de “o artista bem amado da sociedade”. O texto registrava a tarde em que Lucila Noronha, acompanhada por Mário Cabral, interpretou canções francesas como *Parle-moi d’amour*, enquanto a poeta Maria da Silveira Hermannny declamava versos de sua autoria. Na plateia, pintoras como Maria Francellina e Olga Mary, a escultora e declamadora Margarida Lopes de Almeida, além de Raul Pedrosa, Celina Cavalcanti, Léa Azeredo da Silveira, entre outros nomes da cena carioca. A hospitalidade de Julia Elizabeth e de seu filho, Gilberto, foi lembrada como traço da reunião. O cronista encerrou com humor ao escrever que “toda a gente foi muito bem comportada e partiu... quase uma hora depois das sete...”

Essa nota, aparentemente breve, traz dois pontos importantes. Primeiro, a inserção de Trompowsky no circuito de sociabilidade artística e intelectual do Rio, ainda nos anos 1930, reconhecido como anfitrião. Segundo, a articulação entre música, poesia e artes visuais, compondo um ambiente em que a prática artística se diluía em convivência cultural. O ateliê, já nesse momento, aparece como lugar de confluência, onde arte e sociedade se encontram e ganham as páginas impressas.

Cinco anos mais tarde, em julho de 1937, a crônica de Ariel publicada no jornal *A Noite* reforçou essa imagem. Intitulada *Nocturno da Rua Tranquila*, transformava a geografia em elemento narrativo. A rua sem saída da Tijuca era descrita como metáfora de recolhimento e intimidade, apontando quanta “coisa linda naquella discreta casa de artista, escondida do mundo”.<sup>290</sup> A escada adornada de quadros já anunciava a festa para os olhos, enquanto o terraço com trepadeiras e poltronas de aço colorido acolhia conversas, música e coquetéis que animavam as “palestras”.

O aniversário de 80 anos de Affonso, pai do artista, serviu de ocasião para reunir diplomatas, escritores, músicos e senhoras da sociedade. Margarida Lopes de Almeida conversava sobre poesia galega, Celso Kelly debatia cinema com um diplomata venezuelano, ao mesmo tempo que a embaixatriz Hermite, a harpista Léa Bach e outras figuras marcavam a noite com sua presença. Ariel descreve ainda Julia Elizabeth, esposa do aniversariante, radiante ao recordar anos de companheirismo, e Gilberto, “filho bom e forte, que sabe compor com as côres poemas de beleza e com o coração poemas de bondade”.<sup>291</sup> O cronista, ao narrar a rua, a

<sup>289</sup> ANDRÉ, Marcos. Pêlo-Mêlo-Rio. Recepção. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 set. 1932, edição 46, p. 25.

<sup>290</sup> ARIEL. Mundana: Nocturno da Rua Tranquila, *op. cit.*, n.p.

<sup>291</sup> *Ibid.*



casa e o convívio, produziu não apenas uma nota mundana, mas um retrato da transformação do lugar em espaço vivido.

A residência de três andares ainda preserva o terraço e a sala iluminada do último pavimento (Figura 86, Figura 87), ambientes que Gilberto adaptava ora como estúdio de pintura, ora como sala de recepção, mas a fachada não possui mais as cores e a maioria dos traços arquitetônicos originais. A referência feita na crônica de 1937 àqueles que chegam ao ateliê, no andar superior “com suas grandes janellas concavas abrigando télas e estatuas”<sup>292</sup>, ilustra bem essa versatilidade. O terraço servia como extensão da convivência, especialmente em reuniões mais numerosas, borrando as fronteiras entre a vida privada e a cena pública, ilustrando o que Arthur Valle (2017) chamou de *topografia liminal* do fluxo arte-vida; situação em que a concentração criativa e a festa, a intimidade familiar e a exibição social se encontram.

Figura 86 – Residência do artista Gilberto Trompowsky, abrigando seu ateliê no último piso.



Fonte: Condomínio [...], (2025).<sup>293</sup>

<sup>292</sup> *Ibid.*

<sup>293</sup> O edifício que um dia pertenceu ao artista Gilberto Trompowsky, abrigava seu ateliê no último piso juntamente com o terraço e sua residência no primeiro, exibe hoje uma fachada modificada, que não preserva as cores e muitos dos detalhes arquitetônicos originais. Fonte: CONDOMÍNIO em Rua Tenente Vilas Boas, 52. *QuintoAndar*, [2025]. Disponível em: <https://www.quintoandar.com.br/condominio/rua-tenente-vilas-boas-52-tijuca-rio-de-janeiro-rp0gsxerqk>. Acesso em: 21 jun. 2025.

Figura 87 – Último piso, terraço e parte interna do antigo ateliê de Gilberto Trompowsky.



Fonte: Condomínio [...], (2025).<sup>294</sup>

Na residência localizada na rua Tenente Vilas Boas, os elementos arquitetônicos como paredes, janelas e móveis transformavam-se em espaços conforme praticados, em diálogo conceitual com Michel de Certeau. Tornava-se espaço quando os quadros desciam para a escada, quando Margarida declamava versos, quando diplomatas conversavam no terraço e quando o artista reorganizava pincéis diante do cavalete.

Diferente dos bairros centrais, como a Lapa, associados à boemia mais diversa e vibrante, ou da orla de Copacabana, marcada pela vida cosmopolita da elite emergente, a Tijuca oferecia a medida exata de distinção sem ostentação. Era um bairro de classe média alta, habitado por intelectuais, profissionais liberais e artistas, reconhecido por seu prestígio cultural e por sua atmosfera residencial. A localização oferecia a moldura ideal, com a calma suficiente para o trabalho, mas conectada ao movimento da cidade.

Nos anos seguintes, cenas “Nocturnas da Rua Tranquila” ganharam projeção nas reportagens ilustradas da Revista *Rio*. Em julho de 1946, a edição trouxe a matéria intitulada *Invasão Francesa*, descrevendo a recepção no apartamento tijucano. As fotografias de José Medeiros conduzem o olhar como numa visita guiada. A primeira imagem mostra Silvio Piergili<sup>295</sup>, maestro, ao lado da esposa, do decorador Franco, de Ana Maria Piergili e do anfitrião, como se a energia da tarde estivesse em aquecimento (Figura 88). No registro seguinte, Wladimir Krivoutz aparece ao piano (Figura 89). Imagina-se que o reflexo

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> O maestro Sylvio Piergili, então concessionário do Baile de Gala de 1938, entregou a responsabilidade pela decoração aos artistas Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim que conceberiam o tema *Uma noite no Oriente*, resultando em um dos bailes do Teatro Municipal mais aclamados pela imprensa da época. Fonte: A decoração do Municipal. *Beira-Mar Copacabana Ipanema Leme*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 589, p. 3.

envernizado do instrumento devolve a luz do *flash* numa linha limpa, quase sonora, fazendo do piano o centro de gravidade da sala, mesmo quando não tocado.

Figura 88 – O maestro Silvio Piergili, o decorador Franco, Sra. Silvio Piergili, Gilberto Trompowsky, Ana Maria Piergili (esquerda para a direita).



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85, n.p.

Figura 89 – O pintor russo Wladimir Krivoutz, ao piano.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85, n.p.

A cena seguinte traz Lise Delamare, Tony Taffin e Gilberto (Figura 91). O rosto de Delamare interrompe num gesto suspenso, Taffin apoia o cigarro entre os dedos que aparece sob a moldura de um quadro e Trompowsky encara-o com o sorriso contido como quem aguarda. Ao fundo, domina o *Retrato de Gilberto Trompowsky* pintado por Portinari (Figura 90), estrategicamente posicionado. A obra funciona como reivindicação de capital simbólico,

como se cada imagem publicada reiterasse o vínculo entre anfitrião e mestre modernista. A reportagem se encerra com a condessa de Croy em conversa lateral com Raul Pedrosa (Figura 92), onde os perfis recortados pela luz, lembram que o salão era também lugar de confidências rápidas.

Figura 90 – Candido Portinari. *Retrato de Gilberto Trompowsky*. Óleo sobre tela, 54,5x46,5 cm, c.1934.



Fonte: Acervo Projeto Portinari, Código FCO-1910.<sup>296</sup>

Figura 91 – Lise Delamare, Gilberto Trompowsky, Tony Taffin (esquerda para a direita). Ao fundo, a obra de Portinari *Retrato de Gilberto Trompowsky* (c.1934).



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85, p. 57.

<sup>296</sup> PORTINARI, Candido. *Retrato de Gilberto Trompowsky*. [c.1934]. Pintura, óleo sobre tela, 54,5 x 46,5 cm. Acervo Projeto Portinari, Código FCO-1910. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/17346/retrato-de-gilberto-trompowsky>. Acesso em: 27 fev. 2024.

Figura 92 – Condessa de Croy e o escritor Raul Pedrosa.



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85, p. 56.

O conjunto fotográfico organiza-se como uma pequena dramaturgia improvisada, com um senso de sequência que vem do fotojornalismo de Medeiros, mas que aqui serve à crônica mundana. Essa “improvisação”, código da elite para um tipo de sociabilidade que se quer espontânea e orgânica, em “cunho de boemia, um sabor muito parisiense”<sup>297</sup>, diferentemente de um evento com a rigidez dos códigos formais. O anfitrião introduz a cena, o piano imprime ritmo, o tríptico com Delamare e Taffin marca o ápice e a conversa lateral dissolve a intensidade. O texto expressa a “requintada invasão do espírito da arte e da inteligência”, mas é na fotografia que se percebe a textura da ocasião, em sapatos polidos refletindo no piso encerado, sandálias de tiras finas, lapelas rígidas, vestidos bem cortados e pesadas cortinas que suavizam o ambiente de qualquer ângulo. Em certos registros, um filete de fumaça atravessa o ar, em outros um reflexo prolongado no taco de madeira cria linhas inesperadas. Esses pequenos desvios do protocolo compõem aquilo que Barthes denominou de *punctum*, detalhes que atravessam a narrativa social e permanecem na memória do observador, em complemento ao *studium* da cena, legível nas roupas, poses e objetos, que se alia a esses pontos de intensidade.<sup>298</sup>

Em novembro de 1947, a Revista *Rio* retornava ao mesmo endereço na recepção de *Bôas Vindas a Sra Eduardo Martinez de Hoz*.<sup>299</sup> A primeira fotografia apresenta Gilberto ao lado da

<sup>297</sup> Invasão Francesa. *Rio*, Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85.

<sup>298</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>299</sup> Bôas Vindas a Sra Eduardo Martinez de Hoz. *Rio*, Rio de Janeiro, nov. 1947, edição 101.



Sra. Martinez de Hoz<sup>300</sup>, com sua mãe, Julia Elizabeth ao centro e o casal Porto à direita, compondo a cena (Figura 93). O enquadramento frontal, quase cerimonial, confere solenidade ao grupo, mas não perde a intimidade do ambiente doméstico. A proximidade dos corpos, os gestos suspensos, as mãos semicerradas sugerem confiança, lembrando que, além de palco público, a sala era espaço de trocas discretas incutidas entre os diálogos. Integrado no plano de fundo da imagem, encontra-se o retrato de Dinah Cardoso Martins em seus trajes de bailarina clássica. A pintura, que complementa a “vitrine”, regressara ao estúdio após figurar na exposição anual do artista, realizada na ABI em dezembro de 1946.<sup>301</sup>

Figura 93 – Gilberto Trompowsky, Sra. Eduardo Martinez de Hoz, Julia Elizabeth Trompowsky Livramento, casal Weber Cardoso Porto (esquerda para a direita).



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1947, edição 101, p. 54.

Em seguida, surgem as sobrinhas Julita, Célia e Sônia ao lado do arquiteto Fernando Valentim (Figura 94). A inclinação das cabeças e a leveza dos sorrisos dão à cena um frescor juvenil, contraponto à formalidade dos primeiros quadros. Logo depois, Margarida Lopes de Almeida aparece, corpo e rosto iluminado pelo flash momentâneo (Figura 95). A fotografia

<sup>300</sup> Dulce Liberal visita Paris em 1924, quando ainda casada com Souza Lage. Em 1926, retorna como jovem viúva, acompanhada dos pais. Durante essa estada conhece Eduardo Martinez de Hoz, pertencente a uma tradicional família argentina. Em 1927, casa-se com ele em cerimônia realizada na Embaixada do Brasil em Paris, com a presença de diplomatas e familiares. A partir de então, Dulce leva uma vida cosmopolita: divide o tempo entre Buenos Aires e Córdoba (na propriedade da família do marido), o Rio de Janeiro (em visitas à família e amigos) e Paris, onde passa temporadas, especialmente durante as corridas em Longchamps. Fonte: TROMPOWSKY, Gilberto. Nome da Semana: Sra. Martinez de Hoz. *O Cruzeiro*, 30 jul. 1955, edição 42, p. 82.

<sup>301</sup> Segundo a edição de janeiro de 1947 da revista *Rio*, embora a mostra decorresse num ambiente íntimo dominado por temáticas de flores e pássaros, a tela da bailarina captou a atenção do público. A obra revelou o amadurecimento técnico de Gilberto no manuseamento do óleo, após um longo período dedicado à ilustração. O evento na A.B.I promoveu ainda a mobilização do meio cultural, recebendo a visita de Candido Portinari numa “manifestação de solidariedade e camaradagem profissional”. Fonte: *Rio*, jan. 1947, edição 91, n.p.

traduz em gesto sua presença, lembrando que poesia e performance eram parte da cena nas recepções do ateliê.

Figura 94 – Srtas. Julita Trompowsky Triboulett Livramento, Célia e Sônia Leite, Fernando Valentim (esquerda para a direita).



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1947, edição 101, n.p.

Figura 95 – Sra. Augusto Frederico Schmidt e Margarida Lopes de Almeida (esquerda para a direita).



Fonte: *Rio*, Rio de Janeiro, 1947, edição 101, n.p.

Como fundo de cena (Figura 93), figura o *portrait* de estúdio de Gilberto por Stephan Rosenbauer (Figura 96).<sup>302</sup> Nele, o artista aparece de braços cruzados, cabelo alinhado de forma

<sup>302</sup> Considerando que a primeira exposição de Rosenbauer ocorreu no Palace Hotel em 1939, após sua chegada ao Rio de Janeiro, estima-se que este *portrait* tenha sido realizado no início dos anos 1940. Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 21 out. 1939, edição 46, p. 9.

clássica, anel e relógio discretamente exibidos, um cigarro sustentado com leveza entre os dedos e um livro apoiado sob o braço. A luz de estúdio modela os volumes com suavidade, o rosto ganha contorno nítido, a sombra desenha linhas limpas nos punhos e no livro. O enquadramento é frontal, há uma naturalidade controlada, fruto da experiência do fotógrafo em lidar com personalidades públicas. No decalque inferior da fotografia, lê-se claramente *Stephan Rosenbauer*. Exibida em um porta-retrato no ateliê, essa fotografia dialogava com o retrato de Portinari. De um lado, o modernista, de outro, o cosmopolita registrado por um retratista que fotografou Villa-Lobos, Getúlio Vargas e Fernanda Montenegro.<sup>303</sup>

Figura 96 – Stephan Rosenbauer. *Portrait de Gilberto Trompowsky*. Fotografia analógica, aprox. 18x24cm, (c.1940).



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

As fotografias de Medeiros, combinadas ao texto da revista, mostram que as recepções não eram improvisos casuais. O piano, o retrato de Portinari, o *portrait* de Rosenbauer e outros objetos de cena organizavam a *mise-en-scène*. Cada encontro ganhava densidade porque estava ancorado em um repertório material que comunicava a versão do modernismo “decididamente

<sup>303</sup> Stephan Rosenbauer, fotógrafo alemão radicado no Rio de Janeiro após deixar a Alemanha nazista, estabeleceu na Rua Araújo Porto Alegre um estúdio que se tornou referência na década de 1940. Ex-campeão de esgrima e retratista de precisão técnica notável, fotografou nomes como Heitor Villa-Lobos, Getúlio Vargas, Fernanda Montenegro, atores da companhia de teatro *Os Artistas Unidos*, bem como a francesa Henriette Morineau. Seu trabalho com *portraits* em preto e branco, unia o rigor da iluminação controlada a uma concepção moderna de pose, focando principalmente no olhar dos retratados. Fonte: OTAVIO, Chico. Retratos de Stefan Rosenbauer feitos no Brasil ganham exposição e livro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 maio 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/retratos-de-stefan-rosenbauer-feitos-no-brasil-ganham-exposicao-livro-19214927>. Acesso em: 23 maio 2025.





### 3.2 O ATELIÊ-VITRINE: OBJETOS DE CENA E GRAMÁTICAS VISUAIS

Se o ateliê de Gilberto Trompowsky era palco de recepções e encontros, também constituía-se como vitrine organizada pelo tempo do espaço vivido. As imagens publicadas em jornais e revistas, assim como os registros familiares, mostram que o ambiente não se limitava a receber pessoas. Era composta por uma cenografia em que quadros, esculturas, retratos fotográficos e mobiliário formavam um conjunto coerente, pensado para dialogar com o visitante. Esses elementos compreendidos como objetos de cena, no sentido proposto por Rachel Esner ao analisar o ateliê como vitrine, mostram peças que constroem a *mise-en-scène* do artista.

A bibliografia ajuda a compreender sua função. Marta Facco (2017) observa que o ateliê se torna espaço quando é ativado pelas práticas que nele se realizam. Os objetos, ao circularem entre usos cotidianos e momentos de recepção, participavam dessa ativação. Natália Nicolich (2022) mostrou como exotismos e referências clássicas serviam, no século XIX, como marcadores de gosto erudito pelo ateliê de Rodolpho Amoêdo. A cabeça clássica esculpida em gesso presente no ateliê de Trompowsky, por exemplo, cumpre esse papel de memória acadêmica de sua formação. Natália Aquino Gomes (2022) e Paula da Silva (2019) destacam que retratos, naturezas-mortas e mobiliário assumem no ateliê a função de encenar o ofício, transformando a prática artística em narrativa visível. Angela Brandão (2019) lembra que a centralidade do artista na história da arte se construiu em rede (ateliê, os mecenas, personagens e contextos sociais) o que torna esses objetos mediadores essenciais na relação entre o pintor e seus círculos de sociabilidade.

Entre os objetos de cena, o *Retrato de Gilberto Trompowsky* pintado por Candido Portinari em 1934 (Figura 90) ocupa lugar de destaque. Presente em quase todas as fotografias das recepções, a obra era memória de convivência e atuava como “selo de pertencimento” ao modernismo brasileiro. Portinari, já reconhecido como o grande nome da pintura nacional, aparecia na sala tijucana com valor simbólico. A cada encontro, o quadro reiterava o vínculo entre mestre e discípulo, garantindo que a biografia de Gilberto fosse vista através de um filtro de legitimidade, num movimento que Bourdieu (2007) tratou como a consolidação do capital simbólico no campo.

Outro objeto marcante era a cabeça clássica de gesso (Figura 98). Apesar da ausência de informações precisas sobre sua procedência, este item é quase onipresente nas fotografias do ateliê e pode estar relacionado à escultora e declamadora Margarida Lopes de Almeida, cuja relação de amizade remonta ao período da Escola Nacional de Belas Artes e perdurou ao longo

da trajetória do artista. Esculturas desse tipo povoavam ateliês acadêmicos como suporte para exercícios de desenho e pintura. A presença desse exemplar remetia diretamente à formação de Trompowsky na ENBA entre os anos de 1920 e 1923. Mesmo quando buscou caminhos distintos do academicismo estrito, esse fundamento permaneceu como base. A cabeça de gesso, portanto, era como símbolo silencioso dessa herança, denotando um sentido de equilíbrio entre a tradição e a modernidade que ali conviviam.

Figura 98 – Familiares de Gilberto Trompowsky (em pé) no aniversário de sua mãe, Julia Elizabeth, em registro no ateliê do artista, c.1947. Ao fundo, a obra de Portinari *Retrato de Gilberto Trompowsky* (c.1934).



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

A *Natureza Morta* de 1934-1939 (Figura 25), também integrava a gramática do espaço (Figura 99). A obra, premiada com a Medalha de Bronze no Salão de 1934, combinava dois motivos frequentes na iconografia dos ateliês.<sup>305</sup> O vaso de nenúfares remetia aos estudos acadêmicos; o Stradivarius, aos concertos improvisados que animavam as recepções, reforçando a dimensão poética da obra. Disposta no ateliê, a pintura refletia a influencia musical presente na família de Trompowsky, cujo pai havia sido violinista e compositor.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1934, edição 12284, p. 6.

<sup>306</sup> LOPES DE ALMEIDA, Margarida. Falecimento. *O Estado de Florianópolis*, Florianópolis/SC, 23 mai. 1957, edição 13061, p. 11.

Figura 99 – Reunião em homenagem ao casal Santos Lobo, no ateliê de Gilberto Trompowsky (terceiro em pé, esquerda para a direita). Ao fundo, a obra *Natureza Morta* (1934-1939).



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 23 set. 1937, p. 27.

O piano também funcionava como dispositivo cenográfico (Figura 89). Não era Gilberto quem costumava tocá-lo, e sim sua mãe, descrita como “uma artista de sensibilidade”.<sup>307</sup> Seu brilho envernizado, visível nas fotografias de José Medeiros, atraía a atenção mesmo em silêncio. Convidados como Wladimir Krivoutz davam-lhe voz em algumas tardes; ainda quando fechado, porém, o instrumento ordenava a sala, refletia a luz e sugeria o concerto. Era parte da *mise-en-scène* do ateliê-vitrine. Por fim, merece destaque o *portrait* fotográfico de Stephan Rosenbauer (Figura 96). Realizado no estúdio que o fotógrafo alemão mantinha no Rio, o registro mostra o jovem Gilberto de braços cruzados, cabelo alinhado, anel e relógio discretamente expostos.

Reunidos, esses objetos de cena compunham uma narrativa que acompanhava o visitante. Cada peça cumpria uma função dentro do arranjo. O retrato de Portinari firmava o pertencimento modernista e a cabeça de gesso remetia à herança acadêmica; a natureza-morta aproximava pintura e música, ao passo que o piano estruturava o espaço da sala. O *portrait* de Rosenbauer, por sua vez, projetava a distinção cosmopolita. No conjunto, formavam uma gramática visual em que tradição e modernidade, intimidade e representação pública se articulavam, e que a imprensa carioca da época ajudou a divulgar.

<sup>307</sup> *Ibid.*

### 3.3 O ATELÊ-SÓTÃO: PRÁTICAS DE TRABALHO E CONTINUIDADES

Se o ateliê-salão de Gilberto Trompowsky se abriu às visitas, aos diplomatas e às recepções, e o ateliê-vitrine ofereceu ao olhar uma cenografia de objetos de cena que narravam sua biografia e formação, nas fotografias de trabalho sobressaem ainda uma terceira dimensão, a do ateliê-sótão. Na tipologia de Rachel Esner, o sótão é o espaço do recolhimento, onde a produção de fato acontece, menos exposto ao público, mas servindo de alicerce às aparições do artista. Nesse registro, a fotografia se torna a testemunha mais próxima, aquela que permite flagrar Trompowsky no momento em que o ato de pintar se sobrepõe à encenação social e se faz gesto cotidiano.

A primeira sequência data de 1940, quando Adalgisa Nery posou no ateliê tijucano (Figura 100). A poeta, vestida de forma sóbria, mantém as mãos apoiadas e discretamente posicionadas, o rosto seguro, marcado pela luz lateral que desenha volumes delicados. O ambiente reservado e o enquadramento sugere a intimidade da sessão de pose, já que a presença do cavalete, parcialmente visível, organiza a cena em torno da relação direta entre modelo e pintor. A sobriedade da vestimenta e o penteado alinhado situam a fotografia nos códigos visuais dos anos 1940, mas, ao mesmo tempo, evidenciam o modo como Trompowsky fazia do ateliê um espaço de observação atenta, quase laboratorial, como sugere Svetlana Alpers ao falar do estúdio como lugar de ensaio e erro. A sessão com Adalgisa é registro social e prova que o sótão tijucano se abria à experiência da figura humana como tema e da convivência intelectual como prática.

Figura 100 – Adalgisa Nery posando para um retrato de Gilberto Trompowsky, no ateliê do artista.



Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, edição 4, 23 nov. 1940, p. 5.

Outros registros dos anos 1940 mostram Trompowsky trabalhando diante da tela (Figura 101). O artista veste camisa, calças e sapatos claros, sob um casaco leve acinturado, compondo

a imagem do trabalho da pintura em plena atividade. A postura ligeiramente curvada, a mão que segura o pincel com firmeza e o olhar concentrado sugerem a intensidade do gesto repetido. No fundo, identificam-se obras concluídas, como *Maracatú* e *Fragmento*, cujas presenças confirmam que o espaço do sótão servia, simultaneamente, como oficina e vitrine. A coexistência de telas finalizadas e em processo, reforça a ideia de que o ateliê funcionava em estado de fluxo, lugar de acumulação de tempos e de memórias visuais.

Figura 101 – Gilberto Trompowsky pintando em seu ateliê. Rio de Janeiro, c.1940. Ao fundo, a tela *Maracatú* (1937) e à direita *Fragmento* (1939).



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

O artista é registrado também em 1956 em seu ateliê, finalizando uma tela com temática de pássaros e flores (Figura 102), em um ambiente organizado com cavalete, pincéis e paleta próximos. *O Cruzeiro* publicou uma variação desta fotografia, exibindo o artista concentrado com pinceis na mão direita enquanto retoca a pintura com a outra.<sup>308</sup> O cigarro (um Gitanes, quem sabe?), aparece nas imagens como elemento característico do ritual criativo e do contexto cultural de sua época. Aqui, o sótão se adapta, mantendo seu lugar de trabalho e também assumindo feição de vitrine, pronto para a lente da reportagem. O gesto de segurar pincéis, a atenção ao quadro, o posicionamento diante do cavalete repetem a rotina do fazer, enquanto performa à grande imprensa.

<sup>308</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1956, edição 34, n.p.

Figura 102 – Gilberto Trompowsky pintando em seu ateliê. Rio de Janeiro, c.1956.



Fonte: Acervo pessoal Aletta Trompowsky.

A entrevista publicada no *Jornal do Brasil* de 1974, traz o artista mais envelhecido, mas ainda diante da tela (Figura 103). O enquadramento é próximo, a fisionomia marcada pelo tempo, o corpo menos ereto, mas a continuidade do gesto é inequívoca. Esta imagem, registrada em 1974, às vésperas da sua exposição de comemoração aos seus 30 anos de pintura e mais de três décadas após a sessão com Adalgisa Nery, mostra que o ateliê-sótão permanecia ativo, mantendo o ofício. A constância desse espaço ao longo do tempo reforça o que Michel de Certeau chamou de artes de fazer, em que a inteligência prática e a repetição que inventa, transforma o *lugar* em *espaço*.

Figura 103 – Gilberto Trompowsky pintando em seu ateliê, em entrevista ao *Jornal do Brasil*.



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1974, edição 56B, p. 5.

A leitura dessas imagens sugere que, sem o sótão, o salão e a vitrine perderiam consistência. Foi na intimidade do gesto, nas rotinas de trabalho, na paciência diante da tela que



se consolidou a base que autorizava recepções, crônicas e fotografias sociais. O sótão tijucano era cenário e oficina. A cada sessão de pintura, o lugar se atualizava em espaço vivido, reafirmando a continuidade entre formação acadêmica, aprendizado e prática cotidiana que sustentou a trajetória de Trompowsky até o fim da sua vida.

### 3.3.1 O Ateliê do outro: Candido Portinari por Gilberto Trompowsky

O domínio midiático e editorial não serviu exclusivamente ao registro de chás, casamentos e bailes de gala. Inserido ativamente no circuito das artes plásticas, o pintor direcionou seu traço para o próprio meio de origem. Munido do prestígio alcançado na imprensa ilustrada, Trompowsky assumiu a tarefa de traduzir para o leitor comum a atmosfera e os bastidores dos grandes nomes da pintura nacional. Essa prática mostra-se de forma mais nítida na maneira como ele documentou e conferiu publicidade ao espaço de trabalho de uma das figuras mais proeminentes da vanguarda brasileira, Candido Portinari.

No início dos anos 1930, “em busca do *métier*”<sup>309</sup>, o artista frequentou de modo informal o ateliê de Portinari, onde teve contato direto com sua prática e seus métodos, em um momento que o pintor de Brodowski já despontava como referência da pintura modernista brasileira. Esse convívio inicial forneceu-lhe ferramentas técnicas e inspiração, e estabeleceu uma rede de proximidade pessoal e simbólica que atravessaria toda a sua trajetória. Esse vínculo se manifestou de modo explícito em suas crônicas publicadas na imprensa carioca. Em 1943, em sua coluna *Mundanismo* para *O Jornal*, Trompowsky descreve uma visita ao ateliê de Portinari: “Visitar o atelier de Portinari é ter certeza de ir apreciar novas interpretações do seu talento multiforme. Portinari é um pintor que não para nunca. Descanso, lazer, divagação são palavras que não existem no seu dicionário”.<sup>310</sup> A crônica também ressalta a dimensão social do ateliê, assinalando a presença constante de intelectuais, artistas e “gente interessante”, destacando o ambiente como lugar de circulação de ideias e de sociabilidade artística.

Ao transpor a atmosfera íntima do ateliê para as páginas dos *Diários Associados*, Trompowsky atuava como um mediador, “propagando um entendimento do modernismo, como estilo e entretenimento”, parafraseando Rafael Cardoso, ao referir-se ao impacto das revistas ilustradas e sua importância no desenvolvimento da cultura visual brasileira.<sup>311</sup> Ele utilizava a

<sup>309</sup> POLITIS, Pomona, *op. cit.*, p. 3.

<sup>310</sup> G. de A. Mundanismo: Atelier. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1943. Cópia P&B de periódico. *Acervo Projeto Portinari*, Código PR-662.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/busca/@id/39090>. Acesso em: 19 abr. 2025.

<sup>311</sup> CARDOSO, Rafael, *op. cit.*, p. 37.

potência comunicativa da imprensa ilustrada para informar e conferir legitimidade à arte moderna perante o grande público. O ateliê deixava de ser um espaço inacessível para se tornar, através do cronista, um cenário consumível e parte do imaginário moderno dos leitores urbanos.

Ainda que não se conheçam imagens de Trompowsky no ateliê do mestre modernista, uma fotografia do acervo do Projeto Portinari permite visualizar o espaço na Lapa (Figura 104), onde Gilberto estudou com o pintor no biênio 1933-1934. O registro mostra Portinari e Maria em um ambiente simples e acolhedor, o que de imediato contrasta com a formalidade dos espaços acadêmicos da época. O ateliê na Lapa não se apresentava como uma “vitrine” imponente, mas sim como local de trabalho íntimo. O chão de tacos e a iluminação natural, talvez proveniente de uma janela ampla, sugerem um ambiente funcional e voltado para a prática intensa da pintura. Ali, as referências ao “claro escuro” e à “sombra e luz” que fascinavam Trompowsky ganhavam materialidade, sendo a luz incidente sobre o modelo ou a tela um elemento fundamental de estudo e composição. A atmosfera entre o casal indica o ateliê como centro de novas ideias e experimentações, a notar pela postura de Maria que inúmeras vezes foi retratada pelo companheiro. Portinari manteve o ateliê na Lapa antes de se mudar, em 1943, para uma casa no Cosme Velho, nº 343, que posteriormente ganharia um ateliê projetado no quintal por Oscar Niemeyer, mudando-se novamente em 1951.<sup>312</sup>

Figura 104 – O casal Portinari no ateliê da Lapa, Rua Teotônio Regadas, vendo-se no cavalete o retrato do casal feito por Foujita. Fotografia analógica, 18x24cm. Rio de Janeiro, 1932.



Fonte: Acervo Projeto Portinari, Código AFRH-172.1.<sup>313</sup>

<sup>312</sup> SANTOS, Joaquim Ferreira dos Santos. Gente Boa: Memória Portinari. O Globo, Rio de Janeiro, 10 jan. 2007, 2º Caderno. Recorte de periódico. *Acervo Projeto Portinari*, Código PR12220.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/55271/memoriaportinari>. Acesso em: 15 out. 2025.

<sup>313</sup> O CASAL Portinari. Rio de Janeiro, 1932. Fotografia analógica, P&B, 18 x 24 cm. *Acervo Projeto Portinari*, Código AFRH-172.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/iconografico/22449/o-casal-portinari>. Acesso em: 15 out. 2025.

A relação entre o espaço físico e sua representação midiática alcança destaque quando Trompowsky ocupa as páginas da revista *O Cruzeiro*, importante veículo da modernidade ilustrada no Brasil. Em uma de suas colunas mais conhecidas, *O Nome da Semana* de 1956, ele dedicou-se a narrar a trajetória de Maria Portinari.<sup>314</sup> Nela, enfatizou o papel fundamental que a companheira desempenhava na sustentação da vida e da obra do artista. Maria aparece como guardiã do ateliê, responsável tanto pela organização prática, desde a compra de materiais até a limpeza dos pincéis, quanto pela mediação simbólica, ao proteger o pintor de interrupções e gerir seus compromissos: “Mesmo para um Ministro de Estado, que lhe tenha dado uma importante encomenda, a resposta será a mesma: — No momento é impossível vê-lo. Candinho está pintando”.

Ao apresentar Maria como figura central na dinâmica do espaço, Trompowsky mostra uma concepção ampliada de ateliê, que envolve a criação artística e também a rede de relações familiares e afetivas que o sustentavam. Essa relação de proximidade é confirmada pela correspondência da família Portinari. Em fevereiro de 1948, Olga Portinari escreveu ao irmão, então em viagem ao Uruguai: “O Gilberto Trompowsky escreveu uma nota no ‘O Jornal’ sobre o Candinho. Me telefonou também pedindo para escrever a vocês para mandarem dizer o que o Candinho está fazendo que ele quer escrever uma crônica”<sup>315</sup>.

O pedido demonstra a familiaridade entre os artistas e o interesse de Trompowsky em registrar publicamente o trabalho no ateliê de Portinari. Ao narrar o espaço do outro, Trompowsky estava descrevendo a vida e a obra do amigo, colega e professor, enquanto também se construía como observador autorizado da cena artística brasileira, alguém capaz de mediar para o público letrado a intimidade de um dos principais pintores do país. Sua escrita sobre o ateliê de seu contemporâneo confirma a função performativa do gênero da crônica, ao mesmo tempo jornalística e memorialista, na produção de imagens do artista e de seu *espaço*.

A crônica e o ateliê se conectam como espaços de produção simbólica. No caso do ateliê tijucano, que ocupava uma espécie de zona intermediária entre o trabalho e a representação, constituiu-se como um operador de sentido, um “espaço praticado”, nos termos de Michel de Certeau, onde o fazer artístico se entrelaça à construção pública da imagem do artista moderno. Essa construção, no entanto, reflete uma visibilidade seletiva, que ocultam as desigualdades do Rio de Janeiro da época ao dar ênfase no glamour da vivência artística. A trajetória de Gilberto

<sup>314</sup> TROMPOWSKY, Gilberto. O Nome da Semana. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 26 mai. 1956, edição 32, n.p.

<sup>315</sup> LEÃO, Olga Portinari. Carta de Olga Portinari Leão à Candido Portinari. Rio de Janeiro, 23 fev. 1948. Correspondência manuscrita. *Acervo Projeto Portinari*, Código CO-4751.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/busca/@id/30527>. Acesso em: 21 jun. 2025.

Trompowsky evidencia, assim, que o ateliê é um observatório privilegiado e, socialmente demarcado, das relações entre arte, sociabilidade e modernidade no Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Gilberto Trompowsky, reconstruída ao longo desta dissertação, demonstra que sua atuação no modernismo carioca não se restringiu à produção pictórica nem à presença em salões e redes de sociabilidade. Ela se apresenta como um exercício contínuo de negociação de imagens, posicionamentos e vínculos sociais. O percurso por arquivos, periódicos e acervos iconográficos permitiu observar como o artista articulou instituições, ateliês e residências de mecenas.

A abordagem metodológica inspirada nas leituras de Sérgio Miceli em *Intelectuais à brasileira* permitiu compreender essa trajetória como resultado da interação entre disposições individuais e as estruturas do campo artístico carioca na primeira metade do século XX. O procedimento de Miceli deriva das noções de campo e de *habitus* de Pierre Bourdieu (2007), que fornecem o vocabulário para situar o artista em um espaço de posições disputadas. As relações com Laurinda Santos Lobo, Margarida Lopes de Almeida, Ismael Nery, Candido Portinari e Fernando Valentim compõem uma rede de sociabilidade que legitima o artista/intelectual, conforme Miceli discute em *Imagens negociadas*. Foi por meio dela que Trompowsky acumulou o capital simbólico e social que o manteve em circulação nas instâncias de consagração do campo, sem que sua trajetória se deixasse reduzir à sucessão linear de fatos que Bourdieu (2006) denuncia como ilusão biográfica.

O exercício da escrita biográfica, em diálogo com Arlette Farge e Philippe Artières, reforçou a percepção de que a memória documental é, por natureza, fragmentária e seletiva. Cada obra, crônica ou registro fotográfico é um vestígio produzido em um contexto social, que mostra tanto o que se buscou preservar quanto o que se deixou escapar. Como adverte Albuquerque Júnior (2020), narrar vidas implica lidar com a oscilação entre “carne e letra”, reconhecendo que o biografado é uma figura múltipla, atravessada por papéis e identidades que se reconfiguram conforme os espaços e as relações. A análise do ateliê na Tijuca demonstrou seu funcionamento como espaço híbrido, que reúne o lugar de produção (sótão), de sociabilidade (salão) e de encenação de si (vitrine), nos termos de Rachel Esner. Constituiu-se como um “espaço praticado”, na formulação de Michel de Certeau, onde o fazer artístico se entrelaça à construção pública da imagem do artista moderno.

A própria pesquisa mostrou um campo de estudo ainda por constituir. A busca em arquivo, que se deparou com 3.564 ocorrências na Hemeroteca Digital Brasileira, somada ao material encontrado junto ao acervo da família Trompowsky, gerou um *corpus* documental mais amplo do que o previsto. Esse conjunto reúne aproximadamente uma centena de croquis

originais de figurinos e estudos de cenários, de valor historiográfico expressivo. Os desenhos, antes sob a guarda de Aletta Trompowsky e depois transferidos para os cuidados de Eduarda Teixeira, que se conheceram por meio desta pesquisa, documentam a colaboração de Gilberto Trompowsky com o Carnaval e o teatro carioca na primeira metade do século XX.

A delimitação que concentrou a análise na formação acadêmica e nas redes de sociabilidade resultou de uma escolha metodológica. O material de moda e figurino não foi tratado aqui porque seu volume e seu ineditismo pedem um estudo próprio. Esse recorte abre uma proposta de pesquisa que pretendo desenvolver, com foco no trabalho de Trompowsky como figurinista e cenógrafo e em sua contribuição para as artes decorativas.

Em especial, estudos futuros darão ênfase à cenografia efêmera nos bailes de gala de Carnaval do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Como se levantou nos periódicos, a parceria entre Trompowsky e Valentim criava para esses eventos cenários de escala monumental, que convertiam o Theatro em ambientações temáticas, do resgate histórico do *Palácio no tempo de D. João VI* ao exotismo de *Uma Noite no Oriente* e à dramaticidade do *Castello Medieval*. Os registros atravessam os anos 1930 e 1940 e evidenciam duas décadas de atuação na principal festa social do país.

A visão estética do artista era permeada por influências europeias que chegavam ao Brasil com certo lapso temporal e eram integradas à festa. O orientalismo, marcante nas criações do estilista Paul Poiret, que se inspirava nos Ballets Russes e em temas como *Sheherazade*, repercutia nas concepções da elite carioca. A atuação de Trompowsky como diretor artístico incluía a concepção de *tableaux vivants* e a criação de vestimentas em eventos da Associação dos Artistas Brasileiros e no Theatro João Caetano, em 1933. Nesses contextos, em que a fantasia e a teatralidade eram centrais, sua experiência em harmonizar cor e forma aplicava-se aos trajes de baile. Ao alinhar o traje da elite à ambientação que concebia, o artista estendia sua contribuição dos painéis ao corpo social da festa.

O Carnaval, que Mônica Pimenta Velloso (2015) aborda como um espaço de interações entre elites e camadas populares, é um território onde se negociam símbolos, visualidades e identidades. Ao conceber figurinos e cenários, Trompowsky entrava em um campo que articulava arte e espetáculo. O exame desse material permitirá considerar a afirmação de Rafael Cardoso (2022, p. 147) de que “nenhum pintor poderia almejar o impacto alcançado por um cenógrafo de Carnaval”, o que situa o artista em um circuito de cultura visual que mediava as tendências europeias e a sociabilidade brasileira.

Esta investigação partiu da questão de saber de que forma a trajetória e a produção de Gilberto Trompowsky contribuem para a construção de alternativas ao discurso hegemônico do

modernismo, em especial no contexto carioca. A reconstrução aqui empreendida responde a essa pergunta pelos mesmos eixos com que Rafael Cardoso (2022) organiza a modernidade carioca. A formação na Escola Nacional de Belas Artes situou o artista em uma instituição que o autor descreve como “zona de contato e troca”, permeável à atualização estética que convivia com a tradição acadêmica. A sociabilidade boêmia e mundana, tecida com seus contemporâneos, constituiu o meio por onde circulava e se legitimava uma modernidade feita fora das telas e dos museus. O Carnaval e a cenografia dos bailes de gala, tantas vezes relegados a um território menor, revelaram-se o campo em que o artista alcançou o impacto que Cardoso reserva ao cenógrafo da festa. Foi na imprensa ilustrada, a “modernidade impressa”, que essas frentes ganharam suporte material e alcance público, convertendo figurinos, murais e crônicas em uma cultura visual urbana de ampla circulação.

Esta dissertação posiciona Gilberto Trompowsky no debate dos “modernismos alternativos”. Através do quadro formulado por Rafael Cardoso, foi possível ler nessa trajetória uma modernização artística que, no Rio de Janeiro, dependeu da cultura de massa e do mundanismo. A obra de Trompowsky sustenta a existência de “modernismos no plural”, uma modernidade que não rejeitou a tradição ou o decorativo, mas os utilizou para constituir uma visualidade urbana sofisticada, o que mostra que o paradigma de 1922 não dá conta da complexidade da experiência moderna brasileira.

A recuperação da trajetória de Trompowsky reabre caminhos para repensar o modernismo brasileiro a partir de suas margens. Buscou-se produzir aqui uma trajetória biográfica possível, consciente de suas lacunas e limites, mas comprometida com a densidade de uma vida vivida entre o palco, a imprensa ilustrada e o ateliê do artista. A invenção e a efemeridade dos palcos cariocas, guardadas pela poeira e pela tinta, ficam como tarefa para pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

- 15º LEILÃO Caminho das Letras. Caderno de autógrafos montado por Gilberto Trompowsky. *Harpya – Colecionáveis e Antiguidades*. Catálogo de leilão virtual. Lote 315, 130 assinaturas, 1944-1948. Niterói, RJ. 13 maio 2015. Disponível em: <https://harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=788841>. Acesso em: 27 abr. 2025.
- AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Rio de Janeiro, PPGH, Rio de Janeiro, 2013.
- AJZENBERG, Elza. Portinari: Sonho e Realidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 139, p. 152-172, out.- nov.- dez. 2023.
- AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian. *Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930*. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Narrar vidas, sem pudor e sem pecado: as carnes como espaço de inscrição do texto biográfico ou como uma biografia ganha corpo. *Albuquerque (online)*, v. 12, n. 24, p. 12-23, 26 dez. 2020.
- ALPERS, Svetlana. The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art. In: GALISON, Peter; JONES, Caroline A. (Ed.). *Picturing Science, Producing Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- AQUINO GOMES, Natália Cristina de. *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878–1919)*. São Paulo: UNIFESP/PPGHA, 2022.
- ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1957.
- ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1962.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATISTA, Luciana Campos. *Laurinda Santos Lobo, Usos e Sentidos dos Espaços: Entre Memórias e Apagamentos*. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.
- BIOGRAFIA Afonso Cavalcanti do Livramento. *Memória Política de Santa Catarina*, 2022. Disponível em: [https://memoriapolitica.alesec.sc.gov.br/biografia/25-Afonso\\_Cavalcanti\\_do\\_Livramento](https://memoriapolitica.alesec.sc.gov.br/biografia/25-Afonso_Cavalcanti_do_Livramento). Acesso em: 01 jun. 2025.



BONNEY, Thérèse. Exposition internationale des Arts et techniques de 1937. Pavillon du Brésil par l'architecte Albert Guilbert. Façade. Paris, 1937. (Fotografia). *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, Nº 4C-EPF-006-02271. Disponível em: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001617092>. Acesso em: 20 jan. 2026.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Ângela. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. *Revista PHILIA: Filosofia, Literatura & Arte*. Porto Alegre, volume 1, número 2, p. 68-88, outubro de 2019.

CALMON, Pedro. *Exposição de Gilberto Trompowski*. Rio de Janeiro: Boletim do Conselho Federal de Cultura, 1974. p. 19-21.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: O Rio moderno dos anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano I: artes do fazer*. Tradução de Raquel Ramalhete e Valeria Lopes, São Paulo: Loyola, 2002.

CHEREM, Rosângela Miranda. Rodolfo Amoedo e as experimentações acadêmicas. XIII *Encontro de História Anpuh – Rio: Identidades*. Rio de Janeiro, 2008. p. 2.

CLARK, Lucia H. Edifício Valentim. *Wikimedia Commons*, 2012. (Fotografia. Licença: CC BY-SA 3.0). Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edifício\\_Valentim\\_-\\_panoramio.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edifício_Valentim_-_panoramio.jpg). Acesso em: 17 set. 2025.

COLE, Michael; PARDO, Mary. *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

CONDOMÍNIO em Rua Tenente Vilas Boas, 52. *QuintoAndar*, [2025]. Disponível em: <https://www.quintoandar.com.br/condominio/rua-tenente-vilas-boas-52-tijuca-rio-de-janeirorp0gsxerqk>. Acesso em: 21 jun. 2025.

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

DAZZI, Camila. A reforma de 1890: continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). *Encontro de História da Arte*, Campinas/SP, n. 3, p. 194–205, 2007. DOI: 10.20396/eha.3.2007.3679. Disponível em:

<https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3679>. Acesso em: 10 jan. 2025.

DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. *Visualidades*, Goiânia, v. 11, n. 1, 2014.

DIAS, Wellington Durães. A participação brasileira na Exposição de Artes e Técnicas da Vida Moderna em Paris – 1937. In: Congresso Internacional de História, 7., 2015, Maringá. *Anais [...]*. Maringá: UEM, 2015. p. 4149-4160. DOI: 10.4025/7cih.pphuem.1433.

ESNER, Rachel. In the Artist's Studio with L'Illustration. *RIHA Journal*, n. 69, 2013.

EXPOSITION internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris, 1937. *Tome I*, 2e édition. Pavillon du Brésil. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k939050r/f349.item.r=bresil>. Acesso em: 02 mai. 2025.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FACCO, Marta Lucia Cargnin. Reflexões sobre o ateliê como lugar/espço em processos de criação em Artes Visuais. *Revista Digital do LAV*, v. 10, n. 2, 2017.

FAEDRICH, Anna; FANINI, Michele Asmar. Entrevista com os netos de Júlia Lopes de Almeida: Claudio e Fernanda Lopes de Almeida. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 30, n. 4, p. 315–328, 2020.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FISS, Karen A. In Hitler's salon: the German pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale. In: ETLIN, Richard A. (org.). *Art, culture, and media under the Third Reich*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. p. 316-342.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Elogio do anacronismo: para os andróginos de Ismael Nery. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, p. 414-443, jul./dez. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES JR., Guilherme Simões. Vidas de artistas: Portugal e Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 64, 2007.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/la\\_peg.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm). Acesso em: 14 mar. 2025.

LABBÉ, Edmond. Conférence de M. Edmond Labbé. In: Exposition internationale de Paris – 1937. *Arts et techniques dans la vie moderne*. Paris: [s. n.], 1936. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313482d/> Bibliothèque nationale de France. Acesso em: 10 abr. 2025.

LAPRADE, Albert. La trop belle exposition. In: *L'Exposition de Paris*. Paris: Librairie des Arts Décoratifs; A. Calavas, [1937]. Introdução, n.p.

LIMA, Andresa Taís Bortoloto de. Laurinda dos Santos Lobo e a moda: os figurinos e as sociabilidades na Belle Époque. *Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente*, 13 a 15 de outubro de 2014, Florianópolis, SC.

MACÊDO, Nicoli Braga. Uma singularidade plural: Margarida Lopes de Almeida (1896-1983). *I Encontro internacional de jovens investigadores de história e cultura Lusobrasileira*: volume de estudos. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2023.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: Mecenas, Artistas e Outros Marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MAKOWIECKY, Sandra. A Presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no Cenário das Artes Visuais em Santa Catarina. In: CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra. *Fragmentos-Construção I - Academicismo e Modernismo em Santa Catarina*. Editora UDESC, 2010.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Editora Giordano, 1996.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MUSEU Nacional de Belas Artes. *Portinari: Coleção*. Catálogo. Textos de Amandio Miguel dos Santos et al. Rio de Janeiro, 2014.

NEVES, M. de S. Os cenários da república. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge Luís (Orgs.). *Brasil Republicano: Estado, sociedade civil e cultura política*. O tempo do liberalismo excludente. Da Proclamação da República à Revolução de 1930. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003, v. 4. p. 14 a 44.

NICOLICH, Natália dos Santos. Arte e exotismo na representação do ateliê do artista no século XIX em uma aquarela de Rodolpho Amoedo. *ArtCultura*, v. 24, n. 45, 2022.

NOTICE sur le Pavillon du Brésil. In: *L'Exposition 1937 et les artistes à Paris*. Prefácio de Jean de Bosschère. Paris: Éditions Arts Sciences Lettres, 1937. p. CXXIX-CXXX.

OTAVIO, Chico. Retratos de Stefan Rosenbauer feitos no Brasil ganham exposição e livro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 maio 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artesvisuais/retratos-de-stefan-rosenbauer-feitos-no-brasil-ganham-exposicao-livro-19214927>. Acesso em: 23 maio 2025.

PEREIRA, Sonia Gomes. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan./jun. 2010.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Más Notícias, de Rodolfo Amoedo*. Coleção Prismas, v. 1. São Paulo: Edusp, 2023.

PEREIRA, Sonia Gomes. Repensando a trajetória de 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. Mãe Preta, de Lucílio de Albuquerque: uma obra de arte, suas motivações e seu poder de representação. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 2, jul.-dez. 2021. <https://doi.org/10.52913/19e20.xvi2.02>

PERES, José Roberto Pereira. A extinção da Universidade do Distrito Federal (UDF/RJ). *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 23, n. 1, e290, 28 jul. 2023.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAINT-CYR, Charles de. *Guide-souvenir de l'Exposition "Arts et Techniques"*. Nouvelle édition augmentée et entièrement refondue. Colaboração de Claude Fayard e H. de Marcley. Ilustrações de Georges Dehayes. Plantas de André Guérin. Paris: Librairie des Provinces de France, 1937.

SCHMIDT, Benito Bisso. Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética. *História (São Paulo)*, v.33, n.1, p. 124-144, jan./jun. 2014.

SCHMITZ, Paulo Clóvis. Livro resgata histórias da praia de Fora, hoje entorno da rua Bocaiuva. *ND Mais*, 2019. Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/livro-resgatahistorias-da-praia-de-fora-hoje-entorno-da-rua-bocaiuva/>. Acesso em: 03 out. 2025.

SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. Cenas de Ateliê: O ambiente e ofício representado pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva. *Revista Mosaico*, v. 12, n. 1, 2019.

SILVA, Roberta Paula Gomes. *Elegância nos trópicos: as crônicas sociais de Gilberto Trompowsky nas revistas ilustradas nos anos de 1931 a 1957*. Tese (Doutorado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

TROMPOWSKY, Gilberto. Arara e Folhagens. 1980. Óleo sobre tela, 55 x 46 cm. *Arremate Arte*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 158. Lote 22. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.arrematearte.com.br/cristinagoston/158/lote/22>. Acesso em: 5 fev. 2026.

TROMPOWSKY, Gilberto. Coleiro. 1974. Guache, 15 x 15 cm. *Onze Dinheiros*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 27681. Lote 7. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://onzedinheiros.lel.br/peca.asp?ID=13509910>. Acesso em: 5 fev. 2026.

TROMPOWSKY, Gilberto. Escola de Samba. 1953. Óleo sobre madeira, 38 x 46 cm. *Peregrina Cultural*. Carnaval na pintura: seleção de 2015. [S. l.], 10 fev. 2015. Disponível

em: <https://peregrinacultural.com/2015/02/10/carnaval-na-pintura-selecao-de-2015/>. Acesso em: 5 fev. 2026.

TROMPOWSKY, Gilberto. Figura de Mulher, 1937. Óleo sobre tela. Coleção Pintura Brasileira, nº de registro 873. *Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/figura-de-mulher-gilberto-trompowsky/TgGCDsfUNb7uHA>. Acesso em: 20 fev. 2025.

TROMPOWSKY, Gilberto. Figura. 1925. Guache e nanquim sobre papel, 17 x 13 cm. *Antigo Moderno*. Catálogo de leilão virtual. Lote 48. Piracicaba, SP, 27 set. 2017. Disponível em: <https://www.antigomoderno.com.br/peca.asp?ID=3136052>. Acesso em: 07 mar. 2025.

TROMPOWSKY, Gilberto. Papagaios, beija flor e flores. Aquarela, 48 x 38cm, 1957. *Leilão Baronesa*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 3844. Lote 239. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.leilaobaronesa.com.br/peca.asp?ID=1518020>. Acesso em: 5 fev. 2026.

TROMPOWSKY, Gilberto. Sahy-da-serra. 1952. Guache, 14 x 16 cm. *Galeria Alphaville*. Catálogo de leilão virtual. Leilão 186. Lote 793. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/186/lote/793>. Acesso em: 5 fev. 2026.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros. *AURA - Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, p. 38-49, jun. 2015.

VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Tese (Doutorado História e Crítica da Arte). Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

VALLE, Arthur. Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX: uma análise de Baile à fantasia de Rodolpho Chambelland. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 259-271, nov. 2010.

VALLE, Arthur. Os concursos para o prêmio de viagem em pintura da ENBA/RJ entre 1892 e 1930. In: CHILLÓN, Alberto Martín; et al. *Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI*: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: NAU, 2019.

VALLE, Arthur. Sociabilidade, boemia e carnaval em ateliês de artistas brasileiros em fins do século XIX e início do XX. In: VALLE, Arthur; et. al. (Orgs). *Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista*. p. 43–55. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: Turunas e Quixotes. 1ª Edição. Petrópolis: KBR, 2015.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987.

VIANA, Marcele Linhares. Culturalidades brasileiras: arte decorativa no salão nacional de belas artes (1930-1940). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 93–122, 2022.

VIDO, Maria do Carmo M. *O figurino-baiana de Carmen Miranda: identidade visual, cultura e design*. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

## FONTES

### I. Periódicos

A CIGARRA, Rio de Janeiro, 1960, edição 3, n.p.

A DECORAÇÃO do Municipal. *Beira-Mar Copacabana Ipanema Leme*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 589, p. 3.

A NOITE, Rio de Janeiro, 01 fev. 1932, edição 7252, p. 8.

A NOITE, Rio de Janeiro, 02 fev. 1936, edição 8663, n.p.

A NOITE, Rio de Janeiro, 04 mar. 1935, edição 8360, p. 2.

A NOITE, Rio de Janeiro, 05 fev. 1932, edição 7256, p. 7.

A NOITE, Rio de Janeiro, 09 out. 1933, edição 7858, p. 3.

A NOITE, Rio de Janeiro, 10 out. 1933, edição 7859, p. 2.

A NOITE, Rio de Janeiro, 11 fev. 1931, edição 602, n.p.

A NOITE, Rio de Janeiro, 16 ago. 1933, edição 7804, p. 2.

A NOITE, Rio de Janeiro, 19 jan. 1933, edição 7589, p. 6.

A NOITE, Rio de Janeiro, 20 fev. 1936, edição 8673, n.p.

A NOITE, Rio de Janeiro, 22 set. 1932, edição 7482, p. 4.

A NOITE, Rio de Janeiro, 25 mai. 1937, edição 9081, n.p.

A.B.C., Rio de Janeiro, 26 set. 1925, edição 551, p.12.

ANDRÉ, Marcos. Pêlo-Mêle-Rio. Recepção. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 set. 1932, edição 46, p. 25.

ARIEL. Mundana: Nocturno da Rua Tranquila. *A Noite*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1937, edição 9126, n.p.

ARTE E DECORAÇÃO, Rio de Janeiro, 1937, edição 1, n.p.

ARTE E DECORAÇÃO, Rio de Janeiro, 1939, edição 5, p. 56.

ATHAYDE, Austregésilo de. Pintor e Cronista. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1974, edição 26, n.p.

AYALA, Walmir. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1974, edição 20 - Cad. B, p. 6.

BARCELLOS, Odette. A exposição de Gilberto Trompowsky. *O Malho*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1938, edição 288, 23 nov. 1940, p. 32.

BAZAR, Rio de Janeiro, 04 nov. 1931, Ano I, N° 4, p. 20.

BAZAR, Rio de Janeiro, 17 set. 1931, Ano I, N° I, capa.

BAZAR, Rio de Janeiro, 21 out. 1931, Ano I, N° 3.

BEIRA-MAR COPACABANA IPANEMA LEME, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 589, p.3.

BRAGA, Rubem. Gente da Cidade. Lúcio Costa – Urbanista. *Manchete*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1957, edição 99, p. 58.

BRANCO, S. Castello. Uma Dupla de Bom - Gôsto. *Manchete*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1953, edição 63, n.p.

BÔAS Vindas a Sra. Eduardo Martinez de Hoz. *Rio*, Rio de Janeiro, nov. 1947, edição 101.

CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas - Gilberto Trompowsky. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, edição 345, 1º Caderno, jul. 1980, p. 6.

CARIOCA, Rio de Janeiro, 1939, edição 218, p. 6.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 09 dez. 1934, edição 12284, p. 6.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 10 jul. 1938. p. 3.

CORREIO DO POVO, Florianópolis/SC, ano 1, n. 1, 02 jan. 1904.

CORREIO DO POVO, Florianópolis/SC, ano 3, n. 33, 12 fev. 1906.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 13 ago. 1926, edição 22650, p. 4.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 20 jan. 1929, edição 162, p.8.

DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, 16 fev. 1933, edição 860, p. 5.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 03 dez. 1930, edição 177. p.15.

EXCELSIOR, Rio de Janeiro, out. 1934, edição 81-82, p. 732.

EXPOSIÇÃO de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim. *O Radical*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1933, edição 496, p. 2.

FLORES e Pássaros de G. de A., por três dias em Ipanema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1976, Caderno B, edição 243, p. 8.

FON-FON, Rio de Janeiro, 01 nov. 1937, edição 47, p. 26.

FON-FON, Rio de Janeiro, 12 jan. 1935, edição 2, p. 50.

FON-FON, Rio de Janeiro, 17 dez. 1921, edição 51, n.p.

FON-FON, Rio de Janeiro, 17 fev. 1940, edição 12, p. 12, 13.



- FON-FON, Rio de Janeiro, 1922, edição 1A, n.p.
- FON-FON, Rio de Janeiro, 1936, edição 21, n.p.
- FON-FON, Rio de Janeiro, 1936, edição 31, n.p.
- FON-FON, Rio de Janeiro, 1936, edição 6, n.p.
- FON-FON, Rio de Janeiro, 27 jan. 1940, edição 4, p. 12.
- FON-FON, Rio de Janeiro, 28 jan. 1933, edição 4, n.p.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 03 fev. 1924, edição 30, n.p.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 10 nov. 1929, edição 266, p. 3.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 24 fev. 1927, edição 47, p. 8.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 30 jun. 1929, edição 153 p. 2.
- GILBERTO Trompowski: A arte ao longo da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1974, Caderno B, edição 56, p. 5.
- Gilberto Trompowsky falou a “O Radical”. *O Radical*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1935, edição 919, p. 3.
- ILUSTRAÇÃO BRAZILEIRA, Rio de Janeiro, 1920, edição 3, p. 19.
- INVASÃO Francesa. Rio. Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85, p. 56, 57.
- JORNAL DAS LETRAS, Rio de Janeiro, jul. 1982, edição 372, p. 6.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 01 dez. 1935, edição 287, p. 16.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 02 set. 1938, edição 205, p. 7.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 03 jun. 1974, Caderno B, edição 56, p. 5.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 04 nov. 2007, edição 210, p. 14.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 07 fev. 1928, edição 33, p. 11.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 09 nov. 1927, edição 267, p. 10.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 10 ago. 1934, edição 190, p. 7.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 17 dez. 1981, Caderno B, edição 253. p. 7.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 17 jun. 1977, edição 70, p. 6.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 27 dez. 1927, edição 251, p. 11.
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 5 abr. 1935, n. 81, p. 15.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 1935, edição 251, p. 4.

KAUFFMANN, Henri. “Ateliers” e Exposições. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1939, edição 218, p. 6.

LOPES DE ALMEIDA, Margarida. Falecimento. *O Estado de Florianópolis*, Florianópolis/SC, 23 mai. 1957, edição 13061, p. 11.

MACHADO, Sonia R. P. Gilberto Trompowski Um colunista que se fez pintor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 dez. 1981, Caderno B, edição 253, p. 7.

MANCHETE, Rio de Janeiro, 04 jul. 1953, edição 63, n.p.

MANCHETE, Rio de Janeiro, 1960, edição 433, p. 47.

MUNDO ILUSTRADO, Rio de Janeiro, 1959, edição 58, p. 83.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 09 jun. 1956, edição 34, n.p.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 11 mar. 1944, edição 20, p. 45.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 13 nov. 1943, edição 3, p. 52.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 14 out. 1950, edição 52, p. 106.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 16 jul. 1955, edição 40, p. 84.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 17 set. 1932, edição 46, p. 25.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 1943, edição 30.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 1952, edição 16, p. 120.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 1956, edição 11, p. 39.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 22 out. 1949, edição 1, p. 104.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 23 jan. 1943, edição 13, p. 29.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 23 jun. 1932, edição 38, p. 35.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 23 nov. 1940, edição 4, p. 4.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 23 nov. 1940, edição 4, p. 5.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 26 fev. 1938, edição 17, p. 37.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, 30 jan. 1932, edição 13, p. 34.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 05 dez. 1926, edição 5693, p. 6.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 08 mar. 1938, edição 852, p. 13.

- O JORNAL, Rio de Janeiro, 01 fev. 1939, edição 6025, p. 3.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 03 dez. 1970, edição 15089, p. 3.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 04 nov. 2007, edição 210, p. 14.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 07 dez. 1930, edição 4647, p. 10.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 09 fev. 1938, edição 5723, p. 4.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963, edição 12957, p. 5.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 13 fev. 1972, edição 15451, p. 2.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 13 out. 1931, edição 3968, p. 12.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 26 jan, 1935, edição 4690, p. 10.
- O JORNAL, Rio de Janeiro, 27 nov. 1929, edição 3382, p. 3.
- O MALHO, Rio de Janeiro, 08 dez. 1938, edição 288, p. 32.
- O MALHO, Rio de Janeiro, 1935, edição 118, n.p.
- O MALHO, Rio de Janeiro, 1937, edição 218, p. 18.
- O MALHO, Rio de Janeiro, 23 set. 1937, p. 27.
- O MALHO, Rio de Janeiro, out. 1940, n° 9, capa.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, 07 jul. 1929, edição 16331, p. 7.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, 13 fev. 1926, edição 15091, p. 5.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, 13 out. 1926, edição 15333, p. 7.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1920, edição 12937, p. 5.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, 24 dez. 1927, edição 15770, p. 6.
- O PAIZ, Rio de Janeiro, 31 maio 1926, edição 15198 -15199, p. 5.
- O RIO vai ver a mostra de um aluno de Portinari. *O Jornal*, Rio de Janeiro, edição 15089, 03 dez. 1970, p. 3.
- PARA TODOS, Rio de Janeiro, 06 dez. 1924, edição 312, n.p.
- PARA TODOS, Rio de Janeiro, 1924, edição 374, p. 27.
- PARA TODOS, Rio de Janeiro, 21 jun. 1930, edição 601, p. 22-23.
- POLITIS, Pomona. Gilberto: Bodas de Prata na Crônica. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1961, edição 11828, p. 3.

- R.P. A próxima semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1977, edição 70, p. 6.
- REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 02 fev. 1924, edição 6, p. 16.
- REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 21 out. 1939, edição 46, p. 9.
- REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 3 jul. 1926, edição 28, p. 13.
- REVISTA MARITIMA BRAZILEIRA, Rio de Janeiro, 1906, edição 49B, p. 114.
- RIO, Rio de Janeiro, 01 fev. 1949, edição 116, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, 1947, edição 101, p. 54.
- RIO, Rio de Janeiro, 1949, edição 116, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, 1950, edição 127, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, 1952, edição 157, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, 1954, edição 186, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, fev. 1946, edição 80, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, jan. 1951, edição 139, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, jul. 1946, edição 85, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, nov. 1953, edição 173, n.p.
- RIO, Rio de Janeiro, out. 1944, edição 64, capa.
- THORMES, Jacinto de. Vinte anos de crônica social – Gilberto Trompowsky. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1956, edição 34, n.p.
- TROMPOWSKY, Gilberto. Nome da Semana: Sra. Martinez de Hoz. *O Cruzeiro*, 30 jul. 1955, edição 42, p. 82.
- TROMPOWSKY, Gilberto. O Nome da Semana. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 26 mai. 1956, edição 32, n.p.
- UNIVERSAL, Rio de Janeiro, 17 dez. 1924, edição 1, n.p.

## II. Acervos

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Cartão literário ilustrado por Gilberto Trompowsky para Margarida Lopes de Almeida, 1943. (Cartão impresso). *Arquivo Filinto de Almeida*. Rio de Janeiro, RJ.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Convite de jantar em homenagem ao milésimo recital de Margarida Lopes de Almeida. (Cartão-convite). *Arquivo Filinto de Almeida*. Rio de Janeiro, RJ.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Poema manuscrito “Imagem Antiga” com dedicatória à Gilberto Trompowsky, maio de 1926. (Página de álbum). *Arquivo Filinto de Almeida*. Rio de Janeiro, RJ.

ALUNOS de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo na ENBA. Amoêdo (sentado à esquerda do modelo) e Trompowsky (2º direita para a esquerda, atrás, em pé). [c.1920-1923]. Rio de Janeiro. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*, Rio de Janeiro.

FAMILIARES de Gilberto Trompowsky (em pé) no aniversário de sua mãe, Julia Elizabeth, em registro no ateliê do artista. [1947]. Cópia de reprodução fotográfica em P&B. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*, Rio de Janeiro.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Gilberto Trompowsky apresenta proposta de estudo cenográfico para o Baile de Gala do Teatro Municipal de 1939. Fotografia analógica. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DIRv\\_KwR3jj/](https://www.instagram.com/p/DIRv_KwR3jj/). Acesso em: 23 set. 2025.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Espetáculo de Gala Cega Rega. Programa do Theatro Municipal. Rio de Janeiro, 13 nov. 1943. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 037010. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. Acesso em: 26 fev. 2026.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Programa de Espetáculo do Theatro Municipal: JouxJoux & Balangandans. Rio de Janeiro, 28 jul. 1939. Impressão, 26,2 x 17,9 cm. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 035899. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php>. Acesso em: 16 fev. 2026.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Uma noite no Oriente – Carnaval de 1938. Programa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Capa de Gilberto Trompowsky. 25,5 x 18,2 cm. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 035390. Rio de Janeiro, RJ.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Vista do interior do Teatro Municipal decorado para o baile *Carnaval no Rio Antigo*, 1953. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 035390. Rio de Janeiro, RJ.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Documentação. Sra. Aloysio Salles na interpretação de Jeanne d'Arc de Boutet de Monvel, 1943. Espetáculo *Cega Rega*. Moldura de Gilberto Trompowsky. Espetáculo de Gala Cega Rega. Programa do Theatro Municipal. Rio de Janeiro, 13 nov. 1943. *Acervo FTMRJ/CEDOC*, Nº 037010. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. Acesso em: 26 fev. 2026.

G. de A. Mundanismo: Atelier. O Jornal, Rio de Janeiro, 1943. Cópia P&B de periódico. *Acervo Projeto Portinari*, Código PR-662.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/busca/@id/39090>. Acesso em: 19 abr. 2025.

GILBERTO e suas irmãs, Maria Luiza e Evangelina (direita para esquerda). [c.1910]. Cópia de fotografia. *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

GILBERTO Trompowsky pintando em seu ateliê. [c.1940]. Cópia de reprodução fotográfica. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*, Rio de Janeiro.

GILBERTO Trompowsky pintando em seu ateliê. [c.1956]. Cópia de reprodução fotográfica. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*, Rio de Janeiro.

GILBERTO, Júlia Elizabeth, Affonso, Maria Luiza, Evangelina (direita para esquerda). *Rio de Janeiro, dez.* 1921. Cópia de fotografia. *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

IGREJA CATÓLICA. Registro de batismo de Gilberto Trompowsky Livramento. Registros da Igreja Católica, 1714-1977. Arquivo Arquidiocesano de Florianópolis/SC, 25 dez. 1901. Batismo n. 482, livro 40. *Family Search*. Pasta digital 004531060\_001\_M9S4-ZKH, Imagem 181. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG29-ZJ9T>. Acesso em: 24 fev. 2026.

LEÃO, Olga Portinari. Carta de Olga Portinari Leão à Candido Portinari. Rio de Janeiro, 23 fev. 1948. Correspondência manuscrita. *Acervo Projeto Portinari*, Código CO-4751.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/busca/@id/30527>. Acesso em: 21 jun. 2025.

O CASAL Portinari. Rio de Janeiro, 1932. Fotografia analógica, P&B, 18 x 24 cm. *Acervo Projeto Portinari*, Código AFRH-172.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/iconografico/22449/o-casal-portinari>. Acesso em: 15 out. 2025.

PORTINARI pintando o retrato de Olegário Mariano. Rio de Janeiro, 1926. Fotografia analógica, cópia em p&b, 18 x 24 cm. *Acervo Projeto Portinari*, Código AFRH-263.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/iconografico/22553/portinari-pintando-o-retrato-deolegario-mariano#gallery>. Acesso em: 27 jan. 2025.

PORTINARI, Candido. Retrato de Gilberto Trompowsky. [c.1934]. Pintura, óleo sobre tela, 54,5 x 46,5 cm. *Acervo Projeto Portinari*, Código FCO-1910. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/17346/retrato-de-gilberto-trompowsky>. Acesso em: 27 fev. 2024.

PORTINARI, Candido. Retrato de Maria, c.1934. Têmpera sobre tela, 74 × 61 cm. *Acervo Projeto Portinari*, Código FCO-3888. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/19130/retrato-de-maria>. Acesso em: 25 fev. 2026.

PORTINARI, Maria. Depoimento de Maria Portinari. Entrevistadoras: Maria Christina Guido; Rose Ingrid Goldschmidt. Rio de Janeiro, 1982. *Acervo Projeto Portinari*, Código DE3.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/audiovisual/@id/32403>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PROPRIEDADE da família Trompowsky em Florianópolis/SC no século XIX. [18--]. Cópia de fotografia. *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

RIO DE JANEIRO (ESTADO). Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, 1804-2013: Assento de óbito de Gilberto Trompowsky do Livramento. 13 maio 1982. fl. 39, livro 444, n. 37144. *FamilySearch*, Imagem digital n.42. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:WYV1-HWZM>. Acesso em: 5 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Registro de óbito de Affonso de Albuquerque Cavalcanti Livramento. Registro Civil da 8ª Circunscrição do Engenho Velho, 1804-2013. Rio de Janeiro, 28 maio 1941. Óbito n. 27464, fl. 145, livro 195. *Family Search*, Pasta digital

104753758, Imagem 145. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:65P2-3TNB>. Acesso em: 24 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Registro de óbito de Julia Elizabeth Trompowsky Livramento. Registro Civil da 8ª Circunscrição do Engenho Velho, 1804-2013. Rio de Janeiro, 21 maio 1957. Óbito n. 73105, fl. 161, livro 266. *Family Search*, Pasta digital 104753871, Imagem 70. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:65LG-KJ7H>. Acesso em: 24 fev. 2026.

ROSENBAUER, Stephan. Portrait de Gilberto Trompowsky. [c.1940]. Fotografia analógica original, aprox. 18 x 24 cm. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos Santos. Gente Boa: Memória Portinari. O Globo, Rio de Janeiro, 10 jan. 2007, 2º Caderno. Recorte de periódico. *Acervo Projeto Portinari*, Código PR12220.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/55271/memoriaportinari>. Acesso em: 15 out. 2025.

TROMPOWSKY, Gilberto. [Natureza Morta]. 1945-1948. Pintura, óleo sobre tela, 45 x 53,5 cm. *Acervo pessoal de Adriana Fuchter*. Florianópolis/SC.

TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição de Pintura e Desenho. 1970. Catálogo de exposição. (Exposição realizada no Foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob auspícios da Secretaria de Educação e Cultura, 10 a 28 de dezembro de 1970). *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto. 1974. Catálogo de exposição. (Exposição realizada no Palácio da Cultura sob o patrocínio do Conselho Federal de Cultura e Ministério da Educação e Cultura). *Acervo Pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, dez. 1967. Catálogo de exposição. *Acervo pessoal de Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

TROMPOWSKY, Gilberto. Exposição Gilberto. Rio de Janeiro: Palácio da Cultura, 1974. Catálogo de exposição. (Patrocínio do Ministério da Educação e Cultura). *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

TROMPOWSKY, Gilberto. Maracatú. 1937. Óleo sobre tela, 1,19 x 2,08 cm. *Acervo Instituto Collaço Paulo*. Florianópolis/SC.

TROMPOWSKY, Gilberto. Serenidade. 1938. Pintura, óleo sobre tela, 65 x 80 cm. *Acervo pessoal Eduarda Teixeira*. Rio de Janeiro, RJ.

TURMA de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo na ENBA. Amoêdo (7º esquerda para a direita, a frente, sentado) e Trompowsky (4º esquerda para a direita, atrás, em pé). [c.1920-1923]. Cópia de fotografia. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Certificado de Gilberto Trompowsky no exame especial de Modelo Vivo/ENBA, 1920. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Histórico Escolar de Fernando Valentim do Nascimento. Livro de Matrículas: 1916-1921. Aluno nº 4, Turma de 1917, p. 82. Doc. digitalizado nº 6201. *Escola de Belas Artes. Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJoaovi&pagfis=21231>. Acesso em: 20 dez. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Lista de Alunos Livres – ENBA, 1920. Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Lista de Alunos Livres – ENBA, 1921. Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Lista de Alunos Livres – ENBA, 1922. Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Lista de Alunos Livres – ENBA, 1923. Aula de Pintura do Professor Rodolpho Amoêdo. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Livro de matrículas no curso geral e preparatório de escultura – 1901/1915. Encadernados nº 6201. *Escola de Belas Artes. Acervo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://app.docvirt.com/museudjoaovi/pageid/20945>. Acesso em: 13 mai. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Margarida Lopes de Almeida. Busto de Gilberto Trompowsky. Gesso, s/d. (Escultura). Registro 1874. *Escola de Belas Artes. Acervo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Matrícula de Fernando Valentim do Nascimento. Livro de Matrículas do Curso Geral e Preparatório de Escultura: 1901-1915. Aluno nº 4, Doc. digitalizado nº 6201. *Escola de Belas Artes. Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://app.docvirt.com/museudjoaovi/pageid/20945>. Acesso em: 20 dez. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Pedido da certidão de aprovação no concurso especial de Modelo Vivo do candidato Gilberto Trompowsky, 1920. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1920. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1921. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

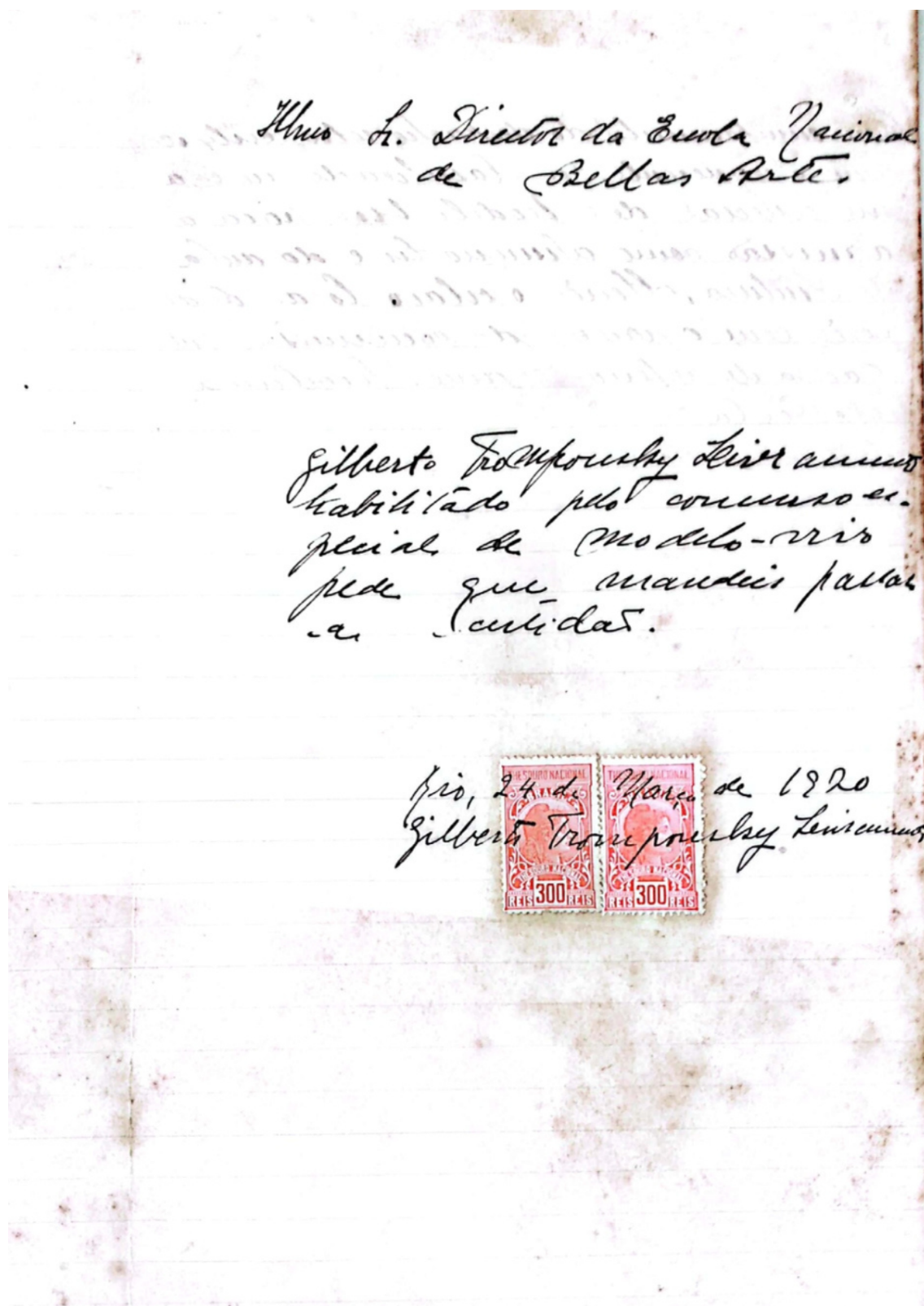


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1922. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

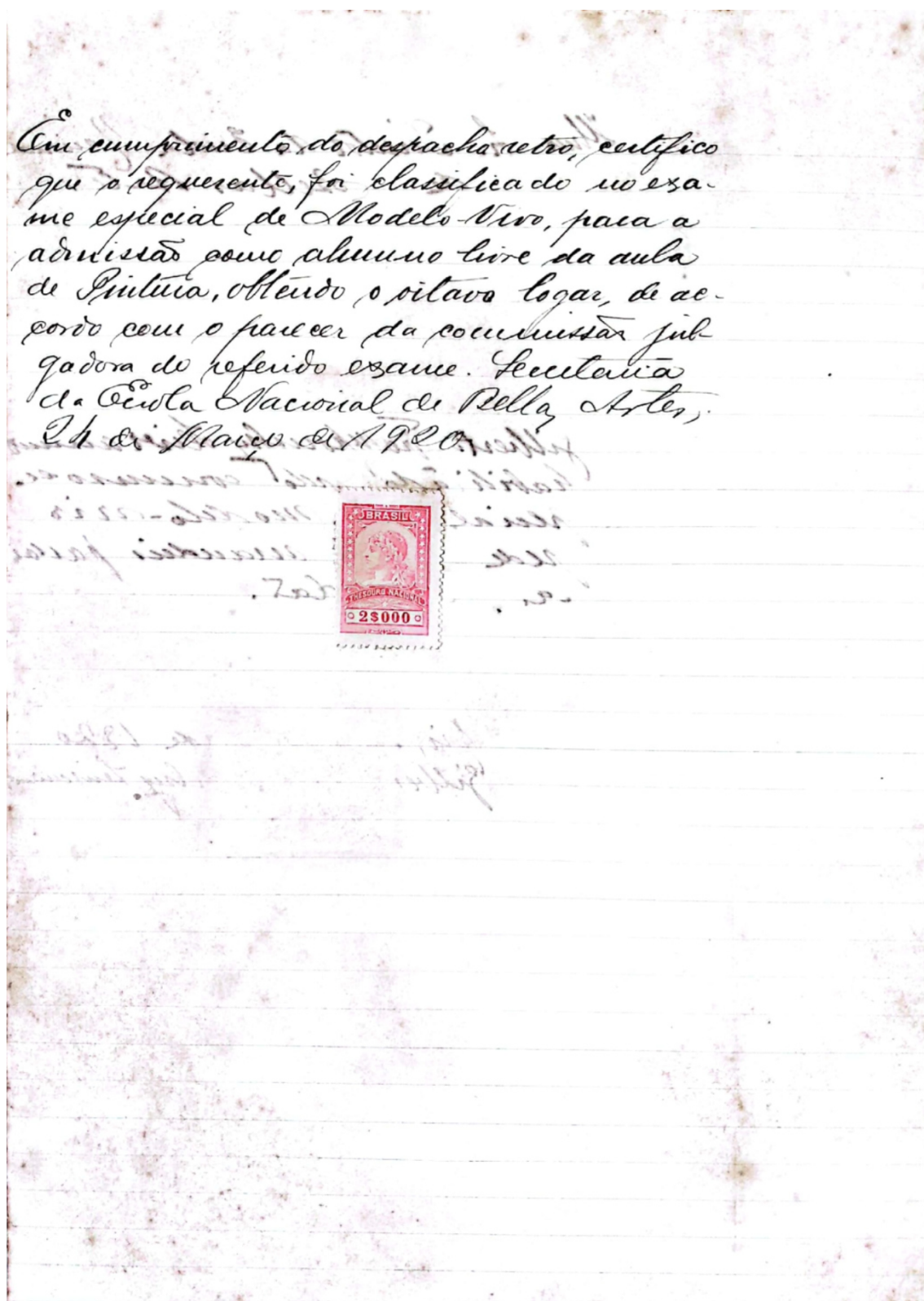
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1923. *Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico*. Rio de Janeiro, RJ.

VISTA frontal parcial da residência da família Trompowsky em Florianópolis/SC. [19--]. Cópia de fotografia. *Acervo pessoal Aletta Trompowsky*, Rio de Janeiro.

**ANEXO A - Pedido da certidão de aprovação no concurso especial de Modelo Vivo do candidato Gilberto Trompowsky, 1920.**



**ANEXO B - Certificado de Gilberto Trompowsky no exame especial de Modelo Vivo/ENBA, 1920.**



Fonte: UFRJ/Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico.

**ANEXO C - Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1920.**

M<sup>h</sup> Sr. Director da Escola Nacional de Belas Artes

Gilberto Trompowsky Leirament, filho  
de Affonso Cabalcanti de Leirament  
e de S. Julia Trompowsky Leirament,  
com 18 annos de idade natural  
de Florianopolis Estado de S. Catharina  
e residente a rua Itapirú 338,  
tendo sido habilitado no exame  
especial de Modelo-vivo para a  
aula de Pintura conforme pro-  
va com a inclusa certidão,  
requer a sua inscrição para  
a aula de Pintura, do Professor  
Rodolpho Amoêdo.

P. Deprimunt

Moç, 31 de Março de 1920  
Gilberto Trompowsky Leirament





**ANEXO D - Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1921.**

*Ilmo. Sr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes*

*O Alvaro assignado, filho de Agnes Cavalcanti Leirament e de D. Julia von Trompowsky Leirament de 19 annos de idade, natural de Florianopolis, Estado de Santa Catarina, residente a rua Itapirú n.º 338, tendo satisfeito todas as exigencias do Regulamento vigente, pede-vos que mandeis inscrever-o no numero dos alumnos livres das aulas de Desenho vivo, e pintura reposta pelo prop. Amoêdo, das quaes já é alumn antigo.*

*desta Escola.*

*E. Deferimento.*

*Rio, 4 de Março de 1921*  
*Julius von Trompowsky Leirament*



**Exigencias regulamentares.**

- Taxa de inscrição ao exame especial;*
- Taxa de certidão de aprovação no exame especial;*
- Taxa inscrição;*
- Taxa de frequencia;*
- Certidão de idade provando ter, no minimo, 14 annos;*
- Prova de idoneidade moral.*

**Nota:** *havendo livres docentes ou mais de um professor numa ou mais aulas, o candidato declarara á qual dos livres docentes ou dos professores prefere.*

**ANEXO E - Requerimento de inscrição nas aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1922.**

M. H. Director da Escola Nacional  
de Belas Artes

G/

O abaixo assinado, filho de Afonso  
Cavalcanti Leirameiro e de S. Julia  
E. m. Thompson Leirameiro, natu-  
ral de Florianópolis, Estado de  
S. Catarina, residente a rua Ipir-  
ru' 938, tendo cumperto todas as  
exigências do regulamento vigente,  
peço que vos dignem-se mandar  
inscrever-me como aluno livre nas  
aulas de Modelado e Pintura  
regida pelo professor Rodolpho Amoêdo  
desta Escola, dos quaes já é  
aluno antigo.

M. H. Tenes

P. D.

Rio, 4 de Março de 1922  
Filho m. Thompson Leirameiro



ANEXO F - Requerimento de inscrição nas Aulas de Pintura do Prof. Rodolpho Amoêdo, 1923.

Ilhmo. Sr. Director da Escola Nacional de Belas Artes

O abaixo assignado, filho de Affonso Carvalhães Lira e de S.ª Julia E. von Trompowsky Lira, de 21 annos, natural de Florianopolis, Estado de S. Catharina, tendo satisfeitas todas as exigencias de Regulamento vigente, pede-se mandeis inscrever-me como alumno livre nas aulas de modelo vivo e pintura a cargo do prof. Rodolpho Amoêdo, a qual já é alumno antigo.

C. S.

Silberto von Trompowsky Lira  
Por 5.ª Maio de 1923





## ANEXO G - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1920.

| MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE      |                                            | 1920                 |
|-------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------|
| - PINTURA -                         |                                            | - DESENHO FIGURADO - |
| 1 - Albano Lopes de Almeida         | 1 - Alice Fernandes Barros                 |                      |
| 2 - Anna Jovita Carilho da Rocha    | 2 - Arcelia Campello Vascoli               |                      |
| 3 - Armando Martins Vianna          | 3 - Antonieta de Castro Penido             |                      |
| 4 - Cadmo Fausto de Souza           | 4 - Antonio Augusto Dias Carneiro          |                      |
| 5 - Elrica Wiedemann                | 5 - Aracy Galvão Bueno                     |                      |
| 6 - Francisco Aguiarone             | 6 - Armando de Oliveira Chaves             |                      |
| 7 - Francisco Edro Montelero Junior | 7 - Candida Gusmão Carqueira               |                      |
| 8 - Gaspar Curielma Neiva           | 8 - Candido Fortinari                      |                      |
| 9 - Gilberto Trompowsky Livramento  | 9 - Carlos Turati                          |                      |
| 10 - Haroldo Lopes                  | 10 - Claira Canoga dos Campos              |                      |
| 11 - Henrique Souza Segadas         | 11 - Disconides Martins Navarro            |                      |
| 12 - Landrya Dias Santos Moreira    | 12 - Diva de Moura Perreira                |                      |
| 13 - João Baptista Paula Fonseca    | 13 - Djalma Ribeiro de Lessa               |                      |
| 14 - Lúcia Almeida Junior           | 14 - Eduardo Rodrigues Chaves              |                      |
| 15 - Luiz Rostkowich                | 15 - Elvino Luis de Silva                  |                      |
| 16 - Manoel Maria Guimarães         | 16 - Eusebina Pinheiro Jacobina            |                      |
| 17 - Murillo Gonçalves de Souza     | 17 - Esther Barthelemy Martucci            |                      |
| 18 - Nelson Farias Nobrega          | 18 - Juvenio de Araújo Pinheiro            |                      |
| 19 - Nísia Campos Silva             | 19 - Placência de Araújo Pinheiro          |                      |
| 20 - Olga Lussatti Noellner         | 20 - Gilberto Trompowsky Livramento        |                      |
| 21 - Osvaldo Teixeira               | 21 - Hermann Luis de Brito                 |                      |
| 22 - Raul Pedron                    | 22 - Hilda Parreira de Oliveira            |                      |
| 23 - Paulo Vieira                   | 23 - Humberto Baldassarini                 |                      |
| 24 - Sylvio Magalhães               | 24 - Humberto Bastos Galvão                |                      |
| - ESCULPTURA - GRAFICA -            |                                            |                      |
| 1 - Almir Bastos de Araújo Pinto    | 25 - Igne Ruyner de Assis                  |                      |
| 2 - Francisco Gomes Marinho         | 26 - João Baptista Olivieri                |                      |
| 3 - Leopoldo Ayres Campos           | 27 - Joaquim da Rocha Ferreira             |                      |
| 4 - Maria de Assis Mattos           | 28 - Jordano Rodrigues de Matta            |                      |
| 5 - Maria S. Meyer                  | 29 - José Bartholomeu de Oliveira Coutinho |                      |
| 6 - Paulo Mazzuchelli               | 30 - José Mathias Poley Monteiro           |                      |
| 7 - Sergio Moraes                   | 31 - José Olivieri                         |                      |
| - MODELO VIVO -                     |                                            |                      |
| 1 - Altino Maria de Moraes          | 32 - José Rauli Teia Veloz                 |                      |
| 2 - Bertha Fumilho                  | 33 - Julietta Muller de Almeida            |                      |
| 3 - Casemiro Gomes                  | 34 - Julio de Silva Arouca                 |                      |
| 4 - Celina Fortilho Bentes          | 35 - Luis Doucin                           |                      |
| 5 - Constantino Caryalho            | 36 - Luiza Frederica Ave Frecht            |                      |
| 6 - Domingos Dias da Silva          | 37 - Marcela Roselli                       |                      |
| 7 - José Cordeiro                   | 38 - Maria Antônia dos Santos              |                      |
| 8 - Laurindo Ramos                  | 39 - Maria Cecilia de Castro Penido        |                      |
| 9 - Maria do Carmo de Andrade Costa | 40 - Maria Cesar                           |                      |
| 10 - Mario Dias Maia                | 41 - Marietta Moreira de Souza             |                      |
| 11 - Osvaldo Teixeira da Rocha      | 42 - Maria Teopeto de Madeiros             |                      |
| 12 - Palmyra Tabernat Pedra         | 43 - Nicolau Del Negro                     |                      |
| 13 - Valdemar Ferreira Braga        | 44 - Olympia Cruz                          |                      |
|                                     | 45 - Osella Maria Boisson                  |                      |
|                                     | 46 - Osvaldo Teixeira da Rocha             |                      |
|                                     | 47 - Othon Machado Plaisant                |                      |
|                                     | 48 - Pedro M. Bernardo Monclero            |                      |
|                                     | 49 - Quintino da Silva                     |                      |
|                                     | 50 - Ramalho Romão                         |                      |
|                                     | 51 - Renato de Azevedo Silva               |                      |

Fonte: UFRJ/Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico.



## ANEXO H - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1921.

| MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE           |  |
|------------------------------------------|--|
| <b>- ESCULTURA -</b>                     |  |
| 1 - Alice Fernandes Barros               |  |
| 2 - Armando Navarro da Costa             |  |
| 3 - Benedito Zepherino Niemeyer de Mello |  |
| 4 - Floresbella de Araujo Figueiredo     |  |
| 5 - Laurindo Ramos                       |  |
| 6 - Maria de Assis Mattos                |  |
| 7 - Maria Cesar                          |  |
| <b>- MODELO VIVO -</b>                   |  |
| 1 - Amalia Campello Vecchi               |  |
| 2 - Antonio Estrellita da Cunha Junior   |  |
| 3 - Antonio Valente                      |  |
| 4 - Armando Martins Vianna               |  |
| 5 - Celina Portilho Bentes               |  |
| 6 - Constantino de Carvalho              |  |
| 7 - Diocorides Martins Navarro           |  |
| 8 - Domingos Dias da Silva               |  |
| 9 - Eduardo Rodrigues Chaves             |  |
| 10 - Henrique de Souza Segadas           |  |
| 11 - Maria Antonietta dos Santos         |  |
| 12 - Manoela Boselli                     |  |
| 13 - Mario Dias Maia                     |  |
| 14 - Nicolo Lino (D)                     |  |
| 15 - Orlando R. Torrez                   |  |
| 16 - Oswaldo da Silveira                 |  |
| 17 - Sirena de Queiroz Palm              |  |
| 18 - Sylvio de Figueiredo                |  |
| 19 - Vicente Ferreira Leite              |  |
| 20 - Walter Vieira dos Santos            |  |
| 21 - Walfrides Bruno Trindade            |  |
| <b>- PINTURA -</b>                       |  |
| 1 - Anna Jovita Caribé da Rocha          |  |
| 2 - Benedito Zepherino Niemeyer de Mello |  |
| 3 - Cadmo Fausto de Souza                |  |
| 4 - Candido Portinari                    |  |
| 5 - Diya Moreira Ferreira                |  |
| 6 - Euclides Fonseca                     |  |
| 7 - Glauco Baptista Alagia               |  |
| 8 - Gaspar Christum Maia                 |  |
| 9 - Gilberto Trompowsky Livramento       |  |
| 10 - Haydee Lopes                        |  |
| 11 - Heracito Ribeiro dos Santos         |  |
| 12 - Irene Ribeiro França                |  |
| 13 - Jangyras Dias Santos Moreira        |  |
| 14 - José Casari Turatti                 |  |
| 15 - José Pereira Fonseca Junior         |  |
| 16 - José dos Santos                     |  |
| 17 - Joaquim da Rocha Ferreira           |  |
| 18 - Julietta Müller de Almeida          |  |
| <b>- PINTURA - (Continuação)</b>         |  |
| 19 - Luiz F. de Almeida Junior           |  |
| 20 - Manoel d'Assumpção Santiago         |  |
| 21 - Manoel Faria Guimarães              |  |
| 22 - Marietta Moreira Souza              |  |
| 23 - Maria do Carmo de Andrade Costa     |  |
| 24 - Murillo Gonçalves de Souza          |  |
| 25 - Nelson Ferraz Nobrega               |  |
| 26 - Olga Lasgotti Moellner              |  |
| 27 - Oswaldo Teixeira                    |  |
| 28 - Oswaldo Teixeira da Rocha           |  |
| 29 - Palmyra Tibernat Pedra              |  |
| 30 - Raul Gomes Pedroza                  |  |
| 31 - Rio Suzuki                          |  |
| 32 - Roberto Naud                        |  |
| <b>- DESENHO FIGURADO -</b>              |  |
| 1 - A. Pragas de Oliveira                |  |
| 2 - Adelaide Desierto do Nascimento      |  |
| 3 - Alayde Leite Mourado                 |  |
| 4 - Alexandre Olivieri                   |  |
| 5 - Alcindar Dutra de Castilho           |  |
| 6 - Antonio Angelo de Abreu Nascimento   |  |
| 7 - Aristides Sampaio Duarte             |  |
| 8 - Ary Ernesto de Abreu                 |  |
| 9 - Candida de Gusmão Carmeireira        |  |
| 10 - Claira de Castro Monteiro           |  |
| 11 - Cora Nympha Ferreira França         |  |
| 12 - Domingos Mutti                      |  |
| 13 - Elvino Luiz da Silva                |  |
| 14 - Euzerina Pizarro Jacobina           |  |
| 15 - Helena Peixoto Paz                  |  |
| 16 - Henrique Lavoie Junior              |  |
| 17 - Humberto Bastos Calino              |  |
| 18 - Ida Cunha                           |  |
| 19 - Irene Dumitir de Assis              |  |
| 20 - Isaura Pereira de Andrade           |  |
| 21 - Jaym da Costa Barreiros             |  |
| 22 - Jenny Romo                          |  |
| 23 - José Alexandre Rodrigues            |  |
| 24 - José Barthelemy d'Oliveira Coutinho |  |
| 25 - José Joaquim Carneiro da Silva      |  |
| 26 - José Luiz Ribeiro Mota              |  |
| 27 - José Padui Issie Mohra              |  |
| 28 - José Pereira Barreto                |  |
| 29 - Lucília Ferreira                    |  |
| 30 - Lydia Raio                          |  |
| 31 - Maria Alexandrina Ferreira Chaves   |  |
| 32 - Maria Idalina Barbosa               |  |
| 33 - Maria Vaz                           |  |

Fonte: UFRJ/Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico.

# ANEXO I - Lista de Alunos Livres – ENBA, 1922.

1922.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

| <u>PINTURA</u>                         | <u>ESCALATURA - GRAVURA - DESENHO DE MODELO VIVO</u> |
|----------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 1- Afonso Dias Martins                 | 1 - Armando Naverro da Costa                         |
| 2- Amalia Campelo Vecchi               | 2 - Alice Fernandes Barros                           |
| 3- Armando Martins Viana               | 3 - Antonio Valente                                  |
| 4- Angelo Bigi                         | 4 - Basilio Francisco Nunes                          |
| 5- Benvenuto Zeferino de Melo          | 5 - Celina Portillo Bentes                           |
| 6- Candido Portinari                   | 6 - Cinira Monteiro de Castro                        |
| 7- Cadmo Fausto de Souza               | 7 - Domingos Muti                                    |
| 8- Cesar Turati                        | 8 - Emerson Fernandes de Souza                       |
| 9- Domingos Dias da Silva              | 9 - Eduardo Rodrigues Chaves                         |
| 10- Diva de Moreira Ferreira           | 10- Humberto Bastos Calino                           |
| 11- Euclides Fonseca                   | 11- Julio Silva Aracua                               |
| 12- Gian Batista Alagia                | 12- Laurindo Ramos                                   |
| 13- Gilberto von Trompowsky Livramento | 13- Maria de Assiz Pinto                             |
| 14- Heraclito Ribeiro dos Santos       | 14- Manoel Iracio da Silveira                        |
| 15- Haideia Lopes                      | 15- Maria Cesar                                      |
| 16- Ivone Ribeiro Franca               | 16- Maria A. dos Santos                              |
| 17- Juliata M. de Almeida              | 17- Raimundo Dantas                                  |
| 18- Jose dos Santos                    | 18- Siro De Nicola                                   |
| 19- Jose Felipe de Azevedo             | 19- Waldemar Ferreira Braga                          |
| 20- Jose Helais de Oliveira            |                                                      |
| 21- Jangira dos Santos Moreira         |                                                      |
| 22- Jose De Franco                     |                                                      |
| 23- Jose Maria dos Reis Junior         |                                                      |
| 24- Jose Pereira da Fonseca Junior     |                                                      |
| 25- Marieta Moreira de Souza           |                                                      |
| 26- Manuel de Assunção Santiago        |                                                      |
| 27- Manoel Faria Guimarães             |                                                      |
| 28- Maria do Carmo Andrade Costa       |                                                      |
| 29- Manoel Constantino Gomes Ribeiro   |                                                      |
| 30- Mario dos Santos                   |                                                      |
| 31- Mario Dias Maia                    |                                                      |
| 32- Murilo Gonçalves de Souza          |                                                      |
| 33- Nelson Ferraz Nobrega              |                                                      |
| 34- Olga Mary Lassati Moelhim          |                                                      |
| 35- Orlando Teruz                      |                                                      |
| 36- Osvaldo Teixeira da Rocha          |                                                      |
| 37- Osvaldo Teixeira                   |                                                      |
| 38- Raul Pedroza                       |                                                      |
| 39- Sirena Gonçalves Paim              |                                                      |
| 40- Vicente Ferreira Leite             |                                                      |
| 41- Virgilio Francisco da Silva Filho  |                                                      |
| 42- Waldemar Ferreira Braga            |                                                      |
| 43- Waldemar Ferreira Braga            |                                                      |

Fonte: UFRJ/Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico.



