UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
.
DOUTORADO

RAYANI RODRIGUES MELO

PRECISAMOS FALAR SOBRE ELAS:

Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentista

GOIÂNIA
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[ ] Dissertação [x] Tese [ ] Outro*:_____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Rayani Rodrigues Melo

3. Título do trabalho

Precisamos falar sobre elas: Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentistas

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:
a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Rayani Rodrigues Melo**, **Usuário Externo**, em 20/05/2026, às 10:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus**, **Professor do Magistério Superior**, em 25/05/2026, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6202145** e o código CRC **9DD3CEDA**.

Referência: Processo nº 23070.014303/2026-29 SEI nº 6202145

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

.

DOUTORADO

RAYANI RODRIGUES MELO

PRECISAMOS FALAR SOBRE ELAS: *Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentista*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção de título de Doutora em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Linha A. Imagem, Cultura e Produção Artística

Orientação:: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Melo, Rayani Rodrigues

Precisamos falar sobre elas [Manuscrito]: Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentista / Rayani Rodrigues Melo. - 2026.

318 f.:

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2026.

Anexo.

Bibliografia.

Inclui: lista de figuras.

1. História da Arte; Feminismo; Raça; Belle Époque..
I. José Gilbert de Jesus , Samuel , orient. II. Título.

CDU 7

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 03/2026 da sessão de Defesa de Tese de **Rayani Rodrigues Melo** que confere o título de Doutora em **Arte e Cultura Visual**, na área de concentração em **Artes, Cultura e Visualidades.**

Aos vinte e sete dias do mês de março do ano de dois mil e vinte seis, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se por vídeoconferência, a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **"Precisamos falar sobre elas: Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentistas**". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus - [PPGACV - FAV UFG]** com a participação dos demais membros
da Banca Examinadora: Professora Doutora **Carolin Overhoff Ferreira - [PPGHA - UNIFESP]**, membro titular externo; Professora Doutora **Joana Alice Ribeiro de Freitas - [FE - UFG],** membro titular externo; Professor Doutor **Martinho Alves da Costa Júnior - [PPGH - UFJF]** , membro titular externo; Professora Doutora **Ana Lúcia Oliveira Vilela [PPGACV - FAV UFG]** , membro titular interno; Professor Doutor **João Dantas dos Anjos Neto [PPGACV - FAV UFG]** , membro titular interno. Durante a argüição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho . A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. A banca examinadora sugere a submissão do trabalho ao Prêmio CAPES de Tese e recomenda a sua futura publicação. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de março do ano de dois mil e vinte seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus**, **Professor do Magistério Superior**, em 06/04/2026, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior** , **Usuário Externo**, em 06/04/2026, às 14:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Joana Alice Ribeiro De Freitas**, **Professora do Magistério Superior**, em 06/04/2026, às 15:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto**, **Professor do Magistério Superior**, em 07/04/2026, às 13:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Oliveira Vilela**, **Professora do Magistério Superior**, em 11/04/2026, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **CAROLIN OVERHOFF FERREIRA**, **Usuário Externo**, em 28/05/2026, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6106844** e o código CRC **986879B9**.

Referência: Processo nº 23070.014303/2026-29 SEI nº 6106844

GOIÂNIA

2026

RAYANI RODRIGUES MELO

PRECISAMOS FALAR SOBRE ELAS: *Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentista*

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Samuel Gilbert de Jesus

(PPGACV - FAV/UFG)

Orientador

Profa. Dra. Ana Lúcia Oliveira Vilela

(PPGACV - FAV/UFG)

Membro Interno

Profa. Dra. Carolin Overoff Ferreira

(PPGHA - UNIFESP)

Membro externo

Profa. Dra. Joana Alice de Freitas

(FE/UFG)

Membro externo

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior
(PPGH - UFJF)
Membro externo

Prof. Dr. João Dantas dos Anjos Neto
(PPGACV FAV/UFG)
Membro interno

Profa. Dra. Lilian Ucker Perotto
(PPGACV FAV/UFG)
Suplente interno

Prof. Dr. Paulo Henrique Duarte Feitoza
(FAV/UFG)
Suplente externo

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO

Autora: Rayani Rodrigues Melo

ORCID: 0009-0004-7934-5454

Título: *Precisamos Falar Sobre Elas: Insubordinações, Apagamentos e Sujeitos Ocultos na Arte e na Literatura Oitocentista*

Tipo de trabalho: Tese de Doutorado

Instituição: Universidade Federal de Goiás

Unidade Acadêmica: Faculdade de Artes Visuais

Programa: Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Área de concentração: Arte, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Linha A. Imagem, Cultura e Produção Artística

Orientador(a): Samuel José Gilbert de Jesus

Local: Goiânia – GO

Ano: 2026

Palavras-chave: História da Arte; Feminismo; Raça; Belle Époque.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Faculdade de Artes Visuais, espaço que me proporcionou anos de descobertas, aprendizado e formação durante a graduação, período em que compreendi que desejava me tornar historiadora da arte.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual pela oportunidade e pela partilha de conhecimentos ao longo do mestrado e do doutorado.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Samuel José Gilbert de Jesus, pela delicadeza do trato, pela paciência e pela generosidade intelectual durante todo o processo de doutoramento. Seus conhecimentos e sua escuta atenta foram fundamentais ao longo deste extenso percurso de escrita.

À CAPES, agradeço pelo apoio e pelas condições que possibilitaram a realização desta pesquisa de maneira digna e contínua.

Agradeço, ainda, à minha família: meu companheiro, Inácio, pela parceria e pela presença cotidiana durante os anos dedicados a esta tese. À minha mãe, Darci Rodrigues Melo, pelo cuidado constante. Ao meu pai, já ausente, mas sempre presente na memória, por ter sido um grande incentivador da minha trajetória acadêmica.

Por fim, agradeço à minha filha, Eleonora, menina negra, de olhos grandes, curiosos e fala doce, cuja existência atravessa e inspira profundamente esta escrita. É a ela que dedico esta tese.

Para Eleonora

Eu quero ressuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras, devendo elas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente, na humanidade, se encontrará tanta aptidão cívica presa aos fatos da história. [...] a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como outras da barbárie do esquecimento, para fazê-la surgir, como merecem, à tona da celebridade.

Inês Sabino, 1899[1]

[1] Inês Sabino Pinho Maia (1853-1911), escritora brasileira de vertente abolicionista que se dedicou à escrita de romance, poesia e contos. (PEREIRA, 2022).

MELO, Rayani Rodrigues. Precisamos falar sobre elas: *Insubordinações, apagamentos e sujeitos ocultos na arte e na literatura oitocentistas*. Goiânia, 2026. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás

RESUMO

A presente pesquisa analisa a produção artística e literária de mulheres no Brasil do século XIX, com ênfase no período da Belle Époque, compreendendo-a como um campo atravessado por gestos de insubordinação que tensionam regimes patriarcais de gênero, raça e classe. A pesquisa articula pintura e literatura a partir de uma abordagem histórico-crítica feminista e racializada, inscrita no campo da História Social da Arte e em diálogo com a crítica literária. O corpus é composto pelas obras e trajetórias de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedita da Câmara Borman e Maria Firmina dos Reis, consideradas em suas distintas posições sociais, raciais e institucionais. Ao investigar as condições históricas, materiais e simbólicas que possibilitaram ou limitaram o devir artista e escritora dessas mulheres, o trabalho evidencia tanto as estratégias de negociação e visibilidade no interior dos circuitos acadêmicos quanto as produções realizadas à margem desses espaços. Especial atenção é dada aos apagamentos historiográficos e à noção de sujeito oculto, entendida como chave interpretativa para compreender presenças fundamentais tornadas invisíveis na história da arte e da literatura brasileiras. Ao fazê-lo, a pesquisa propõe deslocamentos metodológicos que ampliam o campo historiográfico para sujeitos e narrativas historicamente marginalizados.

Palavras-chave: História da Arte; Feminismo; Raça; Belle Époque.

Abstract

This research examines the artistic and literary production of women in nineteenth-century Brazil, with an emphasis on the Belle Époque period, understanding it as a field traversed by acts of insubordination that challenge patriarchal regimes of gender, race, and class. The study articulates painting and literature through a feminist, and racialized historical-critical approach, situated within the field of Social History of Art and in dialogue with literary criticism. The corpus comprises the works and trajectories of Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedita da Câmara Borman, and Maria Firmina dos Reis, considered in their distinct social, racial, and institutional positions. By investigating the historical, material, and symbolic conditions that enabled or constrained the artistic and literary development of these women, the study highlights both their strategies of negotiation and visibility within academic circuits and the productions carried out at the margins of these spaces. Special attention is given to historiographical erasures and to the notion of the hidden subject, understood as a key interpretive concept for understanding fundamental presences rendered invisible in Brazilian art and literary history. In doing so, the research proposes methodological displacements that expand the historiographic field to include historically marginalized subjects and narratives.

Keywords: Art History; Feminism; Race; Belle Époque.

Résumé

Cette recherche analyse la production artistique et littéraire des femmes au Brésil au XIXe siècle, en mettant l'accent sur la période de la Belle Époque. Elle l'appréhende comme un champ traversé par des gestes d'insubordination qui mettent sous tension les régimes patriarcaux de genre, de race et de classe. L'étude articule peinture et littérature à partir d'une approche historico-critique féministe, intersectionnelle et racialisée, s'inscrivant dans le domaine de l'Histoire Sociale de l'Art en dialogue avec la critique littéraire. Le corpus se compose des œuvres et des trajectoires de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedita da Câmara Borman et Maria Firmina dos Reis, considérées dans leurs diverses positions sociales, raciales et institutionnelles. En examinant les conditions historiques, matérielles et symboliques qui ont permis, ou limité, le devenir-artiste et écrivaine de ces femmes, ce travail met en lumière aussi bien les stratégies de négociation et de visibilité au sein des circuits académiques que les productions réalisées en marge de ces espaces. Une attention particulière est accordée aux effacements historiographiques et à la notion de « sujet occulte », comprise comme une clé interprétative pour saisir des présences fondamentales rendues invisibles dans l'histoire de l'art et de la littérature brésiliennes. Ce faisant, la recherche propose des déplacements méthodologiques qui élargissent le champ historiographique à des sujets et des récits historiquement marginalisés.

Mots-clés: Histoire de l'Art; Féminisme; Race; Belle Époque.

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 1 – Resmungona usando rédeas 3
Figura 2 — A presença da mulher negra no Museu do Louvre 11
Figura 3 — Mulher negra sustentando uma pilastra 12
Figura 4 — Trechos da Lei de 15 de outubro de 1927 41
Figura 5 — BRUNO, Pedro. A Pátria. 1919. Óleo sobre tela, 110 × 150 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro 47
Figura 6 — Henrique Bernardelli Mater. Óleo sobre tela, c. 1885, 150 x 100 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. 52
Figura 7 — Charles Dana Gibson. Projeto de papel de parede para quarto de solteiro, 1903 56
Figura 8 – Charles Dana Gibson. The weaker sex II (1903) 57
Figura 9 – Detalhe. Charles Dana Gibson. The weaker sex II (1903). 57
Figura 10 – Um dilema 59
Figura 11 – O lar de uma suffragette 60
Figura 12 – Oscar Pereira da Silva. Sansão e Dalila. Óleo sobre tela, c. 1893, 59 x 58,10 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. 61
Figura 13 – Oscar Pereira da Silva. Escrava romana. Óleo sobre tela, c. 1894, 146,50 cm x 72,50 cm. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo 62
Figura 14 – Detalhe: Oscar Pereira da Silva. Escrava romana. 62
Figura 15 – Pedro Américo. Judite e Holofernes. Óleo sobre tela, 229,00 cm x 141,00. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes 63
Figura 16 – Henrique Bernardelli. Messalina. Óleo sobre tela, c. 1886, 207 x 115 cm. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes 64
Figura 17 – Cartão postal de propaganda anti-communarde (julho de 1871), algumas semanas após a queda da Comuna de Paris. 76
Figura 18 – Caricatura de George Sand como metade homem, metade mulher (1848). 78
Figura 19 – Retrato de Georgina de Albuquerque 82
Figura 20 – Retrato de Júlia Lopes de Almeida 82
Figura 21 – Georgina de Albuquerque. Sessão do conselho de Estado. Óleo sobre tela, 1922, 210 x 265 cm. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. 83
Figura 22 – Domenico Failutti. Dona Leopoldina e seus filhos. (1921). Óleo sobre tela, 253,5 x 155 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo. 85
Figura 23 – Pedro Américo. Independência ou morte. Óleo sobre tela, 1888. 415 x 760 cm. São Paulo: Museu Paulista da USP. 86
Figura 24 – Augusto Bracet. Primeiros Sons do Hino da Independência, 1922. Óleo sobre tela, 190 x 250 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. 88
Figura 25 – Helios Seelinger. Minha terra, 1921. Óleo sobre tela. 300 x 600 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro. 89
Figura 26 – Pedro Bruno. O Precursor, 1921. Óleo sobre tela, 265 x 372 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. 89
Figura 27 – Jacques-Louis David. O Juramento dos Horácios, 1784. Óleo sobre tela. 330 x

425 cm. Museu do Louvre. Paris. 93
Figura 28 – Georgina de Albuquerque. Canto do Rio, 1926. Óleo sobre tela. 76.5 X 105.0 cm. Museu Antônio Parreiras. Rio de Janeiro 96
Figura 29 – Georgina de Albuquerque. Chá da Tarde em Niterói com Vista para o Rio de Janeiro, s/d. Óleo sobre tela. 53 x 65 cm. Coleção particular 97
Figura 30 – Georgina de Albuquerque. No cafezal, c. 1930. Óleo sobre tela. 100 x 138 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo. 97
Figura 31 – Lucílio de Albuquerque. Mãe Preta, 1912. Óleo sobre tela. 150 x 112 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador 112
Figura 32 – Modesto Brocos y Gomez. Redenção de Cam, 1895. Óleo sobre tela. 199 x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro 115
Figura 33 – Antônio Silva Lopes Cardoso, Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a ama de leite Benvida. Bahia, C. 1881. Cartão cabinet. 11 x 16, 5cm 118
Figura 34 – Ama de-leite Mônica, 1860 (com Augusto Gomes Leal) 119
Figura 35 – Ama de-leite Mônica, 1860 (com Isabel Adelaide Fernandes) 119
Figura 36 – O apagamento das amas de leite durante os anos. Da esquerda para direita: 1853; 1879; 1880 ;1880 120
Figura 37 – Lei Áurea. Lei n° 3.353, de 13 de maio de 1888. 122
Figura 38 – I Conferência pelo Progresso Feminino, 1922. Rio de Janeiro, RJ 130
Figura 39 – Primeira edição do romance A falência (1901), Júlia Lopes de Almeida. 134
Figura 40 – Detalhe. Sem título [s.d], Col. Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro. 141
Figura 41 – Maria Benedita Bormann. 141
Figura 42 – Esboço original da obra O cesto de compras (s.d.), presente no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884. 150
Figura 43 – Capa da Exposição Geral de Belas Artes de 1888, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes. 153
Figura 44 – Relação de 17 artistas, entre os 63, que participaram da Exposição Geral de Belas Artes de 1884. 153
Figura 45 – Abigail de Andrade. O Cesto de Compras [s.d.], Col. particular, Rio de Janeiro. 156
Figura 46 – Abigail de Andrade. Um Canto do meu Ateliê, 1884, Col. particular, Rio de Janeiro. 157
Figura 47 – Abigail de Andrade. Amolando faca. 1887. Óleo sobre tela. 45 x 38 cm. 158
Figura 48 – Abigail de Andrade. Paisagem, s/d, Col. de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro. 159
Figura 49 – Abigail de Andrade. Trecho de Paisagem, s.d., Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro. 160
Figura 50 – Abigail de Andrade. A hora do pão. Óleo sobre tela, 1888. 70,00 x 50,00 cm. Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro 161
Figura 51 – Militão Augusto de Azevedo (C. 1870) 162
Figura 52 – Jean Baptiste-Debret. Meninos brincando de soldados ou o primeiro ímpeto da virtude guerreira. Aquarela 15,3 x 21, 6. Rio de Janeiro, Museu da Chácara do Céu/Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya/IPHAN 165
Figura 53 – Detalhe A hora do pão (1888). Óleo sobre tela,. 70,00 x 50,00 cm. 170

Figura 54 – Marie Bashkirtseff. Um encontro, 1884. Óleo sobre tela, 770 x 1930 cm. Musée d'Orsay, Paris. 174
Figura 55 – Abigail de Andrade. Sem título, 1881, Col. particular de Fernando Aguiar, Salvador. 185
Figura 56 – Abigail de Andrade. Sem título, s.d, Col. particular de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro 186
Figura 57 – Pedro Peres. Fascinação, 1909. Óleo sobre madeira, 35,7 cm x 31,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. 210
Figura 58 – Verbete fascinação, 1832 213
Figura 59 – Verbete fascinação, 1899 213
Figura 60 – MIGNARD, Pierre. Retrato de Louise Marie de Bourbon. 1681. Óleo sobre tela. 215
Figura 61 – LARGILLIÈRE, Nicolas de. Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny com um servo escravizado. 1696. Óleo sobre tela, 139,7 × 106,7 cm 215
Figura 62 – Edição da Revista Ilustrada de 1888, 220
Figura 63 – BANDEIRA, Rafael Pinto. A adormecida. 1892. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

Sobre o método: 12

Sobre os percursos de cada capítulo 13

Sobre a estrutura dos capítulos 16

Sobre as considerações finais 19

CAPÍTULO 1. POR UMA INTERVENÇÃO FEMINISTA NA HISTÓRIA DA ARTE **20**

CAPÍTULO 2. SOBRE A INSURGÊNCIA DO PÚBLICO LEITOR FEMININO E A IMPRENSA FEMININA **32**

CAPÍTULO 3. A CONDIÇÃO DA EDUCAÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX: ENTRE A DOMESTICIDADE, A NORMA E A RUA COMO TERRITÓRIO DE DESEJO **39**

3.1. Das sutilezas de ser mulher no século XIX 51

3.2. A patologização da mulher 65

3.3. A rua como desejo e território de disputa, interdição e sutil conquista: um olhar pendular entre Brasil e a França 74

CAPÍTULO 4. GEORGINA DE ALBUQUERQUE E JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: DESLOCAMENTOS DOS PAPÉIS DE FEMINILIDADE **82**

4.1. Quando a mulher é agente da história 83

4.2 Precisamos falar sobre as sombras ou as sobras: um diálogo sobre a figura da Mãe Preta através de Júlia Lopes de Almeida. 98

4.3 Camila e a representação incomum da “boa mulher” 133

CAPÍTULO 5. CRIAR, NEGOCIAR: RELAÇÕES AFETIVAS E PROFISSIONALIZAÇÃO FEMININA **141**

5.1. Abigail de Andrade: A pintura de gênero e a rua enquanto desejo 141

5.3 Lésbia: o nascimento da escritora 188

CAPÍTULO 6. FASCINAÇÃO [LAT. FASCINATIONE]. 1 FASCÍNIO. 2. ENCANTO, ENLEVO **210**

CAPÍTULO 7. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS E DESEJOS FUTUROS **231**

7. 1. Conservar o incômodo e transformá-lo em palavra e pesquisa em um ato futuro 235

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **240**

Obras teóricas 240

Dissertações e teses 242

Romances literários 243

Artigos 244

Teses e dissertações 252

Material Extra 252

ANEXOS **253**

Anexo 1 253

Anexo 2 254

ANEXO 3 255
ANEXO 4 256
ANEXO 5 257
ANEXO 6 258
ANEXO 7 259
ANEXO 8 260
ANEXO 9 261
ANEXO 10 262
ANEXO 11 263
ANEXO 12 264
ANEXO 13 265
ANEXO 14 266
ANEXO 15 267
ANEXO 16 268
ANEXO 17 269
ANEXO 18 270
ANEXO 19 271
ANEXO 20 272
ANEXO 21 273
ANEXO 22 274
ANEXO 23 275
ANEXO 24 276
ANEXO 25 277
ANEXO 26 278
ANEXO 27 279
ANEXO 28 280
ANEXO 29 281
ANEXO 30 282
ANEXO 31 283
ANEXO 32 284
ANEXO 33 285
ANEXO 34 286
ANEXO 35 287
ANEXO 36 288
ANEXO 37 289
ANEXO 38 290
ANEXO 39 291
ANEXO 40 292
ANEXO 41 293
ANEXO 42 294
ANEXO 43 295

ANEXO 44 296
ANEXO 45 297
ANEXO 46 298
ANEXO 47 299
ANEXO 48 300
ANEXO 49 301
ANEXO 50 302
ANEXO 51 303
ANEXO 52 304
ANEXO 53 305
ANEXO 54 306
ANEXO 55 307
ANEXO 56 308
ANEXO 57 309
ANEXO 58 310
ANEXO 59 311
ANEXO 60 312
ANEXO 61 313
ANEXO 62 314
ANEXO 63 315

INTRODUÇÃO

"No final, cansei-me dessas decapitações". Assim, a crítica literária francesa, Hélène Cixous (2022), inicia o segundo parágrafo da apresentação elaborada em 2010, que antecede seu icônico ensaio intitulado *O Riso da Medusa* (Le rire de la Méduse), publicado pela primeira vez em 1975, na França, em uma edição especial da revista *L'arc*, que homenageou Simone de Beauvoir e a luta das mulheres[2].

Em seu trabalho, Cixous (2022) estabelece um paralelo entre o violento mito da Medusa e a escrita feminina, compreendida como um ato político necessário para interromper ou ao menos tentar conter o processo de decapitação das mulheres na escrita da História. A crítica literária defende que o gesto da escrita se realize de forma coletiva, em parceria com outras mulheres e também com homens, uma vez que estes figuram entre seus interlocutores teóricos. Entre eles, destacam-se Sigmund Freud, Jacques Derrida e Jacques Lacan, este último amigo próximo da autora.

De acordo com as lendas mitológicas, Medusa era uma figura feminina bela, mas também misteriosa e assustadora que foi amaldiçoada. Quem a olhasse nos olhos, transformava-se em pedra. A morte da Medusa é um dos capítulos mais conhecidos de sua história. A mulher assustadora, com línguas afiadas e o olhar petrificante, que, conforme Cixous afirma (2022, p. 27, grifos nossos), "bastava *mostrar todas as suas línguas* para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes" (Cixous, 2022, p. 27, grifo nosso), é abruptamente decapitada.

Medusa era uma mulher mortal que teve a sua vida interrompida para todo o sempre por uma figura masculina enquanto dormia. Sem nunca encará-la, Perseu, um herói mitológico, aproximou-se dela de modo furtivo, guiando-se pela imagem feminina refletida em seu escudo. Em um só golpe, o homem decapitou esta mulher, dando fim a sua história. Fim do conto. Fim do mistério.

A partir do próprio mito, é inescapável refletir que, de acordo com uma lógica que imprime previsibilidade aos acontecimentos, tudo aquilo que é desconhecido, torna-se algo a ser evitado, a ser decapitado.

Assim como a própria Medusa, com o seu olhar misterioso e as cobras sibilantes que constituíam seus cabelos, a língua das mulheres, por muito tempo, foi algo historicamente a ser contido. Podar a língua das mulheres, enredá-las em um mutismo social, como salienta Federici (2017) ao analisar o processo de domesticação das mulheres europeias durante os

[2] Cf. CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

séculos XVI e XVII, é uma tradição da cultura androcêntrica ocidental que arrasta-se até os dias atuais.

O início da Idade Moderna (séculos XVI e XVII) foi um período histórico em que os direitos das mulheres passaram por um profundo processo de erosão, multiplicando-se, por todo o continente, leis que as tornavam "incapazes". Como Federici (2017, p. 202) destaca, "as mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação".

Com o crescimento do regime capitalista na Idade Moderna, apenas a produção mercantil era reconhecida como atividade dotada de valor. O processo de degradação social das mulheres foi uma estratégia necessária para o seu adestramento, pois, na divisão sexual do trabalho, a mão de obra feminina era fundamental para o período de transição entre o sistema feudal e uma economia capitalista. Com a consolidação do trabalho assalariado, conforme analisa Federici (2017, p. 145), as mulheres foram progressivamente excluídas da esfera da produção mercantil e, quando nela permaneciam, recebiam remunerações muito inferiores às dos homens.

Como consequência desse processo, o trabalho reprodutivo, responsável por garantir a manutenção contínua da força de trabalho, foi desvalorizado e relegado à esfera do "não trabalho". Tal conjunto de atividades compreendia não apenas a geração biológica de novos trabalhadores, mas também todas as práticas necessárias à manutenção da vida, como os cuidados com a gravidez, a amamentação e o cuidado cotidiano que possibilitava que crianças crescessem e se tornassem futuras forças produtivas na ordem capitalista.

Assim, o trabalho historicamente invisibilizado das mulheres constituiu um elemento estrutural para a emergência do capitalismo, do mesmo modo que a empresa escravista, fundada na lógica da exploração e da acumulação, figurou como um dos principais vetores de sua consolidação enquanto ordem social na modernidade. Ao fim, a ordem capitalista revelou-se estruturalmente dependente daquilo que foi historicamente constituído como *trabalho oculto*. As atividades reprodutivas femininas e a exploração da força de trabalho da população negra escravizada irrigaram as engrenagens do capitalismo, sustentando suas dinâmicas de expansão e reprodução.

Ainda seguindo a proposição de Federici (2017), sem a exploração da mão de obra escrava nas américas, sem o sangue e o suor que fluíram das plantações e das minas de ouro para a Europa, o capitalismo sequer poderia ter decolado.

Como demonstra Federici, a consolidação dessa ordem social baseada no trabalho exploratório, acumulativo e invisibilizado demandou não apenas transformações

econômicas, mas também uma pedagogia da submissão, expressa em práticas punitivas exemplificadas em representações visuais da época, como podemos observar a seguir.

Figura 1 – Resmungona usando rédeas



Fonte: Federici (2017, p. 201).

A Figura 1, é uma reprodução fotográfica de uma gravura inglesa, bastante emblemática, do século XVII. Em relação a imagem recuperada, Federici (2017, p. 201) detalha:

> Uma resmungona é obrigada a desfilar pela comunidade usando a rédea. Engenhoca de ferro empregada para punir mulheres de língua afiada. Significativamente, um aparato similar era usado por europeus traficantes de escravos na África para dominar os cativos e transportá-los a seus barcos

Ainda de acordo com a autora, o uso das imagens contribuiu para uma política de sujeição das mulheres. Dissuadi-las de seu pleno direito de fala e submetê-las ao controle masculino era algo que, à época, concebia-se como uma espécie de violência "necessária".

Perrot (2005) afirma que o século XIX, período de amadurecimento das artistas aqui abordadas, entre tantas outras novidades particulares e marcantes, foi também o momento em que as mulheres no Ocidente passaram a romper de forma mais sistemática com a supremacia do silêncio que lhes era imposto. Todavia, tal irrupção não se deu sem grandes resistências. É justamente devido ao fato de que é longa a tradição que busca controlar a língua afiada das

mulheres que Cixous (2022) as convoca à escrita. Para a crítica francesa, é urgente que as mulheres escrevam.

> escreva sobre a mulher e que faça as mulheres virem à escrita da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo e na história —, por seu próprio movimento.
> (Cixous, 2022, p. 41)

A escrita, seja por meio de imagens ou de palavras, possui o poder de fazer com que as mulheres performem para além das fabulações masculinas, retirando-as do mero papel de criatura e tornando-as também criadoras e, assim, possibilitando-lhes escrever suas próprias histórias.

Este estudo constrói-se em convergência com as instigantes provocações de Cixous acerca da necessidade de as mulheres reivindicarem para si a prerrogativa de expressão de suas subjetividades por meio da escrita, qualquer que seja sua forma, alcançando a subjetivação tão necessária. Assim, propõe-se, em certa medida, o "desarticular" das decapitações das mulheres nos anais da história brasileira. Considerando que tais decapitações ocorreram em grande escala ao redor do mundo, e em todas as áreas de produção de conhecimento, faz-se necessário delimitar quais decapitações, silenciamentos ou *memoricídios* (Pereira, 2022) serão aqui abordados.

Acredita-se que já se encontra suficientemente claro que o foco do trabalho recairá sobre as mulheres. Tratar-se-á adiante de mulheres insubordinadas, que insistiram e resistiram em escrever suas formas de ver e sentir o mundo, ora por meio de tintas e pincéis, ora por meio da caneta bico de pena.

Com exceção à escritora Maria Firmina dos Reis, mulher negra que insistiu em escrever a partir da margem a sua visão de mundo, faz-se necessário, acima de tudo, destacar que serão abordadas, neste trabalho, a história da arte e da literatura tangenciadas por trajetórias de mulheres socialmente privilegiadas. Ainda que Firmina dos Reis tenha imposto à história uma possibilidade de escrita da nação que habita duplamente o espectro da diferença (a perspectiva da experiência da população negra e a perspectiva de uma mulher negra), compreende-se que o exercício da sensibilidade artística encontrava-se intrinsecamente associado a um certo ócio, do qual apenas as mulheres burguesas, destinadas a ser *anjos do lar*, podiam usufruir.

Segundo o *Dicionário Brasileiro Globo* (1991), a palavra *insubordinação* define a característica daquele que é insubordinado; desobediência, isto é, o ato de insurgir-se contra uma autoridade ou uma ordem posta; revolta, rebelião. Partindo dessa breve explanação

etimológica e das reflexões anteriormente apresentadas acerca da escrita feminina, da ascensão e consolidação do modelo capitalista e da contenção da fala das mulheres, direciona-se o olhar para a produção de autoria feminina em duas áreas de produção de conhecimento: a arte pictórica e a literatura.

O período que circunscreve as produções aqui analisadas corresponde à *Belle Époque* brasileira, que se estende dos anos finais do século XIX até o período imediatamente anterior à Semana de Arte Moderna de 1922. De modo mais específico, serão examinadas as produções e as trajetórias biográficas de artistas visuais e escritoras oitocentistas brasileiras, como: Abigail de Andrade, Maria Firmina dos Reis (lamentavelmente a única mulher negra entre as artistas selecionadas para a presente pesquisa), Júlia Lopes de Almeida, Georgina de Albuquerque e Maria Benedita Bormann, entre outras que reivindicaram, por meio de seus trabalhos, o direito de tornar audíveis suas vozes.

Em uma análise prévia sobre os perfis femininos construídos por essas autoras em suas obras, percebe-se que a suas construções contrapõem-se ao modo como a mulher do século XIX era comumente representada por autores homens. Apesar de produções de grande impacto e de trajetórias notáveis, a visibilidade das artistas aqui estudadas esmaeceu-se ao longo do tempo, e seus nomes permaneceram à margem dos cânones artísticos e literários.

Sobre isso, ainda é importante destacar a posição singular ocupada por Maria Firmina dos Reis. Nas últimas décadas, diferentemente da maioria de suas contemporâneas, sua obra tem sido objeto de um processo consistente de recuperação crítica, impulsionado por pesquisas que reconhecem tanto sua centralidade para a literatura brasileira quanto o caráter pioneiro de sua escrita, produzida a partir da experiência histórica de uma mulher negra no século XIX.

Este trabalho propõe uma incursão, ou, mais precisamente, uma interferência crítica, na história da arte brasileira, por meio da análise iconográfica de obras produzidas por artistas brasileiras oitocentistas, articulada a entrecruzamentos com a literatura produzida por escritoras brasileiras do mesmo período. Tal abordagem busca evidenciar zonas de contato entre a arte pictórica e a produção literária, compreendidas aqui como campos complementares de elaboração e expressão de subjetividades femininas no século XIX.

A partir de uma perspectiva teórico-feminista racializada, realiza-se a articulçao entre arte visual e literatura com o objetivo de estabelecer uma análise comparativa entre dois meios distintos de expressão de subjetividades. Essa comparação permite uma apreensão mais ampla das condições materiais e subjetivas que tangenciam as mulheres oitocentistas.

Além de possibilitar uma leitura mais aprofundada das produções artísticas em si, tal procedimento também proporciona uma melhor visualização do tecido social no qual estavam inseridas as artistas brasileiras do século XIX, marcado por hierarquias de gênero, raça e classe.

Ao considerar concomitantemente a produção artística e literária dessas mulheres situadas em um período específico da história social brasileira, torna-se possível identificar ressonâncias entre os dois modos de produção artísticas. Essa abordagem amplia as atuais compreensões acerca dos processos de constituição de um imaginário ideal de feminilidade vivenciado por elas.

O crítico literário Mário Praz (1982, p. 33) afirma que "o estilo de uma época está estampado em todas as suas formas artísticas". É nesse sentido que torna-se possível identificar pontos de convergência, inscritos em maior ou menor grau, nas obras pictóricas e literárias produzidas por mulheres brasileiras na passagem do século XIX para o século XX. Tais correspondências contribuem para a compreensão da teia ideológica na qual essas artistas estavam inseridas.

Embora se trate das produções artísticas de autorias femininas em um período histórico relativamente circunscrito, às formas pelas quais essas mulheres negociaram seus papéis sociais não se deram de maneira homogênea. Esse dado evidencia que a arte não se reduz a uma mera ilustração do social, mas constitui uma prática social situada, capaz de expressar perspectivas singulares do mundo (Pollock, 1988).

Na esteira dessa compreensão, Terry Eagleton (1978) afirma que compreender uma obra literária implica não apenas decifrar seus símbolos ou analisar sua recepção, mas também investigar as relações que ela estabelece com as condições sociais, históricas e ideológicas de sua produção. Isso significa reconhecer que o texto, assim como sua forma, seu estilo e seus conteúdos, é moldado por forças sociais e ideológicas que incidem tanto sobre o processo criativo quanto sobre as condições materiais de existência do próprio trabalho literário.

No âmbito da teoria literária, há alguns termos que designam a capacidade da literatura expressar-se de modo análogo à pintura, bem como da pintura aproximar-se da poesia, evidenciando afinidades estruturais e sensíveis entre essas duas áreas. Um desses termos é *fanopeia*, cunhado por Ezra Pound (1972, p. 53) para designar o uso de palavras ou do encadeamento de palavras, como responsáveis pela formação de imagens mentais durante a experiência de leitura, ou, como define o próprio autor, "num certo sentido […] a projeção de uma imagem na retina mental".

A arte, assim, carrega em si as marcas da classe, da experiência vivida e da materialidade que circunscreve a existência das autoras e, consequentemente, a própria existência das obras. Não se trata de uma inspiração etérea que incidiria sobre um espírito criador abstrato, mas de um gesto situado, que traduz, negocia, alinha-se ou se insurge frente a um determinado pensamento hegemônico, estando sempre ancorado em um chão histórico específico.

Nessa perspectiva, as artistas poderiam tanto reforçar os pressupostos ideológicos de seu tempo quanto reagir a eles e tensioná-los, como observa Griselda Pollock (1988); em ambos os casos, as obras constituem-se como um campo privilegiado de leitura de sua época. É justamente por emergir de uma rede intrincada de relações sociais que a produção artística pode apresentar contradições, tensões e incongruências entre o que se enuncia e o que se pratica, entre discurso e ação.

Uma vez identificadas, tais incongruências não são evitadas nesta pesquisa, como no caso da escritora abolicionista Júlia Lopes de Almeida e de suas falas marcadas por posicionamentos agressivos em relação às mulheres negras. Não se trata de desqualificar sua contribuição intelectual e literária, mas de lançar luz sobre as fissuras que se abrem entre intenção, produção e resultado. Compreender as escritoras desse tempo implica, portanto, reconhecer o solo instável sobre o qual elas produziram seus textos, bem como os múltiplos silêncios, disputas e negociações que moldaram suas obras.

No Brasil, o final do século XIX foi um um período atravessado por promessas de transformações, mas também por contradições profundas e expectativas frustradas. A transição do século XIX para o XX assinalou um momento singular da jovem República brasileira, que tateava seus próprios caminhos entre os resquícios ainda pulsantes do sistema escravocrata, cuja herança permanece inscrita no presente e o ímpeto de novidade associado aos processos de urbanização e modernização de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife.

Eric Hobsbawm (2020) identifica esse período como um tempo de profundas *macrotransformações*, entre as quais destaca-se a consolidação do capitalismo em escala global, também acompanhada por mudanças que incidem sobre os gestos mínimos do cotidiano. Tais transformações manifestam-se, por exemplo, na reorganização das estruturas familiares, na emergência de uma moralidade burguesa normativa e na constituição de uma sensibilidade social específica daquele tempo histórico.

É nesse contexto que, como observa Maria Rita Kehl (2016), consolida-se a ideia da família nuclear como ideal burguês, estruturada a partir de valores morais que passam a

regular não apenas a esfera pública, mas também a da vida privada. Maria Ângela D'Incao (2020) reforça essa leitura ao destacar que, ao longo do século XIX, com o avanço do capitalismo, a vida urbana em centros mais desenvolvidos, como Rio de Janeiro e Olinda, torna-se uma realidade e, com ela, emergem novas formas de socialização.

> ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade burguesa, reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor (D'Incao, 2020, p. 223)

Com a efervescência da vida urbana, algumas mulheres brasileiras, majoritariamente brancas e pertencentes às classes sociais mais favorecidas, passaram também a experimentar uma crescente valorização da vida privada, na qual a ideia de uma família bem constituída se afirmava como alicerce do modo de vida urbano burguês. Como consequência, essa lógica impunha às mulheres um papel rígido de maternidade e domesticidade, afastando-as do trabalho produtivo e, em especial, do trabalho intelectual, o que, por sua vez, reforçava a subordinação ao marido e à esfera doméstica como eixo estruturante da feminilidade.

Paradoxalmente, o mesmo contexto que confinava as mulheres ao espaço doméstico constituiu-se também como o cenário de uma expressiva incursão feminina na esfera pública, especialmente por meio da imprensa. Em relação ao Brasil oitocentista, Duarte (2017) observa que "a literatura, a imprensa e a consciência feminista surgem praticamente ao mesmo tempo", evidenciando o caráter ambivalente e contraditório desse período histórico.

No cenário nacional, a feminilidade imposta às mulheres instaurava um verdadeiro cabo de guerra: de um lado, a força patriarcal que as empurrava para a clausura do espaço privado; de outro, o desejo de voz e de expressão que as impulsionava a ocupar os espaços públicos, inclusive as páginas dos jornais. É justamente nesse embate que se constituíram as trajetórias das artistas analisadas nesta pesquisa. Para essas mulheres, o desejo de ocupar as ruas e de romper o silêncio imposto dava-se em permanente conflito com os papéis socialmente atribuídos de esposa dedicada, mãe afetuosa e guardiã do lar.

Nesse espaço de tensão entre a atuação pública e a conformidade às normas da feminilidade burguesa, destacam-se figuras como a pintora Georgina de Albuquerque e a escritora Júlia Lopes de Almeida, cujas trajetórias revelam notável astúcia no manejo das performances de feminilidade exigidas à época. O êxito de ambas enquanto artistas profissionais deve-se, em parte, à habilidade com que souberam conciliar sua atuação pública com os valores tradicionais da feminilidade burguesa.

A despeito das amarras e dos silenciamentos historicamente impostos, o século XIX configura-se também como o tempo daquilo que Michelle Perrot (2005, p. 9) denomina "a

irrupção de uma presença e de uma fala feminina" no espaço público, deslocando e tensionando um silêncio imposto às mulheres ao longo de séculos. É nesse contexto que o feminismo passa a se organizar de maneira mais sistemática, afirmando-se como um movimento internacional dotado de identidade própria e de objetivos políticos mais claramente delineados (Garcia, 2015).

Ainda assim, é necessário reconhecer que a insurgência feminina pela fala e por outros direitos fundamentais não tornou as trajetórias das mulheres que atuaram na esfera pública ao longo do século XIX mais lineares ou apaziguadas. Ao contrário, esse processo se constituiu e ainda se constitui como um percurso sinuoso, marcado por avanços e recuos, silêncios e enunciações públicas, rupturas e continuidades.

Ao investigar a sub-representação das mulheres na história da arte, especialmente no modernismo europeu, Pollock (1988) debruça-se sobre as condições materiais e simbólicas que cercavam a produção dessas artistas, buscando compreender como, mesmo apartadas da esfera pública e frequentemente confinadas ao espaço doméstico, elas ainda assim produziram arte. Essas análises da historiadora da arte iluminam com vigor as formas de interdição vivenciadas por mulheres burguesas no século XIX, cuja criação muitas vezes emergia da tensão entre o ócio socialmente imposto e o desejo de expressão.

Contudo, ao deslocar as reflexões de Pollock para o contexto do Sul Global, especificamente para o Brasil escravista do século XIX, tornam-se evidentes dissonâncias estruturais fundamentais. Se, no contexto europeu analisado pela historiadora, a exclusão das mulheres da vida pública e do campo artístico organizava-se primordialmente a partir das hierarquias de gênero, no Brasil tal interdição articulava-se de maneira indissociável às estruturas da ordem escravocrata e racial.

Artistas brancas como Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque, ainda que submetidas às dinâmicas patriarcais descritas por Pollock (1988), beneficiavam-se de uma estrutura social fundada na naturalização da exploração da mão de obra negra, majoritariamente feminina e sistematicamente invisibilizada. Essas mulheres encontravam-se, portanto, implicadas, de modo consciente ou não, na lógica violenta da escravidão que sustentava materialmente a sociedade brasileira do período.

Tal condição material possibilitou não apenas o acesso à formação artística dessas mulheres, mas também a disponibilidade de tempo, espaço e cuidados necessários à construção de suas carreiras nas artes. Esse aspecto não será negligenciado na presente pesquisa, uma vez que tais condições integravam de maneira decisiva o regime de produção artística vigente no final do século XIX.

Logo, é fundamental não dissolver a categoria raça na de gênero, bem como refletir criticamente sobre as possibilidades de resistência dessas artistas sem, contudo, incorrer em processos de romantização. A proposta consiste em abordar tanto aquelas que ascenderam socialmente, tornaram-se artistas reconhecidas e foram posteriormente apagadas dos registros canônicos quanto, de forma igualmente necessária, evocar e honrar aquelas cujos nomes permanecem desconhecidos. Trata-se de mulheres que não puderam sequer sonhar com a possibilidade de acesso às artes, mas que fomentaram esse campo por meio de sua força de trabalho.

Nesse movimento de ampliação do olhar analítico, ao deslocar o foco das artistas brancas para mulheres negras e pobres, o espaço público deixa de se configurar apenas como um horizonte de disputa simbólica. Ele passa a impor-se como uma experiência cotidiana, compulsória.

Para mulheres como Maria Firmina dos Reis, a rua não era um local interditado, mas um destino. Não se tratava do flanar, prática historicamente reservada aos homens, e sim de um deslocamento imposto pelas exigências do trabalho. A rua tornava-se, assim, o caminho cotidiano para o exercício do ensino da leitura e da escrita.

Mulher negra, pobre e letrada, Maria Firmina fundou uma escola mista em um contexto histórico no qual predominavam a segregação e, não raro, a exclusão. Sua pena não emergia do tédio burguês ou do ócio socialmente imposto, mas da experiência concreta da labuta cotidiana. Trata-se de uma escrita encarnada, que se manifesta como gesto de denúncia de um mundo profundamente desigual, assim como suas palavras também representam a fabulação de memórias de liberdade.

Nesse sentido, as ferramentas críticas de Pollock (1988) iluminam parte do percurso analítico, mas não a sua totalidade. Torna-se necessário ampliar o olhar para abarcar narrativas que se constituem fora do eixo eurocêntrico, a partir das quais pode-se extrair uma arte que operou não apenas como transgressão ao enclausuramento doméstico, mas também como prática de sobrevivência e resistência.

Assim, ao se dedicar à recuperação de nomes esquecidos e apagados pela historiografia das artes, a presente pesquisa propõe-se, igualmente, como um compromisso ético e político, rememorar aquelas cujos nomes sequer chegaram a ser registrados. Trata-se de mulheres negras e pobres, violentamente apartadas da possibilidade de sonhar com o fazer artístico, uma vez que até mesmo seus sonhos lhes foram violentamente tomados.

Foram mulheres negras que, por meio do trabalho forçado, marcado pelo suor, pelo sangue e pela violência, com vidas tornadas estruturalmente invisíveis, sustentaram a base

material sobre a qual repousaram os ócios criativos e as trajetórias artísticas de figuras como Júlia Lopes de Almeida, Georgina de Albuquerque e Abigail de Andrade.

Portanto, esta pesquisa também ocupa-se das mulheres que, embora impossibilitadas da autoria, constituíram parte fundamental da trama histórica da arte oitocentista. Elas compõem um elemento invisibilizado, porém constitutivo, como a respiração: discreta, porém vital. Trata-se daquelas que permaneceram à margem do quadro e que, quando eventualmente representadas, receberam títulos esvaziados de subjetividade e humanidade, como “A Negra” ou “Perfil de Jovem Negra”.

Ainda que o corpus seja majoritariamente composto por obras de artistas brancas, a pesquisa estrutura-se a partir de uma insistência fundamental: tornar visível o trabalho sistematicamente ocultado que sustentou, material e simbolicamente, a própria possibilidade dessa produção artística. Historicamente relegadas às tarefas de cuidado, à manutenção da vida doméstica e à exaustão cotidiana, mulheres negras garantiram às artistas brancas burguesas o tempo, o espaço e a estabilidade necessários à criação.

Mostra-se oportuno, nesse sentido, mencionar o curta-metragem *Fragmentos de Vênus* (2025), da cineasta Alice Diop, que elabora visualmente essa dinâmica estrutural ao problematizar a invisibilidade das pessoas negras na história da arte.

Figura 2 — A presença da mulher negra no Museu do Louvre

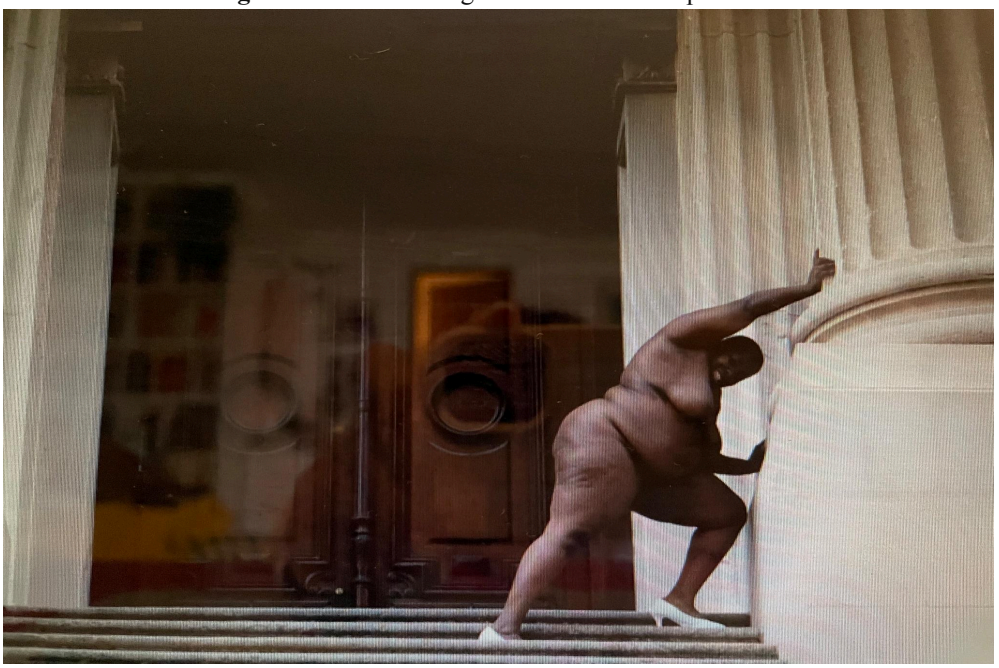


Fonte: frame do filme *Fragmentos para Venus* (2025), de Alice Diop

Para além das cenas em que uma das personagens percorre o Museu do Louvre observando produções renascentistas e neoclássicas (Figura 2), quase como quem se vale de

uma lupa para identificar a presença negra, na Figura 3 destaca-se a imagem que encerra o filme: uma mulher negra sustentando uma pilastra que remete ao estilo arquitetônico grego.

Figura 3 — Mulher negra sustentando uma pilastra



Fonte: frame do filme *Fragmentos para Venus* (2025), de Alice Diop

A imagem da mulher negra sustentando a pilastra em *Fragmentos de Vênus* condensa visualmente aquilo que atravessa a tessitura desta pesquisa. Chamo de sujeitos ocultos as mulheres negras que, entre a escravidão e os primeiros anos da República, foram compulsoriamente submetidas ao trabalho que sustentava material e afetivamente a vida doméstica, o conforto burguês e as próprias condições de possibilidade da produção artística oitocentista, sem jamais ingressarem plenamente no campo da memória e da nomeação histórica. Diferentemente de sujeitos posteriormente esquecidos pela historiografia, essas mulheres foram relegadas à condição de existências sem arquivo. Seus rastros, quando surgem, se dão comumente de maneira fragmentária, lateral ou funcional, quase sempre subordinados à lógica do trabalho e da propriedade. Ocultas não porque ausentes, mas porque a ordem escravocrata e patriarcal também se estruturou a partir de sua manutenção na sombra.

O gesto representado acima não se trata de algo meramente alegórico, mas da exposição frontal de um regime de sustentação. Aquilo que mantém de pé a forma clássica, o cânone e a obra e que permanece fora do reconhecimento, como se não integrasse a própria arquitetura do campo artístico. É também a partir dessa imagem

que esta tese se organiza, compreendendo as artistas analisadas não como figuras isoladas, mas como produções inscritas em uma rede de trabalho racializado que, por séculos, permaneceu como sujeitos ocultos da história da arte brasileira.

Sobre o método:

A produção artística das mulheres no Brasil do século XIX manifesta-se por meio de gestos de insubordinação diversos e entrelaçados, que tensionam a ordem patriarcal. Artistas brancas, oriundas das elites letradas, negociaram espaços de formação e circulação nos circuitos institucionais, enquanto Maria Firmina dos Reis, mulher negra e situada fora desses espaços burgueses, destaca-se por fazer ecoar sua voz a partir das margens, ainda em meados do século XIX. Seu reconhecimento contemporâneo, contudo, não repara integralmente a marginalização histórica e o esquecimento a que foi submetida, tampouco o triste e persistente equívoco pelo qual, durante décadas, sua imagem foi substituída pela de uma mulher branca, a escritora Maria Benedita da Câmara Borman, inclusive em instituições oficiais, como a Fundação Palmares[3]. Um triste equívoco mas que também diz sobre a presença daqueles historicamente tornados sujeitos ocultos.

Tal como na gramática, em que o sujeito oculto sustenta a oração sem ser explicitamente nomeado, as presenças negras sustentam material e simbolicamente o campo artístico oitocentista, mesmo quando permanecem fora do quadro. É nesse rito entre o dito e o silenciado que se orienta a análise das obras e trajetórias mobilizadas por esta pesquisa. É nesse horizonte que nos questionamos: Como a arte pictórica e a literatura produzidas no Brasil do século XIX construíram representações do feminino, e quais apagamentos, incluindo a perspectiva racial, estruturam essas imagens e narrativas no contexto de formação da nação?

Para responder a essa questão, a pesquisa inscreve-se no campo da História Social da Arte, em diálogo com a literatura, a partir de uma abordagem histórico-crítica feminista e racializada. Essa perspectiva articula a análise iconográfica, a leitura crítica de arquivos, a comparação de obras e trajetórias e o uso pontual da fabulação crítica como estratégia de leitura diante daquilo que o arquivo silencia. Afinal, ler o arquivo, aqui, será também lê-lo

[3] Cf. OLIVEIRA, Janaine P. de; MOINA, Tabitha M. A identidade racial de Maria Firmina dos Reis: sob a perspectiva da Análise do Discurso Foucaultiana e Feminismos Decoloniais. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/39822. Acesso em out. 2025

contra si mesmo.

A análise das obras e textos, atenta aos seus elementos simbólicos, narrativos e compositivos, parte do reconhecimento de que toda forma carrega ideologia e de que todo enquadramento supõe exclusões. A ausência, neste trabalho, não é compreendida como falta, mas como elemento estruturante: o não representado também sustenta o visível. É nesse espaço que se consolida a noção de sujeitos ocultos como sujeitos históricos fundamentais, mesmo quando ausentes da cena pictórica ou literária.

Ao articular pintura e literatura, a pesquisa realiza uma leitura comparativa entre linguagens distintas, atravessadas por um mesmo imaginário social, evidenciando tensões, deslocamentos e gestos de insubordinação na construção das figuras femininas, sem pressupor homogeneidade de experiências, trajetórias ou posicionamentos políticos. Trata-se, portanto, de uma intervenção crítica na historiografia da arte brasileira, ancorada nas proposições da história da arte feminista, especialmente nas contribuições de Nochlin (1971), Pollock (1981, 1988), Lafont (2019, 2021, 2023) e Simioni (2004, 2019, 2022, 2023), mas atenta à nossa cor local, ou seja, às especificidades de um contexto marcado pela escravidão e por suas permanências.

No que tange à abrangência geográfica, embora a pesquisa contemple exemplos de diferentes regiões do país, o recorte concentra-se na cidade do Rio de Janeiro, que, no período analisado, foi não apenas capital do Império e da República, mas também o principal polo institucional do cenário artístico nacional. Foi ali que se formaram os grandes artistas acadêmicos e se realizaram os salões de arte mais representativos, tendo a Academia Imperial de Belas Artes e posteriormente Escola Nacional de Belas Artes, papel central na definição de padrões estéticos e trajetórias artísticas. Nesse contexto, Georgina de Albuquerque, Júlia Lopes de Almeida, Abigail de Andrade e Maria Benedita da Câmara Borman viveram e produziram no Rio de Janeiro, ainda que nem todas tenham nascido na cidade, o que justifica a centralidade regional adotada como recorte da pesquisa. Em contraste, Maria Firmina dos Reis, nascida no Maranhão, desenvolveu sua trajetória distante desse circuito.

Dito isso, esta pesquisa tem como objetivo mais abrangente, analisar de que modo artistas e escritoras brasileiras do século XIX produziram fissuras nos regimes patriarcais de gênero e raça, por meio de suas obras e trajetórias, examinando simultaneamente os mecanismos históricos, institucionais e simbólicos que condicionaram sua visibilidade, recepção e posterior apagamento na história da arte e da literatura.

Para tanto, investigam-se as condições históricas, sociais e materiais que

possibilitaram ou limitaram, o devir artista e escritora de mulheres no Brasil oitocentista, considerando de forma articulada as dimensões de gênero, raça e classe. A análise detida das produções de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedita Bormann e Maria Firmina dos Reis permite evidenciar como suas obras tensionam modelos normativos de feminilidade e inscrevem gestos de insubordinação no interior de um campo cultural regulado por códigos morais e estéticos excludentes.

A pesquisa examina ainda os discursos médicos, morais e críticos do final do século XIX, compreendidos como dispositivos de poder que patologizaram, deslegitimaram ou desenharam uma rígida régua moral para a atuação intelectual e artística das mulheres, contribuindo para processos duradouros de silenciamento. Nesse movimento, reflete-se sobre os apagamentos historiográficos e o memoricídio, identificando as estruturas e interesses que sustentaram a exclusão dessas mulheres dos cânones artísticos e literários.

Por fim, e sobretudo, não menos importante, o trabalho também se debruça sobre o papel invisibilizado do trabalho de mulheres negras na sustentação material e simbólica da produção artística de mulheres brancas burguesas, tensionando os limites do feminismo oitocentista e reafirmando a importância da participação das mulheres negras no campo cultural, ainda que elas não pudessem atuar como artistas. Ao fazê-lo, a pesquisa busca contribuir para uma escrita da história da arte feminista, propondo deslocamentos metodológicos que ampliem o campo para sujeitos, experiências e narrativas historicamente marginalizadas.

Sobre os percursos de cada capítulo

Antes de percorrer os capítulos dedicados diretamente ao corpus da pesquisa, este trabalho construirá um trajeto teórico, histórico e crítico, cujo objetivo é analisar as condições de atuação das mulheres no campo artístico e intelectual do século XIX.

O primeiro capítulo insere a pesquisa no campo da história da arte feminista. Nele, problematizam-se o cânone artístico, os apagamentos estruturais e as hierarquias de gênero que sustentaram a exclusão das mulheres da narrativa artística oficial. Tal abordagem constitui a espinha dorsal da investigação, estabelecendo diálogo com autoras como Pollock (1981, 1988, 2013, 2022), Telles (1999), Nochlin (1971, 2016) e Cixous (2022), a fim de pensar a escrita e a produção artística como práticas situadas, condicionadas por relações de gênero, raça e classe.

Os fundamentos metodológicos que orientam a tessitura reflexiva da pesquisa tomam como ponto de partida as contribuições de Nochlin (1971) e Pollock (1981). Nochlin é reconhecida como pioneira da abordagem feminista na história da arte, enquanto Pollock propõe uma revisão crítica feminista do campo, capaz de denunciar e interrogar a longa tradição de assimetrias que o estruturam.

Para Pollock (1981), a história da arte, enquanto disciplina acadêmica, ergueu-se sobre um alicerce sexista, responsável por silenciar e marginalizar as mulheres artistas. Torna-se, assim, urgente interrogar esse edifício em seus pilares mais profundos, desnaturalizando os discursos que consagraram o artista branco europeu como figura hegemônica da criação. A intervenção feminista dessas pensadoras adverte para os mecanismos ideológicos que sustentam tal estrutura e alerta para o risco de reprodução automática dos mitos que reservaram aos homens o monopólio do gênio criador.

A emergência do romance burguês constitui outro eixo central de análise, ao permitir compreender a formação do ideário da domesticidade e a atuação de escritoras como Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida. Nesse capítulo, evidencia-se que a inserção das mulheres no campo cultural esteve profundamente vinculada às possibilidades e às interdições de acesso ao espaço público. Ao mesmo tempo, recusa-se a naturalização do silêncio imposto às mulheres negras, entendendo suas ausências como indícios reveladores das condições materiais que sustentaram o devir artístico das mulheres oitocentistas. Afirma-se, assim, a necessidade ética de ler a história também a partir daquilo que foi sistematicamente apagado.

Os subcapítulos seguintes ampliam esse debate ao analisar os dispositivos de controle que moldaram os papéis de feminilidade no Brasil oitocentista. O surgimento de um público leitor e escritor feminino, em paralelo à participação das mulheres na imprensa do século XIX, constitui outro ponto de interesse da pesquisa. A imprensa feminina é compreendida como espaço privilegiado de circulação de ideias, de disputas simbólicas e de ensaios de inserção das mulheres na esfera pública.

Partindo da compreensão de que o século XIX foi marcado por uma intensa padronização dos papéis de gênero, o capítulo analisa a atuação de jornais dirigidos ao público feminino ou idealizados por mulheres. Sustentados por discursos médicos, filosóficos e literários que associavam a feminilidade ao espaço doméstico, esses periódicos constituíram brechas relevantes para a afirmação de subjetividades e para a reivindicação de direitos.

Destacam-se, nesse contexto, as demandas pelo acesso à educação, à escrita e à atuação intelectual. As contribuições de autoras como Duarte (2017, 2022) e Bernardes (1989) permitem compreender a imprensa feminina como um campo heterogêneo,

atravessado tanto por projetos emancipatórios quanto por limites impostos pela ordem burguesa e patriarcal.

Na sequência, examinam-se formas mais explícitas de disciplinamento dos corpos e das subjetividades femininas. Entre elas, destacam-se a produção imagética que oscilava entre as figuras da mulher fatal e do anjo do lar, a patologização da sexualidade feminina pelo discurso médico-psiquiátrico e a transformação da loucura em instrumento de controle estatal. Ao articular literatura, ciência e política, esses capítulos evidenciam que a transgressão dos papéis de gênero, seja pelo desejo, pela recusa ao matrimônio, pela ambição intelectual ou artística, frequentemente resultava em punições de ordem simbólica ou material.

Busca-se compreender, ainda que de forma sintética, a complexa experiência de ser mulher nos oitocentos. Homens, artistas de variadas ordens, médicos, filósofos e intelectuais de diferentes campos, produziram discursos incessantes sobre as mulheres. Por isso, como recorda Dottin-Orsini (1996), no segundo oitocentos falava-se delas de modo quase obsessivo. Esse falar, contudo, sustentava-se majoritariamente em uma oscilação binária enfadonha: ora víbora, uma Medusa traiçoeira de língua cortante, símbolo de ameaça à ordem vigente; ora anjo do lar, figura açucarada e adestrada, destinada à vida doméstica e à maternidade idealizada.

A partir das reflexões de Dottin-Orsini (1996), compreende-se que essa fixação masculina, inicialmente observada no contexto europeu, também permeou com intensidade o imaginário dos literatos brasileiros. A mulher era narrada a partir de polos opostos, reduzida a dicotomias rígidas e excludentes. Essa construção discursiva, reiterada e sustentada por discursos diversos, é tensionada ao longo de toda a pesquisa.

No que concerne à noção de uma suposta “natureza feminina” e aos papéis atribuídos à feminilidade no século XIX, as proposições de Kehl (2016) configuram-se como fundamentais para o alicerce crítico da análise.

Ao tomar a rua como território de disputa, interdição e desejo, este subcapítulo propõe um olhar que oscila entre a França que, durante a *Belle Époque*, ocupou posição de centralidade simbólica no mundo ocidental, funcionando como pólo irradiador de modelos culturais, e o Brasil, permitindo compreender como o acesso das mulheres à esfera pública foi historicamente atravessado por distintas formas de contenção e de resistência. Parte-se, assim, das contradições do século XIX francês, cuja influência sobre o imaginário oitocentista brasileiro foi profunda, sobretudo na construção da chamada “mulher ideal” e nas restrições impostas à sua circulação e atuação no espaço público.

Nesse percurso, realiza-se um breve exame das revolucionárias conhecidas como

pétroleuses, mulheres que, ao se colocarem na linha de frente dos combates, desestabilizaram a ordem vigente e confrontaram seus pares masculinos pela audácia de ocupar a arena política. Esse movimento é colocado em diálogo com a leitura da personagem Babette, do conto *A festa de Babette* (Blixen, 1950), cuja presença silenciosa e transformadora convida a repensar os lugares do feminino na articulação entre história e ficção.

É nesse horizonte teórico e histórico que se tornam mais legíveis as escolhas, os desvios e as sutilezas inscritas nos percursos das artistas analisadas nos capítulos seguintes. Neles, a produção visual emerge como espaço de negociação, de fissura e de invenção, articulando-se em tensão constante com uma ordem social que lhes foi, em grande medida, adversa.

Sobre a estrutura dos capítulos

Após delinearmos o percurso teórico e histórico que evidencia o chão sobre o qual se assenta a pesquisa, compreendido simultaneamente em sua materialidade institucional, social e econômica, bem como em seus aspectos culturais e subjetivos, nos quais se forjaram os imaginários, as normas e as possibilidades de ação das mulheres oitocentistas, adentramos o corpus da pesquisa.

Os capítulos dedicados à análise das produções das artistas que compõem a pesquisa e de suas respectivas trajetórias não obedecem a uma linearidade cronológica estrita. Em vez disso, organizam-se a partir de um movimento investigativo orgânico, marcado pelo surgimento de questões, descobertas e incômodos teóricos que emergiram ao longo do processo de escrita. Essa organização não linear reflete o próprio contorno metodológico adotado, que privilegia a potência simbólica da presença feminina na obra, bem como afinidades eletivas e tensões históricas, em detrimento de uma progressão cronológica rígida.

Assim, as artistas e obras analisadas não estavam integralmente definidas desde o início do projeto de pesquisa. Com exceção de Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida, cujos nomes já estavam pré-selecionados, as demais artistas foram incorporadas à medida que suas produções e trajetórias revelavam-se pertinentes ao eixo temático proposto. A seleção trata, portanto, de uma escolha que responde às exigências analíticas do objeto, e não uma ordenação temporal previamente estabilizada.

A proposta inicial restringia-se à análise de obras nas quais personagens femininas ocupassem o centro da narrativa visual. Contudo, o contato com as cenas urbanas pintadas por

Abigail de Andrade tornou inviável a manutenção rígida desse critério. Embora tais composições de cenas urbanas não coloquem mulheres no centro da tela, elas evocam com intensidade as tensões do espaço público e articulam o desejo de ocupação e observação do subúrbio, território frequentemente interditado às mulheres brancas e burguesas, como a própria Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida e Maria Benedita Bormann.

A organização da análise em pares constitui uma escolha metodológica que busca intensificar o diálogo comparativo entre obras, linguagens e trajetórias, permitindo observar com maior nitidez como problemas comuns foram enfrentados pelas artistas no campo intelectual do século XIX. O pareamento possibilita uma leitura concentrada das afinidades, tensões e deslocamentos que atravessam a produção feminina, seja no questionamento dos papéis de feminilidade, na negociação entre vida afetiva e profissionalização, ou na disputa por visibilidade na esfera pública.

Ao articular pintura e literatura em cada capítulo, o estudo não pressupõe homogeneidade de experiências, mas constrói zonas de interlocução que evidenciam diferentes modos de insubordinação frente a um imaginário patriarcal, racializado e excludente.

A escolha da obra pictórica e do romance literário de cada capítulo baseou-se na identificação de correspondências entre produção artística, biografia da artista e/ou temática das obras, permitindo conexões mais ou menos estreitas entre os dois campos de criação.

Além disso, cada capítulo inicia com uma reprodução fotográfica ou autorretrato da artista abordada. Se discutimos o apagamento sistemático dos nomes dessas mulheres, é essencial lembrar que tal apagamento também recaiu sobre suas imagens. Ressaltar seus retratos se inscreve em um gesto de memória e resistência.

No quarto capítulo, desenvolve-se uma imersão na obra pictórica *Sessão de Conselho de Estado* (1922), de Georgina de Albuquerque. Evidencia-se o caráter sutilmente insubmisso da artista ao deslocar a centralidade heroica para uma personagem feminina. Maria Leopoldina emerge como protagonista de um dos momentos decisivos da história nacional: a Independência do Brasil, inscrevendo-se na tradição da pintura histórica, mas promovendo um deslocamento significativo do olhar.

Para tanto, o trabalho dialoga com as reflexões da historiadora da arte Simioni (2019), tanto no que se refere à trajetória de Georgina de Albuquerque quanto à análise das condições sociais e simbólicas impostas às mulheres artistas no Brasil oitocentista. Em paralelo, essas leituras são entrelaçadas às contribuições de Marie-Jo Bonnet (2022) acerca do potencial político inscrito nos autorretratos femininos.

Sob a égide dos deslocamentos dos papéis de feminilidade, o estudo aborda o romance mais conhecido de Júlia Lopes de Almeida, *A Falência* (1901). A protagonista Camila encarna o colapso de um ideal moral sufocante, inscrito no devir feminino imposto às mulheres de sua época. Para essa análise, mostram-se especialmente relevantes as contribuições de Trindade (2020), no que concerne ao prestígio e ao posterior esmaecimento da autora, e de Telles (2020), cuja obra ilumina as complexas articulações de gênero na literatura do período.

Examina-se, ainda, a produção não ficcional de Júlia Lopes de Almeida, em especial *O Livro das Noivas* (1914). Nessa obra, torna-se visível um viés racista, desconfortável, presente na escrita de uma autora amplamente reconhecida por sua atuação abolicionista. A partir desse entrelaçamento, estabelece-se um diálogo entre as expectativas sociais de maternidade, o aleitamento materno — tema ao qual Júlia dedicou diversos artigos — e a pintura *Mãe Preta* (1912), de Lucílio de Albuquerque.

No quinto capítulo, propõe-se um diálogo entre a pintora Abigail de Andrade e a escritora Maria Benedita Bormann, que assinava sob o pseudônimo Délia. Ambas foram figuras de relevo em seu tempo, mas encontram-se hoje relegadas ao esquecimento, vítimas de um silencioso processo de memoricídio. Para além da produção artística, compartilham uma experiência estrutural comum: a vivência da relação conjugal e com todos os seus constrangimentos no contexto das normas impostas às mulheres do século XIX.

A trajetória de Abigail foi atravessada por escolhas afetivas que deslocaram os rumos de sua produção artística. De modo análogo, Arabela, protagonista de *Lésbia* (1890), romance de Maria Benedita Bormann, necessita romper com os grilhões do casamento para que a figura da escritora possa emergir em liberdade. Vida vivida e vida inventada entrelaçam-se neste capítulo, no qual o amor, em suas promessas e limites, inscreve-se como motor da criação artística.

Para a análise da trajetória de Abigail, mobilizam-se os estudos de Miria Oliveira, Cláudia Oliveira e Ana Paula Simioni. A leitura de *Lésbia*, por sua vez, apoia-se nas investigações de Silva (2016, 2017) e Pereira (2021). O conceito de “romance de artista”, desenvolvido por Bailey e Telles (1998, 1999), revela-se central para a abordagem proposta, uma vez que a estrutura narrativa de *Lésbia* se aproxima de modo expressivo dessa configuração, conferindo visibilidade ao processo criativo feminino.

No sexto capítulo, o foco da análise desloca-se para a representação da mulher negra na arte pictórica e na literatura nacional. O exame tem início com a obra *Fascinação* (1909), de Pedro José Pinto Peres, com atenção ao gestual, à indumentária e aos elementos que

sugerem o não pertencimento da menina negra ao espaço que ocupa. A partir dessa leitura, estabelecem-se diálogos com as figuras femininas do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis.

Além da análise das formas de enquadramento da mulher negra nesses contextos, o capítulo examina, em *Úrsula*, uma estratégia composicional que se aproxima do que aqui se denomina *camuflagem*: a adoção dos moldes do romance romântico oitocentista como meio de inserir, no interior da convenção, vozes negras dotadas de memória e consciência histórica. Busca-se, assim, identificar nessas produções fraturas internas e gestos de resistência simbólica em relação às normativas de seu tempo.

O único capítulo que não apresenta a imagem da artista é o dedicado ao romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, pois não há registro confiável de sua fisionomia. Ao longo dos anos, circulou um retrato erroneamente atribuído à autora. Esse episódio configura uma forma profunda de violência simbólica: o apagamento do rosto de Maria Firmina dos Reis e sua substituição pelo de outra mulher, de fenotipia branca.

Sobre as considerações finais

Aqui preservo desejos futuros.

Mas, por ora, basta de enredos previsíveis. Basta de martírios encenados com requintes de crueldade. Basta de decapitações.

Agora, vamos falar sobre elas: artistas inteiras, inquietas, mães, criadoras.

CAPÍTULO 1. POR UMA INTERVENÇÃO FEMININA NA HISTÓRIA DA ARTE

O ensaio provocativo de Nochlin (1971) figura como ponto inaugural na incursão feminista na história da arte, marcada também pelo contexto de ascensão dos Estudos Culturais, corrente de pensamento originada na Inglaterra nas décadas de 1950 e 1960. De viés marcadamente interdisciplinar, os Estudos Culturais emergiram como resposta a um movimento de transformação dos valores tradicionais da classe operária inglesa no período pós-guerra (Escosteguy, 2003).

Essa perspectiva promoveu abalos significativos nas bases consolidadas das ciências humanas, ao assumir um caráter contestador em relação às distinções hierarquizantes e pejorativas entre a chamada cultura erudita e a cultura popular. O viés binário, elitista e um tanto simplista que historicamente orientou a caracterização da produção cultural constitui um dispositivo de poder do saber científico que se pretendia universal e que os Estudos Culturais passaram a problematizar de modo sistemático.

No âmbito dessa inflexão teórica, a perspectiva feminista passa a compreender a arte como cultura material marcada por atravessamentos que não se restringem à ordem de classe, mas envolvem, de maneira indissociável, raça e gênero. Ao introduzir a diferenciação sexual como problema central da história da arte, essa abordagem coloca em crise a narrativa triunfal que, por longo tempo, sustentou os mitos dos chamados grandes artistas; invariavelmente homens brancos.

Nesse sentido, o ponto fundante da intervenção feminista na história da arte pode ser identificado no artigo de Nochlin (1971). Adota-se aqui, entretanto, a noção de *intervenção feminista* tal como formulada pela historiadora e crítica de arte Pollock (1988), que concebe a abordagem feminista não apenas como um campo de estudos, mas como um gesto político de interferência direta na própria estrutura disciplinar da história da arte.

Para a autora, enquanto disciplina acadêmica, a história da arte sustenta uma estrutura sexista robusta de subjugação das mulheres. Portanto, torna-se necessário buscar mecanismos próprios de investigação das produções elaboradas por mulheres, uma vez que a simples inclusão de nomes femininos na narrativa tradicional da história da arte não se mostra suficiente, tampouco eficaz, para confrontar a organização estruturalmente sexista da disciplina. A manutenção do *status quo* disciplinar contribui de modo decisivo para a perpetuação das hierarquias de gênero, nas quais, sem qualquer disfarce, a produção feminina — assim como a de toda e qualquer minoria — foi sistematicamente relegada às margens da história.

Em publicações mais recentes, Pollock (2010) recorre à psicanálise como ferramenta teórica para compreender a constituição simbólica do feminino e do masculino e os modos pelos quais essas categorias operam na história da arte. A historiadora manifesta incômodo e preocupação diante da longa duração da ordem falocêntrica que estrutura a disciplina e adverte que, caso a disciplina não se abra para novas possibilidades metodológicas, entre elas, a perspectiva feminista, continuará a reproduzir assimetrias históricas profundas, especialmente no que diz respeito à produção artística feminina.

Segundo Trizoli (2015, p. 1495) , Pollock deseja então buscar meios de:

> reorganizar o cânone, reconstruir os mitos, mas dessa vez, oferecendo uma alternativa "matriarcal", de embasamento psicanalítico, por conta das leituras freudianas sobre as sociedades patriarcais de Lévi-Strauss

É notável que determinadas produções de mulheres e de pessoas negras tenham conseguido sobressair em territórios historicamente marcados por prerrogativas masculinas e brancas, como a ciência, a arte e a política (Nochlin, 2021). Contudo, a existência de exceções apenas reforça a constatação de que o cânone artístico se estrutura, desde a origem, de modo excludente. Tal exclusão não se deve ao acaso, tampouco a um suposto "excesso" de delicadeza feminina ou a uma alegada "incapacidade técnica das mulheres de produzir obras consideradas 'extraordinárias' no século XIX", à semelhança dos homens. Trata-se, antes, de um impedimento socioestrutural sistemático, especialmente no que diz respeito ao acesso das mulheres aos sistemas formais de educação, como já assinalado anteriormente no contexto brasileiro.

A marginalização das produções femininas na história da arte, como Pollock (1988) enfatiza, não pode ser explicada apenas em termos de preconceito individual. O que se observa é uma mobilização ativa das instituições artísticas, acompanhada de intervenções deliberadas, a fim de restringir a participação das mulheres na esfera pública da arte. Nessa perspectiva, o preconceito revela-se uma explicação simplificadora e pouco produtiva, uma vez que constitui apenas um sintoma de um discurso androcêntrico, que atravessa e estrutura as diversas instâncias do campo artístico.

O apagamento sistemático das produções femininas nas artes se intensifica, sobretudo, como assinalam Parker e Pollock (2013, p. 8, tradução da autora), nos momentos em que as mulheres passam a se expor de maneira mais visível na arena pública:

> As mulheres foram mais completamente apagadas das páginas da história da arte no exato momento em que, através da emancipação e das mudanças sociais pós-Primeira Guerra Mundial, as mulheres eram mais do que nunca ativas e visíveis em muitas esferas públicas e profissionais, incluindo a arte.

Ainda de acordo com as autoras, até mesmo Giorgio Vasari (1511–1574), frequentemente considerado o primeiro historiador da arte, faz referência a mulheres em seu célebre tratado, ainda que essas menções estejam envoltas em estereótipos que tendem a minimizar ou a reduzir o alcance de suas contribuições (Parker e Pollock, 1981 *apud* Tvardovskas, 2011).

Outro atributo que recaiu sobre as mulheres que buscavam se impor como artistas profissionais foi o de "amadorismo". Quando se lançavam de modo mais decidido à prática artística, as mulheres precisavam enfrentar a persistente rotulação como amadoras, uma vez que as dimensões subjetivas associadas a essa categoria "trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina" (Simioni, 2019, p. 17).

Desse modo, observa-se uma especificidade que incide sobre as mulheres tanto no âmbito da produção artística quanto no que se refere à sua atuação enquanto artistas profissionais na sociedade brasileira do período. Nesse sentido, Simioni (2009, p. 28) assinala que

> compreender a participação das artistas do sexo feminino na história das artes plásticas no Brasil demanda uma atenção para as ações específicas, empreendidas por sujeitos particulares em situações concretas de modo que suas relevâncias sejam determinadas não por postulados universais mas por conjunturas desfavoráveis e limitadas, as quais balizam as possibilidades das ações mas também lhes conferem inteligibilidade.

A produção artística feminina no século XIX nunca foi totalmente impedida, como assinalam Pollock e Parker (2013). Ainda assim, eram inúmeros os obstáculos que afastaram as mulheres desse meio de expressão do pensamento e criação. Um exemplo particularmente categórico de sobrevivência e insistência feminina no incipiente e hostil ambiente artístico brasileiro oitocentista é a premiação de Abigail de Andrade nas *Exposições Gerais de Belas Artes de 1884*. Ainda muito jovem, a artista foi laureada com a medalha de ouro em um concurso promovido pela então *Academia Imperial de Belas Artes*, instituição que, à época, sequer admitia mulheres em seu corpo docente.

É fundamental considerar que as relações de dominação que incidiram sobre as mulheres ultrapassam as dimensões estritamente econômicas. A própria estrutura cultural do século XIX, alicerçada em discursos patriarcais, engendrou mecanismos materiais e simbólicos de cerceamento da atuação feminina.

A ideia de feminilidade, amplamente mobilizada pela arte, pela literatura e até pelo discurso médico da época, não operava como simples reconhecimento da diferença sexual ou

das distintas formas pelas quais mulheres e homens experienciavam o mundo. Ao contrário, a ideia de feminilidade funcionava como uma ferramenta ideológica eficaz para instaurar uma lógica de *oposição* sexual. Nessa lógica, tudo o que era associado ao feminino — e, portanto, às mulheres — era caracterizado como excessivamente sentimental e, por essa razão, inferior. A noção de feminilidade também delimitava a espacialidade feminina, ao circunscrever o ambiente doméstico como seu lugar considerado natural. A rua, nesse contexto, constituía-se, para muitas mulheres burguesas, mais como mero desejo.

O espaço doméstico, cercado por muros e submetido ao olhar de pais, tios e irmãos, configurava uma atmosfera de caráter claustrofóbico, sendo concebido como o local mais apropriado e seguro para as mulheres. As práticas artísticas, nesse cenário, restringiam-se majoritariamente aos cômodos da casa. O bordado e a pintura de pequenos retratos figuravam, assim, entre as técnicas consideradas adequadas àquelas que demonstravam alguma aptidão artística (Garb, 1998). Toda a potência criativa das mulheres era, desse modo, convertida em uma atividade de menor valor simbólico, limitada ao aprimoramento das prendas domésticas.

Ao retomar a proposição de Pollock (1988) acerca da feminilidade, observa-se que o termo é continuamente produzido, regulado e renegociado. Por essa razão, não deve ser compreendido como uma condição inerente às mulheres, mas como "uma forma ideológica que regula a sexualidade feminina no âmbito de uma domesticidade familiar e heterossexual" (Pollock, 1988, p. 138). Em perspectiva convergente, Federici (2020, p. 48, tradução da autora) aponta que

> Para nós que não aceitamos que nascer com útero e ter a capacidade de procriar fosse necessariamente uma condenação a uma vida de subordinação, a alternativa era buscar uma resposta na história, passada e presente, da exploração do trabalho humano. Assim, "mulher" para nós definia sobretudo um lugar particular, uma função particular na divisão capitalista do trabalho, mas também, ao mesmo tempo, um grito de guerra, pois lutar contra essa definição também mudava seu conteúdo. Em outras palavras, "mulher" não é um termo estático e monolítico, mas um que tem significados simultaneamente diferentes, até mesmo opostos e sempre mutáveis. Não é apenas uma performance, uma personificação de normas institucionais, mas também um terreno contestado, constantemente disputado e redefinido.

As instituições formais do Estado, como os sistemas de ensino, contribuíram decisivamente para a limitação material das mulheres. Ao afastá-las da pena e dos pincéis, dificultaram o acesso aos meios necessários para narrar e expor uma história própria. Convém lembrar que o ingresso das mulheres no ensino superior no Brasil foi oficialmente vetado até 1879, e que o acesso à Escola Nacional de Belas Artes só se efetivou mais de vinte anos depois.

Butler (2020) reitera que a diferença sexual implica, necessariamente, diferenças materiais. Essas diferenças, por sua vez, sustentam normas regulatórias que consolidam determinadas práticas discursivas. A categoria sexo encontra-se, assim, intrinsecamente ligada a práticas que produzem e hierarquizam os corpos, distinguindo aqueles que governam — e que produzem discurso — daqueles relegados à subalternidade. Nesse sentido, o sexo opera como marcador que define quem detém o poder de "produzir, circular, demarcar, diferenciar" (Butler, 2020, p. 15) os corpos que controlam daqueles que são controlados.

Os processos disciplinares baseados no binarismo sexual, ainda em consonância com Butler (2020), impõem normas regulatórias que delimitam o que pode ser dito e reconhecido sobre os corpos. Segundo Botton (2019), a filósofa compreende que a formulação sociocultural do gênero e do sexo regula tanto o que pode ser dito sobre esses corpos quanto aquilo que permanece silenciado

Embora boa parte das artistas aqui abordadas fosse oriunda de classes sociais abastadas, tratava-se, ainda assim, de mulheres. Suas existências se deram em uma sociedade profundamente marcada pelo autoritarismo masculino, que buscou, de múltiplas formas, enclausurá-las em uma espécie de redoma de vidro. Tal estrutura limitava seus espaços de criação, negava-lhes posições de poder e produzia, sobretudo por meio da arte e da literatura, enredos nos quais lhes era atribuída, quase exclusivamente, a condição de subalternidade. Vislumbrar uma carreira artística no período configurava-se, portanto, como um desejo permeado por melindres e armadilhas.

A educação escolar oferecida às mulheres brasileiras na segunda metade do século oitocentista orientava-se para as chamadas *profissões femininas*, como o magistério, os cuidados com o lar e o matrimônio (Lamas, 1997 *apud* Almeida, 2010). Projetada a partir de um olhar masculino, a educação para as mulheres buscava enquadrá-las em um regime de submissão e obediência (Almeida, 2010), o que contribuía diretamente para o cerceamento da expressão de suas subjetividades. Almeida observa que, referente à história das mulheres no Ocidente, "eram eles, na sua maioria, que tinham acesso a ler e escrever e, consequentemente, eram eles que detinham o poder do conhecimento e da razão" (Almeida, 2010, p. 56).

Apesar de algumas artistas, como Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida, serem provenientes de classes abastadas e terem tido amplo acesso à educação, o fato de serem mulheres ainda implicava uma série de limitações impostas pela ordem patriarcal vigente. Em circunstâncias relativamente favoráveis, seus anseios artísticos e profissionais foram acolhidos por seus familiares, o que lhes possibilitou, inclusive, vivenciar a efervescência cultural de Paris, cidade na qual residiram temporariamente.

Essas mulheres, contudo, já não aceitavam submeter-se ao manto sufocante da autoridade masculina, e tal recusa, por si só, indicava a urgência social de silenciá-las. O século XIX foi marcado por profundas transformações econômicas que impactaram de maneira decisiva as relações sociais. Trata-se de um período em que um número expressivo de indivíduos foi lançado em processos radicais de mudança de seus hábitos cotidianos e, consequentemente, das formas de experienciar o mundo.

Foi também uma era de intensa expansão do capitalismo em escala global. A economia industrial avançava em ritmo acelerado e, com ela, emergiam invenções que transformariam profundamente a vida urbana e doméstica. O automóvel, o telégrafo, a iluminação elétrica, a fotografia e o cinema reconfiguraram as formas de circulação, comunicação e percepção do mundo. Outros dispositivos, como os parques de diversão eletrificados, o refrigerador e a escova de dentes, incidiram diretamente sobre os aspectos mais íntimos da vida cotidiana (Sevcenko, 2021).

Entretanto, esse mesmo período foi atravessado por uma crescente desilusão em relação à promessa do progresso, sobretudo entre as classes trabalhadoras, submetidas a jornadas exaustivas e excluídas da riqueza produzida pela indústria. A combinação entre miserabilidade material e indignação diante da negação de direitos civis, em especial às mulheres, desdobrou-se em uma série de levantes sociais de grande intensidade. Como observa Telles (2020, p. 402),

> O século XIX foi sombrio para as classes trabalhadoras europeias, para as mulheres e para os colonizados, foi também o século em que surgiram os movimentos sociais e o socialismo e os feminismos, o movimento sufragista e a Nova Mulher

No plano social, o período foi marcado por uma sucessão de movimentos emancipatórios. No Brasil, destaca-se o fim tardio do regime escravocrata, ocorrido apenas em 1888. Somam-se a esse contexto inúmeras revoltas populares e o surgimento de figuras singulares, como Maria Leopoldina, exceção entre as mulheres de seu tempo por sua atuação ativa no processo de independência do país.

Diante desse cenário, torna-se fundamental identificar os pilares que sustentam as estruturas da história da arte. Investigar os mecanismos que operam por trás do discurso hegemônico sobre as artes permite desvelar os recursos de poder por ele acionados e, assim, construir formas alternativas de produção de conhecimento. É necessário, portanto, não apenas questionar essa narrativa, mas, em determinados momentos, refutá-la, caso se pretenda uma intervenção feminista efetivamente politizada e comprometida com o desvelamento das hierarquias que a própria disciplina perpetua.

O objetivo da pesquisa em história da arte, portanto, não deve restringir-se à correção ou ao aperfeiçoamento do que já foi escrito. A simples inclusão de nomes de mulheres em obras consagradas, como *A História da Arte*, de Gombrich (1950), ou a indignação diante de posicionamentos como o de Horst W. Janson— que ao ser questionado sobre a ausência de mulheres em sua obra *História da Arte* (1957), afirmou não haver produção feminina de qualidade suficiente para figurar em um volume único — revela-se insuficiente para enfrentar o problema em sua dimensão estrutural.

Em outros termos, a perspectiva feminista não deve limitar-se a acrescentar mulheres a uma história previamente estabelecida. É necessário interrogar criticamente as bases da disciplina, evidenciando seu caráter excludente e sua distância em relação a qualquer ideal efetivamente pluralista.

Nesse sentido, Pollock (1988) oferece caminhos fundamentais para repensar a história da arte, sobretudo quando o intuito é reconfigurá-la por meio de uma intervenção feminista profunda e transformadora. A autora propõe um conjunto de diretrizes que orientam essa revisão crítica. Entre elas, destaca-se a necessidade de atenção rigorosa à forma como a arte burguesa construiu o ideal de masculinidade. Soma-se a isso a recuperação e valorização dos registros da atividade artística feminina, reconhecendo sua diversidade e consistência histórica. Por fim, Pollock enfatiza a importância de descrever as posições historicamente específicas ocupadas pelas mulheres nas práticas culturais, tanto quando atuaram na manutenção dos ideais dominantes quanto quando assumiram posturas de resistência.

Nesse sentido, a autora também destaca a necessidade de refletir sobre as transformações históricas nas definições de “artista” e de “mulher”, chamando atenção para o papel da linguagem na reprodução de discursos sexistas no interior da história da arte. Enquanto as obras produzidas por homens são, em geral, designadas simplesmente como “arte”, e seus autores reconhecidos como “artistas”, as produções femininas costumam ser acompanhadas do qualificativo “mulher”. Tal marcação não é neutra: ela evidencia uma assimetria persistente nos modos de atribuição de valor, legitimidade e reconhecimento na esfera artística.

> Arte feita por mulheres é reconhecida como arte feminina. E arte feminina dentro do discurso hegemônico da história da arte é uma arte carregada de estereótipos negativos que versam desde um excesso de delicadeza (ou falta de virilidade), na expressão da abstração feminina incutida na obra, à baixa qualidade técnica que a obra possivelmente apresentará (Pollock, 1988, p. 24, tradução da autora).

Ou seja, sem atenção aos modos pelos quais as mulheres, de forma heterogênea, negociaram suas posições no interior das estruturas patriarcais e de classe, torna-se impossível

construir uma história da arte dotada de densidade política. É fato que, nas últimas décadas, uma nova onda de estudos revisionistas tem possibilitado a redescoberta de numerosas artistas, retirando, ainda que de maneira gradual, seus nomes e produções do ostracismo histórico ao qual foram relegados. Contudo, o que se encontra hoje instituído permanece insuficiente, e o esforço de falar sobre as *esquecidas da história* precisa ser trabalho constante.

Nesse sentido, torna-se fundamental insistir na visibilidade dessas mulheres — e de todas aquelas sistematicamente empurradas para as margens da história —, pois tal insistência inscreve-se também como gesto insurgente de um tempo histórico específico. Trata-se de um registro sintomático de uma época que já não aceita, de forma ingênua, as narrativas consagradas pela história hegemônica. Do mesmo modo, é imprescindível situar essas produções em seu chão histórico, analisando-as à luz das particularidades de seu período e identificando, nas obras, signos por vezes discretos, mas reveladores, das condições materiais, das tensões e das contradições que as atravessam, bem como das formas pelas quais as artistas endossaram ou resistiram às ideias dominantes de seu tempo.

Assim, ao tomar as produções de mulheres como objeto de investigação, a pesquisa não se limita ao mapeamento de nomes femininos nem à sua mera reinserção nos anais da história. Trata-se, antes, de estabelecer políticas de conhecimento atentas às regras que estruturam os campos da história da arte e da literatura, de modo a não reiterar, de forma acrítica, os ritmos e as narrativas que historicamente excluíram essas produções. O objetivo é, portanto, desenvolver um estudo das obras de arte que seja:

> crítica, engajada, historicamente fundada, nutrida pelas vozes emergentes de públicos até então excluídos e enriquecida pela participação em orientações tremendamente significativas do pensamento e da prática nas humanidades, em geral (Pollock, 2014, p. 1429)

No interior da perspectiva proposta por Pollock (2014), torna-se fundamental compreender a arte como uma forma de cultura material socialmente construída, que reflete visões de mundo situadas histórica e socialmente. Ainda assim, é necessário evitar análises generalizantes que atribuam a uma única artista a representação de uma experiência de gênero ampla e homogênea. Cumpre lembrar que a arte burguesa, ao longo de sua consolidação histórica, buscou rotular a produção artística das mulheres como “arte feminina”, associando-a a atributos como sentimentalismo, docilidade, fragilidade técnica e, por consequência, inferioridade estética.

Ao conceber a arte como produto de uma realidade social concreta, moldada por relações materiais e históricas específicas, Pollock (1988 e 2014), adota uma abordagem de

matriz marxista. No entanto, é a partir do feminismo que essa análise se amplia, incorporando gênero e raça como dimensões constitutivas — e não acessórias — da produção artística.

A produção artística, enquanto expressão de cultura material, revela realidades múltiplas e complexas, pois é fruto de sujeitos igualmente multifacetados, atravessados por contradições, limites e condicionantes históricos. Como lembra Júlia Lopes de Almeida, no romance *Memórias de Marta* ([1899] 2007, p. 41), "o mundo de cada um é limitado pelo que abrange os raios de sua capacidade visual ou pelo que lhe sugere a sua imaginação". Assim, embora as obras de arte ofereçam indícios relevantes sobre o contexto histórico de sua produção, elas falam, de modo decisivo, da experiência subjetiva de quem as criou, isto é, da maneira singular como cada artista vivenciou e interpretou o seu tempo.

Abordagens da história da arte e da literatura baseadas em perspectivas estritamente valorativas — que compreendem as obras como fruto de uma iluminação individual e alheia ao social, insistindo em nomear determinados artistas como exemplos máximos de excelência — pouco contribuem para pesquisas comprometidas com o revisionismo histórico. Ao contrário, tais perspectivas legitimam a negligência histórica e sustentam a prática do esquecimento como política. A abordagem feminista, nesse sentido, diz sobre o desejo de escapar à noção de que os artistas consagrados pelo cânone ocuparam essa posição exclusivamente em razão de um suposto gênio extraordinário.

A história da arte, enquanto disciplina, estruturou-se a partir de sistemas de crenças profundamente valorativos, marcados por forte ênfase no personalismo do artista. Esse modelo produziu mitos de heróis, indivíduos iluminados e representantes de uma era, fazendo esmaecer o caráter social da produção artística. Tal orientação metodológica, ao privilegiar o individualismo e as análises formais, construiu narrativas de um evolucionismo estilístico que ocultam fraturas, tensões e contradições históricas. Como consequência, produziu-se aquilo que Pollock (2018) identifica como uma história da arte paradoxal: uma história que se pretende histórica, mas que se afasta do social, chegando mesmo a afirmar que pensar as obras artísticas como material cultural atravessado por aspectos ideológicos e sociais não constitui, propriamente, fazer história da arte.

Nochlin (1971) alerta para os riscos implicados na pergunta capciosa que intitula seu ensaio: *por que não houve grandes mulheres artistas?* A autora observa, de forma irônica, que muitas abordagens feministas, ao tentarem responder ao enunciado tal como formulado, apressam-se em buscar exemplos de "grandes" artistas mulheres e acabam, assim, aceitando os pressupostos da própria armadilha teórica que a pergunta engendra. Tal enunciado reforça

uma narrativa valorativa nociva, estruturada a partir de categorias hierarquizantes que emitem juízos morais acerca do que seria uma "boa" arte.

A tentativa de responder à questão nos termos em que é colocada, apresentando exemplos pontuais de potências artísticas femininas, implica jogar segundo as regras da história da arte hegemônica — justamente aquela que historicamente ocultou nomes e produções de mulheres. O esforço reiterado em afirmar que artistas como Frida Kahlo ou Artemisia Gentileschi possuem uma obra potente, tecnicamente refinada e atravessada por suas condições de mulheres, mas que, sobretudo, não é excessivamente doce ou frágil, acaba por reiterar estereótipos profundamente machistas e excludentes.

A intervenção feminista na história da arte exige, portanto, a construção de mecanismos próprios de análise das obras, capazes de escapar aos jogos viciados que sustentam tais categorias valorativas. Faz-se necessário desestruturar o próprio método tradicional da disciplina, uma vez que este se constituiu de modo amplamente excludente. Tal perspectiva aponta menos para a simples incorporação de novos materiais aos anais da historiografia e mais para a formulação de novas conceitualizações e abordagens analíticas (Pollock, 1988).

Em diálogo com as reflexões de Pollock, mas voltando o olhar para o Sul Global, Simioni (2019) convida a considerar as particularidades históricas e sociais que moldaram o fazer artístico feminino no Brasil oitocentista. Em uma sociedade marcada por rígidas políticas de controle dos corpos e dos papéis atribuídos às mulheres, a produção artística ocorreu, muitas vezes, em espaços de liminaridade, entre o permitido e aquilo que precisava ser dissimulado para poder existir.

Durante o *Segundo Reinado* (1840–1889), direitos básicos, como o acesso à educação, eram concedidos sob severas restrições. O ingresso no ensino superior foi formalmente vedado às mulheres até 1879, e apenas em 1893 elas puderam, finalmente, acessar os espaços da então mais prestigiosa instituição artística do país, a *Escola Nacional de Belas Artes*. Como demonstra Simioni (2019), para as artistas do século XIX, criar constituía também um gesto de resistência, um modo de inscrever-se em um mundo que insistia em mantê-las à margem, enquanto, por meio de pincéis e palavras, buscavam alargar os limites de sua existência social e simbólica.

Com a modernização do Brasil, o acesso à educação básica passou gradualmente a figurar como uma pauta relevante. Embora o Estado previsse o ensino tanto para meninas quanto para meninos, os conteúdos oferecidos a cada grupo apresentavam diferenças estruturais. Enquanto aos meninos eram ensinadas noções de geometria, às meninas

destinavam-se disciplinas como bordado e costura , segundo Guacira Lopes Louro, 2020, p. 444).

No campo das letras, as mulheres que se aventuravam a escrever para além dos chamados *cadernos de goiabada*[4] frequentemente recorriam ao uso de pseudônimos, como estratégia para preservar suas identidades e manter ilibados os nomes de suas famílias. Afinal, o que se esperava dessas mulheres era que encarnassem, de modo exemplar, o ideal do "anjo do lar". Aquelas que insistiam em dedicar-se integralmente ao ofício artístico assumiam o risco de serem percebidas como desviantes da norma doméstica: a mulher perdida, solitária, abandonada, competitiva e, por fim, destituída dos atributos considerados atrativos de seu próprio sexo (Simioni, 2019, p. 63).

O cerceamento dos corpos implicou, de modo direto, o cerceamento das subjetividades. Tal dinâmica constituiu-se como um recurso de poder legitimado enquanto política de Estado, que previa o adestramento sistemático dos corpos femininos. Essas práticas incidiram diretamente sobre as condições materiais de produção artística das mulheres.

Ao se observar a história das mulheres no mundo ocidental, torna-se imprescindível atentar para o fato de que foram majoritariamente os homens os responsáveis por documentar, normatizar e definir aquilo que seria considerado apropriado às mulheres. No Brasil oitocentista, estas eram efetivamente impedidas de participar da vida social de maneira plena, participação essa que poderia assegurar direitos e deveres sem que fossem concebidos como obstáculos a serem transpostos a duras penas.

As mulheres da segunda metade do século XIX não podiam ocupar posições de protagonismo público, tampouco tinham acesso ao ensino superior (Telles, 2020). Apesar dos múltiplos mecanismos de cerceamento da expressão da subjetividade feminina impostos pela sociedade e pelo Estado naquele período, algumas artistas brasileiras do século XIX lograram reconhecimento público de suas produções ainda em vida e, por meio de seu trabalho artístico, conquistaram autonomia financeira — condição rara para as mulheres à época.

Diante desse quadro, faz-se necessário falar sobre essas mulheres, artistas brasileiras do final do século XIX que, apesar de apresentarem trajetórias notáveis e, em muitos casos,

---

[4] "*Cadernos goiabada*, nomeados assim pela escritora Lygia Fagundes Telles em *A Disciplina do Amor* (1980), são diários escritos por mulheres entre os séculos XIX e XX. Em meio a receitas caseiras, preço de mercadorias domésticas, antes ou depois do passo a passo de como fazer a goiabada, despontava uma poesia, pensamentos e desabafos escritos à mão por uma mulher doméstica, responsável por cuidar e alimentar a família. Surge a curiosidade de desbravar a retomada desse modo de expressão a coleção de fragmentos de um cotidiano ignorado em outra realidade social, cultural e política daquela vivenciada pelas primeiras autoras." (Deodato, 2023, p. 178)

terem alcançado reconhecimento em seu próprio tempo, não escaparam a um processo sistemático de apagamento histórico, configurado como um verdadeiro memoricídio. Revisitar e reavaliar esse conjunto de produções, entre as quais se encontram obras e trajetórias relegadas a um certo ostracismo histórico, como no caso das artistas oitocentistas abordadas neste estudo, implica, antes de tudo, um esforço de restituição de visibilidade tanto às suas obras quanto às suas biografias.

Conforme assinala Pollock (1988), a recuperação de nomes esquecidos pela história hegemônica constitui apenas uma etapa relevante, porém insuficiente, no processo de resgate das produções e trajetórias femininas. Tal recuperação deve ocorrer simultaneamente à problematização da própria estrutura da disciplina da história da arte, apontando e questionando os padrões ideológicos que legitimaram determinados nomes, majoritariamente masculinos, em detrimento de tantos outros, em sua maioria femininos. Dessa assimetria resulta uma narrativa disciplinar profundamente desequilibrada, que naturaliza exclusões e silenciamentos.

Recuperar nomes, trajetórias e obras dessas artistas esquecidas revela-se, por vezes, uma tarefa árdua, mas intelectualmente interessante. Diante da escassez de registros que resistiram ao tempo, cada vestígio que chega ao presente torna-se uma fonte valiosa, não apenas pelo que revela de forma explícita, mas também pelo que sugere por meio de lacunas, ausências e silêncios. Há, assim, muito a ser apreendido tanto no que sobreviveu quanto no que foi sistematicamente apagado. Ainda que tais movimentos provoquem pequenas arritmias nos cânones estabelecidos, são justamente essas rupturas que tornam possível a emergência de novas leituras e deslocamentos críticos. Mesmo as arritmias, nesse sentido, possuem uma dimensão vital: elas dilatam as artérias da história, permitindo que outras vozes passem a circular por seus percursos.

CAPÍTULO 2. SOBRE A INSURGÊNCIA DO PÚBLICO LEITOR FEMININO E A IMPRENSA FEMININA

Grande parte das artistas sobre as quais este estudo se debruça, tanto no que se refere às suas produções quanto às condições materiais e subjetivas que lhes foram impostas, compartilha um mesmo anseio: o desejo pela rua. Trata-se do desejo de estar no mundo, de ocupar a arena pública para além dos limites da casa. Ambiciosas no sentido político do termo, todas reivindicaram o direito à autonomia de expressão de suas subjetividades e buscaram escrever as próprias histórias. Ousaram afirmar-se na condição de artistas profissionais em um período marcado pela intensa patologização do feminino, no qual a própria dedicação à prática artística podia ser interpretada como indício de desvio ou adoecimento psíquico.

O discurso médico e filosófico no Ocidente oitocentista encontrava-se amplamente permeado por narrativas normativas acerca do que constituiria a "verdadeira mulher" de seu tempo. Nesse contexto, operou-se uma verdadeira força-tarefa masculina, uma vez que eram os homens que dominavam os espaços de produção e legitimação do conhecimento, voltada à elaboração de um modelo rigoroso de feminilidade ao qual as mulheres foram sistematicamente submetidas. Tal modelo previa, entre outros atributos, o afastamento do espaço público, reservando-lhes o ambiente doméstico e naturalizando-o como o único lugar socialmente adequado à experiência feminina.

As artistas brasileiras aqui abordadas construíram, em suas obras e trajetórias, uma espécie de contra-visualidade em relação a essa ordem estabelecida. Suas produções configuram gestos insurgentes que antagonizam as formas hegemônicas de representação das mulheres nas artes, especialmente na transição entre os séculos XIX e XX. Evidencia-se, assim, uma postura de insubordinação frente às expectativas normativas que recaíam sobre a conduta feminina, tanto no plano estético quanto no social.

No campo das letras, o século XIX assistiu igualmente à emergência de um expressivo público leitor feminino, bem como de escritoras. Com a expansão da imprensa nos principais centros urbanos brasileiros, como Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, multiplicaram-se e espalharam-se pelo país os periódicos voltados ao público feminino.

Em sua extensa pesquisa sobre o desenvolvimento da imprensa feminina nacional, Duarte (2017) destaca que a ampla circulação desses jornais, já bastante significativa antes da metade do século XIX, guarda estreita relação com o próprio desenvolvimento da literatura nacional, em especial aquela de autoria feminina. Além disso, tais periódicos apresentam

vínculos diretos com a difusão de ideias feministas, ainda que em registros heterogêneos, oscilando entre posições mais progressistas e outras mais conservadoras. Em sua maioria, contudo, mantiveram atenção constante à defesa do acesso das mulheres à educação (Duarte, 2017).

Com o uso de palavras pouco sutis e um posicionamento direto em defesa do direito das mulheres, o jornal *Espelho Diamantino*, fundado em 1827, na cidade do Rio de Janeiro, pelo imigrante francês Pierre Plancher, já em sua edição de estreia evidenciava um caráter ousado e progressista ao afirmar: *"Conservar as mulheres em estado de estupidez pouco acima dos animais domésticos, é uma empresa tão injusta quanto prejudicial ao bem da humanidade"*[5]. Tal posicionamento contribuiu para que o periódico se firmasse como o primeiro jornal voltado especificamente ao público feminino no Brasil.

Algumas décadas depois, em 1850, foi fundado, por Joana Paula Manso Maranhão, no Rio de Janeiro, o primeiro jornal idealizado por uma mulher: *o Jornal das Senhoras*,

> que circulou com relativo sucesso ao longo de quatro anos. Tendo como objetivo cooperar para o melhoramento social e a emancipação da mulher. O Jornal das Senhoras levantou a bandeira que a maioria dos periódicos vai ostentar: a causa da instrução para as meninas. O leitor pretendido era a mulher, naturalmente, mas costumava dirigir-se também ao homem como forma de convencê-lo a aceitar e a apoiar o novo quadro que se desenhava para as jovens. (Duarte, 2017, p. 100)

Foi por meio da imprensa que a notável desobediente civil, intelectual e professora de primeiras letras — entre muitos outros atributos — Maria Firmina dos Reis fez circular, através da palavra escrita, seus pensamentos progressistas de cunho abolicionista. Publicou amplamente em diversos periódicos maranhenses (Diogo e Simioni, 2016), e, em 1860, seu romance *Úrsula* (1859) passou a ser anunciado nos jornais de São Luís.

Outra característica marcante dos jornais dirigidos por mulheres ou voltados ao público feminino é o fato de se mostrarem atentos e engajados diante das transformações políticas em curso no país, estimulando, de forma crescente, uma maior participação das mulheres na arena pública. Esses periódicos registraram, por exemplo, o humor social e as expectativas femininas em relação à Proclamação da República. Afinal, as novas auroras do então incipiente regime político prenunciavam a esperança de dias melhores para a sociedade e, em especial, para as mulheres, historicamente desejosas de maior participação política e de ampliação de direitos, sobretudo o direito ao voto, um dos eixos centrais do engajamento feminista à época.

---

[5] DUARTE, Constância Lima. *Imprensa Feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação* (2017). Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21741. Acesso em: 19 maio. 2023.

De modo majoritário, de acordo com o detalhado levantamento acerca da repercussão da Proclamação da República na imprensa dedicada ao público feminino realizado por Bernardes (1989), as posições veiculadas em periódicos de 1889-1890 indicavam que a República era percebida como "a esperança de dias melhores na sociedade e fonte de novas oportunidades para as mulheres na conquista de seus direitos" (Bernardes, 1989, p. 21).

Ainda segundo Bernardes, o jornal *A Família,* dirigido pela sufragista Josephina Álvares de Azevedo (1851 - 1913), foi o primeiro periódico feminino a fazer referência explícita à chegada da República. O artigo intitulado *República Brasileira*, publicado em 23 de novembro de 1889, assinala a profunda transformação no cenário político nacional, ressaltando o clima de festividade que tomou a população e exaltando a aspiração à ordem e à paz associada ao novo regime político, como se observa a seguir:

> O Brasil é hoje uma república federal de Estados ligados pela comunhão de interesses, pela identidade de raça e pelas tradições com que figura na história [...], tudo isso foi feito como se fora premeditado e com tal êxito que tiveram o melhor sucesso. Nas ruas o povo aglomerado assistia ao imprevisto da situação, parte saudando a República (Bernardes, 1989, p.21)

Todavia, esse clima de esperança assume contornos distintos quando a Proclamação da República é observada a partir da perspectiva da população negra. O encerramento formal da escravidão e a instauração de um novo regime político, que *a priori* poderiam ser interpretados como prenúncios de novos horizontes para mulheres e homens negros, resultaram, na prática, em um cenário de abandono social.

Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida configuram-se, neste momento, como dois nomes potentes e representativos do paralelismo existente entre a imprensa e o desenvolvimento de uma expressiva comunidade literária feminina no Brasil oitocentista. Tal período histórico é amplamente reconhecido como o momento de apogeu do romance literário, gênero que se consolidou como um importante instrumento de difusão do ideário da modernidade burguesa. Segundo Pollock (2022), esse ideário sustentou-se, em grande medida, na triangulação entre família, Estado e religião.

No século XIX, o romance passou a centrar suas narrativas na cotidianidade da sociedade burguesa em ascensão. Conforme assinala Telles (2020), o gênero literário afastou-se progressivamente das mitologias, das lendas e das fontes do passado para dedicar-se à representação dos fatos ordinários da vida social. A teórica afirma que "é o romance que difunde a prosa da vida doméstica cotidiana, tendo como tema central [...] o romance da família, contribuindo, assim, para a construção do ideário burguês" (Telles, 2020,

p. 402), ideário este que engendrou e reforçou papéis restritivos e sufocantes atribuídos às feminilidades.

Diante disso, propõe-se aqui abordar as obras das artistas mencionadas e seus respectivos enraizamentos históricos a partir de uma perspectiva teórico-feminista, por compreender que tal abordagem se configura como uma intervenção ética e, sobretudo, política na historiografia das artes. O interesse central reside em descortinar as estruturas de produção do saber artístico, de modo a compreender a engenharia de manutenção de uma história hegemônica profundamente excludente.

Apesar das conquistas alcançadas por artistas como Georgina de Albuquerque, Júlia Lopes de Almeida, Abigail de Andrade, Maria Benedita da Câmara Borman e Maria Firmina dos Reis, entre outras, seus nomes e produções permanecem, em grande medida, ausentes dos cânones da história da arte e da literatura. Não se encontra, ainda, um volume expressivo de trabalhos acadêmicos dedicados, por exemplo, a Georgina de Albuquerque, primeira artista brasileira a realizar uma pintura de gênero histórico; tampouco a Júlia Lopes de Almeida, escritora que foi a primeira brasileira indicada a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, mas que teve sua nomeação vetada em razão de seu gênero; ou ainda a Maria Firmina dos Reis, professora de primeiras letras e primeira intelectual a propor a implementação de salas de aula mistas em território nacional, feito notável, sobretudo por ter sido protagonizado por uma mulher negra que não usufruiu dos privilégios associados a um estilo de vida burguês.

Foram inúmeras as barreiras impostas às mulheres. No caso das artistas brasileiras do século XIX, somaram-se a essas restrições os mecanismos de cerceamento institucional, sobretudo no contexto de um Estado que atuou ativamente para limitar o acesso feminino à universidade até a Primeira República, quando as mulheres foram, enfim, admitidas nos cursos superiores, uma exceção, conforme aponta Simioni (2019, p. 30), era a profissão de parteira.

A história da arte tradicional, tal como foi majoritariamente praticada, mostrou-se insuficiente ou mesmo deliberadamente omissa na identificação dos atravessamentos socioculturais que incidem sobre a produção artística. Em especial, deixou de considerar a diferença sexual como dimensão constitutiva das experiências de mulheres e homens em períodos fortemente marcados por binarismos, como o século XIX e o início do século XX.

Segundo Griselda Pollock (1988), as distinções de ordem social, econômica e, inevitavelmente, subjetiva entre mulheres e homens na Paris do século XIX, espaço e tempo privilegiados em suas análises, por corresponderem ao contexto de emergência das

vanguardas artísticas modernistas, são produto de uma estruturação social rigorosa da diferença sexual. Tal estrutura determinou não apenas os temas abordados por artistas mulheres e homens, mas também os modos de produção e de representação adotados por cada grupo.

Diante do intenso cerceamento de suas subjetividades e de seus próprios corpos, não é excessivo compreender essas artistas como exemplos concretos de insubordinação. Ao insistirem na preservação de seu direito à fala, direito fundamental de expressão e de existência, inscreveram na história modos próprios de perceber e interpretar a vida. Trata-se de um gesto de inegável potência e ousadia, sobretudo quando se considera que tais produções emergiram em um contexto profundamente adverso às mulheres no Brasil do início do século XX.

Por meio de suas obras e de seus gestos insubordinados, as artistas oitocentistas analisadas mobilizaram a escrita, visual e literária, como ferramenta de transformação, entendida como "possibilidade de mudança, o espaço a partir do qual se pode lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais" (Cixous, 2022, p. 49). Em consonância com esse viés de insubordinação presente em suas trajetórias, as perspectivas de raça, classe e gênero assumem papel central tanto na análise das obras pictóricas quanto dos romances literários, constituindo eixos fundamentais para o desenvolvimento da investigação.

Esta pesquisa propõe-se, sempre que possível, a lançar luz sobre aquilo que foi sistematicamente relegado à sombra: as vidas negras. Em outros termos, sobre tudo aquilo que, por projeto histórico e discursivo, foi reduzido à ausência. Ainda que, por uma delimitação metodológica, o foco recaia sobre a vida e a obra de pintoras e escritoras brasileiras brancas atuantes na *belle époque*, período no qual, lamentavelmente, e nem por isso menos escandalosamente a participação artística negra foi rarefeita entre os homens e praticamente inexistente entre as mulheres, tal silêncio não pode ser naturalizado.

Embora esta pesquisa se debruce sobre artistas brancas do referido período, o apagamento das mulheres negras nas artes visuais e literárias do século XIX impõe-se como questão incontornável. Suas ausências ocupam uma posição de dupla significação: são, ao mesmo tempo, indignantes e reveladoras. Indignantes porque essas mulheres foram desumanizadas a tal ponto que sequer eram reconhecidas sob o signo da feminilidade; reveladoras porque evidenciam as condições materiais que possibilitaram ou interditaram o devir artista das mulheres oitocentistas.

São precisamente as mulheres negras que permitem recordar uma dimensão frequentemente silenciada dessa história. Enquanto algumas mulheres dispunham de tempo, espaço e recursos para resistir ao ócio imposto à condição burguesa e produzir arte, outras, majoritariamente negras, sustentavam, com o próprio corpo e sob condições extenuantes, a base material dessa possibilidade.

Ignorar esse atravessamento significaria manter intacto o pacto de silêncio que historicamente relegou essas mulheres à invisibilidade. Falar delas, ainda que sem nomeá-las, dada a impossibilidade histórica de tal gesto, configura-se como um posicionamento ético. Essas mulheres existiram, mesmo que seus nomes não tenham sido registrados e seus rostos não figurem nas paredes dos museus. Existiram com força: em jornadas exaustivas, em lutos silenciosos, em trabalhos compulsórios, em existências sistematicamente subjugadas. Foram elas que, à revelia de qualquer reconhecimento, garantiram às artistas aqui estudadas o tempo, o sustento e a estrutura que tornaram possível a emergência de um feminismo ainda incipiente, mas já pulsante.

Assim, este estudo opta por assumir o risco de abordar aquilo que transborda o recorte estrito do corpus analítico. Trata-se de dizer também o que incomoda, o que resiste à nomeação fácil e o que, justamente por isso, exige ser enunciado. Falar daquelas que, mesmo tornadas ausentes, permaneceram estruturalmente presentes no chão histórico e material sobre o qual se assentam todas as outras narrativas.

Dito isso, não se perde de vista um elemento fundamental: foram vidas negras, privadas de voz e de qualquer direito à recusa, violentadas em sua liberdade e em sua humanidade, que moveram, por séculos, as engrenagens responsáveis por sustentar esta nação. Dia após dia, sete dias por semana, ao longo de mais de trezentos anos de escravidão, a ferro e fogo. Foi sobre esse chão de sangue e suor que muitas daquelas hoje aqui estudadas nasceram em berços de privilégio e puderam, a seu modo, insurgir-se contra o ócio imposto às mulheres de sua classe, um ócio dourado e, ainda assim, opressivo, logrando alçar voos no campo das artes.

Não se trata de minimizar a produção dessas artistas, que, embora privilegiadas, também enfrentaram barreiras impostas pelo gênero. Recordar a força braçal das mulheres negras nesse mesmo cenário constitui um gesto ético e analítico, ancorado na compreensão de que a possibilidade de se constituir como artista, em muitos casos, foi edificada sobre a exclusão de outras. Suas conquistas, embora legítimas, emergem de um solo profundamente desigual.

O desenvolvimento do Brasil enquanto nação é atravessado por presenças femininas em momentos decisivos de sua história, e não apenas por aquelas reiteradamente destacadas pelos manuais escolares. Foi uma mulher, Maria Leopoldina, princesa regente e chefe interina do governo, quem articulou a sessão do Conselho de Estado que culminou na proclamação da Independência. Foi Dandara dos Palmares, mulher negra e quilombola, quem liderou a resistência armada contra os portugueses no século XVII, pagando com a própria vida o preço de uma liberdade que a historiografia preferiu esmaecer. Foi a princesa Isabel quem assinou a abolição formal da escravidão em 1888, exercendo a chefia do Estado como princesa regente; condição que a coloca entre as raras mulheres a ocupar tal posição nas Américas naquele período. Séculos depois, Benedita da Silva, mulher negra e periférica, seria a primeira a ocupar um assento no Senado Federal, denunciando com contundência o fracasso histórico do processo abolicionista brasileiro.

Os exemplos são numerosos. O esmaecimento de parte dessas figuras não constitui falha da memória, mas resultado de uma escolha política. Por isso, mais do que oportuno, torna-se urgente falar sobre elas e sobre tantas outras que, mesmo relegadas à margem, foram centro de suas próprias histórias, ainda que a História oficial tenha insistido em mantê-las do lado de fora.

CAPÍTULO 3. A CONDIÇÃO DA EDUCAÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX: ENTRE A DOMESTICIDADE, A NORMA E A RUA COMO TERRITÓRIO DE DESEJO

Na primeira metade do século XIX, o Brasil atravessava o início do período regencial quando, em 1832, uma mulher nordestina, audaciosa e insubmissa, publicou seu primeiro livro, de título instigante: *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. A obra foi assinada por Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810–1855). Nascida no Rio Grande do Norte, viveu em cidades como Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre, vindo a falecer em Rouen, na França. Escritora, educadora, jornalista e poeta, Dionísia Gonçalves parece ter sido movida, desde cedo, por uma vocação para a insubordinação intelectual.

Constituir-se como mulher e escritora profissional em um país ainda incipiente em sua estrutura educacional já representava, por si só, um feito notável. A educação formal destinada às meninas permaneceu proibida até 1827, quando, pela primeira vez, uma lei geral autorizou a presença feminina nas escolas públicas. Ainda assim, o ensino oferecido às alunas restringia-se à formação doméstica, centrada em práticas como costura, bordado, instrução religiosa e obediência. A instrução escolar não visava à formação de mentes críticas, mas à produção de boas esposas e zelosas mães de família. A escola configurava-se, assim, como uma extensão do lar patriarcal, submetendo as meninas a um projeto disciplinador e silenciador.

É nesse contexto que emerge a figura de Nísia Floresta. Recusando-se a aceitar o parco horizonte educacional destinado às mulheres, ela fundou, em 1838, o *Colégio Augusto*, na cidade do Rio de Janeiro, aos 28 anos de idade. A proposta pedagógica da instituição era ousada para os padrões da época. O currículo incluía gramática, ciências naturais e sociais, matemática, música, línguas estrangeiras — português, francês e italiano —, além de leitura e escrita. A educação doméstica deixava de ocupar o centro do projeto formativo, passando a figurar como elemento acessório. Como observa Louro (2020, p. 469), “a instrução ocupava um espaço muito maior do que as lides de coser e bordar”.

Nísia Floresta provinha de uma família abastada e proprietária de terras, condição que lhe assegurava uma margem de liberdade incomum entre as mulheres de seu tempo. Contudo, os privilégios de classe não eram suficientes para suprimir as barreiras estruturais impostas ao conjunto das mulheres, sobretudo no campo do acesso ao saber. Como assinala Constância Lima Duarte (2022), o analfabetismo e a exclusão constituíam a regra, e não a exceção,

mesmo entre aquelas que dispunham de melhores condições materiais. A espessura da estrutura patriarcal era, portanto, demais para ser ignorada.

É importante destacar que o colégio fundado surgiu apenas onze anos após a promulgação da Lei de 15 de outubro de 1827, que autorizava a matrícula de meninas no ensino formal. Tal autorização, contudo, não representou uma ruptura estrutural, mas antes um mecanismo de controle: as escolas femininas foram concebidas para formar donas de casa obedientes, e não cidadãs críticas. Nísia Floresta subverteu essa lógica ao transformar a educação em espaço de insubordinação e, por conseguinte, de emancipação.

Para compreender a ousadia que marca sua estreia literária, bem como a insolência presente em suas escolhas pedagógicas, torna-se necessário situar sua trajetória no contexto mais amplo do sistema educacional brasileiro do século XIX, estendendo-se até as primeiras décadas do século XX. Quanto mais se compreende esse cenário, maior é o espanto diante do esmaecimento do nome dessa literata e educadora, assim como do apagamento de tantas outras mulheres cuja atuação nas artes e nas letras foi deliberadamente apagada.

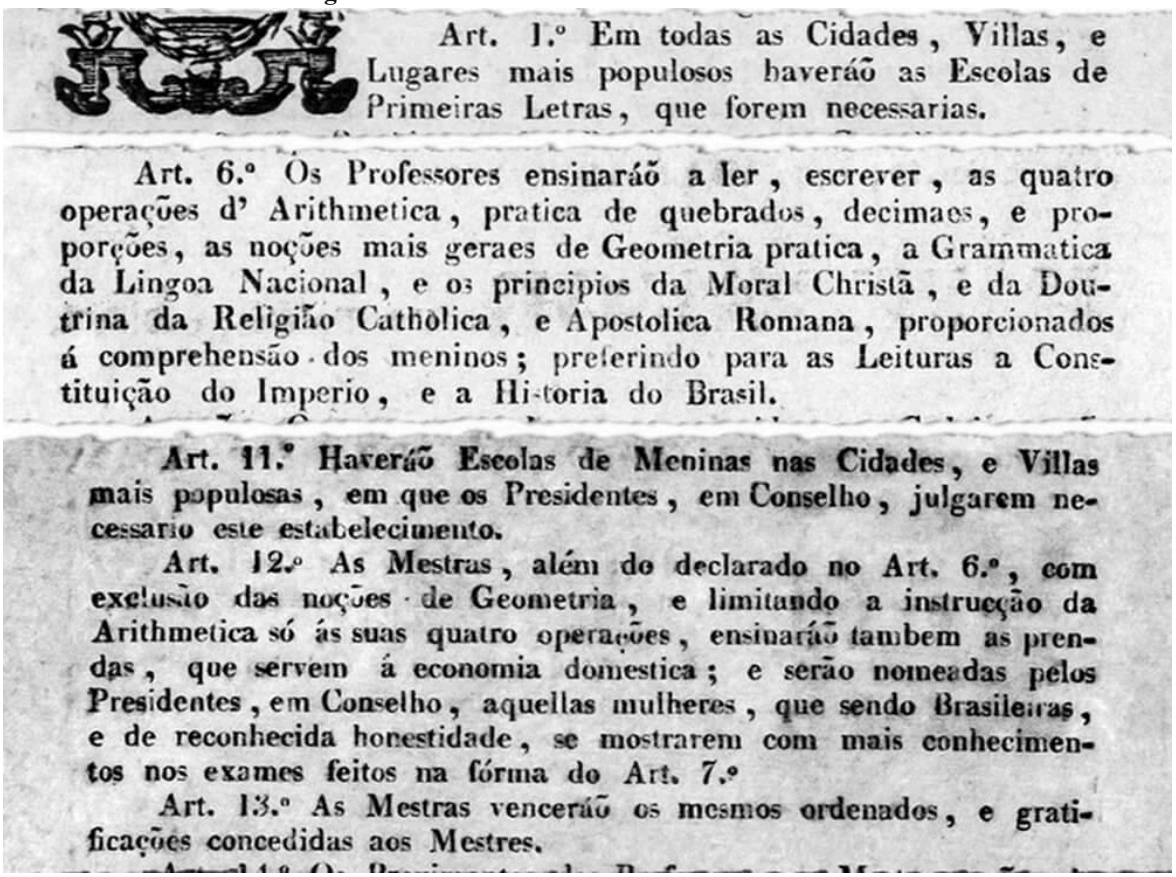
Há, nesse processo, uma ironia contundente: a convergência entre pensamento crítico e ousadia prática parece ter produzido, paradoxalmente, o esquecimento histórico. Nísia Floresta é exemplar nesse sentido. Mulher de pensamento agudo, ações concretas e coragem notável, seu nome deveria ressoar como marco inaugural de uma pedagogia feminista em solo brasileiro. No entanto, é um esforço encontrar seu nome nos compêndios e manuais.

Este capítulo constitui, assim, um esforço de reverberação da voz que a própria Nísia já fazia ouvir em 1853. Uma voz que não suplicava, mas exigia: *educai as mulheres!*

De acordo com Louro (2020), com a independência do Brasil, em 1822, a recém-formada nação passou a articular a construção de uma imagem que se distanciasse das profundas marcas deixadas por quase três séculos de colonização. Nesse processo simbólico de “refundação”, a educação passou a ocupar lugar central, ao menos no plano do discurso político. A modernização do país, por meio da implementação de um sistema educacional estruturado, tornou-se parte constitutiva do projeto de construção nacional.

Os legisladores do Império determinaram, em 1827, como aponta Louro (2020), a criação de escolas de primeiras letras — chamadas pedagogias — em todas as cidades, vilas e lugarejos mais populosos do território nacional. Contudo, como observa a autora, o Brasil avançava em direção ao século XX mantendo uma vasta extensão rural e cidades marcadas por altos índices de analfabetismo. O discurso outrora inflamado dos parlamentares traduziu-se, na prática oitocentista, em avanços lentos e desiguais.

Figura 4 — Trechos da Lei de 15 de outubro de 1827



Art. 1.º Em todas as Cidades, Villas, e Lugares mais populosos haverão as Escolas de Primeiras Letras, que forem necessarias.

Art. 6.º Os Professores ensinarão a ler, escrever, as quatro operações d' Arithmetica, pratica de quebrados, decimaes, e proporções, as noções mais geraes de Geometria pratica, a Grammatica da Lingoa Nacional, e os principios da Moral Christã, e da Doutrina da Religião Catholica, e Apostolica Romana, proporcionados á comprehensão dos meninos; preferindo para as Leituras a Constituição do Imperio, e a Historia do Brasil.

Art. 11.º Haverão Escolas de Meninas nas Cidades, e Villas mais populosas, em que os Presidentes, em Conselho, julgarem necessario este estabelecimento.

Art. 12.º As Mestras, além do declarado no Art. 6.º, com exclusão das noções de Geometria, e limitando a instrucção da Arithmetica só ás suas quatro operações, ensinarão tambem as prendas, que servem á economia domestica; e serão nomeadas pelos Presidentes, em Conselho, aquellas mulheres, que sendo Brasileiras, e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimentos nos exames feitos na fórma do Art. 7.º

Art. 13.º As Mestras vencerão os mesmos ordenados, e gratificações concedidas aos Mestres.

Fonte: Reprodução de trechos da Lei de 15 de outubro de 1827, disponível no site Ensinar História. Acesso em: 20 out. 2025.[6]

O artigo 1º da Lei de 15 de outubro de 1827, representado na Figura 4, expressa esse ideal de instrução pública como fundamento do projeto de modernização nacional, ao estabelecer a obrigatoriedade da criação de escolas de primeiras letras nas localidades mais populosas. O próprio texto legal previa distinções de gênero quanto aos conteúdos a serem ensinados, o que já evidenciava a rigidez da estrutura patriarcal no acesso ao saber.

Ainda assim, como ressalta Louro (2020), apesar dos discursos inflamados dos parlamentares, o que se observou na prática foi um país que, ao se aproximar do século XX, permanecia majoritariamente rural, com elevados índices de analfabetismo e profundas lacunas estruturais em seu sistema educacional. Outro aspecto crucial para compreender os primeiros esforços de sistematização da educação nacional é atentar-se à forma como a educação formal foi aplicada de maneira desigual entre os gêneros. Ao longo de grande parte do século XIX, vigorou no Brasil uma separação rigorosa entre

[6] Disponível em: https://ensinarhistoria.com.br/linha-do-tempo/assinada-a-lei-geral-a-primeira-lei-educacional-do-brasil/ Acesso em: 20 out. 2025.

meninos e meninas nas salas de aula. Embora haja registros de classes mistas, estas constituíam exceções pontuais e localizadas.

Nesse contexto, destaca-se a figura de Maria Firmina dos Reis, mulher negra, nordestina e oriunda do interior do Maranhão. Após aposentar-se como professora pública, fundou, em 1880, uma das primeiras escolas mistas do país, no município de Maçaricó. Em um sistema educacional que naturalizava a exclusão de gênero e raça, sua iniciativa representou uma ruptura não apenas com o modelo escolar vigente, mas com uma ordem social mais ampla, empenhada em manter as mulheres — sobretudo as mulheres negras — afastadas do acesso ao saber.

Embora, no século XIX, as instituições de ensino fossem formalmente destinadas a ambos os sexos, o regulamento de 1827 determinava que moças e rapazes estudassem de forma separada, preferencialmente em turnos distintos ou mesmo em estabelecimentos diferentes (Louro, 2020). Essa segregação, para além das justificativas morais que a sustentavam, apoiava-se na crença de que as mulheres deveriam seguir um curso de vida considerado "natural", alinhando suas aspirações presentes a um destino previamente traçado: o de esposa e mãe exemplar. Como observa Louro (2020, p. 446), "na opinião de muitos, não havia por que mobiliar a cabeça da mulher com informações ou conhecimentos, já que seu destino primordial, como esposa e mãe, exigiria, acima de tudo, uma moral sólida e bons princípios".

No entanto, para além do moralismo que sustentava tal separação, a distinção física entre os corpos também viabilizava a aplicação de uma grade curricular rigidamente diferenciada segundo o sexo. A semelhança entre os currículos destinados a meninas e meninos restringia-se ao ensino das primeiras letras: leitura, escrita, aritmética elementar e doutrina cristã. Às meninas, entretanto, acrescentavam-se as chamadas *artes delicadas*, como o bordado e a costura, enquanto aos meninos era assegurado o acesso à geometria e a conteúdos mais avançados da matemática (Louro, 2020)

Quando os deputados regulamentaram, pela primeira vez, o ensino público no Brasil, limitaram o acesso das meninas exclusivamente a esse nível elementar de instrução. Além disso, determinaram que apenas mulheres que demonstrassem "honestidade, prudência e conhecimentos" (Louro, 2020, 444) poderiam ser nomeadas mestras, sendo este último requisito compreendido também como o domínio das práticas de costura e bordado.

Delineava-se, assim, um claro cenário. Aos meninos, a escola deveria prepará-los para a vida pública e para o exercício de funções para além dos limites do lar. Às meninas, por sua vez, o ensino formal operava como uma extensão da casa, funcionando como um refinamento

da domesticidade. Essa escola não se configurava como espaço de crítica ou autonomia, mas como um dispositivo de formação de esposas profissionais.

Os papéis sociais femininos permaneciam circunscritos a uma concepção biologizante de destino: gerar filhos, exercer a maternidade e zelar pelo lar. O corpo feminino era mobilizado como justificativa para seu confinamento social. A tutela continuada — do pai ao marido, dos filhos à casa — constituía as margens do rio possível a ser navegado por uma mulher burguesa. Seu "futuro profissional", por assim dizer, consistia em assegurar que o lar funcionasse como um pequeno império da ordem doméstica.

Trata-se, aqui, de uma articulação ampla entre Estado e sociedade, entre cultura e lei. As mulheres foram apartadas da vida pública não apenas pela força material das interdições, mas também por um discurso ideológico que legitimou seu enclausuramento. Profissões exercidas para além do espaço doméstico eram percebidas como afrontas à feminilidade, e a ausência de renda própria operava como garantia de subordinação. A rua figurava como espaço de multiplicidade, imprevisibilidade e perigo, atributos considerados incompatíveis com o ideal de feminilidade exigido às mulheres do século XIX. O destino desejável, portanto, situava-se entre os muros do lar.

É importante salientar que, mesmo entre as mulheres pertencentes às camadas populares, o trabalho fora de casa era frequentemente visto com desconfiança. Como aponta Louro (2020), operárias de fábricas, atendentes de comércio e escreventes eram percebidas como vítimas de uma espécie de fatalidade social. Quando o trabalho externo se impunha como necessidade, deveria configurar-se apenas como uma etapa transitória, a ser abandonada assim que a mulher assumisse seu "papel natural" de esposa e mãe. Em outros termos, "o trabalho externo deveria ser abandonado sempre que impusesse risco à verdadeira missão feminina" (Louro, 2020, p. 453).

Fazia-se necessário, portanto, um grau considerável de ousadia para sair à rua, para permitir-se ser vista, para atravessar o olhar do outro. Mais do que isso, exigia-se coragem para declarar-se profissional, artista, intelectual. Era preciso desejar existir para além do destino previamente traçado.

O alicerce desse discurso excludente repousava sobre a poderosa ideia de uma natureza feminina inescapável. Kehl (2006) argumenta que os papéis de feminilidade construídos no século XIX estavam calcados em uma lógica normativa segundo a qual a mulher deveria ser educada para cumprir o destino que lhe era social e simbolicamente atribuído como "natural".

> A feminilidade aparece aqui como o conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; a partir daí, atribui-se às mulheres um pendor definido para ocupar um único lugar social — a família e o espaço doméstico, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade (Kehl, 2006, p. 40)

Nesse sentido, a escola poderia ter se constituído como um espaço intermediário entre o privado e o público, uma zona de respiro. Contudo, foi instrumentalizada para reafirmar o confinamento doméstico. Mesmo aquelas que logravam adentrar a carreira do magistério, conquistando certa margem de autonomia, permaneciam limitadas por currículos orientados às habilidades do lar. O ensino que ofereciam era, paradoxalmente, o mesmo que as confinava.

Ainda nesse ponto, Louro (2020) chama a atenção para uma consequência prática e silenciosa da diferenciação curricular entre meninos e meninas: a desigualdade salarial entre professores e professoras. Embora a legislação não previsse distinções explícitas de remuneração com base no gênero, na prática, a inclusão da geometria no currículo masculino implicava salários mais elevados, inacessíveis às mulheres. Nas palavras da autora:

> A diferenciação curricular acaba por representar uma diferenciação salarial, pois a inclusão da geometria no ensino dos meninos implicava outro nível de remuneração no futuro — que só seria usufruído pelos professores. (Louro, 2020, p. 444)

Outro aspecto a ser considerado diz respeito à própria presença feminina no magistério, que não se deu de forma imediata. A feminização da docência constituiu-se como um processo lento e gradual. Durante séculos, os postos de ensino foram majoritariamente ocupados por homens, em especial por religiosos da *Companhia de Jesus*, os jesuítas, desde o período colonial até boa parte do século XIX.

> Sim, foram homens as primeiras pessoas a serem nomeadas para as escolas públicas brasileiras nas primeiras décadas do século XIX. Mas isso não é surpreendente numa época em que a educação fora da casa era geralmente limitada aos meninos – e a muito poucos deles. Foi só em 1827 que vimos a primeira legislação a respeito da educação feminina, que determinou o estabelecimento de escolas para a população de todas as cidades e vilas do Império – tanto para meninas como para meninos –, mas que na realidade só existiu no papel, porque se registra apenas a criação de um pequeno número de escolas. (Haner, 2011, p. 467)

Somente a partir dos últimos anos do século XIX é que as mulheres passaram a se tornar maioria nas escolas, assumindo um papel que, ainda hoje, lhes é quase exclusivo. Se, atualmente, são elas que ingressam em maior número nos cursos de Pedagogia e predominam na educação básica, tal cenário é resultado de longas lutas travadas por mulheres que ousaram desejar um lugar para além dos limites da casa.

Como explica Louro (2020), o processo de urbanização e industrialização das cidades abriu novas oportunidades de trabalho, socialmente mais valorizadas e financeiramente mais

atrativas para os homens, o que contribuiu para a diminuição do interesse masculino pelo magistério. Com a autorização para a inserção de meninas na educação formal, tornou-se urgente a formação de mulheres consideradas exemplares para reger as salas de aula.

Todavia, se no século XIX encontrava-se em plena construção um imaginário que concebia a mulher como um ser dotado de limitada capacidade cognitiva, colocava-se um impasse: como reverter tal lógica e legitimá-las como responsáveis pela instrução formal, como professoras?

A inserção das mulheres no magistério no Brasil, como indica Louro (2020), não ocorreu de maneira incólume. Houve resistência significativa por parte de setores que sustentavam a ideia da inferioridade intelectual feminina, amparados em discursos pseudocientíficos que associavam o desenvolvimento cognitivo das mulheres a supostas limitações biológicas, como, supostamente, possuírem cérebros menos propensos ao desenvolvimento. Um exemplo emblemático é o médico darwinista Tito Lívio de Castro (1864–1890), que dedicou parte considerável de sua produção à análise da psique feminina, defendendo que, do ponto de vista psicológico, as mulheres adultas apresentariam um nível de desenvolvimento equivalente ao de uma criança.

Em contrapartida, como retoma Louro (2020, p. 540), outras vozes argumentam opondo-se a estas ideais:

> outras vozes surgiam para argumentar na direção oposta. Afirmavam que as mulheres tinham por natureza uma inclinação para o trato com crianças, que elas eram as primeiras e naturais educadoras dos pequenos. Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava de certa forma a extensão da maternidade, cada aluno e cada aluna eram vistos como um filho ou uma filha espiritual. O argumento parecia perfeito: a docência não subvertia a função feminina fundamental, ao contrário poderia ampliá-la ou sublimá-a. Para tanto seria importante que o magistério fosse também representado como uma atividade de amor, entrega e doação. A ele acorreram aquelas que tivessem vocação.

Diante desse cenário, o impasse foi, em certa medida, equacionado à medida que a docência passou a ser interpretada, no caso das mulheres, como um desdobramento formal de seu suposto instinto maternal. Assim, ensinar converteu-se em uma profissão que não colocava em risco o "teor feminino" da mulher; ao contrário, reforçava-o. Passou-se, então, a conceber o magistério como uma ocupação "natural" para as mulheres, sobretudo por exigir apenas um turno diário, o que permitiria que o restante do tempo fosse destinado às obrigações domésticas.

Como resultado, ao final do século XIX, período marcado por intensas transformações sociais, o sistema educacional brasileiro passou por uma reconfiguração significativa: à medida que os homens se afastavam do magistério, a profissão tornava-se progressivamente

feminilizada. Tal característica, por sua vez, acabou servindo como justificativa para a manutenção de salários mais baixos para as professoras, sob o argumento de que seus rendimentos constituiriam apenas um complemento à renda familiar. Ignoravam-se, contudo, os inúmeros casos em que o salário das mulheres era, na prática, a única ou principal fonte de sustento de seus lares (Louro, 2020, p. 453).

Considerando esse contexto nacional no qual estavam inseridas meninas e mulheres brasileiras ao longo do século XIX, torna-se ainda mais significativo o fato de Nísia Floresta ter estreado no universo das letras com a obra Direitos das mulheres e injustiça dos homens. Embora parte da bibliografia indique tratar-se de uma tradução adaptada de um texto europeu do século XVIII, a escolha do título já antecipa a tônica que atravessaria suas publicações posteriores: a denúncia das condições sociais impostas às mulheres no Brasil (Duarte, 2022). Independentemente de se tratar ou não de uma tradução literal, o impacto simbólico do título é inegável, sobretudo em um país que, havia pouco, permitira às meninas o acesso a um sistema educacional deliberadamente assimétrico.

Nesse sentido, Duarte (2022) sustenta que Nísia Floresta deve ser reconhecida como precursora dos ideais de igualdade e emancipação feminina, não apenas no Brasil, mas também no contexto latino-americano. Segundo a autora, não há registros, ao longo do século XIX, de publicações na região que tenham abordado essa temática de modo tão explícito.

É, portanto, profundamente lamentável que o nome de Nísia Floresta tenha sido alvo de um memoricídio silencioso. Trata-se de uma mulher nascida no Rio Grande do Norte, ainda na primeira metade do século XIX, em um país majoritariamente rural e analfabeto, que ousou traçar rotas de fuga capazes de alargar os horizontes de meninas e mulheres, tensionando a clausura patriarcal que lhes era imposta. Sua ousadia é, no mínimo, comovente e, no melhor sentido, empolgante.

Pode-se, assim, dimensionar a força do gesto de mulheres como Maria Firmina dos Reis, que implementou uma das primeiras salas de aula mistas do Brasil, e de Nísia Floresta, que idealizou um modelo de educação feminina com uma grade curricular que ultrapassava os limites da vida doméstica. Ambas conceberam e fundaram projetos educacionais que não apenas desafiavam as normas de seu tempo, mas também propunham alternativas concretas para a emancipação das mulheres.

Esses projetos foram arquitetados por mulheres movidas por um espírito insubmisso, empenhadas em construir, com os recursos disponíveis, caminhos possíveis de liberdade. A atuação social de *Nísias* e *Maria Firminas* configura-se, acima de tudo, como uma ode à

educação enquanto instrumento de transformação. Acusações de desvio ou desordem não impediram a materialização de seus projetos.

Diante da grandeza dessas mulheres ousadas, cujos nomes foi possível resgatar nos arquivos, assim como de tantas outras que permaneceram no anonimato, a obra do pintor carioca Pedro Bruno (1888–1949), *A Pátria* (1919), adquire novas camadas de sentido. Quando relacionada à participação das mulheres na construção da nação, a pintura se reveste de maior complexidade interpretativa.

Figura 5 — BRUNO, Pedro. A Pátria. 1919. Óleo sobre tela, 110 × 150 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ), conforme repositório digital Museus.br. Acesso em: 20 out. 2025.

De um lado, a obra reflete o ideal positivista que animava a República nascente, nela a mulher é representada como figura central não em razão de uma cidadania plena, mas por encarnar os valores da maternidade e da domesticidade. Nesse contexto, a maternidade converte-se em um dos pilares simbólicos do novo regime: cabia à mulher gerar e educar os futuros cidadãos, orientando-os segundo uma régua moral irrepreensível, supostamente moldada por sua "natureza".

Ainda sim, o papel "elevado" atribuído à mulher-mãe em nada a equiparava à posição social dos homens. Ao contrário, reforçava a função reprodutora e cuidadora como destino inevitável, restringindo suas possibilidades de atuação no espaço público. A exaltação da maternidade constituía-se, portanto, menos como uma celebração da mulher e mais como uma estratégia de contenção.

> para mantê-la alheia aos seus próprios interesses, para convencê-la da total prioridade de sua missão como mãe e esposa, castrando-a como um ser autônomo voltado para seu crescimento individual. (Soihet *apud* Caeiro, 2002, p. 03)

Ainda traçando paralelos entre o nascimento da República e a participação inequívoca das mulheres na construção da nação representadas de maneira alegórica na obra de Pedro Bruno, Schwarcz (2024) nos convida a uma leitura atenta da pintura. Dentre as nove figuras humanas que circundam a bandeira nacional, chama atenção, no canto superior direito da tela, a única figura masculina da composição. Enquanto mulheres e crianças se destacam sob a luz que banha boa parte da cena, esse homem, de aparência idosa, cabelos e barbas brancos, permanece à sombra, quase à margem, em um canto discretamente velado. Ao seu lado, uma mulher igualmente idosa compartilha esse espaço de penumbra, sendo a única dentre as mulheres também pouco iluminada.

Na obra de Pedro Bruno, o nascimento de uma República incipiente parece encarnar-se nos corpos jovens e femininos. São elas, afinal, as detentoras dos corpos que gerariam os homens da nova nação; símbolo ideal para um projeto voltado ao futuro. Em contraste, as figuras envelhecidas remetem ao passado colonial e monárquico: escanteado, mas não ausente; opaco, mas ainda presente. O passado, glorioso ou não, não desaparece por completo; segue compondo os contornos da história.

Segundo Schwarcz (2024), o homem mais velho representa simbolicamente o regime monárquico, já em retirada da cena política. As mulheres, por sua vez, retomam a tradição alegórica das Mariannes, figuras femininas forjadas durante a Revolução Francesa para representar o novo regime republicano. A autora observa ainda que, à esquerda da tela, a mulher idosa que acompanha o velho recolhe discretamente a bandeira imperial, permitindo que a nova, costurada pelas mãos jovens, ocupe seu lugar. O gesto é delicado, mas contundente: trata-se de uma batalha de tempos, na qual o passado resiste, mas é superado pelo novo.

E, de fato, foram mãos de muitas mulheres que costuraram esta nação. Mãos que criaram e cuidaram; que amamentaram e educaram; que escreveram, pintaram, trabalharam, sofreram e, não raro, foram escravizadas. A história de um país é sempre tecida por múltiplas mãos. Muitas delas operaram no silêncio da casa, nos bastidores da vida pública, sustentando aqueles autorizados a ocupar a arena social e a falar em nome de todos. Outras ousaram ocupar as ruas, sujeitando-se ao escrutínio alheio e às sanções impostas àquelas que desafiavam o ideal de feminilidade vigente. E tantas outras ali estavam porque não lhes

restava escolha: nas ruas, nas cozinhas das casas-grandes, nos trabalhos impostos pela cor de sua pele.

Mas todas participaram da tessitura dessa nação, ainda que bordando, amamentando, cozinhando ou apanhando. Por essa razão, este trabalho volta-se à observação dos apagamentos estratégicos que estruturam a narrativa nacional. Afinal, é justamente na análise das ausências e de seus efeitos que se tornam visíveis os mecanismos responsáveis pela exclusão das mulheres da historiografia da arte e da literatura brasileiras. Nesse gesto analítico, abre-se, quem sabe, também a possibilidade de reescrita dessa história.

Assim, há algo de profundamente lamentável e, ao mesmo tempo, revelador na pintura que celebra a República, representada na Figura 5 (p. 48): a ausência das mãos negras na tessitura da bandeira nacional. Trata-se de uma omissão escandalosa, sobretudo em um país onde tantas Marias, Firminas, Quitérias, Mães Pretas, filhas, irmãs e mulheres tiveram seus corpos, sua força, seu tempo e seu sangue mobilizados para sustentar uma nação que jamais foi pensada para elas. Mulheres negras que criaram filhos que não puderam chamar de seus, enquanto garantiam e ainda garantem o conforto de uma branquitude historicamente habituada a repousar sobre os alicerces do trabalho alheio.

Se, na pintura de Pedro Bruno, a maternidade e a delicadeza do bordado foram estrategicamente convocadas para representar a mulher como símbolo da nova República, jovem e fértil, a ausência de mulheres negras cumpre função simbólica análoga, porém por via da negação. No regime das imagens, nada é acidental. Quando a imagem se inscreve na tradição da pintura acadêmica, sedimentada em valores ideológicos que expressam um projeto de nação, cada elemento e cada ausência constitui uma escolha política.

A função das artes visuais naquele momento era inequívoca: consolidar um imaginário nacional. Um Brasil que se pretendia civilizado segundo modelos europeus e brancos. Um país recém-republicano que buscava vestir-se de modernidade enquanto ocultava, sob os tapetes da história, as ruínas ainda recentes da escravidão. Na obra A Pátria, a composição exclui deliberadamente as mãos que também costuraram a nação. Apaga o negro e o indígena como sujeitos históricos, empurrando-os para os porões da memória. As figuras brancas e femininas, que costuram sob uma luz tênue, encarnam uma República jovem "filha menor da francesa", como observa Schwarcz (2024, p. 274), desejosa do prestígio da modernidade ocidental, mas incapaz de romper, de fato, com as estruturas arcaicas do poder.

Na pátria alegorizada por Pedro Bruno, há lugar para mulheres, mas apenas para aquelas que se ajustam aos papéis previsíveis da maternidade e da domesticidade, associadas aos tecidos e às agulhas. As outras; as mulheres negras, permanecem como presença

indispensável e, ainda assim, apagada. Não se trata de ausência factual, mas de uma estratégia de apagamento. O suor negro, embora indispensável à sustentação da nação, deveria permanecer oculto, escorrendo pelas frestas do subterrâneo, distante da superfície das imagens oficiais.

Mas as mulheres negras existiram. E resistiram, ainda que, na própria pintura, tenham sido convertidas em sujeitos ocultos. À revelia dos pincéis de Pedro Bruno e dos discursos oficiais, foram elas que, mesmo arremessadas a rotinas de violência e exaustão, sustentaram o tempo livre de tantas outras, inclusive de artistas brancas que, graças a esse labor invisibilizado, puderam dedicar-se a rebelar-se contra o tédio. Assim, o regime de imagens que marcou os primórdios da República transformou as mulheres negras em não figurantes de seu nascimento. Sabe-se, contudo, que foram elas o chão sobre o qual a República se ergueu.

Após a exposição da conjuntura das condições materiais impostas por um sistema educacional deliberadamente assimétrico, concebido para limitar, e não ampliar os horizontes do público feminino, torna-se possível observar como o entrelaçamento entre leis e costumes morais se retroalimentou, sustentando uma sólida estrutura patriarcal. Essa engrenagem social impôs às mulheres uma multiplicidade de obstáculos, tanto legais quanto subjetivos, sobretudo àquelas que, na segunda metade do século XIX, já ansiavam por fazer suas vozes ecoarem para além das paredes domésticas, ocupando ruas, páginas e salões.

É sobre elas e com elas que esta análise se debruça. Mulheres que ousaram. Que foram artistas, mães, profissionais, esposas insubordinadas. Mulheres que negociaram espaços, calcularam riscos e calibraram estratégias para adentrar, não sem esforço nem feridas, a arena pública das artes. Elas não bordaram apenas tecidos: bordaram a própria possibilidade de existir. A análise deter-se-á, portanto, nas sutilezas do cenário artístico oitocentista nacional, fortemente atravessado por modismos europeus, em especial franceses. A França era então concebida como farol civilizatório, referência máxima de elegância, moralidade e cidadania desejável para o Ocidente.

É nesse contexto que se busca compreender os desafios enfrentados pelas mulheres que ousaram tornar-se profissionais das artes. Elas estavam imersas em um universo regulado por delírios masculinos, sustentado por um imaginário que aprisionava o feminino em apenas dois papéis socialmente admitidos: o da mulher fatal, destinada à punição, ou o do anjo do lar, condenado a um apagamento “doce” e silencioso.

3.1. Das sutilezas de ser mulher no século XIX

Durante o século XIX, ser artista impunha às mulheres um arranjo social permeado de melindres e restrições. Da literatura à arte pictórica, as narrativas encontravam-se saturadas de figuras femininas que oscilavam entre dois extremos: o anjo do lar e a *femme fatale*. Tratava-se de fabulações nitidamente masculinas, reiteradas e legitimadas pelas artes e pelas letras. A obsessão em representar a mulher como objeto, jamais como sujeito, consolidou-se como um dos grandes eixos temáticos das produções do período.

Em oposição à imagem perigosa da mulher fatal, afirmava-se a figura rígida e enclausurada da mãe: aquela incumbida de nutrir e educar a prole, formar novos cidadãos para a pátria e permanecer subserviente ao marido e ao ideal doméstico. Dazzi (2006), ao analisar a obra *Mater* (1885), de Henrique Bernardelli (1857–1936), demonstra como a cultura figurativa do segundo oitocentos contribuiu para a mitificação e a fixação do papel materno, o "anjo", como destino previsível, desejável e, sobretudo, inquestionável da mulher considerada virtuosa.

Figura 6 — Henrique Bernardelli Mater. Óleo sobre tela, c. 1885, 150 x 100 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Reprodução digital disponível em: DezenoveVinte. Acesso em: 20 out. 2025

Na pintura de Bernardelli, representada na Figura 6 (p. 52), observam-se duas figuras humanas envolvidas no ato da amamentação. A cena evoca não apenas o vínculo íntimo entre mãe e filho, mas também uma atmosfera densa, impregnada de religiosidade. Não se trata

apenas de uma mulher e seu bebê, mas da evocação simbólica de uma santa e de seu redentor: Maria e Cristo. Ou, ainda, de uma mulher redimida dos perigos do mundo terreno por meio do seio que alimenta, do leite que salva, do corpo que serve. Um corpo feminino elevado à condição de sagrado pela via da renúncia, santificado por sua entrega absoluta ao outro.

No Ocidente cristão, leite e sangue estiveram historicamente entrelaçados como fluidos sagrados. O leite, símbolo da vida ofertada, era concebido como uma extensão do sangue purificado; o "seio-reservatório", como o nomeia Del Priori (2020), já não deveria servir ao desejo carnal. Em outros termos, o corpo feminino, ao atravessar a experiência da maternidade, era convocado a transitar do profano ao sagrado.

Ao amamentar, a mulher desloca-se da posição passiva de mero receptáculo: ventre que acolhe e gesta e passa a agenciar ativamente a relação com a criança. Primeiramente, por meio do seio nutriz, que não se limita à função alimentar, mas se constitui também como manancial de afeto. Em seguida, por meio de uma ação pedagógica: espera-se que se converta em espelho moral para a prole, modelo de honestidade e pureza a ser seguido.

> Desde o século XVI, a importância da lactação foi percebida por doutores e pela igreja católica como dever moral. louvava-se o prazer simultâneo de alimentar e acariciar a criança [...] à medida que os séculos avançavam, ganhava a força a noção de que aleitamento era dever. Os seios não podiam ser vistos como um adorno erótico e, por tal pretensão, eram acidamente perseguidos por padres, confessores pregadores e médicos. Eles seriam, sim, instrumento de trabalho de um sexo que devia recolher-se ao pudor e à caridade (Del Priori, 2020, p.100 - 101)

A mulher que faz de seu corpo receptáculo da vida é conduzida por um processo simbólico de "purificação" dos desejos da carne, em nome de uma maternidade idealizada e casta. Seu corpo passa a ser socialmente aceito e exaltado apenas quando inteiramente entregue à maternidade. O erotismo, nesse contexto, deveria ser extirpado. Ceder ao sexo durante o período de amamentação era interpretado como ato de rebeldia moral, cujo preço se anunciava elevado: a medicina e a moral religiosa do período sustentavam que o corpo feminino, ao se entregar ao prazer nesse intervalo, estaria sujeito a castigos divinos, manifestos sob a forma de doenças físicas, como febre do leite, tumores, abscessos e outras enfermidades (Del Priori, 2020).

A mulher tornava-se casta não porque negava o corpo, mas porque o doava. Doava-o por inteiro: sangue, leite, sono, tempo. Ao fazê-lo, afastava-se da figura da pecadora para aproximar-se da imagem de Maria, da mulher-anjo, daquela simbolicamente destituída de libido. Nesse processo, a maternidade converteu-se em instrumento de redenção. O corpo materno tornava-se, assim, uma força ambivalente: exaltado como divino, mas rigidamente controlado por ser considerado perigoso.

Ainda dentro dessa lógica dualista — anjo e demônio —, Dottin-Orsini (1996, p. 12–13) recorda que a arte e a literatura da *belle époque* estavam imersas em uma obsessão pela representação binária da mulher: ora como Maria, a pura; ora como Salomé, a impiedosa sedutora. A figura feminina, no imaginário ocidental, permanecia aprisionada a papéis fixos, moldados para atender às projeções e fantasias do olhar masculino.

A mulher estava por toda parte. Com pincéis e bicos de pena, artistas e escritores lançavam mão da figura feminina como tema onipresente: "mulheres nuas sobre pedestais em lugares públicos, cabriolando nas fachadas dos edifícios, ornamentando relógios e canteiros" (Dottin-Orsini, 1996, p. 11). O corpo feminino era explorado de maneira abertamente fetichizante.

No início do século XX, essa sensualidade excessiva, produzida e reproduzida pela arte masculina, não foi casual nem gratuita. Para compreender essa iconografia recorrente de mulheres sensuais e mortíferas, é necessário considerar o clima social do final do século XIX e do início do século XX no Ocidente, especialmente no Brasil. A repetição dessas imagens: a mulher como santa ou como ameaça, pode ser lida como uma reação conservadora à ascensão do movimento feminista, que começava a se articular como um fenômeno social de alcance transnacional.

Naquele contexto, o feminismo organizava-se em torno de reivindicações ligadas à igualdade entre homens e mulheres, sobretudo no campo jurídico, educacional e econômico. Demandas relacionadas ao divórcio, ao acesso à educação formal e aos direitos trabalhistas passavam a ocupar espaço crescente nas disputas públicas. Diante desse cenário, a arte, enquanto extensão do imaginário social, também operou como instância disciplinadora ao reiterar incessantemente figuras femininas cindidas entre a santidade e a ameaça.

Observa-se, assim, o intenso desejo das mulheres oitocentistas de fazer ecoar suas vozes, de serem ouvidas e respeitadas, bem como de assumirem os próprios destinos. A chamada "nova mulher" queria falar e ser escutada; desejava circular pelas ruas e vielas sem a necessidade de permissão ou vigilância constante masculina. Almejava ocupar o espaço público não apenas como espectadora, mas como agente de sua própria história.

A recusa à sujeição forçada tornou-se, para muitas, uma força motriz. Esse desejo crescente por autonomia, ao mesmo tempo visível e incômodo, acionou os alarmes de um regime patriarcal ainda profundamente enraizado, sustentado por uma lógica moderna que erigia o homem branco, letrado e burguês como sujeito universal do progresso e da razão.

A resposta foi rápida. Passou-se a cercar, por todos os lados no campo legal, cultural e, sobretudo, discursivo, aquelas que ousavam desejar mais. Configurou-se, assim, uma complexa arquitetura de contenção simbólica: por meio da moral, da religião, da ciência, da arte e da literatura, produziu-se uma narrativa disciplinadora destinada a reafirmar os lugares considerados "naturais" do feminino.

No Brasil oitocentista, como aponta Del Priori (2020), a classe dominante da qual faziam parte muitas das artistas e escritoras analisadas nesta pesquisa era tomada como modelo de comportamento a ser seguido. As elites, autoproclamadas guardiãs dos bons costumes, foram convocadas a encarnar o ideal civilizatório nacional, reforçando normas de gênero, raça e moral que sustentavam uma rígida estrutura patriarcal.

Nesse contexto, as mulheres brancas da elite urbana eram pressionadas a encarnar a figura da esposa virtuosa, da mãe zelosa e da senhora respeitável, ao passo que se esperava que se diferenciassem das mulheres negras, frequentemente associadas ao trabalho, à sensualidade e à transgressão moral. Essa oposição simbólica entre mulheres "domesticáveis" e "indomáveis", não apenas reforçava a ordem patriarcal, como também se articulava a uma hierarquia racial que estruturava a sociedade brasileira do período, estabelecendo limites claros entre comportamentos e identidades marcados pela cor da pele.

Assim, nos trópicos, não tardou a adoção dos modelos europeus de contenção do feminino, materializados em manuais e códigos de comportamento. O discurso da domesticidade, da maternidade como vocação sagrada e da pureza como valor central da mulher foi amplamente difundido. E, como em toda sociedade que busca conter o desejo, quanto mais ele era reprimido, mais encontrava formas de escapar: nos versos, nas pinceladas, nas entrelinhas e nos silêncios das obras produzidas por mulheres que, mesmo sob vigilância constante, ousaram criar.

> *Código de bom-tom;* este se tratava de um guia para boas práticas morais. Manuais como este tornaram-se moda no segundo oitocentos. Tal moda havia sido iniciada pelos franceses, depois os portugueses, em 1845, e então ganha aderência no Brasil (Del Priori, 2020, p. 95).

Não tardou, igualmente, para que esses manuais de comportamento caíssem no gosto das leitoras, que os consultavam com zelo, empenhadas em adequar seus hábitos ao modelo da mulher urbana e civilizada e, acrescentar-se-ia, bem adestrada, moldada ao gosto masculino da época. Del Priori (2020) observa que o padre e escritor José Inácio Roquette (1800–1870) dedicou-se amplamente à redação desses códigos de conduta, voltados muito mais às mulheres do que aos homens. Seu objetivo era inequívoco: moldar a mulher burguesa

como um ser comedido, vigilante quanto aos hábitos de higiene e à aparência e, sobretudo, subordinado à autoridade do marido.

Participando ativamente dessa empreitada de contenção física e subjetiva, a arte frequentemente endossava a cruzada moral contra as mulheres e alimentava o imaginário social com discursos e imagens que buscavam conter os "riscos" representados por aquelas mulheres que ousavam se insubordinar. Nesse contexto, as figuras da *femme fatale* e da mãe angelical, opostas e complementares, podem ser lidas como respostas moralistas de um imaginário masculino acuado diante das novas demandas de emancipação feminina. Ambas operam como dispositivos simbólicos de controle, procurando reinscrever a mulher nos limites do aceitável: ou como santa domesticada, ou como sedutora que deve ser punida.

Em seu estudo, Dottin-Orsini (1996) desenvolve uma análise detida do mito da mulher fatal, tanto na cultura visual quanto na produção literária na passagem do século XIX para o XX, no mundo ocidental. O corpo feminino, terreno simultaneamente desejoso, misterioso e, sobretudo, perigoso, ditou o tom e as curvas da arte de 1900. A lascívia das mulheres, segundo o imaginário criativo da época, figurava como uma ferramenta poderosa para atrair e arruinar os homens.

Já no início de seus estudos, Dottin-Orsini (1996) faz uma observação instigante a respeito de um projeto idealizado pelo ilustrador norte-americano Charles Dana Gibson (1867–1944). Representado na Figura 7, o trabalho problematizado pela pesquisadora revela-se particularmente significativo, na medida em que ilustra com precisão o imaginário masculino do período.

Figura 7 — Charles Dana Gibson. Projeto de papel de parede para quarto de solteiro, 1903



1. Projeto de papel de parede para apartamento de solteiro por Charles Dana Gibson. *(USA, 1903) (D.R.)*

Fonte: Reprodução em Dottin-Orsini (1996, p. 177)

Retratando um projeto concebido pelo autor para ser um papel de parede para quartos de solteiro, vê-se na imagem uma repetição quase infinita de cabeças femininas agrupadas lado a lado, em zigue-zague.

Embora apresentem feições distintas, todas as mulheres encaram diretamente o observador. Ocupando todo o espaço disponível, elas são muitas, e poderiam multiplicar-se *ad infinitum*, conforme os caprichos da fantasia do cliente.

Para além da exibição de rostos idealizados, adornados por volumosas madeixas, a imagem pode ser interpretada como uma metáfora visual do sufocamento simbólico a que as mulheres estavam submetidas. Entre desejo e temor, os homens as percebiam por toda parte: admiravam-nas, mas também as temiam. Sobretudo, sentiam a urgência de controlar os gestos e os impulsos daquelas que ousavam transgredir os limites do feminino ideal. Tornava-se necessário vigiar suas vozes, suas mentes e seus corpos.

A palavra de ordem era "adestrar".

Em uma breve observação sobre a produção gráfica de Gibson, identificam-se diversas representações recorrentes de mulheres que correspondiam ao ideal de beleza americana no início do século XX. Ilustrações como *The Weaker Sex II* (1903), representada na Figura 8, evidenciam, de maneira irônica, o temor masculino diante da emergência dessa "nova mulher" que se insurgia.

Figura 8 – Charles Dana Gibson. *The weaker sex II* (1903)



Fonte: Reprodução digital disponível no acervo da Library of Congress. Acesso em: 06 out. 2023.

Na composição, quatro mulheres dispõem-se em torno de uma mesa; uma delas segura uma lupa com a mão esquerda e uma espécie de agulha com a mão direita. Como se pode

observar mais detalhadamente na Figura 9, ao centro, um homem minúsculo, ajoelhado, implora piedade às mulheres.

Figura 9 – Detalhe. Charles Dana Gibson. *The weaker sex II* (1903).



Fonte: Detalhe da obra *The weaker sex II* , Charles Dana Gibson, capturado pela autora

Gibson, que trabalhou para revistas norte-americanas de grande circulação no final do século XIX, como *Collier's Weekly*[7] e *Scribner's Magazine*[8], e que foi editor e ilustrador da emblemática revista *Life*, revelou-se atento ao seu contexto social. Como homem de seu tempo, demonstrou incômodo diante do avanço do movimento feminista. Para o ilustrador, o feminismo poderia conduzir à masculinização das mulheres, percepção que atravessa parte significativa de sua produção visual (Marques, 2014).

Charges de tom semelhante, marcadas pelo temor masculino frente à figura feminina emancipada, também ganharam popularidade no Brasil da *belle époque*. Como se pode ver em ilustrações divulgadas, como a representada na Figura 10 (*O dilema*, 1925), na revista *Careta*, fundada no Rio de Janeiro em 1908 e publicada regularmente até 1960. A revista em questão consolidou-se como um dos mais importantes periódicos ilustrados da Primeira República. De perfil satírico e humorístico, combinava charges, caricaturas, crônicas, poemas e comentários políticos, dirigindo-se majoritariamente a um público urbano, letrado e pertencente às camadas médias e altas da sociedade.

O projeto editorial da *Careta* apoiava-se na crítica mordaz aos costumes, à vida política e às transformações sociais do período, ainda que, não raramente, reproduzisse valores conservadores, especialmente no que diz respeito às relações de gênero. Nesse sentido, as charges publicadas pelo periódico constituem um material privilegiado para a análise do imaginário social masculino da *belle époque* brasileira, uma vez que, sob o pretexto

[7] Revista americana de interesses gerais, fundada em 1888.
[8] Periódico americano que vigorou de 1887 a 1939.

do humor, operavam como instrumentos de vigilância simbólica, ridicularizando comportamentos femininos considerados desviantes e reagindo com ironia às reivindicações das mulheres por direitos civis e políticos, como o sufrágio.

Figura 10 – *Um dilema*



Fonte: Reprodução da obra *Um dilema* disponível em: XV *Jornada de Pesquisa Mackenzie* (PDF). Acesso em: 06 out. 2023.

Na cena, a mulher ocupa uma posição dominante: empunha uma bengala e aponta-a em direção a um homem encolhido de medo, escondido sob a cama. Furiosa, interpela-o, exigindo saber se ele é ou não favorável ao sufrágio feminino. Assumindo um tom ainda mais jocoso quando comparada às imagens de Gibson, a charge brasileira explicita o mesmo receio masculino diante da "nova mulher", aquela que se fortalece na luta por direitos civis, em especial o direito ao voto.

Desestimular o engajamento feminino no movimento sufragista e colocar sob suspeita a masculinidade dos homens casados com mulheres emancipatórias integrava, assim, uma estratégia patriarcal de contenção simbólica. Tal estratégia difundiu-se por meio da cultura visual da época, responsável não apenas por produzir e disseminar esse imaginário, mas também por estabilizá-lo como narrativa hegemônica no interior da sociedade do período.

Outro importante periódico com representações do imaginário acerca da mulher e de sua luta por direitos é a *Revista Feminina*. Produzida entre 1914 até 1930, constituiu-se como um dos mais importantes periódicos voltados ao público feminino no Brasil das primeiras décadas do século XX.

Dirigida majoritariamente às mulheres das camadas médias e altas urbanas, a revista combinava textos literários, conselhos domésticos, crônicas, matérias sobre educação, moda e maternidade, além de comentários sobre o papel social da mulher. Em 1917, a *Revista*

Feminina veiculou uma charge que expressa com nitidez o imaginário masculino acerca do que seria o lar de uma sufragista brasileira.

Figura 11 – *O lar de uma suffragette*



Fonte: (Silva, Nina, 2022, p. 36)

A charge revela a tentativa de satirizar, por meio da exposição da ideia de uma suposta inversão dos papéis tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres no espaço doméstico, a figura da esposa feminista. Nesse cenário caricatural, o homem assume funções consideradas femininas e, por consequência, é representado como alguém que se "feminiliza". A mensagem é inequívoca: mulheres que aderiam ao feminismo seriam uma ameaça à ordem doméstica e à estabilidade da virilidade masculina.

Retomando a proposição de Dottin-Orsini (1996), no que concerne à produção pictórica europeia, os museus de arte acadêmica faziam transbordar aos olhos nádegas rosadas, seios seminus e corpos femininos incessantemente repetidos em telas que se acumulavam do chão ao teto. Uma obsessão visual de forte teor erótico passou a estruturar a arte da virada do século XIX para o XX, ao mesmo tempo em que a literatura reiterava a figura da mulher trágica e fetichizada, alternadamente desejada e punida.

Esse imaginário visual, profundamente atravessado por uma lógica patriarcal e binária, não permaneceu restrito aos salões europeus. Ecoou com intensidade também no Brasil, onde a produção artística acadêmica assimilou e reproduziu amplamente tais referências.

No contexto nacional, há numerosos exemplos de pintores que exploraram de forma magistral a temática da mulher fatal. Oscar Pereira da Silva (1867–1939) figura entre eles. Em obras como *Dalila e Sansão* e *Escrava Romana* (1894), evidencia-se a construção da mulher como corpo sedutor e, simultaneamente, perigoso.

Figura 12 – Oscar Pereira da Silva. Sansão e Dalila. Óleo sobre tela, c. 1893, 59 x 58,10 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

Ao voltar-se para a obra Escrava Romana, elaborada por volta de 1894, período em que o pintor frequentava o ateliê do francês Jean-Léon Gérôme (1824–1904), torna-se perceptível a forte influência da tradição orientalista e da temática da escravidão, recorrentes na produção de seu mestre, como aponta Marcea Ribeiro Formico, 2012. Na pintura, uma mulher seminua ocupa sozinha o centro da cena, com a presença inteiramente orientada para o olhar do espectador. O próprio título anuncia sua condição: trata-se de uma escrava. Seu corpo, exposto em posição de vulnerabilidade, sintetiza a figura feminina como objeto estético e sujeito subjugado.

A postura, com a mão direita apoiada na cintura, os seios expostos, os cabelos soltos e o corpo recostado contra a parede, transmite uma atitude altiva diante do olhar que a interpela. A figura encara o observador como quem não se intimida com a observação e, sobretudo, como quem devolve o olhar. Há em sua expressão um traço de ambiguidade que sugere certo conforto em ser vista e desejada, apesar da condição que lhe é imposta.

Figura 13 – Oscar Pereira da Silva. Escrava romana. Óleo sobre tela, c. 1894, 146,50 cm x 72,50 cm. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)

Elemento que merece destaque nessa obra é a placa pendurada no pescoço da mulher retratada.

Figura 14 – Detalhe: Oscar Pereira da Silva. Escrava romana.



Fonte: Detalhe da obra *Escrava romana*, Oscar Pereira da Silva, capturado pela autora

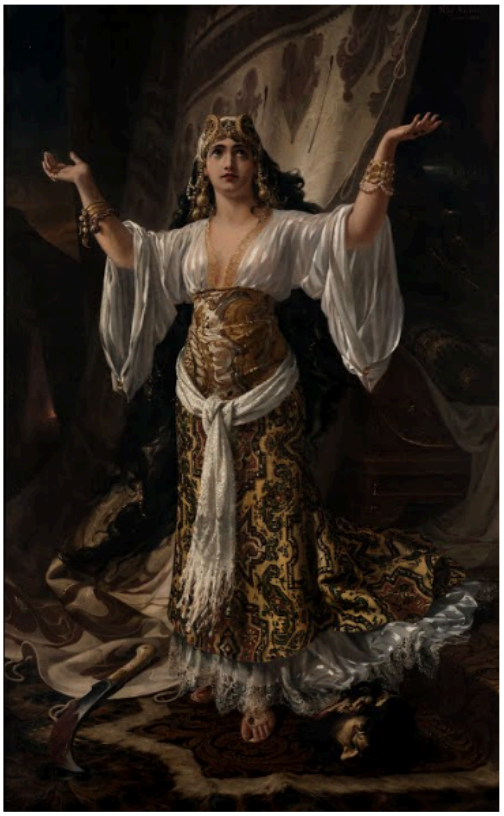
A placa apresenta uma inscrição em latim, *VIRGO XXI ANNUS NATA*, podendo ser traduzida como "virgem de vinte e um anos". Esse objeto cumpre, na composição, a função simbólica de reforçar a representação da mulher não como sujeito, mas como coisa. A ênfase

no estado virginal, associada à pose e à sensualidade que emanam da pintura, intensifica o caráter fetichista e, por consequência, degradante da figura feminina ali construída.

Um dos sentidos possíveis produzidos por essa representação, seja por meio do exotismo orientalista, seja pela recorrente tematização da mulher escravizada no final do século XIX, pode-se inferir: à mulher caberia o recato, o sorriso contido e o olhar rebaixado. Aquela que se exibe com altivez, ocupa o espaço e sustenta o olhar converte-se em alvo de degradação moral.

Diante dessas figuras femininas virginais, sedutoras e dotadas de um suposto poder de vitimar homens e destruir famílias, assim como diante de representações mórbidas e viscerais, como *Judite* (Figura 15), de Pedro Américo (1843–1905), ou *Messalina* (Figura 16, p. 64), de Henrique Bernardelli (1857–1936), ambas concebidas durante a estada dos artistas na Itália, observa-se, entre os pintores acadêmicos brasileiros, a constituição de uma expressiva galeria de mulheres figuradas como sedutoras e fatais.

Figura 15 – Pedro Américo. Judite e Holofernes. Óleo sobre tela, 229,00 cm x 141,00. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

Na composição, vê-se uma mulher de cabelos negros e longos, cuja postura sugere altivez e determinação. Judite não hesita em proteger sua honra e a de seu povo. Com as mãos e o olhar dirigidos ao alto, parece gratular aos céus pelo feito. Ainda que bela e suavizada em sua representação, o resultado de seu ato permanece implacável: a

decapitação de Holofernes, isto é, a morte violenta de um homem.

Cabe aqui uma breve observação sobre o modo como Pedro Américo trabalhou a sensualidade na impiedosa *Judite*. É curioso notar que, nessa pintura, a personagem bíblica é representada de forma mais suavizada e, ao mesmo tempo, mais sensual, quando comparada às consagradas versões barrocas de Artemisia Gentileschi (1593–1656) e de Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571–1610). A versão de Pedro Américo, ainda que amenizada em termos de violência explícita, não abdica da aura de coragem que caracteriza a heroína bíblica.

Beatriz D'auto Eckhardt (2021), ao analisar a recepção crítica da obra de Pedro Américo, observa que o jornalista e crítico de arte Angelo Agostini (1843–1910) reprovou a pintura por considerá-la pouco fiel ao mito de Judite e Holofernes. Tal reprovação decorria, sobretudo, do fato de a personagem surgir excessivamente limpa e arrumada, o que indicaria que o pintor teria sacrificado a verossimilhança em favor da beleza e, poder-se-ia acrescentar, em favor de uma lascívia aprazível.

A indumentária de Judite é ricamente elaborada e não escapa a uma iconografia da sensualidade. A transparência da blusa branca, de listras acetinadas, deixa entrever os seios e reforça a dimensão erótica da cena. No entanto, no chão, repousam a faca ensanguentada e a cabeça decapitada.

Figura 16 – Henrique Bernardelli. Messalina. Óleo sobre tela, c. 1886, 207 x 115 cm. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ).

Desse modo, a Judite de Pedro Américo configura-se como uma figura simultaneamente corajosa, impiedosa e sensual: bela, mas dotada de uma força homicida intensa, à maneira de outras figuras femininas fatais, como *Messalinas*, de Henrique Bernardelli.

Diante de mulheres que decapitam cabeças masculinas, tornou-se necessário instituir papéis rígidos e disciplinados de feminilidade, capazes de remediar o temor despertado por aquelas que, ao reivindicarem direitos civis, passaram a ser percebidas, no imaginário masculino, como figuras ameaçadoras, quase medusas. Nesse contexto, o conceito de "natureza feminina", formulado no século XVIII, que se deságua e consolida na sociedade burguesa do século XIX (Telles, 2020, p. 403), funcionou como um refúgio de contenção do medo e da potência atribuída às mulheres.

Com base nas ideias de "natureza feminina", impôs-se às mulheres burguesas um manual de conduta claustrofóbico, que vedava qualquer possibilidade de fuga ao destino reprodutivo. Ser mãe dedicada e esposa virtuosa tornou-se um imperativo moral para aquelas que zelavam pela própria honra e pelo nome da família. O recalcamento do desejo de fala era imperativo.

Como observa Michelle Perrot (2005), pálpebras rebaixadas e lábios cerrados adornavam muito melhor os rostos considerados delicados. Supostamente moldadas pela natureza para exibir um sorriso contido, às mulheres não cabiam gargalhadas estrondosas. A risada feminina era, com frequência, associada à errância moral, atribuída às chamadas mulheres de vida fácil ou interpretada como sinal de desordem psíquica. O silêncio, ao contrário, era o comportamento esperado. A afasia social feminina tornava-se, assim, compulsória.

Com a proximidade da Proclamação da República, impôs-se a necessidade de novos "ares", capazes de demarcar um compromisso coletivo com o progresso e com um futuro promissor. Nesse cenário, as classes dominantes intensificaram a imposição de novas formas de controle e adestramento dos corpos, orientadas por uma "nova ética do trabalho, novos padrões de moralidade para os comportamentos afetivos, sexuais e sociais" (Engel, 2020, p. 322). O objetivo declarado era alcançar a ordem e o progresso, lema máximo da aspiração republicana brasileira.

3.2. A patologização da mulher

Nesse cenário, desenvolve-se a Psiquiatria no Brasil e, com ela, intensifica-se a medicalização da loucura. Entra em curso, assim, mais um instrumento de controle estatal, que passou a autorizar a perseguição e o encarceramento daqueles considerados "desviantes" em relação aos padrões de normalidade definidos pela classe dominante. Como consequência, a população negra, alvo de teorias racistas pseudocientíficas, fundamentadas na noção de degenerescência racial, e as mulheres, submetidas a rígidos códigos de conduta social, tornaram-se presas fáceis de discursos teóricos investidos de um poder simultaneamente legitimado e violento. A esses saberes coube determinar o que era loucura, quem eram os loucos, quem merecia viver em liberdade e quem poderia ser relegado à existência precária e, não raro, à morte nos hospitais de alienados.

No que diz respeito especificamente às mulheres, o desenvolvimento da Psiquiatria no Brasil revelou-se, ao mesmo tempo, fascinado e assombrado pela sexualidade feminina. Tratava-se de um território desconhecido aos homens, um verdadeiro "continente negro", na formulação retomada por Cixous (2022) a partir de Freud. A sexualidade feminina surgia, assim, como objeto simultâneo de curiosidade e repulsa: uma arena vasta e obscura para os médicos e uma potência a ser condenada pelo discurso religioso.

Ainda que pouco compreendida ou sequer investigada de modo rigoroso, a fisiologia feminina foi amplamente definida, teorizada e, sobretudo, patologizada por homens no início do século XX. O desejo feminino, a sexualidade, a lascívia ou qualquer manifestação do querer das mulheres passaram a ser interpretados como doença, classificados sob o rótulo da histeria e, por isso, considerados passíveis de contenção.

Romances de escritoras brasileiras do final do século XIX e início do XX, como *Cruel Amor* (1905), de Júlia Lopes de Almeida, e *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas (1855–1908), constituem exemplos raros e ainda pouco conhecidos de produções literárias que se propuseram a enfrentar essa recorrente patologização psíquica das mulheres, sem hesitar em denunciar a violência de gênero. Essas autoras retomaram temas impostos pela estética e pelo imaginário masculino, mas os reinscreveram a partir de uma perspectiva feminina. Ao fazê-lo, posicionaram-se de maneira deliberadamente combativa, utilizando a escrita como instrumento de enfrentamento da estrutura patriarcal, ao mesmo tempo em que expunham seus vícios, violências e injustiças.

Tais obras podem ser compreendidas como manifestações pontuais, porém significativas, de emancipação do pensamento no interior de uma ordem social marcada pela

dominação masculina, uma vez que esta detém todos os meios e condições socialmente impostas para seu pleno exercício, pois

> a primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os habitus: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentes
> (Bourdieu *apud* Coelho e Queirós, 2012, p. 143).

> Nesse sentido, por muitas vezes, as mulheres acabam produzindo e reproduzindo pensamentos e ações construídos do ponto de vista dos homens, fazendo-os, assim, serem vistos como naturais. Isso, segundo Bourdieu (2012), "pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos". Essa dominação masculina, sob a qual a mulher é um objeto simbólico, tem como resultado colocá-la em permanente dependência simbólica: "elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis"
> (Bourdieu *apud* Coelho e Queirós, 2012, p. 143 - 144)

O que se observa, portanto, são exemplos de mulheres que conseguiram fissurar o círculo vicioso e restrito da estrutura narrativa masculina. Na escrita das autoras oitocentistas, encontram-se obras literárias fecundas que se propuseram a questionar a pretensa verdade moral inscrita no discurso masculino sobre as mulheres.

Mesmo inseridas em uma sociedade regida por normas sociais rígidas, que delimitavam com precisão o que era considerado próprio ao feminino e ao masculino, e submetidas a uma estrutura social empenhada em moldar percepções de mundo segundo os valores do discurso dominante, essas escritoras não se limitaram a reproduzir tais concepções. Ao contrário, insurgiram-se. Fizeram uso das mesmas ferramentas empregadas pelos escritores homens, entendidas aqui tanto como os meios materiais elementares da escrita, como papel e caneta, quanto como os dispositivos de circulação, sobretudo a imprensa, além da dimensão simbólica dos temas em voga, como a loucura feminina, para enfrentar a teia discursiva de controle que incidia sobre as mulheres.

Essa ousadia talvez ajude a compreender a observação de Duarte (2017) segundo a qual, quando uma escritora oitocentista morre, leva consigo suas obras. Aquilo que escapa, tensiona ou desestabiliza a lógica linear do discurso dominante tende a ser extirpado. Melhor ainda quando se consegue apagar os vestígios dessa existência dos registros da história.

Nesse sentido, essas autoras rebelaram-se, em alguma medida, contra os discursos médico, filosófico e, sobretudo, masculino de seu tempo, ao exporem, pela literatura, experiências femininas narradas por elas mesmas. Seus textos possuem, consequentemente, o potencial de fissurar as representações hegemônicas sobre as mulheres, ao narrar e, não raro,

denunciar os pormenores das relações sociais. Muitas dessas narrativas situam-se no espaço doméstico, ambiente reconhecidamente limitador das experiências sociais no período, mas que, ainda assim, oferece relatos férteis sobre a vivência assimétrica de mulheres e homens oitocentistas em um espaço marcado pela privacidade e pelo controle.

Diante disso, passa-se agora à análise do romance breve *Cruel Amor* (1905), publicado inicialmente em formato de folhetim. A obra justifica sua escolha tanto por integrar o conjunto da produção literária de Júlia Lopes de Almeida quanto por reunir temas centrais para esta investigação, como a violência de gênero e a patologização das mulheres no final do século XIX. O romance é narrado em terceira pessoa e estrutura-se em torno da vida dos pescadores de Copacabana, com destaque para os personagens que compõem os dois triângulos amorosos centrais à narrativa: Flaviano/Maria Adelaide/Marcos e Rui/Ada/Eduardinho.

A trama apresenta ainda a personagem Ângela, cuja trajetória se revela particularmente significativa por condensar duas modalidades de violência que atravessam as esferas da vida privada e pública. De um lado, a agressão física praticada pelo marido, configurando a violência de gênero; de outro, a violência institucionalizada da patologização feminina, materializada por meio de sua internação em um hospital de alienados, evidenciando a articulação entre controle patriarcal e poder estatal.

Ângela, mãe de Rui e esposa do coronel Magino, falece de maneira obscura em uma clínica psiquiátrica, para onde foi conduzida pelo próprio marido poucos anos após o nascimento do filho. O cotidiano de maus-tratos a que esteve submetida prolongou-se ao longo de um casamento marcado pela infelicidade e pela violência. Após o nascimento da criança, contudo, a personagem passa a reagir às agressões sofridas. Essa reação, entretanto, é interpretada como desvio de conduta, culminando em sua internação psiquiátrica. Antes disso, Ângela foi submetida a sucessivas situações de tortura e espancamento, chegando a ser mantida em cárcere privado, amarrada pelas tranças do cabelo, em uma demonstração extrema de violência e controle conjugal.

Na obra, Júlia Lopes de Almeida trabalha o tema da loucura por meio de uma construção narrativa que inverte os papéis tradicionalmente atribuídos à razão e ao desvio. Na obra, são os homens que acusam reiteradamente as mulheres de loucura, enquanto eles próprios exibem comportamentos obsessivos, violentos e descontrolados. Desde situações aparentemente banais, como as atitudes do pescador Flaviano — o único personagem que porta constantemente uma arma e que, logo nas páginas iniciais, demonstra prazer ao torturar um peixe —, até o coronel Magino, cujas ações sugerem um comportamento obsessivo,

marcado por longas caminhadas solitárias e diálogos consigo mesmo. E, por fim, seu filho Rui, que busca vigiar e controlar a namorada em múltiplos aspectos, do vestuário à constituição física.

Esses personagens masculinos compartilham um traço comum: um ciúme exacerbado em relação às suas companheiras. As mulheres que os acompanham, por sua vez, são unidas por outra forma de vínculo: a subserviência imposta, a experiência reiterada da violência física e psicológica e, em muitos casos, a morte. Apesar da rigidez patriarcal que as circunscreve, todas reagem, em alguma medida, às relações abusivas. Duas, entretanto, não sobrevivem a esse enfrentamento. Maria Adelaide, após propor o rompimento do relacionamento, é assassinada por Flaviano. Ângela, ao reagir à violência conjugal, é declarada louca, internada em um hospital de alienados e ali falece. Ada, companheira de Rui, caracterizada por um espírito ousadamente livre para os padrões de sua época, é a única que escapa ao destino trágico, sobrevivendo ao ciúme excessivo do namorado e reconstruindo sua vida afetiva em outro relacionamento.

Uma das proposições possíveis na escrita de Júlia Lopes de Almeida é a denúncia da rotina de ciúmes e violência masculina, em um contexto no qual não era incomum o sentimento absoluto de posse dos homens em relação às mulheres. Tal lógica torna-se particularmente evidente em um breve diálogo (Almeida, 1962, p. 25), no qual Flaviano afirma abertamente, inclusive diante de outra mulher: “A mulher é a perdição do mundo (...) quando a mulher não é séria deve ser morta aos bocadinhos, como tatuí para iscas de cação!”

A concepção da mulher como “perdição” revela de forma contundente a percepção masculina dominante no período e articula-se diretamente à figura da mulher fatal, entendida como errante e perigosa. Essa representação legitima, no plano simbólico, a necessidade de seu adestramento imediato ou mesmo de sua aniquilação, sob o argumento de que seria preciso impedir que destruísse outros homens ou famílias.

Por meio dessa fala, aparentemente corriqueira e desprovida de constrangimento, evidencia-se que a voz de Flaviano reproduz a gramática da violência patriarcal em um contexto histórico no qual o uso da força física se encontrava amplamente naturalizado como instrumento de manutenção da dominação masculina. Tal violência incidia, sobretudo, sobre aquelas mulheres que manifestavam qualquer desejo de autonomia, como ocorre com Maria Adelaide, cuja insurgência resulta, tragicamente, na morte.

Nesse sentido, o ciúme masculino configura-se como um eixo fundamental do romance, articulado à noção de loucura. Esse sentimento, frequentemente disfarçado de amor intenso e dedicação absoluta, é tratado de maneira crítica e denunciado pela escritora já nos

primeiros anos do século XX. Em *Cruel Amor*, os personagens masculinos são construídos como sujeitos obsessivos e profundamente desequilibrados, que exercem a violência ao mesmo tempo em que imputam às mulheres a acusação de loucura.

A narrativa sugere, assim, um deslocamento significativo: a suposta loucura não reside nas mulheres, mas emerge dos homens violentos e das ciências que legitimavam, de forma leviana, a patologização do feminino. Ao expor essa inversão, Júlia Lopes de Almeida tensiona os discursos médicos e morais de seu tempo, revelando-os como parte constitutiva de uma estrutura patriarcal de controle e silenciamento das mulheres.

Pode-se afirmar, portanto, que Júlia Lopes de Almeida, ao suplantar os tipos femininos cristalizados nos romances oitocentistas, opera um deslocamento significativo ao voltar o espelho para os homens. Ao retirá-los de seu lugar estável e confortável de narradores e convertê-los em objetos de narração e escrutínio, a autora propõe fissuras relevantes na tradição estética do romance de sua época.

Nesse sentido, a escrita ficcional de Júlia, ao tematizar o ciúme masculino, sugere de forma perspicaz a possibilidade de uma loucura masculina. Ao longo das 167 páginas da obra, não se destaca apenas um personagem masculino em desequilíbrio, mas vários marcados pela carência de equilíbrio psíquico. Tal construção narrativa desnaturaliza a percepção social vigente, que atribuía ao homem o estatuto de sujeito racional e equilibrado, ao passo que vinculava a mulher à natureza, à instabilidade emocional e, portanto, à necessidade de tutela constante.

Ao tensionar essa lógica, Júlia evidencia que, se as mulheres eram consideradas suscetíveis à loucura, os homens também o são, com o agravante de contarem com a autorização — e frequentemente o incentivo — da estrutura patriarcal para o exercício da força, da fúria e da violência. Nesse movimento, a autora subtrai a figura feminina do papel pejorativo de sujeito mentalmente frágil e permanentemente tutelado e reinsere, em contrapartida, a figura masculina no campo daquilo que, até então, era atribuído quase exclusivamente às mulheres.

No que diz respeito à patologização feminina no segundo oitocentos, torna-se pertinente recorrer às reflexões de Engel (2020) acerca do desenvolvimento da clínica psiquiátrica no Brasil e do lugar ocupado pelas mulheres como objeto privilegiado desse saber emergente. Em decorrência da inclusão da cadeira de Clínica Psiquiátrica nos cursos de Medicina do Segundo Império, Engel assinala que, em 1879, ocorreu a oficialização da Psiquiatria como um modelo científico específico e autônomo. A partir desse momento, a Psiquiatria empenhou-se em se constituir como instância máxima de diagnóstico da loucura,

valendo-se de um rigor disciplinar que possibilitou a ampliação dos mecanismos de controle médico e social sobre os corpos considerados desviantes, incidindo de modo particular sobre as mulheres.

> Evidenciando o comprometimento da psiquiatria com as políticas de controle social propostas pelas primeiras administrações republicanas, o universo temático privilegiado pelos especialistas brasileiros na construção da loucura como doença mental deixa entrever as principais áreas de intervenção das estratégias normalizadoras: os comportamentos sexuais, as relações de trabalho, a segurança pública, as condutas individuais e as manifestações coletivas de caráter religioso, social, político etc.
> (Engel, 2020, p. 323)

Posto isso, a Psiquiatria identificou na mulher e em seu corpo um campo aberto à investigação científica que, para além de eventuais descobertas, frequentemente resultou em conclusões levianas, contribuindo para a perpetuação de justificativas discursivas da dominação masculina. Engel (2020) apresenta diversos exemplos de casos clínicos do final do século XIX nos quais se evidencia a articulação entre fisiologia feminina, sexualidade, aspirações profissionais e saber psiquiátrico.

No primeiro caso analisado por Engel, a paciente foi diagnosticada como histério-epiléptica. A ficha de observação revela que os clínicos recorreram à sua vida pregressa com o objetivo de estabelecer uma linha "evolutiva" da patologia, segundo a qual as primeiras manifestações histéricas surgiriam, em geral, após a primeira menstruação. O caso indica que a saúde psíquica da paciente teria permanecido em constante oscilação, apresentando breves melhoras com o advento do casamento, seguidas de agravamento posterior. Os momentos de piora foram associados, pelos médicos, às ocasiões em que a paciente manifestou repúdio ao marido.

Outro exemplo diz respeito a uma paciente acusada de homicídio. Inicialmente descrita como profundamente apaixonada pelo esposo, ela teria, com o passar do tempo, demonstrado desinteresse conjugal, culminando no assassinato do marido. A paciente alegou agir em legítima defesa, afirmando que, caso não o tivesse matado, seria por ele assassinada. No entanto, tal justificativa não foi considerada suficiente pelos peritos. Os clínicos passaram, então, a cruzar elementos de sua vida anterior à internação com observações realizadas durante o período de reclusão, buscando explicar o que denominaram "loucura homicida".

A ficha clínica registra como primeiro sinal de anormalidade o interesse da paciente por práticas espíritas. Durante a internação, ela foi submetida a testes de ética questionável, incluindo situações de incitação sexual promovidas pelo próprio médico. Ao corresponder a tais estímulos, sua conduta foi interpretada como indício de lascívia excessiva, associada à figura da mulher fatal, caracterizada pelo desejo por prazeres carnais desvinculados do

compromisso conjugal. Tal comportamento foi tomado como evidência de patologia mental: louca.

A análise de sua vida pregressa revelou ainda um intenso interesse pelos estudos. Mesmo após o casamento, a paciente manteve-se dedicada à formação no Liceu de Artes e Ofícios. Contudo, diante do que a clínica considerava seu destino biológico incontornável, a maternidade foi interpretada como fator decisivo para o abandono de suas aspirações intelectuais e profissionais. O que lhe restou, segundo os registros médicos, foi a vida doméstica, seguida pela frustração, pela internação e, por fim, pela morte.

Engel apresenta ainda outros casos clínicos igualmente reveladores, todos marcados pela percepção médica de comportamentos considerados desviantes em relação a modelos específicos de feminilidade que a própria clínica psiquiátrica ajudava a normatizar e a manter. Em todos eles, observa-se a curiosidade insistente dos médicos pela sexualidade feminina, sendo os quadros considerados ainda mais "escandalosos" quando à suposta lascívia somavam-se o desejo por uma vida profissional e o desinteresse pelo matrimônio. Entre os temas de maior interesse para os homens da ciência, destacava-se, de modo recorrente, o fenômeno da menstruação. Conforme apontado na literatura médica do século XVIII, o sangue menstrual ainda era envolto por uma aura mística, já associada, contudo, à loucura e à morte pelos cientistas do final do século XIX.

No romance contemporâneo *O Baile das Loucas* (2021), da escritora francesa Victoria Mas, são apresentados os percalços de uma clínica psiquiátrica voltada ao público feminino na França do final do século XIX. No hospital *Salpêtrière*, localizado nos arredores de Paris, mulheres consideradas "acometidas" pela loucura eram diariamente internadas. Os sintomas que justificavam essas internações abrangiam comportamentos como a recusa em se casar precocemente, a infidelidade conjugal, a hiperatividade, entre outros indícios de inadequação ao papel social esperado para as mulheres. Tais internações eram, em sua maioria, solicitadas por homens pertencentes ao círculo familiar dessas mulheres. Como sintetiza a autora: "Parte manicômio, parte prisão, Paris jogava na *Salpêtrière* tudo com que não sabia lidar: os doentes, as mulheres" (Mas, 2021, p. 85).

À mulher era atribuída, acima de tudo, a subordinação. Assim, aventurar-se em uma carreira profissional, sobretudo nas artes, campo diretamente ligado à elaboração da subjetividade, implicava riscos consideráveis. Antes mesmo de qualquer investimento prático, era necessário construir recursos psíquicos para rebelar-se contra representações femininas que aprisionavam as mulheres em dois polos antagônicos: o do anjo do lar e o da mulher fatal. Restava-lhes ser Maria ou Eva, santa ou demônio. Qualquer outra possibilidade era

socialmente interditada. Era necessário romper com essas imagens de si para poder desenhar uma história própria.

Nesse sentido, conciliar as exigências de ser artista e mulher no início do século XX configurava-se como um exercício constante de equilíbrio, conforme aponta Simioni (2019). A artista que, de modo determinado, investia em sua carreira corria o risco de ser percebida como uma "excrescência social". Preservar a reputação exigia perspicácia, prudência e constante vigilância de si.

Observa-se, com relativa nitidez, que os papéis de feminilidade que destinavam às mulheres o espaço doméstico, o casamento e a maternidade como supostos desígnios naturais contaram com uma robusta estrutura institucional voltada à manutenção dessa ordem. Atualmente, à luz de distintos aportes teóricos, em especial aqueles oriundos de uma história social da arte atravessada pelas categorias de raça e gênero, torna-se mais evidente o quanto as artistas estiveram envolvidas em um jogo permanente e delicado entre a adesão estratégica aos papéis sociais impostos e a arriscada tentativa de refutá-los.

Segundo Kehl (2016, p. 14), não foi possível às mulheres do século XIX reconhecer plenamente o caráter opressivo dos papéis de feminilidade elaborados pelos homens, tampouco compreender que tal ideologia não expressava uma verdade universal do desejo feminino, mas antes "a verdade do desejo de alguns homens, sujeitos dos discursos médico e filosófico que participaram das formações ideológicas modernas".

O domínio de línguas estrangeiras, assim como o aprendizado de um instrumento musical, o bordado e toda prática capaz de contribuir para o bom funcionamento do ambiente doméstico ou, mais precisamente, para que a mulher pudesse apresentar-se adequadamente diante das visitas, figuravam entre os predicados mais valorizados pelas famílias burguesas. Tal condicionamento, contudo, instituiu uma experiência subjetiva profundamente marcada por limitações, incidindo diretamente sobre a construção e a vivência da feminilidade, ao insistir em naturalizar o espaço privado como destino feminino. A concepção do ambiente doméstico como "natural à mulher" possui, ademais, raízes anteriores ao segundo oitocentos.

A ideia da mulher destinada ao espaço doméstico que, segundo Kehl (2016), passou a dominar os saberes científicos e artísticos, bem como os círculos intelectuais do final do século XIX no Ocidente, teve como um de seus principais formuladores o médico iluminista Pierre Roussel, em seu tratado *Do Sistema Físico e Moral da Mulher* (1775). Tal obra "tornou-se referência para fundamentar todos os discursos que se produziram nos anos seguintes sobre a natureza das mulheres" (Kehl, 2016, p. 45).

O pensamento desenvolvido por Roussel exerceu influência decisiva na consolidação da diferença sexual como princípio de oposição binária. A partir de um saber médico então legitimado, o autor recorreu às distinções fisiológicas entre homens e mulheres para sustentar a ideia de que a moral feminina estaria inteiramente submetida às suas particularidades biológicas. A condição da mulher era, assim, intrinsecamente associada à presença de um órgão considerado misterioso — o útero —, a partir do qual se definiam também seu lugar social e suas funções: o lar e a maternidade (Kehl, 2016).

D'Incao (2020) observa que, no Brasil, o padrão das construções urbanas durante o período imperial ainda obedecia a um esquema em que as casas se dispunham lado a lado, com pouca distância física entre si. Somente posteriormente essas edificações passaram a se afastar umas das outras, e a calçada passou a estabelecer uma separação mais nítida entre o lar e a rua, entre o espaço privado e o espaço público. Como assinala a autora, "a construção de casas isoladas proliferou depois da libertação dos escravos e da Proclamação da República" (D'Incao, 2020, p. 228).

A dicotomia entre público e privado revela-se particularmente relevante nesse contexto, uma vez que se trata de uma preocupação pujante da nova sociedade burguesa na qual essas artistas estavam inseridas. A necessidade de demarcar com clareza tais esferas constituiu elemento fundamental na elaboração dos papéis de feminilidade que se buscava instituir no período. A separação entre a vida íntima do lar e a vida exterior mostrou-se basilar para a classificação e a delimitação das mulheres que podiam ou não estar na rua.

Posto isso, o que hoje se reconhece como "papéis tradicionais" atribuídos às mulheres pode ser mais bem compreendido à luz desse contexto histórico e social. Do mesmo modo, torna-se possível compreender, na contemporaneidade, a persistência do caráter hostil e inseguro do espaço público, em especial das ruas, para as mulheres.

3.3. A rua como desejo e território de disputa, interdição e sutil conquista: um olhar pendular entre Brasil e a França

A intensa energia dedicada à construção dos papéis de feminilidade que sustentaram a ordem moral da sociedade ocidental na segunda metade do século XIX, como elucida Kehl (2016), teve origem, sobretudo, na reação masculina, em especial no patriarcado francês, diante das profundas transformações sociais que vinham abalando a Europa desde o final do século XVIII. As tensões políticas e as sucessivas revoltas populares, culminando na Revolução Francesa, despertaram na burguesia masculina o temor da desordem e da

dissolução das fronteiras entre o público e o privado. Nesse contexto, a presença feminina nas ruas e nos movimentos de insurgência passou a ser percebida como uma ameaça direta à estrutura patriarcal.

A rua, enquanto espaço simbólico e material, constituiu-se historicamente como território de disputa e como expressão do desejo de emancipação. Na França, berço das revoluções e frequentemente descrita como "laboratório da modernidade ocidental", e no Brasil; país herdeiro de uma formação patriarcal transplantada e reforçada pela experiência colonial, o século XIX revela um jogo de forças semelhante: de um lado, mulheres que buscam conquistar visibilidade pública; de outro, estruturas sociais empenhadas em reconduzi-las ao espaço doméstico.

Dessa forma, torna-se pertinente adotar um olhar pendular entre esses dois contextos, observando como, apesar das diferenças históricas e culturais, França e Brasil se refletem mutuamente nos processos de construção e contenção do desejo feminino de "ir à rua". Isto é, o desejo de a mulher ocupar o espaço social, político e simbólico do qual foi reiteradamente afastada.

Durante a efervescência revolucionária francesa, as mulheres não apenas participaram dos acontecimentos, mas ocuparam posições de destaque nas ações políticas. Foram elas que marcharam sobre Versalhes, em 1789, movidas pela fome e pela revolta (Kehl, 2016). Desejosas, desobedientes e insubmissas, não hesitaram em empunhar armas nem em reivindicar, inclusive de forma violenta, sua presença no espaço público — como também se verificou em revoltas posteriores, a exemplo dos movimentos grevistas retratados em *Germinal* (Émile Zola, 1885), marcados por expressiva participação feminina.

Essa fama de agitadoras destemidas rapidamente resultou na imposição de regras coercitivas mais explícitas e eficazes. Na Paris de 1875, a aglomeração de cinco mulheres ou mais passou a ser proibida, sob pena de prisão. Afinal, ainda que a Revolução Francesa dificilmente tivesse ocorrido da mesma forma sem a participação feminina, tornou-se imperativo disciplinar as desobedientes: afastá-las das ruas, da esfera pública, e reconduzi-las ao lar, longe da exposição social do olhar. Essa contenção do corpo feminino no espaço público tornou-se, inclusive, uma questão central para as próprias forças revolucionárias.

Lidar com o retorno do recalcado configurava-se como um verdadeiro "sufoco", como salienta Kehl (2016). Nem mesmo os jacobinos se mostravam confortáveis diante das mulheres que ocupavam as ruas e participavam das relações sociais do olhar. Profundamente incomodados com a mistura dos sexos à revelia da ordem estabelecida, clamaram contra a

"igualdade ignóbil de que se reclama este sistema que dá às mulheres o direito de serem tão atenciosas como nós" (Duby e Perrot *apud* Kehl, 2016, p. 43).

A aspiração feminina por uma participação ativa na esfera pública revolucionária deu origem à lendária figura das *pétroleuses*: combatentes que, segundo a narrativa da época, teriam incendiado grande parte da cidade durante a Comuna de Paris. Essas mulheres passaram a encarnar, no imaginário social, o perigo da insubmissão feminina, movidas por um desejo profundo de transformação estrutural, tanto no plano político quanto no terreno das subjetividades.

Figura 17 – Cartão postal de propaganda anti-*communarde* (julho de 1871), algumas semanas após a queda da Comuna de Paris.



Fonte: *Paris, capital da modernidade*, Harvey, 2003.

Na literatura de autoria feminina, encontra-se um exemplo particularmente instigante dessa figura insurgente. A escritora dinamarquesa Isak Dinesen (1885–1962), que assinava suas obras com o pseudônimo Karen Blixen, narra a história de Babette, protagonista do conto *A Festa de Babette* (2012), publicado originalmente em 1950. A narrativa situa-se no final do século XIX, em um vilarejo isolado ao norte da Noruega. De modo repentino, Babette chega à pequena comunidade e altera profundamente a vida de duas irmãs, bem como a dinâmica do próprio vilarejo.

A misteriosa Babette, em virtude de um golpe de sorte, ao ser premiada na loteria parisiense com a quantia de dez mil francos, decide empregar integralmente o valor na preparação de um jantar especial na casa das irmãs que a acolheram.

Em uma atmosfera quase mágica, Babette serve uma refeição primorosamente elaborada às anfitriãs e aos moradores do vilarejo. O banquete, de sabor inefável, desperta sensações que ultrapassam o mero paladar, afetando simultaneamente o corpo e o espírito daqueles que o experimentam. Ao final da refeição, as faculdades físicas e cognitivas dos convivas parecem levemente transformadas, como ilustra o seguinte trecho: "foi uma abençoada piada observar que os velhos irmãos e irmãs que se levavam tão a sério, naquela espécie de segunda infância, tropeçaram, ficavam de pé, seguiam caminhando ou estancavam [...]" (Blixen, 2012, p. 49).

Ao final da narrativa, Blixen revela que aquela aparente e afável senhora era, na realidade, uma grande artista: chefe de cozinha do célebre *Café Anglais*, em Paris. Contudo, em virtude dos conflitos desencadeados durante a Comuna de Paris, período no qual perdeu pessoas que lhe eram caras, Babette também atuou como guerrilheira. Assim como as mulheres que marcharam rumo a Versalhes, não se furtou a empunhar armas em defesa do povo.

Babette era uma *communarde* que se viu obrigada a deixar Paris às pressas em razão da violência dirigida contra os insurgentes, como se observa em um dos últimos parágrafos do conto:

> Sim, disse ela, fui uma *comunnarde*. Graças a Deus, eu fui uma *comunnarde*! E as pessoas que mencionei, madames, eram más e cruéis, deixaram o povo de Paris passar fome: levaram opressão e injustiça aos pobres, Graças a Deus, eu fiquei numa barricada; descarreguei minha arma por meus concidadãos! Mas mesmo assim, madames, não voltarei a Paris, agora que as pessoas de quem falei já não estão mais por lá. (Blixen, 2012, p. 54)

No que concerne aos efeitos simbólicos da Revolução Francesa sobre a construção da feminilidade, o movimento possibilitou às mulheres a tomada de consciência de que não eram crianças. Como afirma Élisabeth Sledziewski (*apud* Kehl, 2016, p. 43), "Reconheceu-lhes uma personalidade civil que o Antigo Regime lhes negava, e elas se tornaram seres completos, capazes de fruir e de exercer seus direitos". Foi nessa mesma Paris revolucionária, marcada por sucessivas convulsões sociais, que as mulheres foram convocadas a ocupar as ruas — ainda que, pouco depois, lhes fosse interditada a possibilidade de aglomeração pública.

Nesse contexto, uma das figuras mais emblemáticas da literatura feminina do século XIX também tomou as ruas para gritar, agitar e subverter os papéis tradicionais de feminilidade. Movida pelo desejo de participação cívica e pela ousadia de vestir calças, George Sand: pseudônimo da baronesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804–1876), encarnou, no plano estético e político, uma forma radical de rebeldia.

Ao livrar-se de espartilhos e anáguas, vestir calças e camiseta e circular em público com um cigarro entre os dedos, gesto ainda interditado às mulheres, George Sand corporificava a liberdade que almejava para a França socialista. Em Paris, engajou-se na defesa da utópica igualdade entre os povos, convertendo a efervescência revolucionária não apenas em projeto político, mas em um verdadeiro estilo de vida. Não recuou diante dos confrontos perigosos que se desenrolavam nas ruas.

Figura 18 – Caricatura de George Sand como metade homem, metade mulher (1848).



Fonte: Reprodução da caricatura *George Sand como metade homem, metade mulher* (1848), disponível no site *Wonders and Marvels*. Acesso em: 07 out. 2023.

Conforme observa Lauren Elkin (2022, p. 220), entre todos os lugares sobre os quais George Sand escrevia e com os quais sonhava, era Paris "a prosaica, a suja, a irritante, a bela Paris", que ela acreditava concentrar as maiores possibilidades de emergência de um mundo novo. Esse mundo, contudo, não se concretizou, ou, ao menos, não na forma da Paris socialista que a escritora tanto almejava.

No que se refere ao direito ao voto, a escritora faleceu quase sete décadas antes dessa conquista simbólica e significativa. As mulheres francesas somente obtiveram esse direito em 1945, treze anos depois das brasileiras, o que as colocou entre as últimas no

mundo ocidental a alcançar tal prerrogativa. É curioso, irônico e, ao mesmo tempo, revelador que um país que tanto temeu a aglomeração feminina por seu ímpeto revolucionário e que, mesmo diante de duras represálias, viu essas mulheres persistirem na ocupação das ruas tenha sido também aquele que mais tardou em lhes conceder um direito tão fundamental quanto o voto.

Partindo dessas notáveis figuras revolucionárias, seja enquanto personagens literárias, como Babette, seja enquanto escritoras, como George Sand, o olhar analista desloca-se para o menos radical Rio de Janeiro, fortemente marcado pela influência estética e cultural de Paris. As artistas que compõem este estudo enfrentavam um percurso repleto de obstáculos. Para criar e conduzir suas próprias narrativas e definir os rumos de suas vidas, era necessário, em alguma medida, desvencilhar-se dos papéis que lhes eram socialmente impostos. Todavia, cada movimento exigia cálculo e cautela, em um constante exercício de equilíbrio entre a ambição artística e as severas restrições sociais do período.

Dessa forma, a formulação de uma ideia de feminilidade no século XIX pode ser compreendida como uma tentativa de conter e reorganizar simbolicamente o poder feminino que emergira no seio das revoluções precedentes. A nova moral burguesa, edificada sobre os ideais de domesticidade, pureza e submissão, buscava assegurar o retorno das mulheres ao espaço privado e reafirmar o domínio masculino.

No Brasil oitocentista, o reflexo desse processo assumiu contornos particularmente rígidos. Em um país recém-independente, herdeiro de uma estrutura colonial escravocrata e em processo inicial de urbanização, o patriarcado, importado dos modelos europeus e adaptado à realidade tropical, chegou já solidamente estruturado e enrijecido. Tratava-se de uma adaptação de um modelo previamente moldado e testado pelas experiências revolucionárias francesas antes de atravessar o Atlântico.

As mulheres brasileiras encontravam-se, assim, inseridas em uma sociedade que, embora se modernizasse em aparência, mantinha profundas hierarquias de gênero e raça. O que se observou, portanto, foi um silenciamento das mulheres nas ruas: suas vozes começavam apenas a buscar brechas para integrar a paisagem sonora das cidades.

Embora não haja registros expressivos de grandes revoltas femininas no Brasil oitocentista, nem mesmo em períodos anteriores, esse aparente silêncio pode ser compreendido como sintoma de uma estrutura patriarcal já testada, importada e significativamente enrijecida, ainda que escritoras, artistas e jornalistas do período tenham começado a tensioná-la. Longe de indicar ausência de inconformismo, tal silêncio revela antes uma presença contida por normas severas, moldadas por costumes transplantados e adaptados

aos trópicos, mas igualmente atravessada por uma energia latente que se manifestaria por meio de formas sutis de resistência cultural, literária e simbólica

A dicotomia entre público e privado, expansão e contenção, revela-se, assim, particularmente oportuna, pois reflete uma preocupação pujante da nova sociedade burguesa na qual todas as artistas consideradas nesta pesquisa estavam inseridas. A necessidade de demarcar com precisão as esferas pública e privada tornou-se constitutiva da construção dos papéis de feminilidade que se buscava instituir no período. O que hoje se reconhece como "papéis tradicionais" das mulheres somente se torna inteligível quando analisado à luz desse contexto histórico e social específico.

Introduz-se, nesse ponto, um paralelo significativo: se, na França revolucionária, as mulheres ocuparam as ruas como força insurgente, como no caso simbólico de figuras como Babette, para, em seguida, serem novamente contidas e reconduzidas ao espaço privado pelos próprios agentes da revolução, no Brasil de fins do século XIX esse modelo patriarcal já chegava importado, consolidado e endurecido.

Em um país marcado pela urbanização tardia, por uma sociedade agrária, pela escravidão e por profundas distinções de classe e raça, as artistas que compõem este estudo desejavam mais do que ocupar o lugar de matriarcas ou de "anjos do lar": buscavam visibilidade, aspiravam à participação na vida pública e reivindicavam o direito de narrar e representar. O percurso, contudo, era atravessado por inúmeros obstáculos: escassez de espaços de acesso, circulação restrita, visibilidade vigiada e normas sociais que regulavam até mesmo o simples ato de transitar pela cidade. Para criarem e definirem seus próprios trajetos, essas mulheres precisavam, de algum modo, desviar-se dos papéis que lhes eram impostos e o fizeram sob cálculo, sob vigilância constante e sob o risco da reclusão ou da invisibilidade. Ainda assim, o fizeram.

Em consequência, a "rua" não operava apenas como espaço físico de deslocamento, mas como horizonte simbólico de liberdade, visibilidade e participação e, simultaneamente, como espaço de controle, vigilância e ameaça. Essa ambivalência manifesta-se tanto na produção pictórica quanto na literária do período. A inclusão do exemplo francês permite, assim, iluminar em espelho o movimento brasileiro: se "ir à rua" significava, para as mulheres francesas, um gesto explícito de insurgência, para as brasileiras tal movimento assumiu formas mais sutis e discretas

Entre o alvoroço das *communardes* francesas e a discrição cuidadosamente calculada de algumas artistas brasileiras oitocentistas, desenha-se um mesmo movimento de resistência: a tentativa de inscrever, a seu modo e nos limites do que era possível em cada contexto

histórico e geográfico, o feminino na paisagem pública, seja pela insurgência aberta, seja pela sutileza estratégica.

Nesse sentido, o olhar pendular que aproxima Paris e Rio de Janeiro evidencia os ecos de uma história comum de contenção e desejo, cuja materialização, no contexto brasileiro, pode ser observada nas pinceladas de Abigail de Andrade dedicadas à representação do subúrbio carioca.

Se, na França, as mulheres foram expulsas das ruas após ousarem incendiá-las, no Brasil as artistas aprenderam a habitá-las pelo desejo e pelo comedimento, valendo-se da escrita, da arte e da invenção de modos simbólicos de presença. Em ambos os casos, a rua permanece como metáfora de liberdade e, simultaneamente, de interdição: um espaço que as mulheres jamais deixaram de reivindicar.

O desejo de rua, isto é, o desejo de acesso à arena pública, historicamente controlado e de difícil alcance mesmo para mulheres brancas e burguesas, constitui um eixo que será amplamente explorado na análise das pinturas de cenas citadinas de Abigail de Andrade. Estar na rua implica, necessariamente, ver e deixar-se ver. Por essa razão, tal espaço configurou-se como território de intensa disputa e tensão para as mulheres, uma vez que os papéis de feminilidade também operavam como mecanismos de controle dos corpos no espaço urbano.

CAPÍTULO 4. GEORGINA DE ALBUQUERQUE E JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: DESLOCAMENTOS DOS PAPÉIS DE FEMINILIDADE

Este capítulo dedica-se à análise da trajetória e de algumas produções de duas artistas que reivindicaram o direito de narrar. Por meio dos pincéis, das tintas e do bico de pena, elas elaboraram visões sobre as mulheres que não reiteravam a narrativa enfadonha forjada pelo imaginário branco e masculino oitocentista. Nesse imaginário, às mulheres eram atribuídos apenas dois papéis possíveis: o de *anjo do lar* ou o de *mulher errante*. Em contraposição a esse enquadramento restritivo, Georgina de Albuquerque e Júlia Lopes de Almeida evocaram a figura feminina em posições de centralidade simbólica e narrativa, concebendo-a, sobretudo, como sujeito dotado de agência e de história própria.

Na pintura de Georgina, uma princesa pode também arquitetar os rumos de uma nação; na escrita de Júlia, a matriarca não se reduz a contornos suavizados em tons açucarados, alheia a si mesma, tampouco a mulher adúltera deve carregar indefinidamente o calvário da vergonha por um suposto desvio moral.

Figura 19 – Retrato de Georgina de Albuquerque



Fonte: Reprodução do retrato *Retrato de Georgina de Albuquerque*, disponível no site da Câmara Municipal de Taubaté. Acesso em: 07 out. 2023.

Figura 20 – Retrato de Júlia Lopes de Almeida



Fonte: Reprodução do Retrato de Júlia Lopes de Almeida, disponível no site Brasil Escola. Acesso em: 07 out. 2023.

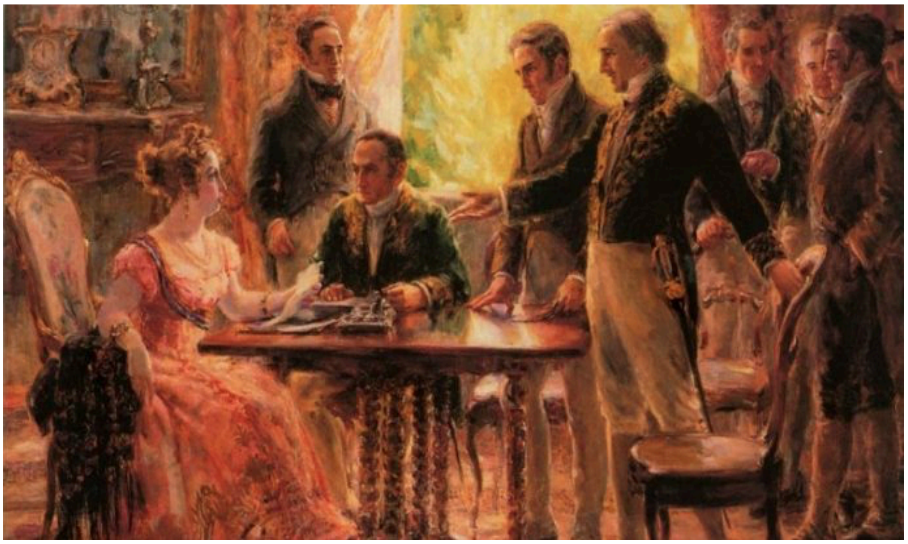
A partir das obras de Georgina de Albuquerque e de Júlia Lopes de Almeida, emergem, assim, figuras femininas que se afirmam, acima de tudo, como mulheres pensantes, conscientes de si e de seu lugar no mundo.

4.1. Quando a mulher é agente da história

Nascida em Taubaté, no interior paulista, em 4 de fevereiro de 1885, e falecida na cidade do Rio de Janeiro em 29 de agosto de 1962, Georgina Moura de Andrade Albuquerque deixou um legado expressivo tanto no campo pictórico quanto em sua trajetória biográfica. Destacam-se, sobretudo, suas contribuições para a afirmação da mulher como sujeito histórico, agente da história e artista profissional. Georgina de Albuquerque foi a pintora responsável pela emblemática, embora ainda pouco referenciada, tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922).

A obra representada na Figura 21 foi concebida em resposta ao edital público de 1921, por meio do qual o governo previa a aquisição de quatro telas produzidas segundo os preceitos do gênero histórico na pintura, com temática vinculada às comemorações do centenário da Independência do Brasil. As obras deveriam obedecer a dimensões específicas, situando-se entre dois metros e meio e cinco metros em seu lado maior (Stumpf *et al*., 2022, p. 133)

Figura 21 – Georgina de Albuquerque. Sessão do conselho de Estado. Óleo sobre tela, 1922, 210 x 265 cm. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Reprodução digital. Acesso em: 07 out. 2023.

Na tela observa-se que as escolhas estéticas da artista operam como um dispositivo de questionamento ou, ao menos, de deslocamento, das narrativas históricas consagradas. Ao representar uma cena histórica real e reposicionar a princesa regente Maria Leopoldina no centro da composição de um evento político decisivo, Georgina de Albuquerque redireciona o protagonismo a uma figura feminina tradicionalmente retratada à sombra de seu marido. Tal gesto adquire ainda maior relevância ao se considerar que a artista se tornou a primeira

mulher a realizar uma pintura histórica no Brasil, gênero que, até então, lhes fora sistematicamente negado.

Na composição, Maria Leopoldina está posicionada no centro de um momento decisivo da história nacional. Elegantemente sentada atrás de uma mesa, a princesa preside a reunião com os conselheiros de Estado. Por meio dessa representação, Georgina de Albuquerque contrapõe-se à imagem recorrente da mulher dócil, passiva e restrita à execução dos deveres do lar, propondo uma figura feminina investida de autoridade política e capacidade decisória.

> A primeira observação dessa obra é surpreendente, pois ela contraria claramente determinadas expectativas que orientam a visão comum a respeito do que deve ser uma pintura histórica, sobre atributos específicos da autoria e sobre os motivos que melhor figuram um momento grandioso da história nacional. Georgina solucionou de forma singular a questão do tema, relativo à comemoração do centenário da Independência. Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heroica aí representada: uma mulher! Após uma leitura breve da legenda explicativa sabe-se, afinal, quem é a personagem central retratada, a Princesa Leopoldina, em meio à reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do Ipiranga (Simioni, 2002, p. 21).

O compromisso estético e as escolhas plásticas presentes na referida obra podem ser compreendidos como a consolidação de uma postura insubordinada por parte da artista. Ao conferir a uma mulher o estatuto de figura heroica em uma pintura histórica, Georgina de Albuquerque reivindica o direito de construir uma narrativa visual na qual a mulher assume o papel de agente política ativa e visivelmente atuante, em um contexto no qual, embora o debate sobre a participação feminina já circulasse, as mulheres sequer haviam conquistado o direito ao voto. Soma-se a isso a adoção da técnica impressionista, igualmente incomum no âmbito da pintura histórica.

Na mesma ocasião das comemorações do centenário da Independência do Brasil, outra obra concorreu ao edital público, embora não tenha sido contemplada pelo júri. Trata-se da pintura *D. Leopoldina e seus filhos* (1921) [Figura 22, p. 85], de Domenico Failutti (1872–1923), artista italiano que teve breve passagem pelo Brasil.

Nessa obra, Maria Leopoldina é representada no papel socialmente esperado: o de matriarca, em consonância com a tradição dos retratos de famílias aristocráticas, tal como aqueles produzidos pela artista francesa Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) às vésperas da Revolução Francesa (Simioni, Júnior, 2018, p. 31).

Failutti retrata Maria Leopoldina vestida de amarelo, cor que remete à Casa de Habsburgo (Montelone, 2016), berço da dinastia austríaca, sentada em uma poltrona e rodeada por seus filhos. A composição reitera uma iconografia previsível da sensibilidade maternal feminina, ancorada em valores de domesticidade.

Figura 22 – Domenico Failutti. Dona Leopoldina e seus filhos. (1921). Óleo sobre tela, 253,5 x 155 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, disponível no site Arte Brasileiros. Acesso em: 07 out. 2023

Ao serem colocadas lado a lado as obras de Georgina de Albuquerque (Figura 21, p. 83) e de Domenico Failutti (Figura 22), evidencia-se a construção de narrativas visuais radicalmente distintas. A análise comparativa dessas imagens permite investigar, de modo profícuo, como as escolhas plásticas e estéticas operam diretamente na produção de sentidos, revelando projetos simbólicos divergentes acerca do papel da mulher na história e na vida pública.

> os andaimes da produção social das imagens; os trabalhos de seleção que implicam políticas de favorecimento, de esquecimento ou de proposital destaque são com certeza procedimentos necessários para todos aqueles que queiram enfrentar esse tipo de matéria (Schwarcz, 2014, p. 420).

A tela de Georgina de Albuquerque também se distancia significativamente da célebre obra *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843–1905),

imagem amplamente difundida como representação canônica do processo de independência nacional. Na composição de Pedro Américo, desde a topografia idealizada do cenário até a figura de Dom Pedro I montado a cavalo, espada em riste, todos os elementos são cuidadosamente imaginados para atender a um projeto de fabulação iconográfica triunfal, voltado à construção de uma narrativa nacional que buscava se afastar simbolicamente do passado colonial. Como o próprio artista afirmou, "a realidade inspira, mas não escraviza"[9].

Figura 23 – Pedro Américo. Independência ou morte. Óleo sobre tela, 1888. 415 x 760 cm. São Paulo: Museu Paulista da USP.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, disponível no site Arte Brasileiros. Acesso em: 07 out. 2023

Foi necessário construir uma narrativa visual deliberadamente artificial como recurso político destinado a persuadir e doutrinar a consciência coletiva em torno de um projeto de nação. Para tanto, tornou-se indispensável fazer Maria Leopoldina desaparecer da materialidade dos fatos históricos, a fim de que Dom Pedro I pudesse emergir como o arrimo máximo e, por vezes, único de um povo. O apagamento da figura feminina operou, assim, como condição para a preservação de um modelo de autoridade eminentemente masculino. Tal procedimento não é fortuito, mas coerente com uma sociedade ocidental imersa em uma lógica masculina de documentar, narrar e produzir ciência. A virilidade, nesse contexto, constitui-se como elemento estruturante da narrativa histórica, reiterada nas alegorias da pintura de história, nas quais o protagonismo masculino se impõe, reafirmando a ideia de que as grandes nações nasceram do esforço físico e do sacrifício de homens impetuosos.

Distanciando-se das construções alegóricas de um passado glorioso, viril e belicoso da independência nacional, bem como da necessidade de representar Maria Leopoldina segundo o papel tradicional de matriarca cercada por sua prole, Georgina de Albuquerque optou por

[9] Cf.ALBERGARIA, Danio. *As raízes do quadro Independência ou Morte.* Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/as-raizes-do-quadro-independencia-ou-morte-2/. Acesso em: 19 ago. 2022.

registrar o protagonismo de uma mulher cuja atuação histórica se deu não pelo grito ou pela espada, mas pelo exercício da palavra, da articulação política e da capacidade de mediação. Munida de papel e caneta, e investida da autoridade que lhe cabia enquanto princesa regente, Leopoldina contribuiu de modo decisivo para a efetivação do processo de independência.

O momento da independência do Brasil foi, sem dúvida, grandioso; contudo, na interpretação proposta por Georgina, sua grandiosidade não reside na violência das espadas, na imponência dos cavalos ou na bravura de homens armados. Ao contrário, ela se manifesta na capacidade de uma mulher de dialogar, mobilizar sua voz e exercer o poder político que lhe fora conferido, transformando negociação e inteligência estratégica em forças históricas. Ao inscrever essa leitura na pintura de história, a artista afirma que, apesar das tentativas sistemáticas de apagamento, uma mulher esteve entre as protagonistas de um dos momentos fundadores da nação brasileira.

Georgina de Albuquerque não recorreu a alegorias abstratas, mas a um acontecimento histórico concreto, reivindicando, assim, a inclusão de seu próprio olhar no panteão da pintura de história.

Cabe ainda salientar que o período de elaboração da obra coincide com um momento em que a própria Academia atravessava uma crise temática. Tal instituição, como lembra Tadeu Chiarelli (s.d.), estava historicamente investida de uma missão civilizatória alinhada à cultura europeia, cujo partido estético orientava-se:

> vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados com o problema da construção da civilização no Brasil da primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória (Santos *apud* Chiarelli, s.d., p. 79).

Embora *Sessão do Conselho de Estado* tenha sido realizada em um período de profunda crise da pintura acadêmica, precisamente em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, a obra foi construída em consonância com alguns preceitos fundamentais da pintura de história. Com regras compositivas rigorosas, esse gênero pictórico funcionava, sobretudo, como registro visual voltado à consolidação de um passado nacional marcado por glórias e feitos heroicos. Mais do que documentar uma realidade factual, a pintura de história investia na criação imagética de um passado desejado, operando como expressão de um projeto simbólico de nação.

Desde a década de 1880, diante da decadência da monarquia, as imagens associadas a esse regime encontravam-se desgastadas. Contudo, após a Proclamação da República, novos

repertórios de representação do passado nacional passaram a ser mobilizados pela arte pictórica.

Ainda que a pintura de história já não vivesse seu período de apogeu, a obra de Georgina de Albuquerque (Figura 21, p. 83) integrou o conjunto das quatro telas selecionadas no edital público de 1921, lançado por ocasião das comemorações do centenário da Independência do Brasil. Além de *Sessão do Conselho de Estado*, foram contempladas pelo referido edital as obras: *Primeiros Sons do Hino da Independência*, de 1922 (Figura 24), de August Bracet (1881-1960); *Minha terra*, de 1921 (Figura 25, p. 89), de Helios Seelinger (1878-1965); e *O Precursor*, de 1921 (Figura 26), de Pedro Bruno (1888-1949)[10] .

O edital convocava artistas a produzirem obras que versassem sobre o tema da independência nacional, reafirmando, ainda que em contexto de transição estética, a relevância simbólica do gênero histórico.

Figura 24 – Augusto Bracet. Primeiros Sons do Hino da Independência, 1922. Óleo sobre tela, 190 x 250 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional, disponível na Wikipedia. Acesso em: 07 out. 2023.

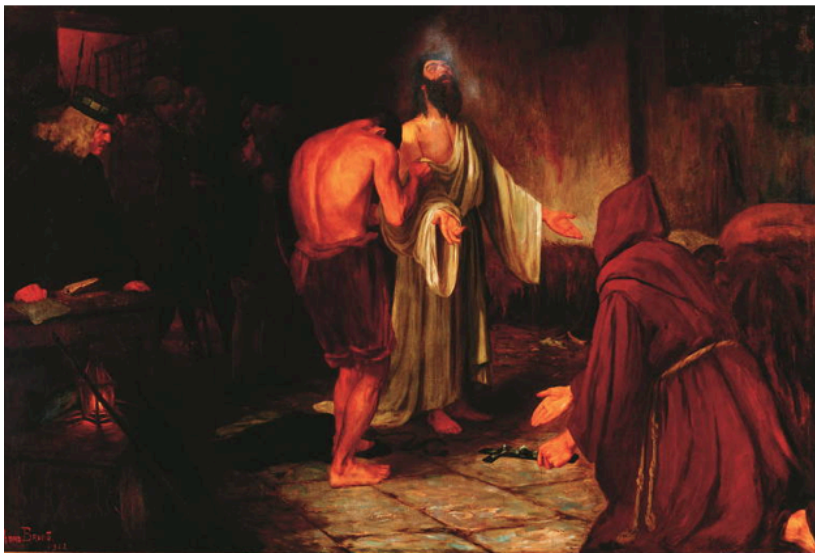
[10] STUMPF, Lúcia K. et al. *O sequestro da independência: uma história da construção do mito do sete de setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 133.

Figura 25 – Helios Seelinger. Minha terra, 1921. Óleo sobre tela. 300 x 600 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional, reprodução da obra Minha terra (1921), disponível na Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em: 07 out. 2023.

Figura 26 – Pedro Bruno. O Precursor, 1921. Óleo sobre tela, 265 x 372 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional, reprodução da obra disponível na Folha Online. Acesso em: 07 out. 2023.

Diante desse conjunto, torna-se fundamental destacar a singularidade da pintura de Georgina de Albuquerque. Entre as representações comemorativas do centenário da Independência, sua obra distingue-se por convocar o corpo feminino não como ornamento, alegoria ou elemento acessório, mas como sujeito político. Nela, a figura da mulher deixa de ocupar o lugar de objeto contemplativo ou de superfície para projeções imaginativas masculinas e passa a inscrever-se como agente da história.

A ousadia de Georgina manifesta-se de forma dupla. Por um lado, ao inserir-se como artista em um campo então rigidamente masculinizado: o da pintura de história. Por outro, ao reivindicar a memória de Maria Leopoldina, tradicionalmente representada como figura passiva e melancólica, e ressignificá-la como personagem central, dotada de razão, autoridade e capacidade de decisão política. Tal gesto é revelador da maneira como Georgina concebia o lugar da mulher no mundo, não como espectadora dos acontecimentos históricos, mas como participante ativa de sua transformação.

Essa insurgência pictórica não apenas se afasta da teatralização grandiosa e patriótica que marcou grande parte da pintura histórica brasileira, como também abre espaço para a evocação do protagonismo feminino em um momento fundacional da nação. Contudo, é fundamental reconhecer que tal ousadia não se encontra dissociada de uma materialidade concreta. Ela foi viabilizada por condições específicas, como a formação artística da pintora, seu acesso a instituições de ensino — negado à maioria das mulheres de seu tempo — e sua inserção em determinados círculos culturais e sociais. Reconhecer esses fatores é essencial para evitar a recorrente armadilha do mito do "gênio artístico", concebido como sujeito excepcional que cria a partir do nada, alheio às determinações históricas e sociais.

À época da realização da obra, Georgina já se encontrava em terreno relativamente consolidado no que diz respeito à sua trajetória profissional. A artista desfrutava de reconhecimento institucional e de certa liberdade diante de uma encomenda oficial. Até 1922, ano da apresentação da tela, havia recebido menção honrosa (1907), medalhas de prata (1912–1914) e de ouro (1919) nos Salões Nacionais. Em 1920, tornou-se a primeira mulher a ocupar um posto de grande prestígio: o de jurada acadêmica (Simioni, 2002). Além disso, a obra foi produzida em um contexto em que o sufrágio feminino e o voto começavam a sair do campo do desejo para ingressar no debate político concreto, figurando como pauta no Congresso Nacional naquele mesmo ano.

Toda a materialidade que envolve a produção de Georgina evidencia os condicionamentos que marcaram sua prática artística, mas também deixa entrever um olhar atento às questões relacionadas às mulheres. Mesmo operando a partir de um meio tradicional e representando uma cena oficial, é possível afirmar que, em *Sessão do Conselho de Estado*, Georgina realiza aquilo que Luce Irigaray (1977 *apud* Machado, 2009) define como escrita feminina: um gesto de subversão produzido no interior da sociedade patriarcal que, ao insurgir-se contra suas estruturas, as desloca e abre espaço para outras formas de linguagem

Por meio da linguagem plástica, a artista reconfigurou a figura do herói, agora investida em um corpo feminino. Com isso, desorganizou o discurso monolítico centrado na

representação exclusivamente masculina do heroísmo e demarcou a existência de uma experiência feminina distinta, ainda que forjada no cerne de uma sociedade rigidamente patriarcal.

Chimamanda Adichie (2009, p. 12) alerta para os perigos da "história única". Toda narrativa que se torna hegemônica está imbricada em relações de poder. Analisar como essas histórias são construídas, quem as narra, com que frequência são reiteradas e quem as sustenta no espaço público oferece instrumentos profícuos para a contestação de sua permanência. Tal análise ilumina, sobretudo, o fato de que toda história de dominação e violência abriga, simultaneamente, formas de resistência. É nesse horizonte que se inscreve a obra de Georgina, que reivindicou, por meio de tintas e pincéis, o direito de observar e expressar uma realidade outra, capaz de escapar ao arbítrio masculino.

Ao evocar uma mulher para o epicentro de um dos momentos históricos mais decisivos da formação nacional, Georgina realiza aquilo que as feministas francesas dos anos 1970 denominaram demarcação da *diferença sexual* (Sant'Ana, 2006). A artista introduz no cerne da pintura histórica uma nova forma de conceber a existência feminina naquela sociedade, propondo uma releitura do passado que, ao mesmo tempo, tensiona a linearidade da narrativa histórica dominante. Trata-se, portanto, da abordagem da experiência histórica de uma mulher a partir de um olhar feminino. Essa operação instaura uma narrativa que escapa aos estereótipos reiterados pela arte e pela literatura, responsáveis por reduzir a figura feminina a papéis ambivalentes e predeterminados: ora a boa mulher de família, o anjo do lar; ora a encarnação demonizada da mulher fatal, vista como capaz de levar às ruínas qualquer família.

Georgina transforma sua protagonista em presença efetiva de um corpo feminino político, dotado de voz e capaz de articular, junto a outros sujeitos, os rumos de uma nação. Trata-se de um corpo historicamente alienado das posições de poder, mas que, uma vez investido de autoridade, como no caso de Maria Leopoldina, imprime novos contornos a um processo que, tradicionalmente, foi narrado como resultado de embates físicos e violentos.

No imaginário coletivo acerca dos processos de independência, as grandes batalhas e a violência exacerbada costumam moldar a memória nacional. Ao propor uma narrativa em sentido oposto, Georgina atribui novos contornos a esse episódio histórico, representando-o a partir de um registro mais racional e burocrático. Como observa Simioni (2019), a independência do Brasil, tal como narrada pelas mãos da artista, configura-se como um embate intelectual, e não físico.

A artista não se intimidou diante das restrições impostas às mulheres e lançou-se em um gênero pictórico que lhes era historicamente interditado: a pintura de história. Tradicionalmente, era o homem quem detinha o controle da produção e da legitimação das narrativas visuais do passado. Ainda assim, ao insubordinar-se a essa lógica em 1922, Georgina não hesitou em intervir nesse campo, evocando o protagonismo feminino no interior de um momento histórico decisivo.

Diante disso, ao adotar um olhar pendular sobre as escolhas estéticas da artista e considerar os múltiplos contextos sociais que atravessaram a obra e sua autora, torna-se possível identificar a ousadia com que Georgina respondeu ao edital de 1921, que convocava artistas a representar e celebrar o centenário da Independência. Sua pintura introduz de modo incisivo a questão de gênero, contrapondo-se às narrativas reiteradas que enfatizam exclusivamente o protagonismo masculino, tanto no que diz respeito à condução dos destinos da nação quanto à constituição de uma documentação iconográfica de um passado idealizado de glórias e conquistas.

Enquanto mulher que, embora oriunda de um contexto relativamente favorável a seus anseios enquanto artista, Georgina ainda assim precisou demonstrar insistência contínua para conquistar espaço no campo artístico. Inscreveu-se sistematicamente nas mostras dos Salões Nacionais, tornando-se a mulher com o maior número de participações no período compreendido entre 1884 a 1922 (Simioni, 2019). Ainda que, em diversas ocasiões, tenha recebido apenas prêmios de consolação pelas obras apresentadas, Georgina não recuou.

Segundo Simioni (2002, p. 151), a própria artista relatou as artimanhas institucionais que frequentemente desencorajavam as mulheres a ascenderem profissionalmente no campo das artes. Georgina narrou um episódio no qual ela e uma colega, esta última menos preparada psicologicamente para enfrentar tais mecanismos, receberam um prêmio de consolação. A colega, profundamente decepcionada, acabou por abandonar definitivamente sua carreira artística.

De acordo com Simioni (2002, p. 145), a presença insistente da masculinidade na pintura histórica está diretamente relacionada à própria tradição masculina da pintura acadêmica. Se, em períodos anteriores, como no rococó, era possível identificar certa feminilidade nas figurações, Jacques-Louis David (1748–1825), um dos principais nomes do neoclassicismo francês, passou a enfatizar, em suas telas, uma masculinidade exacerbada por meio da figura do herói. Ainda segundo Simioni, a obra *O juramento dos Horácios* (1784) constitui um exemplo paradigmático desse modelo.

Na composição de *O juramento* dos Horácios, observa-se a presença de quatro homens, duas crianças e três mulheres. Os homens ocupam o centro da cena e assumem posturas rígidas e altivas; a musculatura dos braços e das pernas é minuciosamente trabalhada, evidenciando força e determinação. Trata-se de um momento solene, no qual se pretende assegurar os destinos incertos da República romana.

Os três homens unidos são irmãos em um momento de juramento ao pai de que iriam guerrear por Roma.

Figura 27 – Jacques-Louis David. O Juramento dos Horácios, 1784. Óleo sobre tela. 330 x 425 cm. Museu do Louvre. Paris.



Fonte: Acervo do Museu do Louvre, reprodução disponível no catálogo digital do Louvre. Acesso em: 10 out. 2023.

Trata-se de um momento solene, no qual se pretende assegurar os destinos incertos da República romana. As mulheres, por sua vez, agrupadas à direita da cena, aparecem cabisbaixas e visivelmente abatidas. A bravura é atribuída aos homens; o futuro do povo repousa em suas mãos. Às mulheres cabem a delicadeza e a fragilidade, prerrogativas da feminilidade.

A tela constitui, entre tantas outras representações possíveis, um exemplo emblemático da oposição entre a altivez masculina e a fragilidade feminina. É também um demonstrativo dos domínios técnicos do artista, sobretudo no que se refere à representação da anatomia humana, aspecto considerado basilar na pintura histórica. Como já mencionado, a interdição do ensino do desenho de nu artístico foi uma das estratégias mais eficazes para limitar a formação técnica das mulheres no ensino oficial das artes.

Evocar aquelas que foram esquecidas pela história, a partir da compreensão das condições históricas e sociais, acrescida de um recorte de gênero e raça, constitui uma forma de resistência e, simultaneamente, de contestação do modelo hegemônico, substancialmente androcêntrico, que estruturou as bases da disciplina da História da Arte.

Georgina, talvez por ter reconhecido precocemente que menções honrosas não operavam como condecoração nem como estímulo efetivo, mas como estratégias de contenção da presença feminina nas artes, não sucumbiu. Talvez por compreender, naquele momento histórico, que o acesso à voz e ao direito de expressar subjetividades exigia o reconhecimento dos mecanismos que impediam as mulheres de ocupar determinados espaços para, então, subvertê-los, também não sucumbiu. E, finalmente, talvez por entender que a reivindicação do direito à voz dependia da capacidade de insistir sistematicamente na expressão de suas aptidões artísticas para além dos limites do espaço doméstico, Georgina não recuou.

Em outros termos, era necessário transformar a aptidão artística em um desejo de expressão que não se restringisse ao bordado, às pequenas pinturas ou à demonstração de destreza musical em ocasiões sociais restritas, como jantares familiares. Georgina compreendia que avançar implicava expor-se aos riscos simbólicos de ultrapassar os papéis sociais convencionalmente atribuídos às mulheres. Era preciso manejar a equação delicada entre o desejo de se afirmar como artista profissional e a exigência social de respeitabilidade feminina.

E assim ela o fez, a obra *Sessão do Conselho de Estado* constitui um exemplo expressivo dessa ambição. Nela, Georgina evidencia o desejo de construir uma narrativa própria para as mulheres: uma narrativa que as reinscreve em posições que ultrapassam o papel convencional de anjos do lar, enclausuradas no espaço doméstico e alienadas de sua capacidade de voz e decisão. Ao realocar Maria Leopoldina em uma posição de poder que ela efetivamente ocupou, a artista insistiu em demarcar a diferença sexual da experiência social feminina por meio da linguagem que dominava em seu tempo: a pintura.

Por meio de uma pintura histórica destinada a ornamentar edifícios públicos, Georgina insurge com uma representação dissonante de Maria Leopoldina. A artista desloca a figura feminina do espaço doméstico, considerado o lugar sagrado da moral oitocentista e a reinscreve fora do ambiente privado, ou mesmo dos palacetes no caso da imperatriz, inserindo-a em um espaço burocrático da arena pública: um gabinete de trabalho. Não se trata de qualquer ambiente laboral, mas de um espaço de decisão política, no qual Leopoldina aparece sentada à mesa, ao lado de outros homens, participando ativamente da definição dos

rumos da jovem nação. Tal narrativa contrapunha-se de forma explícita ao discurso dominante, centrado na figura masculina como herói fundador da nação.

Diante disso, é possível afirmar que Georgina não se deixou subordinar aos diversos mecanismos de contenção da expressão da subjetividade feminina. Ao contrário, lançou mão dos recursos que lhe estavam disponíveis, utilizando a linguagem plástica para expressar a perspectiva da mulher como profissional das artes na passagem do século XIX para o XX. Ao fazê-lo, inscreveu, por meio do gênero considerado mais elevado da pintura, a imagem de uma mulher que, um século antes, havia sido agente ativa da história nacional.

A artista também criou estratégias para fazer circular uma perspectiva alternativa e igualmente legítima, sobre um episódio histórico, instaurando um olhar significativamente distinto daquele sustentado pelos discursos hegemônicos. Ao retratar uma mulher em um momento simbólico de afirmação da nação, Georgina a reinscreve na história, libertando-a de um papel subalterno e transgredindo, no plano estético, um território majoritariamente masculino.

No que se refere à vida pessoal de Georgina, a documentação disponível indica que a artista soube negociar sua posição nos diferentes espaços que ocupava, conciliando as funções de artista e mãe. Ao lado de Lúcio de Albuquerque (1877–1939), seu marido, estabeleceu uma parceria marcada pela harmonia: eram parceiros em seus ofícios e, especialmente, eram parceiros na vida.

Em depoimento concedido para o livro *A inquietação das abelhas*, de Costa (1927, p. 91), Georgina evidencia a forma como equilibrou os papéis de mãe e artista, equacionando de maneira consistente esses dois eixos de sua existência. A artista afirmou que, mesmo após o nascimento de seus dois filhos, não cessou seu impulso criativo:

> frequentei museus e procurei pintar, pintar muito, a todas as horas e a todos os instantes do dia. Nem mesmo quando meus dois filhos, Dante e Flamingo, eram pequenos, deixei um só dia de trabalhar. É o que faço sempre, constantemente, a todos os momentos.

Segundo Simioni (2019, p. 110), a residência de Georgina e Lúcio constituía um ambiente intensamente atravessado pela produção artística. Ambos viveram pela e para a arte, apoiando-se mutuamente em seus percursos profissionais. Quando o casal regressou de Paris, em 1911, realizou, de forma conjunta, uma série de exposições com o objetivo de angariar nova clientela.

Com a morte de Lúcio, Georgina inicia uma empreitada voltada à criação de um museu em homenagem ao marido. Trata-se de um projeto que, embora almejado, não chegou

a se concretizar. Diante disso, observa-se que Georgina soube transitar entre os polos da ousadia e da brandura.

No plano estético, a representação da figura feminina constitui um imperativo em sua produção. São numerosas as imagens de mulheres em suas obras, muitas delas apresentadas sob formas previsíveis da feminilidade burguesa. Um exemplo é *Canto do Rio* (1926).

Figura 28 – Georgina de Albuquerque. Canto do Rio, 1926. Óleo sobre tela. 76.5 X 105.0 cm. Museu Antônio Parreiras. Rio de Janeiro



Fonte: Acervo do Museu Antônio Parreiras, reprodução disponível no site WikiArt. Acesso em: 07 out. 2023.

No primeiro plano, duas mulheres aparecem sentadas à sombra de uma árvore, tendo ao fundo um fragmento da paisagem urbana do Rio de Janeiro. Ambas vestem trajes longos, de cortes contidos, e exibem penteados *à la garçonne*, moda difundida na década de 1920, frequentemente associada à emergência de novos signos de libertação feminina.

O mesmo ocorre em *Chá da tarde em Niterói com vista para o Rio de Janeiro* (s/d), em que novamente se observam duas mulheres, agora situadas em um espaço que sugere o ambiente privado, mais especificamente uma varanda. Ambas parecem desfrutar mutuamente de suas companhias. A imagem, construída em tonalidades suaves, retrata o frescor de um instante compartilhado entre duas jovens mulheres.

Figura 29 – Georgina de Albuquerque. Chá da Tarde em Niterói com Vista para o Rio de Janeiro, s/d. Óleo sobre tela. 53 x 65 cm. Coleção particular



Fonte: Coleção particular, reprodução disponível no site Century's Arte e Leilões. Acesso em: 07 out. 2023.

Outra obra representativa da presença feminina é a tela *No cafezal* (1930). Nessa composição, Georgina reúne, em um único quadro, sete mulheres que aparentam estar envolvidas no trabalho de aragem da terra. Há também a presença de uma figura masculina, a única do grupo, que, embora empunhe uma enxada, não se encontra em ação: limita-se a observar as mulheres em plena atividade.

Figura 30 – Georgina de Albuquerque. No cafezal, c. 1930. Óleo sobre tela. 100 x 138 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, reprodução disponível no catálogo online da Pinacoteca. Acesso em: 07 out. 2023

Enquanto artista, o suporte recebido inicialmente de seus pais e, posteriormente, de seu marido, mostrou-se basilar para que pudesse explorar o universo das artes. Contudo, uma vez ultrapassados os muros simultaneamente protetores e enclausurantes do espaço

doméstico, foi necessário exercer persistência e perspicácia para não se deixar ludibriar pelos múltiplos dispositivos institucionais que, no início do século XX, cerceavam a expressão das subjetividades femininas no campo artístico.

Georgina foi, sem dúvida, uma artista determinada e atenta ao contexto social em que estava inserida. Em sua produção pictórica, o protagonismo feminino assume caráter inequívoco. Pode-se conjecturar que tal centralidade não se relaciona apenas às restrições impostas à condição feminina de sua época, mas também a um gesto deliberado de convocar as mulheres para o cerne de suas narrativas visuais. Esse movimento se manifesta de forma particularmente expressiva em sua primeira pintura histórica (Figura 21, p. 83), na qual não apenas evidencia uma figura feminina, mas elabora uma nova configuração do heroísmo: Leopoldina é apresentada como heroína.

A trajetória profissional da artista é muito bem-sucedida à luz de sua época, e sua postura insubordinada foi decisiva para que se tornasse a primeira mulher a realizar uma pintura de gênero histórico no Brasil. O esmaecimento posterior de sua relevância em relação a outros artistas do período não corresponde à importância de sua contribuição para a história da arte nacional.

Reagir a esse apagamento histórico constitui um gesto transgressor que a pesquisa acadêmica é chamada a assumir diante do cânone artístico, a fim de evitar a naturalização de narrativas seletivamente excludentes.

Ao equilibrar pólos aparentemente antagônicos de um lado, a brandura associada ao atendimento de determinadas expectativas sociais ligadas à feminilidade, como ter sido considerada boa mãe e boa esposa; de outro, a insubordinação expressa na persistência em se constituir como artista profissional no início do século XX, Georgina inscreveu seu nome na história das artes. Cabe, portanto, à historiografia e à crítica contemporâneas assegurar que sua trajetória, assim como a de tantas outras mulheres, não permaneça relegada ao esquecimento.

4.2 Antes de mais nada, precisamos falar sobre as sombras ou as sobras: um diálogo sobre a figura da Mãe Preta através de Júlia Lopes de Almeida.

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, cidade onde também faleceu, em 1934, vítima de malária contraída no retorno de uma viagem à África[11]. Escritora de presença marcante no cenário intelectual do final do século XIX e início do XX, Júlia foi uma voz ativa nos debates de sua época. Autodeclarada feminista, teve inclinações abolicionistas e destacou-se como defensora do acesso das mulheres à educação e à esfera pública.

Contudo, à semelhança de outros nomes da história intelectual brasileira, sua trajetória apresenta fissuras que não se acomodam em uma narrativa linear exclusivamente celebratória. Embora seja frequentemente lembrada por seu posicionamento antiescravista, persiste um silêncio incômodo em torno de suas adesões a discursos higienistas e ao racismo científico. Como ocorreu com diversas mulheres brancas progressistas de seu tempo, Júlia apoiou projetos que, ao mesmo tempo em que reivindicavam maior visibilidade e participação para o feminino burguês, contribuíam para a exclusão sistemática das populações negras. Trata-se de uma postura que, longe de ser isolada, foi coletiva e cujos efeitos se fazem sentir ainda hoje, na manutenção de uma estrutura social que reiteradamente descarta vidas negras.

É nesse ponto que residem aspectos de sua biografia frequentemente relegados à sombra e que, neste trabalho, opta-se por não negligenciar: ao passo que lutava por direitos ampliados para si e para aquelas que compartilhavam sua posição social, Júlia também colaborava para o aprofundamento do abismo social e racial que ainda marca a sociedade brasileira.

Enfrentar tais contradições não implica deslegitimar a relevância de Júlia Lopes de Almeida, mas situá-la em um horizonte histórico e crítico mais amplo. Reconhece-se, assim, que seu pensamento não constituía uma exceção no meio intelectual de sua época; ao contrário, dialogava com correntes dominantes que encontravam resistência em vozes dissidentes. Entre essas, destaca-se Lima Barreto, cuja atuação será examinada mais detidamente adiante, que confrontou de modo direto o alinhamento da intelectualidade brasileira aos ideais higienistas e eugenistas. Tal abordagem permite, simultaneamente, historicizar os limites e os custos sociais dos projetos que Júlia ajudou a sustentar.

---

[11] Apesar de algumas biografias de Júlia Lopes de Almeida sinalizem uma viagem à África pouco antes de sua morte, não foi possível identificar, nas fontes consultadas, qual país africano teria sido visitado pela autora

No conjunto de suas reflexões acerca dos hábitos de higiene, a figura da mulher negra, sobretudo no papel de ama-de-leite, ocupa um lugar central de inquietação nos escritos de Júlia Lopes de Almeida. Tal preocupação inscreve-se no imaginário higienista que ganha força no Brasil da virada do século XIX para o XX, no qual o corpo negro passa a ser construído como foco de risco sanitário e moral, supostamente ameaçador à infância branca e à ordem burguesa. Ainda que se posicionasse publicamente em defesa da abolição e dos direitos das mulheres, a autora contribuiu, por meio desse enquadramento discursivo, para a circulação de representações racializadas que reforçaram processos de exclusão e desumanização das mulheres negras.

Esse mesmo horizonte ideológico ajuda a compreender a notável ausência de artistas plásticas negras no Brasil de sua época, ausência que não pode ser atribuída ao acaso ou à falta de talento individual, mas à atuação de uma estrutura social profundamente marcada pela herança escravocrata. A escravidão, embora formalmente abolida, legou um sistema persistente de negação de direitos fundamentais, como o acesso à educação, ao tempo livre, aos meios de formação intelectual e às condições materiais necessárias ao exercício da criação artística. Às mulheres negras foi sistematicamente negada a condição de sujeito pleno, restando-lhes, em grande medida, posições vinculadas à servidão, ao cuidado do outro e à invisibilidade social.

O abolicionismo ao qual Júlia se filiou (e é necessário lembrar que todo movimento social é atravessado por múltiplas correntes, contradições e disputas internas) parece ter estado menos comprometido com a justiça em relação à população negra do que com a construção de uma ideia de modernidade moldada à imagem e semelhança dos modelos europeus. É possível então interpretar que não se tratou, portanto, de um abolicionismo orientado por princípios éticos de equidade ou pelo reconhecimento da humanidade vilipendiada de milhões de pessoas, mas de um gesto eminentemente pragmático: libertar, desde que também fosse possível excluir.

Não se tratava de benevolência, tampouco de justiça, mas da tentativa de alinhar o país a um projeto de civilização que já nascia excludente. Um projeto no qual a liberdade da população negra era permanentemente vigiada e condicionada, enquanto a mulher negra seguia existindo apenas como força de trabalho e corpo descartável. Essa é a sobrevida da escravidão: ela persiste onde o abolicionismo operou apenas uma substituição de estratégias, e não uma transformação efetiva dos valores éticos e humanistas.

O viés abolicionista de Júlia Lopes de Almeida é mais facilmente identificável em seus romances, como em *A Família Medeiros* (1893), obra na qual a autora expõe as

violências do sistema escravista e dedica espaço à narração de um motim protagonizado por pessoas escravizadas que planejam uma revolta contra o cruel comendador Medeiros e sua propriedade. Por outro lado, embora ainda escassas, as pesquisas que apontam uma visão hostil de Júlia em relação às pessoas negras são consistentes ao destacar a presença de um viés racista em sua produção intelectual.

Um dos raros estudos que abordam, ainda que de maneira sutil, a postura racista de Júlia Lopes de Almeida é o artigo de Lerice Garzoni (2014). Soma-se a ele o trabalho de Oliveira (2010), dedicado a demonstrar como, apesar de sua posição declaradamente abolicionista, Júlia contribuiu, por meio de sua produção literária, para a consolidação do estereótipo do homem negro como figura vilanesca. Ambos os artigos tomam como objeto de análise o mesmo romance da autora: *A Intrusa* (1905).

Silva de Oliveira (2010), ao examinar *A Intrusa*, destaca que, embora Júlia fosse reconhecida como uma escritora de ideais progressistas, ela compartilha com seus pares literários uma representação racial binária, na qual o branco é associado ao bem e o negro à perversidade. No romance, dois personagens de gêneros distintos desempenham funções semelhantes: Alice, uma jovem branca que, em decorrência de um infortúnio, torna-se criada de Argemiro e de sua filha Maria da Glória; e Feliciano, um homem negro, antigo criado da casa. Na economia narrativa, Alice ocupa o papel da mulher bondosa, moralmente admirável, enquanto Feliciano é caracterizado como alguém movido por uma inveja perigosa. Essa oposição evidencia o viés racial que estrutura a obra.

> no início do século XX, tais pensamentos permeavam os escritores brancos, e também negros. Intelectuais como Raimundo Nina Rodrigues e Tobias Barreto apoiavam essas teses racistas da época e seus estudos muito contribuíram para fortalecer o mito da superioridade racial branca. Essa ideologia teve uma influência tão duradoura no discurso oficial e no inconsciente coletivo que acabou se transformando em algo que pouquíssimas pessoas questionavam. [...] Outros que produzira na mesma época, como Lima Barreto, defendiam idéias diferentes, mas tinham pouca repercussão nos meios mais intelectuais nas cidades. (Oliveira, 2010, p. 31)

Garzoni (2014) também se debruça sobre o romance A Intrusa, integrando o grupo de pesquisadoras que se propõem a desnudar o racismo presente na obra de Júlia por meio da análise da construção de suas personagens. A autora dialoga, ainda, com o estudo de Roncador (2008), que se dedica às personagens femininas que ocupam o lugar da criada na obra de Júlia, reforçando a leitura crítica de que Júlia fora:

> herdeira da tradição instaurada por José de Alencar na peça *O demônio familiar* (1857) pois considerava a presença do ex-escravo no ambiente familiar como algo extremamente prejudicial, descrevendo o criado Feliciano como "desonesto, imoral, destruidor da paz doméstica". (Roncador, 2008 *apud* Garzoni, 2014, p. 54).

Telles (2020) acrescenta que a tradição literária do século XIX, de modo geral, pouco se ocupou da representação de personagens negras e, quando estas surgiam, eram frequentemente construídas segundo uma estética previsível do "cão fiel". A partir da década de 1870, observa-se um aumento significativo da presença de personagens negras na literatura; contudo, essas figuras passam a ser associadas ao que a autora denomina *perigo negro* (Telles, 2020). O que antes figurava como lealdade e submissão transforma-se, progressivamente, em vilania, temor e necessidade de controle.

As temáticas relativas à abolição já circulavam de maneira intensa no Brasil a partir da década de 1870, período marcado por diversas revoltas protagonizadas por pessoas negras em diferentes regiões do país. A mudança na representação da população negra na literatura pode ser compreendida como sintoma da apreensão da sociedade letrada diante da emergência dos novos libertos. A literatura passa, assim, a refletir o medo social em relação àqueles que, ou cujos descendentes, haviam sido humilhados, explorados e violentados por mais de trezentos anos. Trata-se do temor de quem classificou e apartou diante da possibilidade de reação daqueles que foram historicamente classificados e apartados.

As características que assinalam a visão hostil de Júlia Lopes de Almeida em relação à população negra, especialmente à mulher negra, não se apresentam de forma tão explícita em seus romances, manifestando-se com maior nitidez em sua produção não ficcional. Mais especificamente, as observações que orientam a análise a seguir encontram-se em sua obra de cunho pedagógico intitulada *O livro das noivas*. Nessas páginas, a autora se dedica a temas como higiene e bem-estar doméstico, e é justamente a partir desse recorte que se torna possível identificar articulações entre racismo científico, amamentação e os aconselhamentos morais formulados por Júlia Lopes de Almeida.

Publicada em 1896, a obra configurou-se como um manual de comportamento voltado às jovens mulheres que pretendiam se casar e constituir família. À época de sua publicação inicial, o Brasil atravessava profundas transformações políticas e sociais, marcadas pela recente abolição da escravidão e pela proclamação da República. Os escritos de Júlia Lopes buscavam oferecer um guia de condutas morais destinado às mulheres que já integravam, ou aspiravam integrar, a vida familiar em meio às transmutações culturais próprias daquele período.

O manual da autora insere-se, assim, em um conjunto mais amplo de obras semelhantes que proliferaram na passagem do século XIX para o XX, cujo objetivo era instruir as chamadas "novas mulheres" e "novas mães" a se adequarem aos padrões da vida doméstica segundo os valores da burguesia urbana.

No contexto do pós-abolição e da iminência republicana, o Brasil empenhava-se em projetos de modernização que buscavam alinhar o país a modelos europeus de civilização, incorporando ao ambiente doméstico teorias cientificistas, especialmente aquelas voltadas à higiene e aos costumes. A ordem e o progresso, ideais caros à intelectualidade da época, percebiam, não sem razão, as sucessivas epidemias que assolavam o país como obstáculos significativos ao desenvolvimento nacional.

Os recorrentes surtos de febre amarela, registrados desde 1849, quando a doença foi identificada em Salvador e posteriormente se disseminou ao longo da costa brasileira[12], marcaram profundamente a experiência social do período. O pânico gerado pelo elevado número de vítimas, aliado à deterioração da imagem internacional do país, frequentemente rotulado como um "cemitério de estrangeiros"[13], contribuiu para o rebaixamento da autoestima nacional.

Diante desse cenário, médicos sanitaristas empreenderam, ao final do século XIX, uma ampla cruzada contra as doenças epidêmicas, dedicando-se a estudos minuciosos e identificando nas condições sanitárias urbanas e nos hábitos de higiene da população problemas centrais a serem enfrentados. A educação higiênica passou, assim, a ocupar lugar central na agenda sanitária.

Entre as diversas temáticas mobilizadas pelos cientistas com vistas à melhoria da qualidade de vida, a amamentação e a higiene assumiram papel de destaque, recebendo igualmente atenção por parte de Júlia Lopes de Almeida. Os médicos sanitaristas, ao promoverem campanhas em favor da amamentação realizada exclusivamente pela mãe biológica, recorreram de modo incisivo à produção da chamada "culpa materna", dirigida às mulheres que resistiam a adotar tal prática. Os argumentos mobilizados iam desde advertências sobre possíveis inflamações decorrentes do leite represado no corpo até a ameaça de perda do afeto dos filhos, sendo constantemente atravessados por discursos moralizantes e higienistas (Koutsoukos, 2009).

As questões referentes à amamentação, à higiene e aos ensinamentos morais destinados às crianças constituíam, à época, elementos basilares do discurso sanitarista que ganhava fôlego no Brasil. Tal discurso encontrava-se profundamente atravessado por

[12] WESTIN, Ricardo. *No Brasil Império, a chegada de vírus morta provocou negacionismo e crítica a quarentenas* (2020). Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/no-brasil-imperio-chegada-de-virus-mortal-provocou-negacionismo-e-critica-a-quarentenas. Acesso em: 20/12/23

[13] MAIA, Helio Santos; SILVA, Maria Abadia da. *EDUCAÇÃO E SANITARISMO NO BRASIL, UM PROJETO EUGENISTA REALIZADO* (2016). Disponível em: https://revistas.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/view/693. Acesso em: 20/12/23

marcadores raciais e ancorado nos pressupostos do racismo científico. A prática do recurso às amas de leite negras, por exemplo, passou a ser veementemente combatida, uma vez que sua erradicação implicava o enfrentamento de eixos centrais da retórica sanitarista, tais como a higiene ou, mais precisamente, a sua suposta ausência, as doenças transmissíveis e as questões de ordem moral. Esses mesmos temas, intimamente ligados ao universo social feminino, foram incorporados ao discurso de Júlia Lopes de Almeida em *O livro das noivas*, sem que a autora se furtasse ao uso de um demarcador explicitamente racista.

A questão racial, em especial a proximidade íntima entre famílias brancas e a população negra, ocupou lugar central nos discursos dos teóricos que almejavam modernizar o Brasil por meio da difusão de teses cientificistas.

> Em finais do século XVIII e durante todo o seguinte, surgiram no Brasil numerosas críticas com relação ao convívio 'íntimo' da família branca, no interior dos lares, com os negros escravizados.[...] tais críticas se tornaram mais frequentes a partir da década de 1850 e vinham, a princípio, de médicos que condenavam o aleitamento pelas amas-de-leite, chamando-o depreciativamente de 'aleitamento mercenário'. A suspeita com relação às criadas domésticas em geral aumentara muito nessa época, devido sobretudo às epidemias de febre amarela e cólera – as criadas, tendo maior contato com a rua, poderiam ser portadoras de doenças e transmiti-las à família de seus patrões. (Koutsoukos, 2019, p. 308)

O manual de Júlia Lopes de Almeida aborda uma ampla gama de temas relacionados ao bem-estar doméstico. As questões relativas à criação das crianças, que articulam preocupações higiênicas e preceitos morais, assumem papel de destaque em sua obra. Na edição de 1896, especialmente no capítulo intitulado As crianças, é possível identificar a adesão da autora a pressupostos sanitaristas por meio de um vocabulário marcadamente depreciativo em relação às amas de leite negras. Ao defender a amamentação materna, Júlia sustenta que parte do desânimo e do comportamento apático observados em mulheres adultas teriam origem no leite das mulheres negras que as amamentaram. Isso pode ser observado no trecho destacado a seguir (Almeida, 1896, 190):

> Essa tristeza e essa inercia, veem do leite das amas negras, escravas e martyres silenciosas, ou creaturas indifferentes e boçaes; veem da falta de actividade physica; veem sobretudo da nossa vida concentrada e excessivamente caseira.
> Para sermos boas amas, precisamos, antes de masi nada, submetter-nos a um regimen novo. Não é a vida da sociedade, enervante e doentia, a que nos convém, nem a vida de clausura que habitualmente levamos, entre o calor do borralho e a estupidez das criadas.

A autora prossegue expondo sua concepção acerca da centralidade da mãe como principal fonte de cuidado e nutrição da criança por meio da amamentação. Em seus escritos, torna-se evidente sua atenção às formulações do discurso sanitarista da época, chegando a mencionar autoridades médicas, como o "Dr. Garnier" (Almeida, 1896, p. 191), estratégia que reforça o caráter cientificista de seus argumentos.

Júlia formula reiterados alertas sobre os cuidados com a higiene e estabelece comparações entre as mães brancas e as chamadas amas mercenárias[14], assinalando que, embora aquelas fossem descritas como excessivamente delicadas, tal característica não lhes retiraria a capacidade de exercer plenamente a maternidade, conforme evidenciado nos trechos a seguir:

> — É bom saber-se que uma mãe não tem necessidade de reunir tantas condições physicas de força e de saude como a ama mercenaria; se assim não fosse, bem poucas poderiam criar.
> Muitas mulheres delicadas, que seriam incapazes de amamentar crianças alheias, podem criar seus filhos melhor do que uma ama robusta. (Almeida, 1896, 192)

O papel social da mulher na configuração da nova família burguesa situava-se no epicentro dos debates filosóficos e científicos em fins do século XIX. O conjunto de discursos voltados à adequação das mulheres às funções consideradas "naturais", como a procriação e a vida doméstica, promoveu transformações práticas que reorganizaram os papéis sociais femininos. Nesse processo, assistiu-se à progressiva refutação da figura da ama de leite e à remodelação da imagem da mãe ideal, que, entre suas múltiplas atribuições, deveria necessariamente assumir o lugar exclusivo de nutriz de seu bebê.

É relevante observar que Júlia Lopes de Almeida, tanto nos trechos destacados quanto ao longo do percurso argumentativo desenvolvido no capítulo As crianças, opera um movimento ambíguo em relação ao discurso médico de sua época. Se, por um lado, a autora contesta a ideia corrente que definia a mulher como um ser de saúde frágil e intelectualmente inferior, por outro, alinha-se aos pressupostos do saber médico vigente ao mobilizar um vocabulário marcadamente pejorativo para se referir às amas de leite negras. Tal estratégia discursiva permite-lhe sustentar que as mulheres brancas, embora descritas como delicadas, seriam plenamente capazes de criar e alimentar seus filhos de maneira mais adequada, evitando a transmissão de doenças de ordem física e moral supostamente veiculadas pelo leite da mulher negra.

---

[14] Esse era um termo depreciativo comumente usado em relação à mulher escravizada, expropriada de seu corpo, cuja qual era alugada por seus proprietários para amamentar as crianças brancas de outras famílias. Koutsoukos (2009), salienta que mães-de-leite brancas, também existiram, mas a atividade gerava comparação com as escravizadas, o que acabou fazendo com que essa prática entre as mulheres brancas e pobres não se disseminasse com tanta força. A literatura médica brasileira, especialmente a partir da metade do século XIX desenvolveu uma tese que determinava quatro tipos específicos de amamentação, sendo eles o materno: feito pela mãe biológica da criança; o artificial: que era proveniente de leite animal como vaca ou jumento, e a partir de 1870, foi introduzido o leite condensado e a farinha láctea, como fontes alternativas; o mercenário: feito pela ama-de-leite e que era indicado somente se caso a mãe biológica tivesse algum impeditivo de ordem de saúde; misto feminino: situação em que a mãe biológica e a ama-de-leite co participavam no processo de amamentação da criança. Essa situação era indicada, caso a mãe embora apresentasse pouco leite ou alguma outra limitação física, mas que ainda sim, não abria mão do processo de amamentação, utilizaria então a ama-de-leite para reforçar a alimentação da criança. (Machado, 2009)

Dessa forma, frente ao discurso científico do século XIX, Júlia Lopes de Almeida busca um equilíbrio entre a rejeição e a adesão aos papéis de feminilidade formulados majoritariamente por homens, acionando-os conforme sua conveniência argumentativa. Em seus romances e em sua produção ensaística de cunho pedagógico, a autora adota uma postura crítica em relação aos papéis de feminilidade que operavam o rebaixamento social do intelecto feminino, frequentemente acusado de incapaz de produzir "grandes" obras artísticas em razão de uma delicadeza entendida como biologicamente inerente às mulheres. No entanto, esse mesmo atributo — a delicadeza — é reiterado por Júlia quando lhe serve para demarcar uma hierarquia racial, uma vez que sustenta que, embora delicadas, as mulheres brancas desempenhariam a função nutriz de forma superior àquela atribuída às amas de leite negras, descritas como robustas. Assim, a autora mobiliza uma mesma categoria de feminilidade ora para se opor ao discurso masculino hegemônico, ora para reafirmá-lo, estabelecendo uma diferenciação racial excludente.

A medicina oitocentista demonstrava profunda preocupação com as noções de sangue e leite, sustentando a ideia de pureza sanguínea e desenvolvendo teses segundo as quais doenças físicas, desvios de caráter e comprometimentos morais poderiam ser transmitidos por meio da amamentação. Diante desse imaginário de ameaça, identificou-se uma suposta fonte de perturbação: o leite proveniente da mulher negra ou, em última instância, a própria mulher negra. Justamente aquelas que, por séculos, tiveram seus corpos vilipendiados, seus úteros e seu leite transformados em mercadorias, e que, contra a própria vontade, foram apartadas de seus filhos para nutrir crianças brancas.

Mulheres que foram sistematicamente submetidas à violência sexual como engrenagem fundamental da economia escravocrata, sustentando a riqueza dos senhores e o conforto material da população branca em geral. No horizonte da modernidade excludente que se pretendia construir, eram elas que passavam a ser representadas como perversas e, portanto, como alvos a serem combatidos. Nesse contexto, as amas de leite negras passaram a ser concebidas como vetores de enfermidades de toda ordem e, sobretudo, como ameaças à ordem moral da família branca, tida como vulnerável.

A própria Júlia Lopes de Almeida afirma que o leite é sangue e, como tal, não apenas nutre, mas também pode adoecer: pode transmitir males físicos e corromper psicologicamente aquele que o recebe. A pureza do sangue, portanto, figurava como uma preocupação central, indissociável da pureza racial.

> É coisa dicta e repetida por moralistas e hygienistas, que não basta ter-se sofrido as fadigas da gravidez e as dores do parto para se ser mãe! é ainda além d'isso preciso affrontar os trabalhos do aleitamento, levando a cabo o cumprimento da missão que

> a natureza impõe. Porque? Porque o leite é o sangue, e no sangue pode ir a transmissão das paixões, das doenças, dos vicios constitucionais, de defeitos de genio e de caracter, tanto como pela geração. Porque o leite de uma mulher pode infiltrar no nosso filhinho sentimentos de que mais tarde tenhamos de córar! (Almeida, 1896, 192)

Todavia, o temor de Júlia Lopes de Almeida em relação ao sangue e ao leite da ama negra revela-se recorrente em seus escritos. Ainda que, em alguns trechos, a autora recorra a formulações genéricas, os excertos analisados indicam que sua preocupação se concentra especificamente na figura da mulher negra. É nesse ponto que Gonzalez (2020) demonstra que o chamado "golpe" da mãe preta efetivamente ocorreu, embora não pelo meio que a elite branca temia e procurava evitar. O "golpe" decisivo deu-se, na verdade, por meio de um poderoso dispositivo de ordem simbólica: a linguagem. Segundo Gonzalez (2020, p. 42), as mães pretas:

> consciente ou não, passaram para o brasileiro branco as categorias das culturas africanas de que eram representantes. Mais precisamente, coube a mãe preta, sujeito suposto saber, a africanização do português falado no Brasil, (o pretuguês, como dizem os africanos lusófonos), e consequentemente a própria africanização da cultura brasileira.
> (Gonzalez, 2020, p. 42)

Ou seja, ainda seguindo a proposição de Gonzalez (1984), e contrariando as expectativas de Júlia Lopes de Almeida, alinhada às ideias preconceituosas correntes, bem como de parcela significativa da medicina sanitarista da virada do século XIX, que flertou de maneira explícita com a eugenia, é precisamente por meio da figura da mãe preta que a lógica racial dominante sofre uma inflexão. Essa figura, que ocupou um lugar paradoxal na história colonial e pós-colonial brasileira, ora imaginada como dócil e eternamente subserviente, ora representada como fonte de riscos morais às famílias brancas, foi aquela pela qual "a raça dominante tomou uma rasteira" (Gonzalez, 1984). Se, ainda hoje, narrativas como a lenda da mula sem cabeça ou as histórias sobre Zumbi são contadas e recontadas por meio de um vocabulário que escapa à linguagem colonial normativa, isso se deve ao fato de que as mães pretas, para além da função de nutriz, estabeleceram vínculos profundos com os *infans* por meio de um poderoso dispositivo simbólico: a fala.

Posto isso, torna-se evidente que a linha de pensamento expressa por Júlia Lopes de Almeida não se constituiu de maneira deslocada em relação a seu contexto social. Ao contrário, não era incomum, tampouco percebido como contraditório, que abolicionistas manifestassem concepções racistas, uma vez que a luta pelo fim do sistema escravista esteve frequentemente associada a um projeto de modernidade e progresso. Em fins do século XIX, a ideia de progresso encontrava-se profundamente imbricada à crença na existência de raças

superiores. Conforme assinala Gilberto Maringoni (2018, p. 1), “o preconceito racial abolicionista tinha raízes dentro e fora do país. A propalada superioridade da raça branca era parte constitutiva da ideia de ‘progresso’, como lembra o historiador Eric Hobsbawm”.

Todavia, a concepção de modernidade e progresso ancorada no determinismo racial não dominava de maneira homogênea o imaginário de todos os sujeitos inseridos naquele contexto histórico. O jornalista e escritor Lima Barreto (1881–1922), atento ao avanço do racismo cientificista em seu período, registrou em seu *Diário íntimo*[15], publicado postumamente em 1956[16], reflexões críticas acerca da onda cientificista que se instaurava no Brasil uma onda marcada por uma retórica aparentemente racional, mas profundamente atravessada por preconceitos e pela sujeição sistemática da população negra.

Assumindo uma voz dissonante em relação ao pensamento hegemônico de sua época, Lima Barreto afirmou que:

> Vai se estendendo pelo mundo, a noção de que há umas certas raças superiores e outras inferiores, e que esta inferioridade, longe de ser transitória, é eterna e intrínseca à própria estrutura da raça. Tudo isto se diz em nome da ciência e a coberto da autoridade de sábios alemães. (Barreto, 1956, p.48)

Demonstrando possuir um olhar atento sobre seu meio social, Barreto explicita, em seu diário, o incômodo diante da receptividade com que a intelectualidade brasileira acolheu discursos científicos marcados pelo preconceito racial. O autor também manifesta preocupação com o enraizamento dessas ideias no campo político, como se observa no trecho a seguir:

> Urge ver o perigo dessas ideias, para a nossa felicidade individual e para nossa dignidade superior de homens. Atualmente ainda não saíram dos gabinetes e laboratórios, mas, amanhã, espalhar-se-ão, ficarão à mão de políticos, cairão sobre as rudes cabeças da massa, e talvez tenhamos de sofrer matanças, afastamentos humilhantes, e os nossos liberalíssimos tempos verão uns novos judeus. Os séculos que se passaram não tiveram opinião diversa a nosso respeito – é verdade; mas, desprovidas de qualquer base séria, as suas sentenças não ofereciam o mínimo perigo. Era o preconceito; hoje é o conceito (Barreto, 1956, p. 48)

Dessa forma, Barreto não apenas revela plena lucidez quanto aos perigos do racismo científico que se fortalecia em sua época, como também evidencia a atualidade de seu pensamento. Tais formulações integravam um repertório científico internacional que, décadas

---

[15] A versão do *Diário Íntimo* de Lima Barreto que se consulta está disponibilizada pela Fundação Biblioteca Nacional, em domínio público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=2078. Acesso em 20/12/23

[16] O biógrafo Francisco de Assis Barbosa (1914 - 1991), organizou e publicou em 1946 as notas que compõem o *Diário Íntimo* de Lima Barreto. As notas correspondem aos anos de 1900 a 1921. Cf. Maria do Socorro Barbosa de Miranda. *O DIÁRIO ÍNTIMO DE LIMA BARRETO: IMAGENS E DESLOCAMENTOS* (2016). Disponível em: https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/419. Acesso em: 20/12/23

mais tarde, seria radicalizado por regimes totalitários como o nazismo. Tal como o autor antecipou, esses homens da ciência deixaram os gabinetes, adentraram a esfera política e instituíram uma biopolítica da morte em nome da pretensa pureza racial.

Ainda que seja desconfortável revisitar os traços de intolerância racial presentes na produção de Júlia Lopes de Almeida, eles se revelam elucidativos. Não apenas em relação à autora enquanto figura histórica, mas também quanto ao projeto de civilização do qual participou e do qual se beneficiou. Ao retomar o artigo *As Crianças*, é possível observar que, sob a aparência de um discurso voltado aos cuidados com a infância, emerge uma retórica atravessada por preconceitos raciais, incidindo de modo particular sobre as amas-de-leite negras.

A linguagem é, por vezes, tratada como mero produto de seu tempo. No entanto, como adverte Toni Morrison (2017), ela também opera como tecnologia de poder: estrutura e estabiliza hierarquias raciais, organiza desejos e medos, e delimita o humano e aquilo que pode ser dele excluído. A teoria ainda recorda que, no contexto escravista dos Estados Unidos, a medicina racial produziu distúrbios como a *dysesthesia aethiopica*, categoria que "explicava" como preguiça ou insubmissão comportamentos de pessoas negras livres ou escravizadas, patologizando, assim, o simples desejo de liberdade.

No Brasil, uma correlação histórica pode ser identificada na lei do *delito de vadiagem*, de 1871, que racializou a noção de ociosidade ao criminalizar homens e mulheres negras recém-libertos, aos quais se atribuía um suposto déficit moral naturalizado como biológico (Terra, 2021). Tratava-se da linguagem do Estado articulando-se ao racismo científico para manter, sob novas formas, os dispositivos de controle herdados da escravidão.

Embora tais dispositivos legais pertençam a outro tempo histórico, suas reverberações atravessam o presente: a exigência informal da carteira de trabalho em abordagens policiais, o temor de ser confundido com o "vagabundo", a suspeição que recai sobre corpos negros em espaços públicos. Tudo isso constitui herança linguística, jurídica, moral e imagética daquele passado. Como assinala Morrison (2017), a linguagem do século XIX foi particularmente fértil na produção de categorias raciais que persistem até hoje e que ainda não foram plenamente interrogadas.

Nesse contexto, a referência de Júlia Lopes de Almeida à "robusta ama" negra, apresentada como transmissora de apatia e tristeza aos corpos delicados das crianças brancas, não pode ser lida como metáfora ingênua. Tal formulação ecoa teorias raciais que associavam o leite negro a uma forma de contaminação moral. Nas palavras da própria autora: "A tristeza

e a apatia que as delicadas mulheres brancas traziam consigo foram transmitidas através do aleitamento mercenário da ama robusta" (Almeida, 1914, p. 189).

A historiadora Sandra Graham (*apud* Tainá Silva Santos, 2021), observa que, durante o período colonial, acreditava-se que as mulheres negras eram mais fortes e, por isso, produziam um leite mais "fortificante". Esse "saber popular", mais tarde, foi reconfigurado pelas teorias médicas, transformando o corpo da ama em um risco sanitário. O que antes era valorizado como robustez física tornou-se, com o avanço do higienismo e da eugenia, um corpo indesejável, considerado "infectado" por desvios e portador de degenerescência.

Como assinala De Lucca (1999, p. 223), no Brasil o pensamento eugenista e higienista se desenvolveram de forma entrelaçada, sendo muitas vezes confundidos:

> higiene e eugenia frequentemente eram encaradas senão como sinônimos, pelo menos enquanto ciências que compartilhavam objetivos muito próximos. A primeira insistia na erradicação das pestilências, das doenças infecto-contagiosas e nos benefícios da boa alimentação, da abstinência de toxinas, da vida ao ar livre, da adoção de hábitos higiênicos; já a segunda pretendia, com base nos conhecimentos acumulados a respeito da reprodução humana, aperfeiçoar física e moralmente a espécie.

A primeira edição de *O livro das noivas* ecoa a onda de palestras científicas que se tornou popular no Brasil no final do século XIX. Essas conferências, mais efervescentes entre 1870 e 1880, não apenas difundiam saberes científicos, mas também ofereciam oportunidades de sociabilização voltadas à sociedade letrada da época, como observa Carula (2012). Seguindo essa perspectiva:

> A temática abordada pelos oradores era vasta. Política, ciência, cultura e economia estavam no rol dos temas desenvolvidos nas explanações [...] No período, havia a concepção de que a difusão do conhecimento científico para um público leigo colaboraria no progresso do Brasil, tornando-se uma via para se alcançar a almejada civilização nos moldes europeus. Dessa forma, o oferecimento de preleções públicas sobre ciência seria uma maneira de colaborar para o progresso nacional; e mesmo quando o foco principal, e explícito, da apresentação não era a ciência, muitas vezes os preletores primavam pela cientificização dos argumentos; a linguagem utilizada para a análise de assuntos variados era cientificizada A prática das conferências públicas era um tipo de evento considerado moderno, ma vez que era semelhante às realizadas na Europa e nos Estados Unidos. Além disso, elas tratavam de temas considerados importantes dentro de projetos mais amplos de modernização da nação. Tais projetos refletiam a ânsia pelo moderno que marcou o século XIX. cidade, *locus* da modernidade por excelência. Era no universo urbano que a apreciada novidade irrompia e difundia-se. Neste sentido, as conferências constituíram-se como espaços privilegiados para a exposição pública de novas ideias científicas, reflexões acerca dos locais sociais que as pessoas deviam estar inseridas segundo critérios raciais, propostas para condutas de comportamento, etc. (Carula, 2012, p. 2 - 3).

Roncador (2021) aponta que a imagem da *mãe-preta* e do *escravo fiel* sofreu significativa transformação na literatura abolicionista nacional. A representação do

escravizado como dócil e absolutamente fiel ao senhor muda radicalmente com o avanço das discussões abolicionistas. O escravizado, antes submisso, passa a ser percebido como infiel e capaz de contaminar moralmente a casa senhorial.

> o estereótipo do Escravo Fiel, embora não desaparecesse por completo, deu primazia aos estereótipos do Escravo Imoral e do Escravo Demônio [...]. O Escravo Imoral era a escrava robusta, sempre querendo sexo com seu senhor; o Escravo Demônio era o "quilombola", ou fugitivo, que deu as costas à tutela do senhor branco, confirmando, assim, sua selvageria. (Brookshaw *apud* Roncador, 2021, p. 131)

Estendendo o olhar para o repertório imagético brasileiro sobre a temática da ama-de-leite negra em paralelo às considerações de Júlia Lopes de Almeida acerca da prática de aleitamento desempenhada por mulheres negras, destaca-se a obra pictórica de Lucílio de Albuquerque (1877–1939), produzida em 1912. O convite à análise da obra *Mãe preta* (Figura 31, p. 112) justifica-se por três fatores principais. Primeiramente, por apresentar uma figura feminina no centro da composição; em segundo lugar, por possibilitar identificar correspondências entre o discurso textual de Júlia e a imagem construída por Lucílio; e, por fim, pelo fato curioso de a pintura situar-se à margem do contexto pictórico predominante da época, embora mantenha conexões com o discurso cientificista que circulava naquele período no Brasil, especialmente com os ideais de higienismo e eugenia

A tela apresenta uma mulher negra sentada no canto esquerdo da composição, amamentando uma criança branca enquanto dirige um olhar soturno à criança negra deitada no chão, de barriga para cima, vestida apenas com uma blusa que cobre uma pequena parte do tórax. A escolha cromática em tons ocres, aliada à expressão da jovem nutriz, confere à pintura uma atmosfera melancólica. O ambiente em que essas três figuras humanas se encontram sugere um cômodo isolado, alheio ao movimento externo e, sobretudo, desprovido de qualquer conforto.

Figura 31 – Lucílio de Albuquerque. Mãe Preta, 1912. Óleo sobre tela. 150 x 112 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador



Fonte: Acervo do Museu de Arte da Bahia, reprodução disponível no site Google Arts & Culture. Acesso em: 07 out. 2023.

A obra evidencia simultaneamente uma ausência e uma presença que impedem a determinação exata do período histórico que Lucílio pretendeu retratar. Não é possível afirmar com precisão se a cena representa o contexto pré-abolição ou pós-abolição. Do mesmo modo, não há elementos suficientes para indicar se a mulher retratada seria uma mulher liberta ou se ainda se encontraria na condição de escravizada, justamente devido ao jogo entre ausência e presença. A ausência refere-se à falta de calçados. Cabe recordar que os pés descalços constituíram, no Brasil, um forte marcador simbólico de subserviência do cativo aos senhores, uma vez que pessoas escravizadas não utilizavam sapatos (Brito, 2023, p. 11).

Ainda a respeito da simbologia dos pés descalços entre pessoas escravizadas, segundo o *Dicionário escolar afro-brasileiro*, no verbete *Sapatos e Escravidão*:

> No Brasil antigo – já que era considerado falta de respeito o escravo permanecer de pés calçados diante de pessoas tidas como superiores -, uma das caracterizações externas da condição escrava eram os pés descalços. Assim, os sapatos eram, para os negros, o símbolo de sua libertação e de seu nivelamento aos brancos. Tanto que, quando um escravo era alforriado, sua primeira preocupação era comprar um par de sapatos. Embora muitas vezes não aguentasse calçá-los, trazia-os sempre consigo e, em casa, os colocava em lugar de destaque, bem à vista. Um escravo de ganho podia, graças aos seus recursos, como mostram fotografias do século 19, andar bem trajado, de chapéu-coco, anel no dedo, relógio de bolso etc. Mas era obrigado a estar descalço, em atestado de sua condição servil. Daí a estratégia de alguns fujões que calçavam sapatos para passar por livres e ludibriar seus perseguidores. (LOPES, 2014, p. 153)

Todavia, parece razoável supor que, apesar de os sapatos terem se constituído como uma espécie de objeto de desejo para uma pessoa liberta, justamente por, naquele momento, representarem um artefato imbuído de simbologia capaz de ratificar, aos olhos dos brancos, a liberdade conquistada por indivíduos anteriormente escravizados, ainda assim não se tratava de um bem de fácil aquisição. A condição de miserabilidade a que a população liberta foi submetida configura um fato incontestável, de modo que qualquer compra representava quase um luxo. Consequentemente, a ama-de-leite descalça retratada por Lucílio pode ser interpretada como uma mulher livre, mas que ainda não havia conseguido adquirir seus próprios sapatos, tampouco "calçar" simbolicamente a própria liberdade.

No que concerne à presença, esta refere-se à criança negra deitada no chão, sob o olhar da nutriz. A criança, felizmente, escapou à Roda dos Expostos: local para onde recém-nascidos eram levados para serem abandonados, prática de violência infelizmente comum no século XIX. As mulheres escravizadas eram afastadas de seus filhos, a fim de garantir que todo o leite por elas produzido fosse utilizado como mercadoria e fonte de renda por seus proprietários, que as alugavam na função de amas-de-leite para uma ou mais famílias. Carula (2012, p. 205) assinala que:

> Afastar o filho da escrava foi uma estratégia muito utilizada pelos senhores para alugá-las a um preço mais alto. Os pequenos cativos frequentemente eram levados para a Roda dos Expostos da Santa Casa de Misericórdia, na qual o futuro era incerto e a morte uma forte probabilidade, já que a taxa de mortalidade das crianças ali abandonadas era altíssima.

Para além de a presença da criança negra sugerir a possibilidade de que a nutriz fosse uma mulher livre, há também um elemento de inovação na escolha de Lucílio. O artista optou por retratar a criança negra ao lado da ama-de-leite no exato momento em que ela amamenta uma criança branca.

A tradição pictórica brasileira do século XIX pouco representou mulheres negras (Pereira, 2021). Quando a temática da obra era a ama-de-leite, o filho biológico da nutriz; razão biológica pela qual seu corpo produzia leite, não figurava nessas imagens. O motivo era simples: para que o mercado do aleitamento mercenário funcionasse, a expropriação do corpo da mulher e o "desaparecimento" de sua prole constituíam elementos necessários à engrenagem perversa desse sistema capitalista.

A separação brutal da criança negra de sua mãe, muitas vezes entregue à própria sorte, configurava a regra do jogo. Diante disso, Lucílio de Albuquerque promoveu uma fissura na tradição pictórica relativa à representação da mãe preta ao inserir a criança negra na cena, evidenciando a crueldade daquela prática mercadológica. Sobre isso, Pereira (2021, p. 2)

ainda afirma que “efetivamente, naquele início do século XX, *Mãe Preta* [Figura 31, p. 112] quebrou com a estética que até então apresentava a ama-de-leite na pintura, ao incluir (ou não excluir) o filho biológico na composição”.

Embora *Mãe Preta*, de Lucílio de Albuquerque, estivesse relativamente deslocada do contexto pictórico de sua época, a obra dialogava com os debates higienistas que circulavam no início do século XX no Brasil. Tal diálogo torna-se evidente nas reflexões de Júlia Lopes de Almeida, aqui analisadas e publicadas originalmente em 1914. Naquele período, os debates sobre higiene social frequentemente flertavam com o ideário eugenista.

Em 1911, ocorreu em Londres o Primeiro Congresso Universal das Raças, evento que discutiu temas como paz mundial, relações inter-raciais, civilização e progresso. A participação brasileira se deu por meio das intervenções do médico João Baptista de Lacerda (1846-1915) e do médico e antropólogo Edgard Roquette-Pinto (1884-1954). No contexto do evento, Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, adequando o discurso eugenista à realidade brasileira, declarou que, em cem anos, o país seria composto exclusivamente por pessoas brancas em virtude da miscigenação racial.

Figura 32 – Modesto Brocos y Gomez. Redenção de Cam, 1895. Óleo sobre tela. 199 x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, reprodução disponível na Wikipedia. Acesso em: 20 dez. 2025.

Segundo João Baptista de Lacerda, negros e mestiços desapareceriam, restando apenas o branco (Vanderei S. de Souza; Ricardo V. Santos, 2012), ratificando a narrativa da caminhada brasileira rumo à civilização. Para ilustrar seus argumentos, Lacerda apresentou a

obra *Redenção de Cam* (1895), do artista espanhol Modesto Brocos y Gómez (1852–1936), como prova de que a miscigenação seria um mecanismo a ser utilizado para o embranquecimento da nação.

Nesse contexto, a obra de Lucílio foi apresentada ao público em em 1912, um ano após o retorno do artista ao Brasil, depois de uma estadia de cinco anos em Paris, em virtude do prêmio de viagem concedido pela Escola Nacional de Belas Artes (Pereira, 2021; Pinheiro, 2021). Pinheiro (2021) chama atenção justamente para a "coincidência" cronológica entre a imagem de Albuquerque e o momento em que o Brasil se envolvia intensamente no debate eugenista.

Se, por um lado, a pintura evidencia a crueldade da herança escravocrata, favorecendo o branco em detrimento do negro, situação representada pelas duas crianças na composição, por outro, ela dialoga com o discurso higienista que condenava a prática do aleitamento pago, especialmente quando realizada por amas negras. A obra reforça uma das ideias mais difundidas pelos higienistas e presentes nos escritos da romancista Júlia Lopes de Almeida: a crença de que as amas negras alimentavam crianças brancas em condições de higiene inadequadas.

A nutriz está sentada no chão, encostada em uma parede em tons terrosos, em um ambiente relativamente escuro, ao lado de duas crianças parcialmente vestidas, reforçando a ideia de "descuido" da ama em relação à criança branca. O abatimento da mulher, que amamenta a criança branca enquanto observa ressentida sua própria criança negra no chão, sugere a transmissão de um leite "contaminado" por todo tipo de vício à criança branca, retratada como vulnerável.

Em oposição às raras obras pictóricas que retratam a ama-de-leite na pintura brasileira (Pereira, 2021), após a segunda metade do século XIX encontram-se com relativa facilidade registros fotográficos que retratam a mãe preta ao lado dos "senhorzinhos" brancos. Longe de sugerirem harmonia racial, essas imagens expõem a lógica capitalista arquitetada por mãos brancas, na qual o negro ocupava exclusivamente uma posição servil em relação ao branco.

A técnica fotográfica foi rapidamente introduzida no Brasil em meados de 1840, poucos meses após os franceses revelarem ao mundo essa inovadora forma de congelamento da imagem. Convertida em símbolo da modernidade, a fotografia tornou-se objeto de desejo das famílias abastadas, impulsionando um movimentado mercado de imagens no país. Por meio desses retratos, as elites buscavam inscrever-se na posteridade e reafirmar sua posição social, frequentemente registrando seus filhos ao lado das amas-de-leite negras.

Ainda que essas imagens possam evocar algum afeto, não há dúvida de que a relação nelas representada era, sobretudo, de subjugação. As amas negras eram fotografadas à revelia de sua própria vontade, como ocorria com frequência no contexto da escravidão. A cena congelada da ama que outrora afagou, alimentou e cuidou da criança branca não deve ser interpretada apenas como uma representação de afeto. Trata-se, sobretudo, de um documento rico em informações sobre um período marcado pela opressão e pelo controle social. São registros congelados de flagrantes de sujeição.

O desenvolvimento da fotografia no Brasil ocorreu em um contexto de ampla escravidão, o que favoreceu o curioso registro de filhos da elite branca abastada ao lado das melancólicas amas negras. Como observa Schwarcz (2024), a fotografia serviu às elites brasileiras, mas também capturou outro grupo, menos representado em outros países: os negros escravizados. Nessas imagens, brancos e negros aparecem lado a lado, sob o mesmo teto, encenando uma cena de afeto; contudo, não compartilhavam o mesmo Estado, tampouco as mesmas leis e, muito menos, o mesmo conceito de humanidade.

Nesse conjunto de imagens das amas com os seus senhorzinhos, os rostos negros eram sistematicamente arquivados sem identificação, enquanto os pequenos senhores brancos apareciam devidamente nomeados. A mensagem transmitida é clara: não se tratava de mulheres, mas de coisas humanas. Coisas só recebem nomes quando lhes é atribuído afeto; as amas negras eram consideradas apenas coisas. Mesmo quando adornadas com roupas que provavelmente não lhes pertenciam, e apesar de algum tipo de vínculo afetivo possível com as crianças sob seus cuidados, para seus donos e para os números frios dos arquivos, permaneciam sem nome.

Schwarcz (2024) ressalta que o mercado de imagens buscava criar um imaginário idílico da escravidão, sugerindo exotismo e afeto nas relações entre crianças brancas e suas subordinadas adultas. Ainda problematizando estas representações, Schwarcz (2024, p. 204) afirma sobre as fotografias das amas-de-leite negras:

> Sua aceitação foi tamanaha que elas viraram uma tópica com poucas variações e inundaram o eixo afro-atlântico, a ponto de muitas se trasformarem em cartões-postais, vendendo a falsa ideia de uma escravidão romântica, e explorando a noção de uma suposta relação apenas afetuosa entre uma mucama negra e seu pequeno senhor branco. Nesse sentido, não parece coincidência que tenham ganhado vulto justamente no contexto final do escravismo, quase se procurava assegurar a imagem de um sistema benigno e sem violência.

Como exceção, a ama Benvida (Figura 33) protagoniza um dos poucos registros que fissuram o ciclo de violência do arquivo: ela foi nomeada. Seu nome carrega quase uma

ironia, uma vez que Benvida, assim como todos os negros ali representados, jamais foi tratada como um ser verdadeiramente bem-vindo.

Figura 33 – Antônio Silva Lopes Cardoso, Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a ama de leite Benvida. Bahia, C. 1881. Cartão cabinet. 11 x 16, 5cm



Fonte: Acervo do Arquivo Nacional, reprodução da fotografia disponível no site do Arquivo Nacional. Acesso em: 07 out. 2023.

Schwarcz (2024, p. 221) aponta que "as amas fotografadas se davam a ver, também se faziam ver, parecendo agenciar a partir de pequenos detalhes suas próprias imagens". É relevante observar seu olhar rebaixado, que parece encontrar uma fresta de resistência em um contexto no qual sua postura, indumentária e cenário estavam completamente fora de seu controle. Quase tudo lhe escapava, exceto seu olhar melancólico. Permanece sugestivo imaginar que, embora a imagem transmita ainda mais tristeza, o olhar melancólico dessa mulher negra tenha sido um ato intencional, como quem, por meio do gesto, diz: "tudo isso aqui é um teatro triste".

De forma consciente ou não, Benvida registrou para a posteridade uma expressão de tristeza naquele contexto familiar.

Outro registro, mais amplamente divulgado, em que é possível identificar o nome da mulher negra que cuida da criança, é o da ama Mônica. Ela foi fotografada pelo pernambucano João Ferreira Villela [18?–?] em dois momentos distintos de sua vida, sempre ao lado de crianças oriundas da mesma família.

Figura 34 – Ama de-leite Mônica, 1860 (com Augusto Gomes Leal)



Fonte: Acervo da Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, reprodução da fotografia *Ama de-leite Mônica* (1860), João Ferreira Villela, cartão de visita, disponível no site Brasiliana Fotográfica. Acesso em: 07 out. 2023.

Figura 35 – Ama de-leite Mônica, 1860 (com Isabel Adelaide Fernandes)



Fonte: Acervo da Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, reprodução da fotografia *Ama de-leite Mônica (1860)*, cartão de visita, disponível online. Acesso em: 07 out. 2023.

Schwarcz (2024) chama a atenção para um aspecto profundamente relevante que estava começando a se estabilizar: o registro das amas negras ao lado de seus pequenos senhores sofreu transformações significativas com a ascensão das teorias higienistas. Como já observado, o que antes era exibido com certo orgulho e ostentação passou a ser cuidadosamente apagado. A presença dessas mulheres, antes visível e explícita, foi gradualmente esvaída das fotografias por meio do desenvolvimento de técnicas de manipulação da imagem.

O que antes apresentava-se como uma cena de sujeição exibida sem pudor transformou-se em um vazio, no qual aquelas que sequer tinham nome desapareceram. Ainda assim, continuavam indispensáveis, pois, curiosamente, durante a longa exposição exigida pela fotografia da época, eram essas mães pretas que serviam de suporte, estabilizando a imagem e acalmando as crianças brancas por minutos intermináveis. Assim, enquanto garantiam o sucesso do retrato, foram lentamente retiradas da imagem, deixadas à margem da história visual. Contudo, sua presença é inegável, mesmo que o

arquivo tenha tentado torná-las ausentes. É profundamente tocante perceber como essa violência simbólica, perpetrada no ato fotográfico, revela o terreno bárbaro que o Brasil foi e, em muitos sentidos, ainda é para as pessoas negras.

Figura 36 – O apagamento das amas de leite durante os anos. Da esquerda para direita: 1853; 1879; 1880 ;1880



Fonte: Montagem autoral a partir de Schwarcz (2024)

O interesse em discutir a figura da ama-de-leite negra foi inspirado pela própria Júlia Lopes de Almeida, que, embora se declarasse feminista e abolicionista, utilizou os meios oficiais de comunicação para endossar uma campanha violenta já em curso contra essas mulheres — mulheres que, possivelmente, amamentaram muitos de seus pares intelectuais. Eram elas que limpavam, cozinhavam e embalavam o sono das crianças brancas, permitindo que suas mães tivessem tempo para se dedicar às artes e outras atividades intelectuais.

Bento (2024, p. 195) alerta que:

> o mercado das amas de eite foi um dos capítuos mais tenebrosos da escravidão [...], as amas-de-leite eram compradas, vendidas ou alugadas para amamentar filhos de famílias proprietarias na sociedade carioca. Eram corpos que se distinguiam, se classificavam e se qualificaram como mercadorias e propriedades.

Enquanto as crianças brancas eram nutridas pelo leite de mulheres negras, os filhos dessas mulheres permaneciam em condições de extrema vulnerabilidade, com acesso restrito à própria alimentação. A desigualdade nutricional imposta às crianças negras contribuiu de forma decisiva para as elevadas taxas de mortalidade infantil que as atingiam. Como observa Bento (2024), cerca de 60% das crianças negras não alcançavam os cinco anos de idade, um índice alarmante que evidencia o caráter estrutural dessa violência. Pode-se afirmar, portanto, que essa engrenagem de expropriação e morte constituiu a base material sobre a qual se ergueram trajetórias intelectuais posteriormente celebradas.

Somando-se a isso, persiste a crueldade estrutural quando considera-se a importância central da mãe preta na história socioeconômica nacional. Como esta pesquisa se dedica a resgatar aquelas que foram silenciadas pela história, é pertinente discutir o papel das amas

negras, figuras outrora onipresentes, mas sistematicamente apagadas dos registros oficiais e da memória social.

Portanto, quando a figura da ama-de-leite recebia, ocasionalmente, um olhar mais benevolente do artista, do intelectual ou de qualquer intérprete branco da história nacional, ela era retratada de maneira previsível. Tornava-se uma mulher absolutamente dedicada e altruísta, responsável por amamentar a criança branca, muitas vezes em detrimento de sua própria prole, como salienta Gonzalez (2020, p. 42):

> Vale notar que tanto a mãe preta quanto pai-joão, têm sido explorados pela ideologia oficial, como exemplo de integração e harmonia raciais, supostamente existente no Brasil. Representariam o negro acomodado que supostmente aceitou a escravidão e a correspondeu segundo a maneira cristã, oferecendo a outra face ao inimigo.

Apesar do esforço consciente daqueles que detinham o poder de traçar as linhas da história em apagar a mãe preta das imagens e eliminar suas identidades dos arquivos, não há dúvida quanto à importância dessa figura. Tampouco se pode silenciar as violências objetivas e simbólicas às quais essas mulheres foram sistematicamente submetidas. Em especial, não deve-se permitir que se apague o papel ativo da mãe preta, agente compulsória na sociedade brasileira, que contribuiu para o enriquecimento financeiro de inúmeras famílias, deixando marcas profundas na economia nacional e na história cultural do país.

Não deve-se interpretar a gramática da subjugação que Júlia Lopes de Almeida emprega em relação às mulheres negras como mera trivialidade da época, acidente ou fissura menor em sua narrativa histórica. Trata-se de fatos concretos, sombras densas que delineiam parte do movimento abolicionista brasileiro. São essas sombras que talvez expliquem por que leis como a do *Ventre Livre*, a dos *Sexagenários* e até a *Lei Áurea* foram tão limitadas na garantia da continuidade da vida da população negra explorada. A libertação de homens e mulheres escravizados foi, em essência, sintetizada em apenas duas linhas:

> **Artigo 1:** Declara-se extinta, a partir da data desta lei, a escravidão no Brasil;
> **Artigo 2:** Revogam-se as disposições em contrário.

Apenas isso.

Quase quatro séculos de crime contra a humanidade foram “reparados” por uma formulação extremamente concisa, uma lauda escrita. No conjunto dos dispositivos que estruturam a Lei Áurea, apenas duas linhas formalizam juridicamente a abolição da escravidão no Brasil, conforme o texto sancionado pela princesa Isabel em 13 de maio de 1888.

Figura 37 – Lei Áurea. Lei n° 3.353, de 13 de maio de 1888.



Lei N. 3353 de 13 de Maio de 1888.

Declara extincta a escravidão no Brasil

A PRINCEZA IMPERIAL Regente em Nome de Sua Magestade o Imperador o Senhor D. PEDRO II, Faz saber a todos os subditos do IMPERIO que a Assembléa Geral Decretou e Ella sanccionou a Lei seguinte:

Artigo 1º É declarada extincta desde a data desta Lei a escravidão no Brazil.

Artigo 2º Revogam-se as disposições em contrario.

Manda portanto a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumprem e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nella se contem. O Secretario de Estado dos Negocios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas e Interino dos Negocios Estrangeiros, Bacharel Rodrigo Augusto da Silva, do Conselho de Sua Magestade o Imperador, o faça imprimir, publicar e correr.

Dada no Palacio do Rio de Janeiro em 13 de Maio de 1888, 67º da Independencia e do Imperio.

Princeza Imperial Regente

Rodrigo Augusto da Silva

Carta de Lei, pela qual Vossa Alteza Imperial Manda executar o Decreto da Assembléa Geral, que Houve por bem sanccionar declarando extincta a escravidão no Brasil, como nella se declara.

Para Vossa Alteza Imperial ver.

José Julio de Albuquerque Barros

Fonte: Acervo do Arquivo Nacional, Fundo Ministério da Agricultura disponível no site do Arquivo Nacional. Acesso em: 07 out. 2023.

Trata-se de uma lei promulgada tardiamente, após aproximadamente 388 anos de escravidão no Brasil e após o tráfico forçado de cerca de 4,8 milhões de africanas e africanos trazidos ao território brasileiro pelo sistema escravista atlântico para tornarem-se força vital na construção da nação. Apesar da magnitude histórica, social e econômica desse processo, bem como das múltiplas formas de resistência negra que tensionaram o regime escravocrata, a extinção legal da escravidão foi registrada no texto normativo por meio de uma formulação extremamente sucinta, restrita a apenas duas linhas

No que se refere às legislações anteriores, como a *Lei do Ventre Livre* (1871) e a *Lei dos Sexagenários* (1885), observa-se que tais dispositivos jurídicos operaram mais como mecanismos graduais de reorganização do sistema escravista do que como instrumentos efetivos de ruptura com essa ordem social. A *Lei dos Sexagenários*, por exemplo, estabelecia a libertação de pessoas escravizadas com mais de sessenta anos, faixa etária raramente alcançada em razão das condições materiais e sanitárias impostas pelo regime escravista.

No caso da *Lei do Ventre Livre*, a própria noção de liberdade revela-se juridicamente limitada. A legislação determinava que as crianças nascidas de mulheres escravizadas após 28 de setembro de 1871 permaneceriam sob a autoridade do proprietário de suas mães até os oito

anos de idade. A partir desse momento, poderiam ser entregues ao Estado mediante indenização ao senhor ou permanecer sob sua tutela até completarem vinte e um anos. Esse prolongamento da dependência funcionava, na prática, como estratégia de preservação dos interesses econômicos da ordem escravocrata, ao assegurar compensações financeiras aos proprietários.

Bento (2024) assinala, de forma mais precisa, que as chamadas *leis abolicionistas* também funcionaram como políticas estatais de gestão de morte. Em síntese, tais legislações não produziram impactos substanciais nas condições de vida das pessoas escravizadas, mas asseguraram a manutenção dos privilégios da classe escravocrata até os momentos finais do regime. Ainda que, em aparência, o Estado legislasse em favor das pessoas escravizadas, na prática, tais medidas contribuíram para a inviabilização das vidas negras, uma vez que não foram acompanhadas por políticas efetivas de proteção, cuidado e integração social.

A construção do olhar analítico que oscila entre o possível abolicionismo de Júlia Lopes de Almeida e sua gramática desumanizante mobilizada em relação às mulheres negras permite evidenciar tensões constitutivas desse projeto discursivo. Essa leitura torna-se ainda mais produtiva quando associada à observação da circulação e das transformações da imagem da ama negra no Brasil, tanto no período anterior quanto no posterior à Proclamação da República. Tal procedimento interpretativo oferece pistas relevantes para compreender por que as leis abolicionistas promulgadas no país revelaram-se limitadas no que diz respeito à viabilização material e simbólica das vidas negras.

Investigar os meandros da história brasileira a partir do discurso da escritora, no que concerne à representação das mulheres negras, implica perscrutar zonas obscurecidas de sua trajetória intelectual, vestígios frequentemente marginalizados por estudos dedicados à sua produção literária e atuação pública. Inserida em uma perspectiva crítica voltada à problematização dos processos de memoricídio, esta pesquisa busca trazer à superfície tais rastros silenciados. Esses elementos revelam, para além da biografia individual de uma agente histórica, as contradições constitutivas do projeto nacional brasileiro, evidenciando o paradoxo de uma intelectual identificada com ideais progressistas e abolicionistas que, simultaneamente, conviveu com o sistema escravista e dele auferiu benefícios diretos e indiretos.

Ao deslocar o foco interpretativo da narrativa histórica tradicional, frequentemente produzida sob perspectivas brancas hegemônicas, e ao adotar como referência o pensamento de intelectuais negras como Gonzalez, Nascimento e Hartman, torna-se possível sustentar outra chave de leitura para essa figura histórica. A mãe preta (Figura 31, p. 112), ainda que

reiteradamente representada por signos de resignação e subalternidade, não pode ser reduzida à subserviência absoluta. Tampouco deve ser interpretada apenas como expressão de resistência em termos simplificadores.

Trata-se, sobretudo, de uma figura associada à continuidade da vida, materializada no ato de nutrir, cuidar e transmitir saberes. Essa presença constituiu igualmente uma experiência estética e política da linguagem, legando uma cadência própria que, tensionando a norma colonial, reconfigura-se no que Gonzalez (2020) denominou *pretuguês*.

As mães pretas que tanto inquietaram a elite letrada do início do século XX, como Júlia Lopes de Almeida, não "contaminaram" gerações brasileiras pelo leite. Elas resistiram a uma existência injusta, ao mesmo tempo em que, por meio da fala e dos afetos possíveis, contribuíram para a africanização da cultura brasileira. Como alerta Nascimento (*apud* Gonzalez, 2020), *mães pretas* e *pais-joão* estiveram em franca rebelião. Desde os primeiros processos de sequestro, deslocamento forçado e escravização da população negra no território brasileiro, registram-se múltiplas formas de insubordinação e resistência. Já em 1559 encontram-se registros da formação de quilombos, espaços estes de enfrentamento à ordem escravista e de afirmação da vida.

Após refletir sobre o higienismo, o racismo científico e a figura da ama de leite negra, entrelaçados às falas de Júlia Lopes de Almeida, observa-se que, apesar de sua postura intolerante e claramente alinhada ao racismo científico de seu tempo, essa faceta quase não aparece nas inúmeras pesquisas dedicadas à sua biografia e à sua obra. Evidentemente, na contemporaneidade, compreende-se o quão problemáticas foram suas ideias; entretanto, como produto da elite burguesa e intelectual, a autora não destoava do espírito de seu meio.

Ainda assim, a conformidade com o ambiente sociocultural não atenua a gravidade e a violência das ideias preconceituosas que endossou, concepções que se constituíram, desde sua origem, como ameaças a outras vidas. Não por acaso, Lima Barreto buscou alertar para esses perigos.

Esta pesquisa arrisca-se a adentrar a delicada seara de evidenciar a adesão de Júlia Lopes de Almeida a pensamentos racistas e pseudocientíficos, uma vez que sua postura hostil às amas de leite negras converge com o propósito central deste estudo: dedicar um olhar mais demorado às histórias adormecidas. Tal risco justifica-se, pois o que está em jogo é a permanência de estruturas históricas de violência que ainda reverberam na contemporaneidade, produzidas por formas de pensamento consolidadas em sua origem.

Não se pode perder de vista que o higienismo, a eugenia e o racismo científico, pseudociências que marcaram o início do século XX, defendiam a morte seletiva e o

apagamento de determinados indivíduos. Embora, em determinado momento histórico, tenham sido legitimados como ciência, constituíam também construções delirantes orquestradas por setores brancos hegemônicos, que detinham os instrumentos de poder simbólico e material, legislavam, definiam os limites da tolerabilidade social e determinavam quem merecia viver e quem deveria morrer.

Nesse sentido, a continuidade e a permanência desse passado que não se encerra fundamentam a necessidade de adentrar os meandros e as zonas de sombra das biografias de artistas do passado, por mais desconfortável e arriscada que essa empreitada possa parecer. Ainda que os corpos de Júlia Lopes de Almeida e de seus pares higienistas estejam circunscritos a um tempo histórico específico, o discurso segregacionista por eles propagado alcança a contemporaneidade. Esse discurso ainda enclausura vidas negras em processos persistentes de subjugação, que remontam ao momento em que a cor da pele; a pele melanizada, foi instituída como critério estruturante do modelo escravista mercantil. Torna-se, portanto, necessário mobilizar o discurso sobre vidas passadas que contribuíram para a conformação de visões admiráveis ou problemáticas que ainda circundam o presente.

Quando Júlia sinalizou temer que seus filhinhos pudessem desenvolver pensamentos imorais que a fizessem corar (citação na página 106 e 107), ela dá vazão à ideia, amplamente difundida à época, de que as mulheres escravizadas, isto é, as mulheres negras, careciam de senso de moralidade e, portanto, possuíam um apetite sexual exacerbado. Esse discurso, entretanto, que circulou no período, ainda se configura como um problema concreto na contemporaneidade. Basta observar as estatísticas de violência contra as mulheres para constatar que as maiores vítimas de abuso sexual, segundo o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2023*[17], são meninas negras.

A análise desse regime de violência, atravessado por múltiplos determinantes históricos e sociais, permite observar que muitos desses abusos foram e permanecem sendo viabilizados pela crença de que a mulher negra, desde o nascimento, possuiria uma lascívia mais acentuada do que a atribuída às mulheres brancas. Isso, como afirma Hartman (2019), trata-se da sobrevida da escravidão, que impõe, na contemporaneidade, condições precárias de existência à população negra. Já Silva (2022) denomina esse fenômeno como *pensamento composicional*, no qual o tempo de outrora e o distante constituem dimensões indissociáveis do que acontece no presente e do que ainda está por vir.

---

[17] Meninas negras de até 13 anos são as maiores vítimas de estupro. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/07/18/meninas-negras-de-ate-13-anos-sao-maiores-vitimas-de-estupro-no-brasil-crime-cresceu-915percent-em-13-anos.ghtml. Acesso em 08. out 2024

Nesse sentido, a análise das questões relativas à figura da mãe preta orienta-se pela constituição de um estudo de caso a partir do discurso de Júlia Lopes de Almeida sobre a ama negra. Esse recorte é tomado como ponto de partida para uma compreensão ampliada das dinâmicas históricas e discursivas que estruturam o problema. Propõe-se, portanto, o exame crítico de memórias sensíveis que permanecem disponíveis no arquivo histórico. Assim, pode-se evidenciar que figuras frequentemente consagradas como heroínas ou heróis constituem sujeitos históricos complexos, cujas trajetórias podem articular-se à legitimação de ideias que operam a desumanização do outro.

A investigação não se orienta pela personificação da problemática nem pela proposição de uma condenação póstuma de um agente histórico específico. Trata-se, antes, de problematizar os modos pelos quais a historiografia, em nome da preservação de biografias consideradas ilibadas, frequentemente silencia dimensões que, na contemporaneidade, revelam-se eticamente e politicamente sensíveis. Nesse horizonte analítico, procura-se tensionar os acordos tácitos que regem o agenciamento da memória na construção das narrativas históricas.

Observar um acontecimento localizado em determinado espaço e tempo, isto é, analisar a posição de autoridade ocupada pela abolicionista Júlia Lopes de Almeida, implica também identificar a persistência ou a reiteração de seus modos de pensar na contemporaneidade. Tal movimento integra a estrutura do *pensamento composicional*, que "busca identificar um padrão que se repete em diferentes escalas" (Silva, 2022, p. 494).

Júlia Lopes de Almeida faleceu, mas sua obra não se extinguiu (embora, paradoxalmente, esteja relegada a certo esquecimento). Sua biografia heroificada permanece mobilizada no imaginário social, sendo majoritariamente acompanhada por qualificações dotadas de forte valor adjetival, como feminista e abolicionista.

Para além do discurso hostil de Júlia Lopes de Almeida em relação às amas de leite negras, a autora desenvolveu uma produção literária expressiva. Sua obra abrange romances, contos, literatura infantil, crônicas, peças teatrais e colaborações em jornais de ampla circulação. Ao deslocar o olhar do espaço doméstico para o Estado e para a esfera pública, observa-se como a escritora articulava sua produção escrita ao engajamento social. Segundo Norma Telles (2020), a literária destacou-se como jornalista e manteve intensa interlocução com importantes nomes do campo literário.

Em 1885, foi Júlia Lopes de Almeida convidada a integrar o grupo de redatores do jornal carioca A Semana, ao lado de autores como Olavo Bilac (1865–1918), Artur Azevedo

(1855–1908) e Filinto de Almeida (1857–1945), com quem se casou em 1887[18]. Júlia também colaborou com diversos periódicos, nos quais demonstrou preocupação recorrente com os direitos das mulheres e com o acesso à educação. Nesse contexto, defendeu iniciativas voltadas à criação de creches e jardins de infância.

Bento (2022) alerta para os pactos estabelecidos pela branquitude, entendidos como acordos tácitos voltados à preservação de sujeitos brancos em posições de bondade moral e/ou de não participação ou, no limite, de suposta não fruição dos benefícios, no âmbito da empresa escravista. Segundo a teórica, um desses mecanismos de autopreservação opera no agenciamento da história, modulando aquilo que deve ser evidenciado e aquilo que deve ser relegado ao esquecimento. Logo,

> falar sobre a herança escravocrata que vem sendo transmitida através do tempo, mais silenciada, pode auxiliar as novas gerações a reconhecer o que herdaram naquilo que vivem na atualidade, debate e resolver o que ficou no passado, para então construir uma outra história e avançar para outros pactos civilizatórios (Bento, 2022, p. 25)

Torna-se, portanto, fundamental insistir na urgência de uma história escrita a partir de uma perspectiva plural. A historiografia oficial, seja produzida por homens brancos de orientação conservadora, seja por sujeitos identificados com posições progressistas, mostrou-se historicamente limitada na capacidade de imaginar outros lugares sociais para a população negra, frequentemente confinada às posições de vítima ou de algoz. Nesse sentido, para reforçar a urgência dessa perspectiva, torna-se pertinente recorrer às reflexões do romancista e ensaísta Baldwin (2020, p. 40 - 41) acerca da escritora abolicionista Harriet Beecher Stowe (1811–1896). Ainda que o exemplo se situe no contexto estadunidense, ele evidencia a necessidade de que a população negra exerça a autonomia e a urgência de agenciar a própria história:

> *A Cabana do pai Tomás* (1852) é um romance péssimo [...]. Que restrição ou falha de percepção a levou a depender tanto do relato de atos brutais, sem motivo, sem sentido, e deixar sem resposta, sem nem sequer formular a única pergunta importante: o que era, afinal, que levava sua gente a agir dessa maneira?

Em outro momento, Baldwin (2020, p. 41) formula um questionamento que também foi mobilizado por intelectuais como Nascimento e Gonzalez para mencionar apenas alguns exemplos —: “Por que motivo nos recusamos a ir mais longe do que foi a sra. Stowe, para descobrir e revelar algo um pouco mais perto da verdade?”

Se até aqui se tratou da esfera doméstica, torna-se necessário observar o modo como o racismo atravessou o conjunto da sociedade. Júlia Lopes de Almeida, a classe

[18] Biografia de Filinto de Almeida. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/filinto-de-almeida/biografia. Acesso em 02 jan, 2024

letrada e os principais difusores do racismo científico no Brasil deixaram de formular a questão sugerida por Baldwin (2020), optando pelo caminho cômodo de apresentar a população negra apenas como problema. Diante disso, torna-se urgente voltar o olhar para uma história escrita a partir de perspectivas negras.

Nessa direção, torna-se possível reconhecer as múltiplas formas de resistência historicamente mobilizadas pela população negra. Parafraseando Hartman (2019), tal perspectiva permite recuperar o terreno insurgente dessas vidas negras e rebeldes, bem como exumar, dos arquivos, os registros de práticas de resistência. Esse gesto analítico contribui para dissociar a rebeldia, a recusa e as práticas de ajuda mútua das representações que as vinculam a noções de problema, desvio, criminalidade ou patologia.

Ao adotar esse enquadramento, desloca-se o olhar do mero registro documental para a agência histórica das próprias pessoas negras. Escrevendo-se a história a partir de um olhar enegrecido, torna-se possível vislumbrar a "disparatada ideia" de que pessoas negras sempre foram agentes históricos, "pensadoras radicais que imaginaram incansavelmente outras maneiras de viver e jamais deixaram de conceber como o mundo poderia ser de outra forma" (Hartman, 2019, p. 13).

Nesse horizonte analítico, torna-se igualmente relevante examinar outras dimensões da produção intelectual e da atuação pública de Júlia Lopes de Almeida, compreendendo-as em sua complexidade histórica. Entre os aspectos singulares de sua personalidade, Telles (2020) destaca o apreço da escritora pelas flores. Acerca dos temas abordados pela romancista, observa-se também sua dedicação à escrita sobre exposições florais realizadas no Rio de Janeiro. Júlia publicou, ainda, um manual de jardinagem, intitulado *Jardim florido* (1922), no qual, além de apresentar orientações práticas sobre o cultivo de plantas, discute aspectos históricos relacionados ao surgimento dos jardins urbanos. Esse interesse particular articula-se a uma proposição de alcance mais coletivo presente em sua produção.

O apreço pelas flores reverberou, igualmente, na defesa de uma estética urbana ajardinada e florida, concebida como elemento de valorização do espaço citadino. Tal posicionamento pode ser compreendido como desdobramento das preocupações da autora com o sanitarismo em escala coletiva. A valorização da limpeza urbana, entendida como fator de contenção de epidemias, bem como a defesa de cidades planejadas para o usufruto de seus habitantes, associavam-se a uma perspectiva progressista, alinhada aos ideais que emergiam com a instauração da República. Ainda segundo Telles (2020, p. 435 - 436), Júlia Lopes de Almeida:

> preocupada com a urbanização, tinha por modelo a cidade jardim. O morro de Santo Antônio, na cidade do Rio de Janeiro, não foi arrasado devido à oposição feita por ela nos jornais. Ela queria o morro ajardinado, com uma estrada circular e abrindo-se em um dos lados, para a visita. No topo planejava outro amplo jardim , ao centro, dominando a cidade, um grandioso Parlamento. Júlia esteve envolvida com o caminho aéreo para o Pão de Açúcar, o Mercado das Flores foi obra sua, assim como a primeira exposição de flores organizada na cidade.

Um dos efeitos práticos da articulação entre o apreço de Júlia pelas flores e sua concepção de coletividade manifesta-se no fato de a escritora ter idealizado o plantio de hortênsias no leito do rio canalizado na cidade de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro (Telles, 2020). Não por acaso, os jardins de hortênsias permanecem, até a atualidade, como uma marca simbólica da paisagem urbana da cidade serrana[19].

Ao transitar do campo da estética urbana para o debate político-social, destaca-se que, ainda no contexto geográfico das cidades do Rio de Janeiro e de Petrópolis, realizou-se, entre 19 e 23 de setembro de 1922, a *Primeira Conferência pelo Progresso Feminino*. Como se pode observar na Figura 38, o evento contou com a participação de Júlia Lopes de Almeida, ao lado de importantes nomes do feminismo nacional, como Bertha Lutz (1894–1979), que presidiu a *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* até 1942, e de representantes do feminismo internacional, nesse caso, a norte-americana Carrie Chapman Catt (1846–1947)[20], uma das principais lideranças da luta pelo sufrágio feminino nos Estados Unidos.

---

[19] Mais de 12 mil hortênsias começam a ser plantadas em Petrópolis, no RJ. Disponivel em: https://g1.globo.com/rj/regiao-serrana/noticia/mais-de-12-mil-hortensias-comecam-a-ser-plantadas-em-petropolis-no-rj.ghtml. Acesso em 14. jan. 2024

[20] Série “1922 – Hoje, há 100 anos” XI e série “Feministas, graças a Deus!” XII – A 1ª Conferência pelo Progresso Feminino. Acesso em 14. jan. 20204. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=30702

Figura 38 – I Conferência pelo Progresso Feminino, 1922. Rio de Janeiro, RJ



Fonte: Acervo Brasiliana Fotográfica, Biblioteca Nacional, reprodução da fotografia disponível no site Brasiliana Fotográfica. Acesso em: 14 jan. 2024.

A temática da educação feminina estruturou os debates desenvolvidos durante a conferência de 1922. As participantes reivindicaram a ampliação do acesso das mulheres à instrução formal e, consequentemente, sua maior inserção na esfera pública. Ao mesmo tempo, defenderam uma das principais pautas do movimento feminista internacional: o direito ao voto feminino. Desse modo, as discussões deslocaram-se do âmbito escolar e doméstico para o plano jurídico-político, que viria a fundamentar a cidadania feminina.

No Brasil, o direito ao voto feminino foi instituído apenas dez anos depois, em 24 de fevereiro de 1932, por meio do Decreto n.º 21.076, promulgado durante o governo de Getúlio Vargas[21]. Contudo, é necessário ressaltar que, conforme demonstram Limongi, Oliveira e Schmitt (2019), o sufrágio feminino foi inicialmente estabelecido em caráter facultativo e submetido a restrições sociais. Na prática, o direito restringia-se às mulheres com determinadas condições socioeconômicas, especialmente aquelas que não pertenciam aos estratos mais empobrecidos da população. Ademais, em muitos casos, exigia-se a autorização dos maridos para o exercício do voto.

Tais limitações foram defendidas por autoridades jurídicas da época, como o ex-presidente do Tribunal Superior Eleitoral, Edgard Costa.

> Mantida a capacidade eleitoral da mulher, deveria, entretanto, sofrer certas restrições, como aquelas constantes do anteprojeto do Código de 1932, atendendo a que, — como acentuou na Constituinte de 1891 o deputado Pedro Américo – 'a missão da mulher é mais doméstica que pública, mais moral do que política' (Costa, 1964 *apud* Limongi, Oliveira e Schmitt, 2019, p. 2)

[21] *A conquista do voto feminino*. Acesso em: 22 março de 2024. Disponível em: https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/a-conquista-do-voto-feminino/index.html

Essa conjuntura evidencia as estratégias mobilizadas para a preservação, ainda que parcial, do sufrágio universal masculino. Em termos mais amplos, tais medidas revelam a atuação de dispositivos patriarcais voltados à implementação de políticas de controle sobre a participação política das mulheres, retardando a ampliação de seus direitos em um momento de crescente mobilização feminina. Embora o voto feminino tenha adquirido status constitucional em 1934, permaneceu facultativo até 1965, quando passou a ser obrigatório, equiparando-se ao dever cívico atribuído aos homens.

Outras pautas também foram debatidas na *Primeira Conferência pelo Progresso Feminino*, entre elas a assistência à infância, a organização do trabalho doméstico e a participação das mulheres nos setores do comércio e da indústria. Paralelamente, temas relacionados à eugenia também estiveram presentes no evento, com a participação do médico Renato Ferraz Kehl (1889–1975)[22], frequentemente apontado como um dos principais formuladores da eugenia no Brasil. Kehl era publicamente admirado por intelectuais como Monteiro Lobato (1882–1948), sobretudo em razão de suas formulações eugênicas.

A presença de Renato Kehl na conferência evidencia a ampla circulação das ideias eugenistas no circuito intelectual brasileiro do período. Tal presença reforça, igualmente, uma crítica amplamente formulada por movimentos feministas negros em âmbito internacional: os primeiros movimentos feministas não contemplavam a condição da mulher negra. Isso se deve ao fato de que os eugenistas concebiam a população negra, independentemente de gênero ou faixa etária, como um grupo social degenerado, a ser controlado ou eliminado.

Telles (2020) também menciona as memórias de Afonso, filho de Júlia Lopes de Almeida, sobre o fato do mesmo acompanhar sua mãe em andanças à praia de Copacabana, enquanto ela entrevistava pescadores e moradores locais. De maneira muito à vontade, Almeida, em uma empreitada quase antropológica, adentrava em suas casas, conversava e comia junto aos moradores.

Ao afastar-se dos locais visitados, a autora registrava, de forma rápida, elementos que lhe pareciam relevantes, como “frases, nomes dos peixes, maneiras de pescar, conversas e costumes” (Telles, 2020, p. 438). Se, até este ponto, acompanha-se Júlia no âmbito do cotidiano e da observação local, torna-se possível, agora, refletir sobre como

---

[22] Série “1922 – Hoje, há 100 anos” XI e série “Feministas, graças a Deus!” XII – A 1ª Conferência pelo Progresso Feminino. Acesso em 14. jan. 20204. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=30702

tais experiências se materializam em sua produção literária e em seu olhar crítico acerca da sociedade.

A dedicação de Júlia à observação da vida cotidiana contribuiu para a construção de um olhar analítico sobre a sociedade de sua época, perceptível em seus romances. O curto romance *Cruel Amor* (1962), publicado originalmente em folhetim no *Jornal do Comércio*, em 1908, constitui um exemplo significativo do olhar observador de Júlia e sua escuta dedicada. Nele, evidencia-se a atenção da autora à construção da cor local da praia de Copacabana, então habitada por uma família de pescadores. Embora se trate de uma narrativa breve, esse texto figura entre as obras em que Almeida aborda de maneira mais direta questões como a patologização da mulher, o ciúme masculino e a violência de gênero.

A produção literária de Júlia Lopes de Almeida ultrapassou as fronteiras nacionais. Suas obras circularam em países da América do Sul, como Uruguai e Argentina, e também alcançaram espaços europeus, especialmente Portugal e França (Barroca, 2022). Tal reconhecimento revela-se particularmente expressivo quando se considera que a autora construiu uma carreira literária de sucesso em um contexto social no qual a educação feminina era severamente restringida.

De acordo com Barroca (2022, p. 104), este amplo reconhecimento a tornou "uma figura pública cuja pena era disputada pelos principais jornais do Rio de Janeiro". A despeito dessas conquistas, Júlia Lopes de Almeida figura entre os nomes negligenciados pela historiografia literária nacional, ao lado de Maria Firmina dos Reis (1822–1917), mulher negra considerada a primeira romancista brasileira, e de Maria Benedita Borman (1853–1895), entre outras autoras.

Trajetórias como a de Júlia Lopes de Almeida evidenciam que projetos de emancipação feminina, quando inscritos em uma lógica racializada e elitista, puderam coexistir com práticas e discursos de exclusão. Examinar esse ponto com honestidade crítica contribui para o aprofundamento da compreensão histórica e convoca à reflexão acerca das heranças que se escolhe preservar ou tensionar.

Parte-se, assim, do entendimento de que a problematização de "fissuras" e de narrativas historicamente silenciadas possibilita deslocar para a superfície do discurso elementos mantidos no subterrâneo da memória social, muitas vezes sustentados por pactos tácitos de silêncio. Tal movimento interpretativo permite retirar essas experiências do estado de latência, reinscrevendo-as no debate histórico e crítico.

Embora narrativas heroicas sejam frequentemente privilegiadas nos registros historiográficos, propõe-se, neste estudo, adentrar a complexa análise da visão de Júlia Lopes de Almeida acerca da população negra, especialmente das mulheres negras. Ainda que sua trajetória biográfica esteja circunscrita a um período histórico específico, as ideias às quais se filiou e os discursos que ajudou a difundir, sobretudo por meio de artigos de opinião publicados na imprensa, permanecem operantes no presente. Nesse sentido, tais formulações podem ser compreendidas como manifestações da persistência de uma violência histórica, relacionada ao que se tem denominado sobrevida da escravidão[23].

4.3 Camila e a representação incomum da "boa mulher"

> *"Os senhores romancistas não perdoam as mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo - como se não pagássemos caro a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar- lhes: hipócritas! hipócritas!*
> *Leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso, para eu ter medo do fim."*
>
> ALMEIDA, Júlia Lopes. 2019, p. 61.

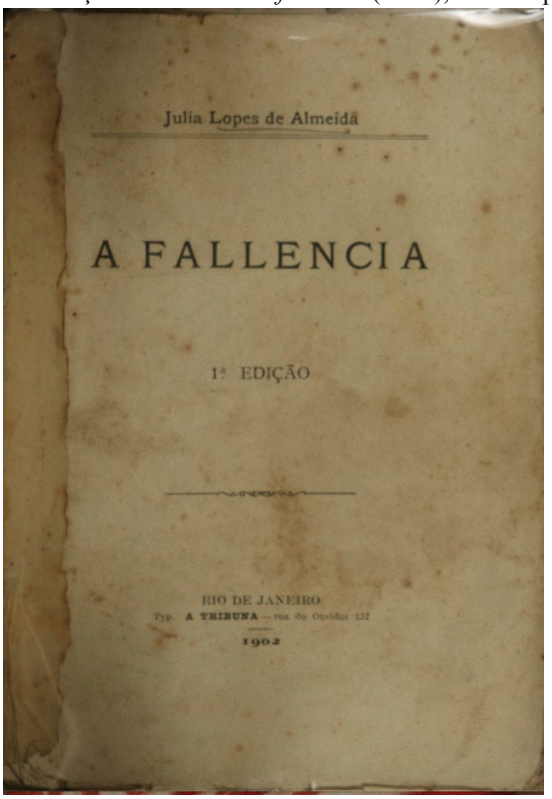
O romance *A Falência*, obra de maior notoriedade de Júlia Lopes de Almeida, permaneceu por longo período em relativo esquecimento na historiografia literária nacional, assim como o próprio nome da escritora, apesar de uma trajetória promissora e amplamente reconhecida em vida. De acordo com Trindade (2020), a obra alcançou expressivo sucesso no momento de seu lançamento, chegando a receber nova tiragem. Tal repercussão projetou Júlia Lopes de Almeida ao lado de autores como Euclides da Cunha, com *Os Sertões*; Graça Aranha, com *Canaã*; e Afrânio Peixoto, com *A Esfinge*[24].

---

[23] Saidiya Hartman em *Perder a Mãe* (2021), afirma que a sobrevida da escravidão é um calculo racial e uma artimética politica que relegam ainda hoje a sociedade negra, poucas oportunidades e acesso limitado a direitos básicos, como educação e saúde, levando-os muitas vezes a uma morte prematura, ao encarceramento e uma inexorável pobreza. Cf. .Hartman, Saidiya. *Perder a Mãe: Uma jornada atlântica da escravidão.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

[24] Falência e Liberdade no vestibular da UNICAMP de 2020. Disponível em: https://blogeditoradaunicamp.com/2019/01/16/falencia-e-liberdade-no-vestibular-unicamp-a-partir-de-2020/. Acesso em: 07 out. 2023.

Figura 39 – Primeira edição do romance *A falência* (1901), Júlia Lopes de Almeida.



Fonte: Capa da primeira edição do romance *A Falência* (1901), Júlia Lopes de Almeida, disponível no blog da Biblioteca Brasiliana USP. Acesso em: 07 out. 2023.

Desde sua publicação original, em 1901, *A Falência* não recebeu novas edições até 2018 e 2019, quando foi lançada em duas novas edições, respectivamente, pela Editora Unicamp e pela coedição Penguin & Companhia das Letras. Essas reedições inserem-se no contexto contemporâneo de revisão da historiografia literária promovida pela crítica feminista, cujo objetivo consiste em resgatar trajetórias de mulheres artistas historicamente relegadas ao ostracismo.

A obra apresenta uma narrativa urbana ambientada em 1891, período marcado pela expansão da economia cafeeira no Brasil. Para além do olhar atento de Júlia sobre a sociedade carioca de seu tempo, o romance também evidencia traços de insubordinação. Tal característica manifesta-se, sobretudo, na construção psicológica das personagens, em especial na figura de Camila, protagonista da narrativa.

Descrita como uma mulher jovem e bela, Camila é oriunda de uma família humilde do estado de Sergipe, que decide migrar para a cidade do Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Nesse contexto, conhece Francisco Teodoro, imigrante português que ascendeu socialmente por meio do comércio cafeeiro no Rio de Janeiro, que se tornaria seu marido, no momento em que ele experimentava a ascensão de seus negócios.

Representado como um sujeito ambicioso e disciplinado, Francisco Teodoro almejava casar-se com uma mulher que correspondesse a um ideal específico de feminilidade, associado à beleza e à docilidade. Em Camila, ele reconhece tais atributos, como evidencia ao dialogar com Catarina, personagem que, no romance, representa uma figura feminina marcada por maior autonomia e independência:

> minha senhora, sou da opinião de que a mulher nasceu para mãe de família. Crie seus filhos, seja fiel ao seu marido, dirija bem sua casa e terá cumprido a sua missão. Este foi sempre o meu juízo, e não me dei mal com ele, não quis casar com mulher sabichona. É nas medíocres que se encontram as esposas.
> (Almeida, 2019, p. 111)

Todavia, ao longo do romance, Camila não se revela uma mulher estritamente medíocre, conforme desejava seu marido, tampouco corresponde ao modelo de "anjo do lar" amplamente valorizado pela sociedade de seu período. Por meio da protagonista, Júlia Lopes de Almeida constrói um arquétipo feminino que contraria as representações predominantes na produção romanesca de sua época.

Camila, distanciando-se dos padrões morais então consagrados, mantém uma relação extraconjugal com Gervásio, personagem marcado por traços de pedantismo, mas que desperta o interesse da protagonista por seu apreço pelas artes e pelas letras. Além disso, Gervásio goza da confiança de Francisco Teodoro, o que lhe garante livre circulação no ambiente doméstico da família.

No contexto de sua primeira publicação, a literatura funcionava frequentemente como instrumento pedagógico de normatização das condutas sociais. Assim, representações de mulheres adúlteras ou de qualquer forma de insubordinação feminina tendiam a ser severamente condenadas. No entanto, Almeida não submete Camila a punições narrativas, tampouco desenvolve uma análise moralizante ou condenatória acerca do comportamento de sua protagonista.

Entre os exemplos consagrados da tradição realista que consolidam o destino trágico atribuído às personagens femininas associadas ao adultério, destacam-se *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821–1880), e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839–1908). Em Flaubert, após uma trajetória marcada por traições e decisões equivocadas, Emma Bovary encontra um desfecho trágico. Sua morte é descrita de forma violenta e degradante, e, em seu leito final, a personagem, antes representada como bela, é associada a uma imagem corporal disforme.

Em *Dom Casmurro*, embora a punição não se efetive pela morte da personagem feminina, o destino de Capitolina também se estrutura sob a lógica da sanção. Submetida à

narrativa obsessiva e acusatória de Bentinho, Capitu é silenciada ao longo do romance e, ao final, relegada ao exílio, afastada do convívio social e familiar.

Júlia Lopes de Almeida não acentua o tema do adultério com o mesmo rigor punitivo adotado por muitos romancistas de sua época, que lançavam sobre esse motivo narrativo um olhar quase radiográfico. Em contraste com Emma, mantém por longo período a relação extraconjugal e, ao final da narrativa, não é ela quem morre, mas seu marido, que comete suicídio diante da falência financeira da família. A protagonista de *A Falência* permanece viva e assume o cuidado dos familiares.

A exclamação "Hipócritas! Hipócritas!", proferida por Camila ao ouvir de Gervásio que este lhe trouxera um romance semelhante à história vivida por ambos, pode ser lida como um gesto metadiscursivo que ecoa uma crítica mais ampla. Tal clamor parece dirigir-se aos romancistas do século XIX que puniram impiedosamente suas personagens femininas consideradas "errantes". Muitos desses romances, como os citados anteriormente, hoje consagrados na historiografia literária, foram escritos por autores que, embora mobilizassem uma linguagem sofisticada e, por vezes, irônica para criticar a submissão feminina, não escapavam a um modelo narrativo que reiterava a punição dessas mulheres, reservando-lhes, em geral, desfechos trágicos.

> As críticas sociais, veiculadas pelos romances, davam-se dentro dos limites da própria sociedade capitalista, não se encontrando, entre esses escritores, posições efetivamente revolucionárias, afinal, eram produtos de seu meio, e constituíam sua elite (Lopes, 2011, p. 137)

Ainda que se tomem *Madame Bovary* e *Dom Casmurro* como exemplos paradigmáticos; obras de autores reconhecidos como precursores do realismo em seus respectivos contextos nacionais, França e Brasil, é fundamental afastar qualquer leitura redutora que as compreenda apenas como narrativas cujo núcleo residiria na punição feminina a serviço de um deleite patriarcal. Ao contrário, Emma Bovary e Capitolina são personagens densas e complexas, cujas trajetórias evidenciam a claustrofobia estrutural das relações matrimoniais destinadas às mulheres oitocentistas.

No caso de Capitolina, seu silêncio ao longo da narrativa, embora abra múltiplas possibilidades interpretativas, não pode ser compreendido de forma simplista como mera supressão autoral de sua voz. Paradoxalmente, essa ausência de enunciação direta confere à personagem uma potência singular, sobretudo quando contrastada com a verborragia obsessiva de Bentinho. Apesar de deter plenamente o poder da fala, o narrador personagem revela-se diminuto diante da figura feminina que insiste em escapar à sua apreensão discursiva.

O ponto central é que, apesar do vasto palimpsesto interpretativo que essas personagens mobilizam, ambas recebem desfechos marcadamente trágicos. Emma Bovary suicida-se e, em seu leito de morte, o corpo antes associado à beleza é descrito de forma degradada, em razão dos efeitos do arsênico. Capitu, por sua vez, é enviada ao exílio em um país estrangeiro, afastada do convívio social e conjugal. Ainda que se trate de outra cultura, convém lembrar que não se trata de uma língua desconhecida à personagem, uma vez que Capitu dominava o francês desde a juventude. Tal detalhe permite conjecturar que, distante do marido neurótico e liberta da instituição matrimonial que a oprimia, a personagem pudesse, paradoxalmente, encontrar condições para finalmente falar.

Outro aspecto de suma relevância no que concerne ao destino de Capitu — e que parece ressoar na interlocução crítica de Júlia Lopes de Almeida com seus pares literários, frequentemente inclinados a *fazê-las responsáveis por tudo como se as mesmas já não pagassem caro pela felicidade que fruíam* (Almeida, 2019) — diz respeito à crítica velada que a autora dirige à postura moralizante presente tanto na recepção da obra machadiana quanto na tradição romanesca marcada por personagens femininas adúlteras conduzidas a desfechos trágicos.

Foi recorrente, na crítica literária de fins do século XIX e início do XX, a leitura que imputava a Capitu a culpa pela suposta traição, ao passo que seu marido era frequentemente representado como figura bondosa e ludibriada. Um exemplo emblemático dessa interpretação encontra-se nos escritos de José Veríssimo Dias de Mattos (1857–1916), crítico de destaque no período e integrante do grupo fundador da Academia Brasileira de Letras. Tal posicionamento manifesta-se em obra publicada em 1916, na qual o crítico reafirma essa interpretação que fixa em Capitu a marca do adultério:

> Dom Casmurro é exemplo desta sua superior faculdade de romancista, comprovada aliás em toda a sua obra. É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com a sua faceirice calculada, com a sua profunda ciência congênita de dissimulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com o seu temperamento pacato. Ela o enganara com o seu melhor amigo, também um velho amigo de infância, também um dissimulado, sem que ele jamais o percebesse ou desconfiasse. Somente o veio a descobrir quando lhe morre num desastre o amigo querido e deplorado. Um olhar lançado pela mulher ao cadáver, aquele mesmo olhar que trazia "não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca", o mesmo olhar que outrora o arrastara e prendera a ele e que ela agora lança ao morto, lhe revela a infidelidade dos dois. Era impossível em história de um adultério levar mais longe a arte de apenas insinuar, advertir o fato sem jamais indicá-lo (Mattos, 1916, p.431)

Ainda no que se refere à recepção da obra machadiana no início do século XX, o jornalista e escritor Otto Lara Resende (1922–1992) rememora que, entre os anos de 1900,

data de publicação de Dom Casmurro e 1908, ano da morte de Machado de Assis, não houve crítico ou leitor que ousasse negar a traição de Capitu[25]. Atento às formas pelas quais o romance foi inicialmente recebido e aderindo à interpretação que concebe Capitolina como mulher adúltera, Resende soma-se ao grupo de leitores que não manifesta dúvidas quanto à suposta índole moral da personagem.

Durante décadas, Capitu foi reiteradamente representada como a esposa ardilosa, sedutora e traidora; uma espécie de Medusa moderna que, embora privada de voz narrativa, exerce poder simbólico por meio de seus "olhos de ressaca", capazes de tragar e arruinar sua vítima. Nessa leitura, Bentinho surge como sujeito progressivamente desestruturado pela figura feminina, cuja presença conduziria à sua quase loucura e ruína existencial. Tal interpretação hegemônica da crítica apenas começou a sofrer abalos significativos a partir da década de 1960, quando a estudiosa Caldwell (1904–1987) publicou *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, obra em que levanta a hipótese de que Capitu poderia ser, antes, vítima da mente ciumenta e paranoica de seu marido.

Ainda hoje é possível encontrar, com relativa facilidade, leitores e leitoras que se filiam de modo categórico à concepção de Capitu como adúltera. No entanto, já se evidencia que a busca por um veredicto acerca do adultério pouco contribui para uma leitura crítica mais produtiva do romance machadiano.

É possível supor, portanto, que em 1901, ano de publicação de *A Falência*, Júlia Lopes de Almeida estava imersa no debate crítico suscitado pela enigmática personagem machadiana. Nesse sentido, torna-se plausível supor que a afirmação "os senhores romancistas não perdoam as mulheres" (Almeida, 2019, p. 61) também se dirija, ainda que indiretamente, a Machado de Assis. Afinal, em seu romance, a personagem Camila envolve-se extraconjugalmente com um amigo da família e passa a temer pelo próprio futuro. Independentemente das intenções autorais, o que Júlia parece identificar é a recorrência de uma lógica discursiva que insiste em execrar publicamente a mulher que transgride a norma conjugal.

No romance de Almeida, destaca-se também a personagem secundária Catarina, irmã do capitão Rino, que se mostra claramente desvinculada da expectativa de constituir uma relação matrimonial. Catarina é apresentada como uma mulher independente, que recusa o casamento e conduz sua vida a partir de um projeto próprio, configurando uma

---

[25] TREVISAN, Dalton. *Capitu sem enigma.* In. TELES, **Adr**iana da Costa Teles. Acesso em: 12 de junho de 2024. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/347290668_Dalton_Trevisan_Capitu_sem_enigma

forma concreta de emancipação frente à idealização romântica da instituição matrimonial. Tal postura revela-se particularmente ousada para uma mulher pertencente à burguesia brasileira dos anos finais do século XIX.

Dessa maneira, torna-se evidente a inclinação emancipatória das personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida, por meio das quais a autora explicita um viés insubordinado que ela própria enunciou e sustentou em vida. A sua própria trajetória confirma essa inclinação. A autora conseguiu viver de sua produção intelectual, feito notável em um contexto histórico no qual às mulheres era frequentemente negado o direito à escrita e à manifestação pública de suas opiniões. Júlia não apenas produziu romances, mas também expressou posições políticas e refletiu criticamente sobre a condição feminina por meio de jornais, crônicas e textos dramatúrgicos (Telles *apud* Ruffato, 2019, p. 9).

Contrariando as expectativas sociais impostas às mulheres no século XIX, mesmo àquelas oriundas de famílias abastadas e com acesso à educação, Júlia Lopes de Almeida não se conformou com o destino do "anjo do lar". Ao contrário, construiu uma trajetória literária orientada por um projeto de emancipação feminina. Tornou-se uma romancista reconhecida ainda em vida, participou das primeiras articulações feministas em circulação no Brasil e chegou a ser indicada para ocupar uma cadeira na recém-fundada Academia Brasileira de Letras. No entanto, sua nomeação foi vetada unicamente por ser mulher. A cadeira acabou sendo ocupada por seu marido, também escritor, ainda que de projeção literária significativamente menor.

Georgina e Júlia, cada uma em seu campo de atuação, produziram deslocamentos significativos nos papéis tradicionais de feminilidade e criaram estratégias para fazer circular perspectivas alternativas sobre a condição feminina no segundo oitocentos. Ambas insurgem contra o discurso hegemônico ao propor representações que desafiam a ordem dominante. Georgina inscreve a figura feminina em um momento simbólico de afirmação nacional, libertando-a de um lugar subalterno e transgredindo, no plano da expressão visual, um território historicamente masculino.

Júlia, por sua vez, ao construir a trajetória de Camila, evidencia que a recorrente morte de personagens femininas adúlteras não constitui uma experiência universal de época, mas antes uma obsessão masculina reiterada na tradição romanesca. A denúncia dessas assimetrias articula-se de maneira eloquente na fala de Júlia Lopes de Almeida, que explicita sua crítica à lógica desigual que estrutura as relações de gênero:

> Por que não o hei de enganar do mesmo modo? Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades…Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes

> verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. (Almeida, 1922)[26]

[26] Júlia Lopes de Almeida, em *Eles e elas*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922, p. 137. In: brasilianafotografica.bn.gov.br

CAPÍTULO 5. CRIAR, NEGOCIAR: RELAÇÕES AFETIVAS E PROFISSIONALIZAÇÃO FEMININA

Neste capítulo, mergulha-se nas biografias e em determinadas produções de duas artistas que exacerbaram o desejo pela rua e pela arena pública, firmando-se na ideia de serem artistas profissionais no contexto do segundo oitocentos, Abigail Andrade e Maria Benedita Bormann. Também se examina o modo como a questão do matrimônio se configurava como uma seara permeada por melindres para as mulheres oitocentistas.

Abigail Andrade teve sua vida profundamente determinada por suas escolhas no campo afetivo, enquanto Maria Benedita Bormann denuncia, por meio de sua sofisticada protagonista, os percalços e os perigos que se ocultam na relação matrimonial compulsória imposta às mulheres. Através de um vocabulário incisivo, atravessado por gestos de inconformismo, Bormann demonstra que os temas abordados em seu romance Lésbia não pereceram. Ao contrário, a violência contra a mulher no interior das relações matrimoniais revela-se como uma experiência persistente.

Figura 40 – Detalhe. Sem título [s.d], Col. Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro.



Fonte: Detalhe da obra *Sem título* capturado pela autora

Figura 41 – Maria Benedita Bormann.



Fonte: Retrato de Maria Benedita Bormann, disponível no site Mulheres de Luta. Acesso em: 07 out. 2023

5.1. Abigail de Andrade: A pintura de gênero e a rua enquanto desejo

Abigail de Andrade nasceu no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Vassouras, localizada na região centro-sul do estado. O município integra o Vale do Café fluminense,

área que, entre os anos de 1850 e 1900, concentrou a maior produção cafeeira do mundo[27]. De acordo com Oliveira (2011), a partir dos poucos documentos sobre a vida da artista, era filha de pais fazendeiros pertencentes a uma abastada família com ligação direta aos negócios do café, condição que lhe garantiu acesso a uma educação de nível refinado. Aos dezoito anos, Abigail decide tentar a sorte na promissora cidade do Rio de Janeiro, matriculando-se, em 1881, no Liceu de Artes e Ofícios.

À época, o Liceu dominava o cenário artístico nacional ao lado da Academia Imperial de Belas Artes, embora ocupasse uma posição de menor prestígio simbólico quando comparado. A instituição, idealizada pelo professor e arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt (1831–1911), foi inaugurada em 1856 e abriu suas portas em 1858. Oferecia gratuitamente ensino secundário no período noturno, modalidade que, até então, era exclusiva ao público masculino interessado em se profissionalizar[28].

Configurando-se como uma escola voltada ao ensino médio, o Liceu de Artes e Ofícios fora concebido para atender às demandas de uma cidade em processo acelerado de modernização, cada vez mais urbana e industrial. Esse modelo de formação profissional destinava-se, sobretudo, às camadas mais pobres da sociedade. Em 1881, a instituição passou a oferecer cursos profissionalizantes também para mulheres. Em virtude dessa medida — à época bastante inovadora — foi realizado um ato simbólico comemorativo, no qual diversos nomes prestigiados da cena literária nacional do Segundo Reinado foram convidados a produzir textos celebrativos sobre a entrada feminina no Liceu.

Entre os participantes desse evento, registram-se quatro mulheres: Guilhermina de Azambuja Neves, Adelina A. Lopes Vieira, Anna Machado Nunes Penna e Laurentina Netto e cento e vinte e sete homens. Entre estes últimos, figuram nomes como Machado de Assis, André Rebouças e Joaquim Nabuco, entre outros[29].

A desproporção entre a participação masculina e feminina no ato comemorativo do Liceu constitui um indício significativo das assimetrias estruturais que marcaram o acesso das mulheres à educação no Brasil oitocentista. Trata-se de um sintoma recorrente que, com as devidas ressalvas, o próprio Liceu de Artes e Ofícios buscava, ainda que de modo limitado, contribuir para transformar.

---

[27] OLIVEIRA, Miria. *Abigail Andrade: Artista Plástica no Rio de Janeiro*. Escola de Belas Artes/UFRJ, 1993.

[28] LELIS, Francismara. As mulheres e a escrita na Polianteia comemorativa das aulas para o sexo feminino do Imperial Liceu de Artes e Ofícios. *Anais do XVI Encontro de História da ANPUH-RIO*, 2014.

[29] O curso profissional feminino foi inaugurado tendo como pedra fundamental o texto intitulado: *Polyanthéa comemmorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Lycêo de Artes e Offícios.* Ibid., p. 2.

Justamente no ano em que o Liceu passou a permitir o ingresso de mulheres em seus cursos profissionalizantes, Abigail de Andrade iniciou sua trajetória formativa na instituição, integrando a primeira turma feminina ali formada. Movida pelo desejo de profissionalizar-se nas artes e diante de um cenário marcado por severas restrições às mulheres, decidiu deslocar-se para a capital fluminense.

Mesmo sendo oriunda de uma família abastada, a sua escolha implicou o rompimento com convenções sociais tanto de classe quanto de gênero. De um lado, ao matricular-se em uma instituição voltada à formação profissional de mulheres das camadas populares; de outro, ao ingressar no Liceu não com o intuito de aprimorar-se nas chamadas artes decorativas, mas de acessar, por vias alternativas, o ensino do desenho. Seu objetivo era o seu aperfeiçoamento técnico em pintura, com vistas a afirmar-se como profissional daquilo que então se entendia como grande arte.

Esse percurso evidencia uma postura de insistência que permite entrever o ímpeto de insubordinação da artista diante das expectativas sociais que lhe eram impostas. Profissionalizar-se nas artes visuais, assim como nas letras, no século XIX implicava expor-se para além dos limites do espaço doméstico. Significava recusar o papel previsível e normativo do *anjo do lar*. Exigia, ainda, demonstrar continuamente que o desejo de ser artista profissional não colocava em xeque a integridade mental. Abigail precisava demonstrar que sua ambição artística não era sintoma de desvio ou masculinização, fantasmas recorrentes na retórica médica e moral oitocentista e que também não fora acometida pela *doença menstrual*[30].

O desejo de constituir-se como sujeito de sua própria vida, algo que, a um primeiro olhar, pode parecer simples, demandava das artistas oitocentistas um dispêndio significativo de energia e a constante desconstrução de papéis sociais rigidamente estabelecidos para as artistas do século XIX.

A feminilidade dessas mulheres encontrava-se sob permanente escrutínio. Cada gesto das mulheres burguesas precisava ser cuidadosamente calculado no percurso rumo à profissionalização. Assumir-se como artista profissional significava, necessariamente, colocar a feminilidade em situação de risco. A mulher que fazia da arte um ofício era frequentemente percebida como alguém que ameaçava os atributos considerados essenciais

[30] Segundo Magali Engel, um dos pontos que mais despertou o interesse dos psiquiatras a respeito do sexo feminino foi sem sombra de dúvidas o da menstruação. A literatura psiquiátrica do século XIX apontava o período menstrual como um período no qual as mulheres estariam mais psicologicamente instáveis, ficando, assim, mais expostas a distúrbios mentais e mais suscetíveis à violência. Cf. ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: DEL PRIORI, Mari. *A História das Mulheres no Brasi*l. São Paulo: Contexto, 2020, p. 334-5.

ao feminino. No século XIX, a ideia de feminilidade estava associada à opacidade e à contenção da vida das mulheres; ser artista, ao contrário, implicava reivindicar o direito à expressão pública de uma visão de mundo, deslocando-se da posição de objeto para a de sujeito da história.

Ao analisar o ambiente artístico francês do século XIX ao qual estavam submetidas as mulheres artistas, Tamar Garb (1998) evidencia de forma contundente o caráter tortuoso das condições materiais e subjetivas implicadas no fato de ser mulher naquele período. A teórica afirma:

> [...] engajamento sério e profissional com a arte estava além das capacidades de uma verdadeira mulher. Se houvesse mulheres que demonstrassem uma capacidade artística excepcional, então o sentimento era que elas tinham necessariamente de renunciar a seus atributos intrinsecamente 'femininos', e assim ameaçavam solapar toda a estrutura social sobre a qual se erguia a França moderna. Se as mulheres fossem abençoadas com uma sensibilidade refinada e uma percepção estética desenvolvida, isto deveria ser expressado nas atividades adequadas dos afazeres domésticos, o bordado, a montagem de álbuns e a pintura de aquarela, nada muito difícil ou ambicioso, nada que as afastasse de seus deveres primários de esposas e mães (Garb, 1998, p. 239-240).

Embora Garb se debruce sobre o sistema artístico francês, suas observações mostram-se igualmente pertinentes para a análise do contexto brasileiro. Assim como o francês — e fortemente influenciado por ele —, o sistema de artes no Brasil transformava a profissionalização artística feminina em uma verdadeira corrida de obstáculos. Tal constatação torna-se evidente quando se observam as trajetórias e produções das mulheres artistas do século XIX.

Nesse cenário, Abigail de Andrade arriscou os papéis de feminilidade atribuídos às mulheres burguesas em razão de sua ambição profissional. Ao ingressar no Liceu de Artes e Ofícios, não apenas transgrediu expectativas sociais, como também subverteu a própria finalidade da instituição, que não tinha como objetivo formar artistas profissionais, mas trabalhadoras qualificadas para o mercado.

Segundo Simioni (2013), o caráter técnico e estritamente utilitário do ensino artístico oferecido pelo Liceu era tão marcante que, mesmo alunas com desempenho destacado nas disciplinas da instituição, não eram aceitas na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Embora a ENBA tenha passado a admitir mulheres em seu corpo discente a partir de 1893, essa abertura não se estendia às egressas do Liceu.

Como exemplo, Simioni (2013) analisa o caso de Ernestina de Sá Ferreira, contemporânea de Abigail. Assim como ela, Ernestina demonstrava ambições consistentes no campo artístico. Ingressou no Liceu no mesmo ano que Abigail de Andrade e

apresentou desempenho notável em disciplinas como desenho, aritmética e música. Ainda assim, teve sua solicitação de ingresso na ENBA recusada, conforme se observa no trecho a seguir:

> Ernestina de Sá Ferreira formada no Liceu e não aceita, mesmo após muita insistência entre os alunos da Academia em 1895. Um dos documentos anexados em seu processo é seu currículo. Ernestina ingressara no L.A.O (Liceu de Artes e Ofícios) em 1881 [...] ela recebeu medalha de ouro em desenho. No ano seguinte foi aprovada em aritmética e música, além de ficar em terceiro lugar na aula de *desenho de figura* em 1883, fora aprovada com distinção no segundo anos de *música*, plenamente em *gramática* e simplesmente em *aritmética*, cursou com destaque *desenho geométrico* e *desenho de ornatos*. Em seu quarto ano teve aulas de *geometria* e *desenho de ornatos*. Em 1885, no quinto ano, obtém aproveitamento em seu terceiro ano de *música*, medalha de prata em caligrafia, cursou com destaque recebendo menção honrosa em *desenho de ornatos* e *cópia de gesso*. No ano seguinte foi aprovada em *escrita mercantil* e *língua italiana*, além de *francês*, de *desenho de ornatos* e de *cópia de gesso*. Em 1889, ano em que se formou, cursou *italiano*, *escrituração mercantil*, *caligrafia*, *desenho de ornatos*, *cópia de gesso* (Simioni, 2013, p. 3).

Mesmo diante de desempenhos destacados, especialmente em disciplinas vinculadas às chamadas *artes puras*, como observa Simioni, Ernestina teve seu ingresso recusado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Tal rejeição evidencia o forte caráter utilitário atribuído ao Liceu de Artes e Ofícios, bem como a hierarquização institucional que conferia à ENBA um estatuto de superioridade simbólica. A segregação entre as instituições operava simultaneamente em termos de classe e de gênero. Enquanto o Liceu convertia a aptidão artística feminina em força de trabalho destinada ao mercado, a ENBA, ainda sob a herança da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que excluíra terminantemente mulheres de seu corpo discente, se reservava à formação daqueles legitimados como "verdadeiros artistas".

Embora o Liceu tenha sido pioneiro na oferta de ensino artístico gratuito para mulheres, alcançando a expressiva marca de 650 alunas já em seus primeiros anos de funcionamento (Simioni, 2013), esses números são indicativos de um sintoma inequívoco: a demanda crescente pela profissionalização feminina. Ainda assim, segundo o embasamento ideológico do sistema artístico nacional, profundamente segregacionista, o Liceu não capacitava suas alunas para o exercício das Belas Artes. Sua função central consistia na formação de uma massa trabalhadora qualificada para atender às exigências do mercado. Entre o Liceu e a Academia estabelecia-se, portanto, uma distância significativa. A aura de *castelo das artes* permanecia restrita às instituições oficiais, como a AIBA e, posteriormente, a ENBA.

Nesse sentido, torna-se pertinente retomar o contexto francês, a fim de evidenciar o prestígio excepcional atribuído às academias de artes em relação a outras modalidades de

ensino artístico ao longo do século XIX. Dedicando parte substancial de sua produção acadêmica ao estudo das mulheres no campo das artes, Bonnet (2002) analisa as práticas do autorretrato feminino nos séculos XVIII e XIX implica, necessariamente, uma reflexão sobre as relações entre as mulheres artistas e as instituições de formação artística. Em sua abordagem, Bonnet (2002, p. 144)[31] destaca:

> Pertencer a uma Academia oficial de pintura dava ao artista um status muito superior de artista, uma vez que: gera a definição de artista superior e diferente do artesão e através dele uma elite artística operando no mesmo modelo que une monarquia e direito divino. Assim como deus legitima o poder de visão do rei, da mesma forma o rei legitima o pintor como artista e consagra sua legitimidade/superioridade ao acolher em uma instituição estatal todo aquele que se destacam nas artes da pintura e escultura [...]

Bonnet (2002) evidencia a nítida cisão existente entre as instituições oficiais de ensino de Belas Artes e aquelas de caráter utilitarista, voltadas a atender à demanda por mão de obra qualificada. Tal distinção funcionava simultaneamente como mecanismo de hierarquização, determinando o acesso aos espaços considerados legítimos e conferindo autoridade para definir quem poderia ser reconhecido como artista. No contexto brasileiro, a Academia Imperial, posteriormente transformada na Escola Nacional de Belas Artes após a Proclamação da República, estruturava-se sobre bases simbólicas rigorosas, evocando a ideia de talento divino e legitimando a condição de "verdadeiros gênios" apenas a determinados alunos.

Essa configuração permite compreender por que o predicado "genialidade" se consolidou como atributo predominantemente masculino no campo das artes, sobretudo no século XIX. O sistema de ensino artístico permanecia estritamente vinculado à presença masculina nas cátedras, enquanto a educação formal feminina, no Brasil, demorou a ultrapassar o nível elementar.

Nochlin (2016) enfatiza a necessidade de examinar as estruturas sociais que condicionavam a produção e o reconhecimento artístico, evidenciando um contexto sociocultural que privilegiava a virtude artística masculina. Nesse cenário, as mulheres artistas precisavam desenvolver estratégias de atuação fora do circuito oficial, como ocorreu com Abigail de Andrade.

Em sua análise crítica da noção de genialidade masculina, como assevera Nochlin (2016), não se busca desmerecer os talentos individuais, como o de Pablo Picasso, cuja capacidade é inegável, de acordo com a teórica. No entanto, é necessário reconhecer que

---

[31] Tradução nossa. Cf. BONETT, Marie-Jo. Femmes Peintres à leur Travail: De L'Autoportrait Comme Manifeste Politique (XVIII- XIX siecles). *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2002.

Picasso se beneficiou de um meio artístico privilegiado, tendo seu pai como professor de artes.

A esse respeito, Trizoli (2012, p. 1492) observa que a problemática da ideia de gênio, tal como proposta por Nochlin, revela os limites e as estruturas de exclusão que moldaram a história do reconhecimento artístico:

> ao colocar em xeque as categorias de genialidade e talento, deixando em evidência que tais itens nada mais são do que mitos, ou parafraseando a autora (Nochlin), contos de fadas construídos para reificar um sistema econômico e social excludente e preconceituoso, Nochlin rompe com a tradição historiográfica até então persistente em tais narrativas, e que teve críticos como Argan, Janson e Greenbergh como grandes representantes dessa linha. E vale ressaltar aqui, que nas trajetórias teóricas desses três historiadores, há uma enorme ausência de nomes femininos em seus trabalhos, comentários, apresentações etc.

"E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz dedicado a mesma atenção ou estimulado igual ambição de sucesso na pequena Pablita?", indaga Nochlin (2016, p. 18). Em chave semelhante, Virginia Woolf (1928) pergunta se Shakespeare, caso tivesse tido uma irmã dotada do mesmo talento de seu irmão, teria recebido do pai idêntico incentivo. Essas interrogações podem ser estendidas ao contexto brasileiro: e se Abigail de Andrade fosse homem? Sua trajetória artística teria sido um cometa fulgurante, ainda que breve[32], como afirmou o crítico de arte Donato Mello Júnior (1915–1994)? E, de modo ainda mais incisivo, e se Abigail fosse uma mulher negra?

Por mais incômoda que essa última hipótese possa parecer, talvez seja justamente aquela cuja resposta se impõe com maior evidência. Caso Abigail fosse uma mulher negra, no ano de seu ingresso no Liceu de Artes e Ofícios, dificilmente estaria lidando com pincéis e tintas ou enfrentando apenas os "prejuízos" associados à condição feminina no final do século XIX. Ainda que, por contingência histórica, estivesse viva em 1881, sua aptidão artística teria sido severamente constrangida pela realidade escravocrata vigente. Em lugar da prática artística, sua existência estaria consumida pelo trabalho doméstico compulsório, sob coerção física, uma vez que a abolição formal da escravidão no Brasil só se concretizaria em 1888.

Esses exercícios hipotéticos servem, portanto, para evidenciar os riscos de uma análise associal da produção artística, uma vez que tal perspectiva contribui para a perpetuação de mitos e meias-verdades no campo da história da arte. Não se trata de questionar os talentos individuais de figuras consagradas da pintura acadêmica, mas de reconhecer que, ao se observar a história da arte atravessada pelas categorias de raça,

---

[32] "Sua carreira foi um breve cometa no ambiente artístico de fim de século." Cf. OLIVEIRA, Miria de. *Abigail Andrade: Artista Plástica no Rio de Janeiro*, Escola de Belas Artes/UFRJ, 1993. Ibid., p. 17.

classe e gênero, o mito da genialidade autônoma e universal revela-se profundamente instável e insuficiente.

Tais exemplos evidenciam que, embora não houvesse uma interdição formal ao ingresso das mulheres brancas no campo das artes, as condições materiais de acesso e permanência operaram como fatores decisivos. Como resultado, instaurou-se uma diferenciação substantiva entre as experiências artísticas de homens e mulheres. Sobre isso, Pollock e Parker (2013, p. 170)[33] argumentam que:

> a prática artística feminina nunca foi completamente proibida, desencorajada ou recusada, mas sim contida e limitada nas suas funções, de modo que a masculinidade obtivesse sua supremacia nas esferas importantes da produção cultural

Nesse sentido, abordar a arte como cultura material atravessada por marcadores de gênero, raça e classe permite desmontar aquilo que Hélène Cixous (2022, p. 14) denomina "teatro das oposições", levando desestabilização do pressuposto segundo o qual:

> o mundo da sexuação determina de modo definitivo estruturas de poder mais amplas: um mundo eminentemente político e em consequência baseado de maneira sistemática no teatro da oposição e na exclusão, sejam elas efetuadas em nome do sexo, raça, da religião, da origem geográfica, de casse ou ainda, das convenções ou mesmo da beleza.

A análise da obra e da trajetória de Abigail de Andrade, assim como a de suas contemporâneas, exige a consideração dos processos de subjetivação implicados em suas experiências históricas e sociais. As circunstâncias dos percursos por elas trilhados estavam estreitamente vinculadas às escolhas pessoais no campo dos vínculos amorosos. Como já assinalado anteriormente, a consolidação de suas carreiras artísticas dependia, em grande medida, de decisões consideradas adequadas no âmbito afetivo.

Segundo Pollock (1988), a feminilidade no século XIX encontrava-se circunscrita a uma delimitação espacial bastante precisa, na qual o ambiente doméstico era concebido como o espaço natural destinado às mulheres. Como também já indicado, esse período foi profundamente marcado por um binarismo estruturante, organizado em polos diametralmente opostos, que orientou o arranjo social da época. Tal organização não apenas regulou as práticas sociais, como deixou marcas na constituição subjetiva daquela sociedade, cujos vestígios ainda operam na definição de papéis de feminilidade na contemporaneidade.

Ao investigar as relações historicamente construídas entre a mulher e a feminilidade no interior dos estudos psicanalíticos da sociedade burguesa europeia do

---

[33] Tradução nossa. Cf. POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old Mistresses: Women, art and ideology,* 2013, p. 170.

segundo oitocentos, período que antecede e prepara a emergência das teorias psicanalíticas, Kehl (2016) oferece um mapeamento consistente dos processos de constituição subjetiva da feminilidade. Para a autora, a eficácia do modelo industrial, articulada à moralidade da sociedade burguesa, engendrou uma necessidade profunda de separação entre os espaços público e privado (Kehl, 2016, p. 26). Nesse contexto, o lar burguês, organizado em torno da família nuclear, assumiu papel central na construção de um padrão de feminilidade baseado no afastamento da mulher da esfera pública.

Essa delimitação dos espaços socialmente autorizados às mulheres impactou, de forma inevitável, suas experiências materiais e, consequentemente, suas formas de subjetivação ao longo do século XIX. A distinção objetiva que organizou a experiência feminina nesse período isto é, a materialidade da diferença sexual, constitui um ponto central de interesse nos estudos de Pollock, desde *Vision and Difference* (1988) até suas produções mais recentes[34].

Os processos de subjetivação das diferenças, para Pollock (1988), possuem origens claramente ancoradas na materialidade histórica das experiências sociais. A diferença sexual, entendida aqui não como distinção fisiológica entre corpos, mas como um princípio estrutural que organiza simbolicamente a sociedade, atuou de modo decisivo na definição daquilo que era ou não permitido às mulheres.

Um dos efeitos mais imediatos da diferença sexual manifesta-se na organização da geografia espacial das cidades ao longo do século XIX. Tal organização determinava os espaços de circulação permitidos a mulheres e homens, culminando na limitação da experiência estética das mulheres burguesas no ambiente urbano. O flanar constituía-se como uma prerrogativa masculina, ao passo que às mulheres era negado o pleno direito à cidade, questão que, ainda hoje, permite interrogar quem efetivamente tem acesso ao espaço urbano.

A feminilidade, nesse contexto, constituiu-se como uma experiência estruturalmente opressiva, atravessada por mecanismos de regulação e contenção dos corpos e das condutas femininas. Tais experiências, contudo, não se deram de modo homogêneo, uma vez que as mulheres negociaram esses dispositivos de maneira desigual,

[34] No artigo *Moments and Temporalities of the Avant-Garde in, of, and from the feminine,* publicado em 2010 na revista *New literary history* (traduzido para o português em 2022 com o título: *Momentos e temporalidades das vanguardas no, do e sobre o feminino*), Pollock segue questionando a dificuldade da cultura modernista de integrar a criatividade feminina em suas narrativas radicais. Para tanto, ela retorna ao conceito de *diferença sexual* para compreender as estruturas materiais e subjetivas que desaguaram no silenciamento da arte produzida por mulheres nas vanguardas modernistas. Cf: POLLOCK, Griselda traduzida por Thiane Nunes para Revista-Valise, 2022. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/119020. Acesso em: 08 out. 2023.

ora reinscrevendo os papéis de gênero que lhes foram atribuídos, ora produzindo deslocamentos, sutis ou mais explícitos, em relação às normas da feminilidade hegemônica.

Ainda que as mulheres negociem e externalizem essas vivências com diferentes propósitos, por vezes reafirmando os papéis que lhes foram atribuídos, por vezes subvertendo, de maneira radical ou discreta, as normas da feminilidade, Pollock (1988) compreende a pintura produzida por mulheres no século XIX como um território fértil de inscrição da diferença sexual.

Figura 42 – Esboço original da obra O cesto de compras (s.d.), presente no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884.



Fonte: Esboço original da obra presente no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884, disponível no site DezenoveVinte. Acesso em: 07 out. 2023.

Em sua análise sobre a construção da identidade feminina no campo literário, Cecil Zinani (2013) também dedica atenção significativa às diferenças objetivas e subjetivas que atravessam a experiência das mulheres, bem como às reverberações dessas diferenças na produção artística feminina. A autora apoia-se, em especial, nas contribuições da crítica literária norte-americana Showalter (1994), a fim de compreender os elementos específicos da escrita produzida por mulheres.

Segundo Zinani (2013, p. 24 - 25):

> A diferença é denominada uma zona selvagem que a autora (Showalter, 1994), considera o *locus* da linguagem revolucionária das mulheres, tendo em vista que essa linguagem representa a repressão feminina. Embora a autora não privilegie o modelo linguístico, recupera a ideia da linguagem para analisar a situação cultural da mulher e a diferença.

Em consonância com essa proposição, Zinani (2013, p. 25) ressalta que "a análise cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, consequentemente, por si mesma".

Ao analisar a produção artística das mulheres do século XIX sob a perspectiva da crítica feminista, particularmente no que se refere à constituição da diferença sexual como princípio organizador das relações de gênero, torna-se possível compreender como essa estrutura incide sobre trajetórias, oportunidades e representações. Tal abordagem procura evitar, na medida do possível, categorias homogeneizadoras que simplifiquem essa produção.

Ainda que as obras estejam profundamente marcadas pelo contexto histórico e social em que foram produzidas, não se pode perder de vista que cada artista elaborou um olhar singular sobre seu meio. Do mesmo modo, cada uma negociou, à sua maneira, os recursos disponíveis e o lugar instável e melindroso que lhe era reservado enquanto artista profissional na sociedade oitocentista.

> Um projeto de crítica feminista necessita priorizar a discussão que envolve o estabelecimento da identidade na medida em que a subjetividade se funda na particularidade e na diferença, e tem como um de seus pressupostos básicos, a fuga da homogeneização. Essa busca da diferença possibilita a aproximação de manifestações culturais e representações do imaginário de múltiplas vozes, por meio da qual podemos concretizar-se a valorização do "outro", enquanto portador de conhecimento e a vivência singulares (Zinani, 2013, p. 30).

A biografia de Abigail de Andrade permite observar como os processos de construção da memória e de apagamento de uma artista podem ser compreendidos como representações objetivas da experiência da diferença. Apesar de a historiografia nacional mencionar seu nome de forma ainda bastante limitada, sua trajetória artística foi marcada por conquistas relativamente precoces e, simultaneamente, por controvérsias associadas à sua vida pessoal. Essas polêmicas incidem, sobretudo, em relação ao envolvimento afetivo com seu professor, que viria a se tornar seu companheiro por um período significativo de sua breve vida: Ângelo Agostini.

Foi no Liceu de Artes que Abigail de Andrade conheceu Ângelo Agostini (1843–1910), seu professor de desenho. De origem italiana, os biógrafos de Agostini não chegam a um consenso quanto ao seu local exato de nascimento, tampouco há registros precisos sobre a data em que nasceu. Sabe-se, contudo, que sua permanência na Itália foi breve e que, antes de estabelecer-se no Brasil, residiu por um período prolongado em Paris, onde, ao que tudo indica, realizou sua formação artística[35].

Já em território brasileiro, Agostini destacou-se como proprietário e editor da Revista Illustrada (1876–1898), periódico satírico de orientação abolicionista e de grande

[35] Segundo o *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, Agostini nasceu em 1843, em Vercelli, Itália. Já o dicionário *Bio-bibliográfico* aponta que o artista nasceu em 1842, em Farcelli, Itália. Cf. Rosângela de Jesus Silva. *Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado.* IFCH/UNICAMP

circulação no período. Segundo Rosângela de Jesus Silva (s.d.), o artista foi um crítico contundente do modelo de ensino da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e também um opositor recorrente de D. Pedro II, mesmo em um momento histórico em que o imperador ainda não figurava como alvo frequente de manifestações públicas de desaprovação.

Ainda que tenha se empenhado intensamente na consolidação de sua carreira artística e alcançado reconhecimento significativo, as escolhas afetivas de Abigail de Andrade deixaram marcas profundas em sua trajetória. Muito jovem, ao envolver-se em um romance considerado escandaloso com seu professor, Ângelo Agostini, homem casado e cerca de quarenta anos mais velho, a artista viu-se submetida a uma intensa pressão moral e social, que recaía de maneira particularmente severa sobre ela. Em 1888, Abigail partiu apressadamente para Paris ao lado de Agostini e de Angelina Agostini, filha do casal nascida no Brasil, em um deslocamento que assumiu contornos de exílio. Sua morte prematura, decorrente de tuberculose possivelmente contraída durante a viagem, interrompeu abruptamente uma breve e promissora carreira artística, ceifando também a vida de seu segundo filho.

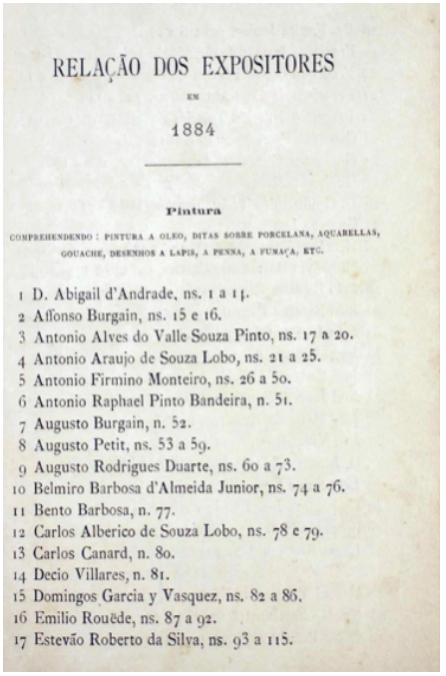
A pintora carioca foi, aos vinte anos de idade, a primeira mulher a receber a medalha de ouro na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, realizada pela Academia Imperial de Belas Artes, instituição da qual nunca pôde ser aluna.

Figura 43 – Capa da Exposição Geral de Belas Artes de 1888, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes.



Fonte: Reprodução disponível no *site* DezenoveVinte. Acesso em: 08 out. 2023.

Figura 44 – Relação de 17 artistas, entre os 63, que participaram da Exposição Geral de Belas Artes de 1884.



RELAÇÃO DOS EXPOSITORES

EM

1884

Pintura

COMPREHENDENDO : PINTURA A OLEO, DITAS SOBRE PORCELANA, AQUARELLAS, GOUACHE, DESENHOS A LAPIS, A PENNA, A FUMAÇA, ETC.

1 D. Abigail d'Andrade, ns. 1 a 15.
2 Affonso Burgain, ns. 15 e 16.
3 Antonio Alves do Valle Souza Pinto, ns. 17 a 20.
4 Antonio Araujo de Souza Lobo, ns. 21 a 25.
5 Antonio Firmino Monteiro, ns. 26 a 50.
6 Antonio Raphael Pinto Bandeira, n. 51.
7 Augusto Burgain, n. 52.
8 Augusto Petit, ns. 53 a 59.
9 Augusto Rodrigues Duarte, ns. 60 a 73.
10 Belmiro Barbosa d'Almeida Junior, ns. 74 a 76.
11 Bento Barbosa, n. 77.
12 Carlos Alberico de Souza Lobo, ns. 78 e 79.
13 Carlos Canard, n. 80.
14 Decio Villares, n. 81.
15 Domingos Garcia y Vasquez, ns. 82 a 86.
16 Emilio Rouëde, ns. 87 a 92.
17 Estevão Roberto da Silva, ns. 93 a 115.

Fonte: Reprodução disponível no *site* DezenoveVinte. Acesso em: 08 out. 2023.

Abigail, assim como suas pares contemporâneas, foi compelida a realizar escolhas sensíveis, que exigiam elevado grau de assertividade. Simioni (2019) destaca outro aspecto simbólico e revelador da trajetória de Abigail de Andrade, que se articula ao esquecimento sistemático das mulheres artistas na historiografia da arte brasileira: a sala da Pinacoteca do Estado de São Paulo dedicada ao Salão de 1884 omitiu o nome de Abigail da lista oficial de premiados. Artista, vencedora de importantes distinções e autora de retratos e cenas do subúrbio carioca, foi submetida ao exílio em virtude de sua escolha amorosa e, após sua morte, teve seu nome objetivamente apagado da memória institucional.

Os motivos que levaram à exclusão de seu nome dos anais do Salão de 1884 ainda demandam investigação aprofundada. A análise de sua obra, bem como dos modos pelos quais seu nome foi inicialmente destacado e, posteriormente, silenciado ao longo do tempo, constitui uma via fundamental para a formulação de uma *política do conhecimento*, nos termos propostos por Pollock (1988). Trata-se de evocar a epistemologia feminista como instrumento crítico para repensar o cânone artístico, bem como as categorias e hierarquias de gênero que sustentam, ainda hoje, a história da arte em sua vertente mais tradicional.

Tal *política do conhecimento* permite evidenciar os limites da noção de sujeito universal que dominou o imaginário artístico do século XIX e, por consequência,

desestabilizar o mito do gênio criador concebido como indivíduo dotado de capacidades artísticas excepcionais e de uma sensibilidade quase sobrenatural. Conforme já assinalado nesta pesquisa. Atributos esses historicamente associados à masculinidade e diante dos quais a produção feminina foi sistematicamente considerada insuficiente. Por fim, trata-se de uma política orientada ao enfrentamento do memoricídio das mulheres que produziram à margem da história hegemônica.

O termo *memoricídio* revela-se particularmente pertinente, pois descreve com precisão o que ocorreu — e ainda ocorre — com diversos nomes de mulheres artistas do século XIX. Tal esquecimento não se configura como uma simples "intercorrência" da historiografia artística, mas como um processo ideológico sistemático, orientado a esmaecer a produção intelectual daqueles e daquelas que produziram a partir das margens. Segundo Duarte (2022, p. 16), cuja pesquisa se dedica ao estudo da literatura de autoria feminina,

> no caso das mulheres, memoricídio pode designar o processo de opressão e negação da sua participação ao longo da história, pois, ao minimizar a memória de luta e resistência ao patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras, registrando apenas a timidez e o confinamento das jovens oitocentistas ao lar, como a sugerir que as mulheres brancas não tiveram vida pública antes do século XX.
> Foram, portanto, razões históricas e ideológicas as responsáveis por jogar no limbo do esquecimento as primeiras produções das intelectuais das mulheres, bem como sua participação nas lutas sociais. E o apagamento de seus nomes teve como consequência um grave dano ao acervo cultural brasileiro e a identidade feminina, provocando verdadeira amnésia social e desconhecimento generalizado da história de nossa opressão e resistência.

As formas de cerceamento à atuação das mulheres enquanto profissionais das artes foram múltiplas e estruturais. A permanência nesse campo exigia condições materiais específicas, bem como recursos subjetivos capazes de sustentar trajetórias marcadas por interdições recorrentes. Ainda assim, Abigail de Andrade e outras mulheres do final do século XIX e início do século XX mantiveram suas práticas artísticas. Ao fazê-lo, tensionaram os papéis de feminilidade socialmente prescritos, sobretudo aqueles que restringiam a mulher à esfera privada.

Mesmo em contextos fortemente regulados por construções ideológicas excludentes, é possível identificar práticas de resistência. A reconstituição dessas trajetórias, portanto, não se limita à recuperação de nomes silenciados, mas incide diretamente sobre os mecanismos históricos de exclusão que estruturaram o campo artístico. Tal movimento implica enfrentar o silenciamento prolongado ao qual essas mulheres foram submetidas e operar a passagem da invisibilidade historiográfica para a

inscrição crítica de suas produções, processo no qual o silêncio é convertido em objeto de análise (Zinani, 2013).

Nesse sentido, não basta incorporar Abigail de Andrade e outras artistas esquecidas ao repertório canônico da arte oitocentista. Torna-se necessário examinar suas obras, bem como as relações sociais, institucionais e simbólicas que condicionaram sua circulação e posterior apagamento. Essa abordagem possibilita compreender os critérios que regulam a inclusão e a exclusão nos arquivos da história da arte. Ao mesmo tempo, favorece uma revisão crítica das hierarquias de gênero que ainda informam a disciplina em seus modelos mais tradicionais.

Abigail foi a primeira artista brasileira a receber a medalha de ouro na Exposição Geral de 1884, distinção que tensiona de modo significativo a noção de amadorismo frequentemente atribuída à produção artística feminina oitocentista. Aos vinte anos, foi agraciada com medalhas de ouro de primeiro grau pelas obras *O Cesto de Compras* (s.d.) e *Um Canto do meu ateliê* (1884), reconhecimento concedido no âmbito da principal instituição artística do país. Tal fato coloca em xeque a lógica segundo a qual as mulheres seriam desprovidas de capacidade técnica ou de sensibilidade artística legítima, ao mesmo tempo que evidencia as contradições de um sistema artístico estruturado para preservar a hegemonia masculina em seus espaços de consagração.

Em 1884, a artista submeteu à 26ª Exposição Geral de Belas Artes, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes, instituição que, à época, não admitia mulheres em seu corpo discente, um conjunto de cinco obras. Duas delas foram premiadas, configurando um reconhecimento inédito para uma artista e evidenciando as tensões internas de um sistema artístico estruturado segundo parâmetros marcadamente androcêntricos.

Figura 45 – Abigail de Andrade. O Cesto de Compras [s.d.], Col. particular, Rio de Janeiro.



Fonte: Simioni, Ana Paula *Profissão Artista*. Acesso em: 07 out. 2023.

Dotada da insubordinação necessária às mulheres burguesas que aspiravam a uma carreira profissional, Abigail de Andrade recusou a teatralização segura e previsível da vida feminina, que destinava às mulheres papéis engessados, como o de esposa exemplar e matriarca dedicada. Sua trajetória indica o desejo de ultrapassar os limites do espaço doméstico, estar além da *casa de bonecas*[36] e de afirmar-se como sujeito de sua própria existência, e não como objeto da vontade alheia.

No entanto, tal deslocamento implicava riscos consideráveis. A recusa do papel normativo da esposa e da mãe idealizada significava, em alguma medida, confrontar o discurso dominante da feminilidade, amplamente difundido no século XIX e decisivo na conformação da subjetividade feminina naquele contexto histórico.

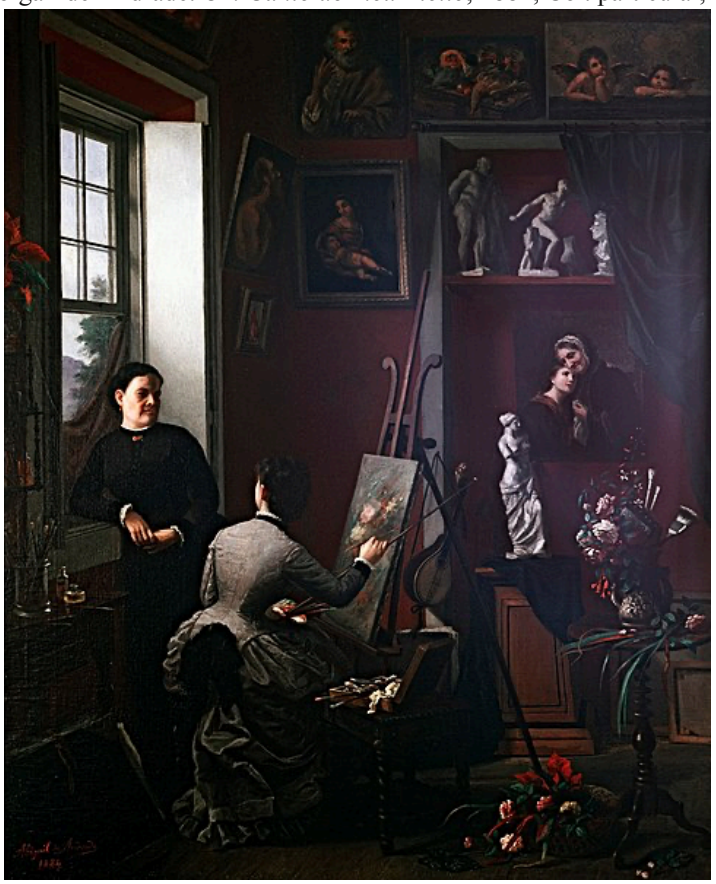
Abigail de Andrade, em decorrência de escolhas íntimas e legítimas no âmbito da vida conjugal, não usufruiu do mesmo destino de relativa serenidade atribuído a figuras como Júlia Lopes de Almeida ou Georgina de Albuquerque. Inserida em um contexto marcado por convenções sociais rígidas, sua trajetória foi atravessada por tensões próprias de uma sociedade patriarcal de fins do século XIX, particularmente hostil às mulheres que se afastavam dos modelos normativos de feminilidade. O envolvimento amoroso com

[36] O termo faz referência à peça teatral homônima de Henri Ibsen (1828-1906), em que a protagonista Nora se recusa a viver sob o teto seguro e claustrofóbico de um lar burguês, onde a felicidade da mulher estava necessariamente atrelada ao casamento e à maternidade. Nora, em um ato de rebeldia e coragem, abandona seu lar. Ela também abandona a casa de bonecas a fim de constituir-se como sujeito de sua própria vida, não como objeto de um outro.

Ângelo Agostini, à época casado, cerca de vinte anos mais velho e figura pública de destaque no meio artístico, foi severamente escrutinado pela moral burguesa vigente.

Retomar a trajetória da artista, ainda que a partir de registros escassos e fragmentários, implica reconhecer os custos simbólicos e materiais associados à condição feminina em um contexto no qual transgredir as normas afetivas constituía risco social significativo. Os vestígios documentais disponíveis permitem supor que sua busca por autonomia teve como contrapartida o isolamento em vida e, posteriormente, o apagamento de sua memória. A historiografia artística, tradicionalmente mais generosa com as trajetórias masculinas, relegou sua figura a lacunas e ausências, enquanto Ângelo Agostini permaneceu consolidado como referência consagrada no campo das artes.

Figura 46 – Abigail de Andrade. *Um Canto do meu Ateliê*, 1884, Col. particular, Rio de Janeiro.



Fonte: Simioni, Ana Paula *Profissão Artista*. Acesso em: 07 out. 2023.

Paris, frequentemente evocada como horizonte de modernidade e legitimação artística, constituiu-se para Abigail tanto como espaço de refúgio quanto como cenário de encerramento de sua breve trajetória. Segundo Oliveira (2011), a artista faleceu em 1891, aos vinte e sete anos, apenas dois anos após sua chegada à capital francesa, em decorrência de tuberculose. A cidade que simbolizava possibilidades de reinício revelou-se, assim,

também como lugar de um silêncio precoce, reforçando a condição marginal que marcou sua inscrição histórica.

Apesar disso, o conjunto de obras produzido por Abigail de Andrade, bem como sua trajetória no Brasil e, posteriormente, em Paris, oferece elementos analíticos relevantes para a compreensão da condição das mulheres no século XIX, especialmente daquelas que aspiravam à profissionalização no campo artístico. A relação das mulheres artistas com as instituições de arte desse período evidencia o caráter particularmente delicado de se afirmar como profissional das artes em um contexto que lhes restringia o acesso à formação acadêmica. Embora a educação erudita fosse valorizada no interior da formação burguesa feminina, o ensino superior e as instâncias formais de legitimação artística permaneciam, em grande medida, interditados às mulheres.

Nos anos finais de sua produção no Brasil, especialmente entre 1884 e 1888, Abigail dedicou-se à elaboração de retratos e cenas externas, evidenciando sua filiação à pintura de gênero, conforme assinala Simioni (2019). Suas obras desse período privilegiam paisagens urbanas do Rio de Janeiro afastadas da retórica da cidade modernizada e embelezada segundo os modelos europeus.

Figura 47 – Abigail de Andrade. *Amolando faca*. 1887. Óleo sobre tela. 45 x 38 cm.



Fonte: reprodução fotográfica. Arquivo pessoal.

Ao contrário dessa idealização urbana, a artista voltou seu olhar para cenas cotidianas de regiões desprovidas de aspirações ao glamour ou à modernização acelerada. Tal escolha é observável em obras como *Amolando a Faca* (1887) [Figura 47]*, Paisagem* (1885) [Figura 48], *Trecho de Paisagem* (s/d) [Figura 49, p. 159].

Figura 48 – Abigail de Andrade. *Paisagem*, s/d, Col. de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro.



Fonte: Reprodução disponível no blog Fora da Sombra. Acesso em: 07 out. 2023.

O que se destaca nesse conjunto de obras é a preferência da artista por representar a vida externa a partir de um recorte específico da cidade. Ao fazê-lo, Abigail de Andrade opta por apresentar um Rio de Janeiro marcado por traços considerados mais "arcaicos", evidenciando ruas esburacadas, a circulação livre de animais pelos logradouros e práticas cotidianas distantes da imagem de uma cidade plenamente modernizada. Trata-se de uma cidade que coexistia, ainda que não figurasse em suas telas, com outra face urbana em processo de embelezamento, caracterizada pela instalação de chafarizes em vias públicas e por residências que ostentavam jardins inspirados no modelo inglês[37].

Simioni (2019) chama a atenção para o fato de que a produção pictórica de Abigail se insere em um momento de reconfiguração das hierarquias entre os gêneros artísticos. A pintura de gênero, nesse contexto, articulava-se de modo direto às representações da modernidade nas artes visuais. Distanciando-se das pretensões grandiloquentes da pintura

[37] MULTIRIO. A vida na corte e as transformações na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: https://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/historia-do-brasil/brasil-monarquico/8854-a-vida-na-corte-e-as-transformações-na-cidade-do-rio-de-janeiro. Acesso em: 15 fev. 2023.

de história, esse gênero privilegiava temas triviais e cenas do cotidiano. Como observa a autora, "algumas temáticas passaram a sobressair, entre elas distinguem-se as retrações regionalistas, bem como a captação do cotidiano urbano" (Simioni, 2019, p. 200), elementos que aproximavam o espectador das cenas consideradas "ordinárias".

Figura 49 – Abigail de Andrade. *Trecho de Paisagem*, s.d., Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro.



Fonte: Reprodução disponível no blog Fora da Sombra. Acesso em: 07 out. 2023.

Ao analisar-se a produção de Abigail de Andrade, é necessário considerar que ela se desenvolve em um contexto histórico marcado por transformações significativas nos modos de representação, em que a

> extrema valorização das pinturas de cotidiano, realistas que deveria demonstrar virtuosismo técnico e uma abertura às temáticas menores, isto é, assuntos outros que não ditados pela hierarquia tradicional dos gêneros artísticos propagada por décadas pelo academismo de matriz francesa (Simioni, 2019, p. 200).

Fenômeno análogo pode ser identificado no campo literário, especialmente com a consolidação do Realismo, que passou a privilegiar temas corriqueiros e experiências ordinárias, promovendo uma relação de identificação mais direta entre leitor e obra. Nesse sentido, a literatura então foi:

> deixando de lado entrechos das mitologias, da história, das lendas ou fontes literárias do passado e passa a empregar, nos enredos, incidentes contemporâneos e argumentos novos. A trama então envolve pessoas específicas em condições particulares e não mais, como antes, tipos humanos genéricos atuando em cenários determinados pela convenção literária. Para isso, o estilo passa a incorporar vocábulos de uso cotidiano (Telles, 2020, p. 402).

No cenário literário nacional, a emergência da cotidianidade e dos chamados "temas menores" tem em Machado de Assis um marco inaugural, particularmente com o

romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Por meio de uma construção narrativa irreverente e fortemente irônica, traço distintivo e recorrente da obra machadiana, o autor elabora uma crítica mordaz à sociedade oitocentista, valendo-se da figura singular do "defunto autor", que narra suas desventuras a partir de uma perspectiva *post mortem*. Tal expediente formal confere à obra o estatuto de texto fundador do Realismo literário brasileiro.

Entre as obras que trabalham a vida externa de um Rio de Janeiro com traços "arcaicos", *A hora do pão* (188) será analisada de modo mais detido, por constituir uma elaboração particularmente densa, a partir da qual é possível problematizar aspectos centrais da organização social urbana no final do século XIX.

Figura 50 – Abigail de Andrade. A hora do pão. Óleo sobre tela, 1888. 70,00 x 50,00 cm. Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro



Fonte: Reprodução disponível na Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em: 10 out. 2023.

Em uma composição vertical, com dimensão de 70 x 50 cm, observa-se na obra, em primeiro plano, dois adultos e algumas crianças. Inseridas em um cenário solar, dominado por tonalidades ocres, as personagens organizam-se em torno da fugacidade de um acontecimento cotidiano: a chegada do vendedor de pães à rua. De chapéu e de costas para o espectador, o vendedor inclina-se em direção ao cesto, aparentemente escolhendo um

pão para uma garota descalça, vestida de vermelho, que aguarda à sua frente enquanto tenta conter a curiosidade da criança de colo que traz nos braços.

Logo atrás da menina, à direita da tela, encontra-se um homem negro adulto, também descalço. Com uma das mãos apoiada na cintura e a outra segurando um gradil de ferro com ponta de lança; elemento ainda facilmente identificável nas periferias urbanas brasileiras, o personagem observa a cena. Trata-se do único adulto reconhecivelmente descalço na composição. No caso das duas mulheres representadas, não é possível identificar com precisão se usam calçados, ao passo que o vendedor de pães aparece claramente calçado.

A pintura permite refletir sobre uma cidade marcada por profundas contradições, na qual os ideais de modernização e aburguesamento, associados ao discurso republicano emergente, coexistiam com a persistência de uma realidade ainda fortemente agrária e recém-saída do regime escravista. Questões relativas à raça, gênero, trabalho infantil, bem como à incorporação da fotografia como recurso mediador da prática pictórica, emergem como elementos centrais mobilizados pela obra.

A indumentária das figuras humanas na obra de Abigail de Andrade fornece informações relevantes acerca da ordem simbólica vigente no período escravista brasileiro, sobretudo no que se refere à condição dos pés descalços. No Brasil escravista, como já mencionado, pessoas escravizadas não usavam sapatos. Tal dado é amplamente documentado por Brito (2023).

Abaixo, apresenta-se a fotografia de Militão de Azevedo (1837–1905), datada de 1870. Na figura, observa-se seis homens, cinco estão sem sapatos e concentrados atrás do único que os usa.

Figura 51 – Militão Augusto de Azevedo (C. 1870)



Fonte: Disponível via link digital. Acesso em: 11 dez. 2023.

Analisada por Alencastro (1997) a imagem possibilita a identificação de elementos centrais da ordem privada escravista brasileira. Assim, pode-se compreender que nela há um senhor dos escravizados, bem vestido e de postura austera, ele aparece acompanhado por cinco homens escravizados.

Embora haja variações na indumentária, com dois deles, posicionados imediatamente atrás do senhor, vestindo trajes relativamente mais elaborados, todos se apresentam descalços. Tal característica funciona como elemento unificador, ao mesmo tempo em que os coisifica e marca de forma inequívoca a diferença entre os subordinados e o proprietário.

Aspectos como o direito de possuir e castigar escravizados, bem como a distinção visual entre senhores e escravizados, garantida, entre outros elementos, pela condição permanente dos pés descalços, eram utilizados como forma de "propaganda" positiva dirigida a confederados norte-americanos derrotados após a Guerra Civil, como afirma Brito (2023). Esses sujeitos, resistentes à hegemonia dos chamados "ianques nortistas" e à convivência com afro-americanos libertos, viam no Brasil um modelo de hierarquia social a ser almejado (Brito, 2023).

Segundo Alencastro (1997, p. 18):

> A ordem privada escravista. O homem branco é o senhor, dono, proprietário dos cinco outros homens negros e mulatos. Está na frente, na posição de autoridade e domínio. Os outros se encontram atrás. O primeiro à esquerda do senhor é mulato, está bem vestido. Ao contrário dos outros, deixou o cabelo meio liso crescer, penteou-o, fez uma risca do lado esquerdo, como o seu senhor. Mas não pode usar sapatos, privilégio e marca distintiva dos livres e libertos. Tirar fotografia era uma operação demorada. Ninguém podia se mexer durante quase dois minutos. Outras tentativas já podiam ter falhado. O fotógrafo Militão, que fez essa foto em São Paulo, deve ter reclamado. Por isso ou por outras razões mais secretas, o senhor está zangado, de cara amarrada. O escravo situado à direita, assustado, encolheu-se. Na extrema esquerda, o homem com a varinha na mão – pastor de cabras ou de vaca leiteira na cidade – tem um olhar altivo, talvez porque traga nas mãos o objeto de seu ofício, que o distingue dos outros cativos, paus para toda obra.

No registro fotográfico observa-se que, entre os indivíduos considerados iguais, no caso, os homens escravizados e descalços, um deles se destaca do restante do grupo. Posicionado no canto direito da imagem, esse personagem diferencia-se não apenas pela indumentária, a única inteiramente branca entre os retratados, mas sobretudo pelo fato de seu rosto aparecer borrado, o que inviabiliza uma identificação futura mais precisa. Esse detalhe não escapa à análise de Alencastro (1997). Ao encerrar sua leitura da fotografia, o historiador afirma que o homem vestido de branco se mexeu e, com isso, "estragou a

fotografia do senhor". No rosto captado fora de foco, Alencastro identifica o medo, pois, segundo sua interpretação, é certo que aquele homem seria punido.

A leitura proposta por Alencastro é consistente e plenamente plausível. Ressalte-se que qualificá-la como evidente ou factível não implica, em hipótese alguma, deslegitimar sua interpretação. Considerando que, no século XIX, a fotografia constituía um procedimento técnico oneroso e trabalhoso, não é leviano supor que o comprometimento do registro causado por um homem escravizado, pudesse resultar em punições severas, sobretudo se implicasse prejuízo financeiro ao seu proprietário. Nesse contexto, a hipótese da violência corretiva se insere de maneira coerente na lógica do regime escravista.

Todavia, as imagens podem ser compreendidas como palimpsestos interpretativos. A partir dos caminhos da fabulação crítica propostos por Hartman (2022), em especial no modelo de análise de arquivos fotográficos[38], torna-se possível aventar uma outra linha de inferência sobre o homem de rosto borrado na fotografia. Trata-se de uma leitura que não se restringe ao vislumbre do medo, conforme assinalado por Alencastro, mas que abre espaço para a hipótese da desobediência.

Não é possível conhecer as intenções que motivaram o gesto daquele homem diante do lento obturador da câmera. Não se sabe se o movimento foi voluntário ou involuntário. Ainda assim, o gesto foi, no mínimo, ousado. Não se trata de um leve deslocamento da cabeça, suficiente para comprometer parcialmente a imagem, mas de um movimento mais amplo, que envolve o braço e parece levar a mão direita à boca, comprometendo de forma decisiva o resultado final da fotografia. O ponto a ser aqui elaborado diz respeito à potência simbólica desse ato. Mesmo em condição extrema de subalternidade, é possível ler esse gesto como recusa de que sua fisionomia fosse integralmente fixada no registro visual destinado à posteridade. Uma recusa, ainda que mínima, à total submissão ao aparato visual do poder, um ato que tensiona o teatro disciplinar das opressões.

Ao considerar a aquarela de Jean-Baptiste Debret (1768–1848), intitulada Meninos brincando de soldados ou o primeiro ímpeto da virtude guerreira (Figura 52, p. 164), observa-se novamente a presença dos pés descalços como marcador de diferenciação social. Na cena, a leveza e a ludicidade da infância parecem, à primeira vista, instaurar uma certa igualdade entre os participantes. Crianças brancas e negras brincam juntas,

[38] A fabulação crítica proposta por Saidiya Hartman, é um método analítico que busca ir além das informações "frias"dos arquivos oficiais, ficcionalizando a partir das informações coletadas nos arquivos. Hartman através da ficcionalização, visa então, acrescentar informações fabuladas junto às poucas informações oficiais sobre suas personagens, a fim de criar histórias que não se resumem em problema, dor e perda.

aparentemente sem distinções explícitas, igualmente entregues à atividade lúdica. Contudo, como assinala Anderson Ricardo Trevisan (2006), a diferenciação central reaparece: o líder do grupo é o único a usar sapatos, preservando os pés do contato com o solo.

Embora a aquarela de Debret seja um registro significativamente anterior à fotografia de Militão de Azevedo, é possível identificar, em ambos os casos, os pés descalços como elemento estruturante da hierarquização social na ordem colonial brasileira.

Figura 52 – Jean Baptiste-Debret. Meninos brincando de soldados ou o primeiro ímpeto da virtude guerreira. Aquarela 15,3 x 21, 6. Rio de Janeiro, Museu da Chácara do Céu/Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya/IPHAN



Fonte: Museu da Chácara do Céu / Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya / IPHAN, disponível no site DezenoveVinte. Acesso em: 10 dez. 2023

No fragmento dessa estrutura social representado por Abigail de Andrade (Figura 50, p. 160), por Militão de Azevedo (Figura 51, p. 161) e por Debret (Figura 52), os subalternos compartilham a mesma marca simbólica: a ausência de calçados, que incide primeiramente sobre os escravizados e, em seguida, sobre as crianças.

Tal percurso interpretativo pode ser visto como uma "ideia disparatada" (Hartman, 2022), mas constitui precisamente um exercício de imaginação radical voltado às vidas historicamente vilipendiadas. Trata-se de uma imaginação feita de suposição, desejo ou fabulação que busca deslocar as formas convencionais de leitura dos arquivos, especialmente no que se refere ao signo dos pés descalços. Ao fazê-lo, propõe-se uma interpretação que não esteja exclusivamente subordinada à gramática da dor. A sentença

“ele vai apanhar” inscreve-se na lógica previsível da violência escravagista e encerra a leitura daquela vida em uma conclusão opaca e reiterativa. Reproduzir tal lógica sem fissuras é recorrer, mais uma vez, à gramática da violência como horizonte interpretativo quase exclusivo dessas existências.

“A gente combinamos de não morrer. Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de uma maneira menos cruel”, escreve Conceição Evaristo (2016, p. 108). Considerando que o sistema colonial brasileiro operou historicamente como uma máquina de extermínio de vidas negras e que a historiografia hegemônica reiteradamente apaga gestos de insurgência dos sujeitos subalternizados, torna-se significativo deter-se no detalhe do rosto fora de foco de um homem negro e descalço, registrado por volta da década de 1870. Esse fragmento visual pode ser compreendido como um vislumbre de resistência e como uma forma de materialização simbólica do “complô de não morrer”. Ou, ao menos, como a possibilidade de reinscrever o pacto da resistência, em um contexto no qual a morte foi sistematicamente combinada contra esses corpos.

O desejo, assumidamente “disparatado”, consiste em ler o borrão da imagem colonial como promessa de resistência, como adiamento da morte sem rebeldia explícita em um sistema profundamente desumanizador. Dado que o Brasil colonial se estruturou a partir de mecanismos de exploração e apagamento das vidas negras da narrativa histórica, o homem negro, descalço e de rosto desfocado, parece ter operado um gesto de evasão do registro visual dessa engrenagem violenta. Ainda que inscrito em uma condição extrema de coisificação, tal gesto pode ser interpretado como uma forma mínima, porém significativa, de recusa.

Retomando a análise de *A Hora do Pão* (Figura 50, p. 160), observa-se um aspecto que se destaca quando a obra é colocada em diálogo com as cenas externas produzidas por Georgina de Albuquerque: a presença da mistura racial no interior da composição. Na cena elaborada homens e mulheres, adultos e crianças, compartilham um mesmo espaço pictórico, sem que se estabeleça, de maneira imediata, uma hierarquia social rigidamente demarcada. A figura do homem negro, posicionada à lateral direita da tela, com uma das mãos apoiada na cintura e o corpo sustentado pelo gradil, sugere uma atitude de observação e relativo repouso diante da cena que se desenrola à sua frente.

Essa postura convida a refletir sobre a representação do relaxamento corporal de um homem negro em um país que, à época da obra, encontrava-se às voltas com a libertação formal dos escravizados. Embora a pintura seja datada de 1888, quando muitos negros já haviam conquistado juridicamente sua liberdade — inclusive por meio da

compra da alforria, tal liberdade permanecia profundamente frágil e condicionada. Independentemente de raça e gênero, a noção de liberdade sempre se mostrou problemática; contudo, para a população negra, seus contornos tornavam-se ainda mais precários. No contexto do final do século XIX, liberdade, descanso e corpos negros eram categorias que tendiam a se repelir. Nesse sentido, a postura física do homem negro na obra de Abigail permite pensar uma representação que escapa, ainda que parcialmente, da associação exclusiva entre negritude e trabalho contínuo.

Carolina Maria de Jesus, (1986), em obra que rememora sua infância e a luta cotidiana pelo direito mínimo à dignidade[39], oferece um testemunho contundente das condições impostas às mulheres negras no período pós-abolição. O lazer e a liberdade aparecem, em sua escrita, como dimensões quase inalcançáveis da experiência negra. A própria Carolina relata ter sido presa ainda adolescente pelo ato considerado "subversivo" de estar lendo um livro, em vez de trabalhar.

Nesse episódio, sua mãe, Cota, também foi detida. Sua bisavó, conforme registrado no diário, igualmente foi presa, ainda que estivesse trabalhando, sem que a razão da detenção fosse clara à criança Maria Carolina. Esses relatos evidenciam que a liberdade, em um país que havia recentemente rompido seus vínculos formais com a escravidão, permanecia um território hostil para a população negra. O descanso e o deleite configuravam-se como exceções raras; a liberdade, como demonstra Carolina, parecia mais uma aspiração radical do que uma condição efetiva, frequentemente percebida como insubordinação diante da ordem herdada do regime colonial. Tal percepção atravessa diversos trechos de seu diário, como o destacado no capítulo "Negros" (Jesus, 1986, p. 56):

> A minha bisavó Maria Abadia dizia:
> — Os brancos de agora já estão ficando melhor para
> os pretos. Agora, eles atiram para amedrontá-lo, antiga mente atiravam para matá-los.
> E os pretos sorriam dizendo.
> — O Benedito virou lebre, quando viu os policiais. Quando os pretos falavam:
> — Nós agora, estamos em liberdade — eu pensava:
> "Mas que liberdade é esta se eles têm que correr das autoridades como se fossem culpados de crimes? Então o mundo já foi pior para os negros? Então o mundo é negro para o negro, e branco para o branco!"

Ao retornar à obra A Hora do Pão, chama a atenção a escolha de representar um homem negro em uma posição de descanso, ainda que tal momento possa ter sido efêmero

---

[39] *Diário de Bitita* é um livro de memórias de Carolina Maria. Foi publicado pela primeira vez na França em 1982, e somente em 1986 ganhou sua primeira publicação nacional. Cf. MOREIRA, Daniel da Silva. *Reconstruir-se em textos: práticas de arquivamento e resistência no Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus* (2009). Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art6.pdf. Acesso em: 10 out. 2023.

na experiência concreta. Há indícios de uma decisão pictórica consciente por parte de Abigail em retratar essa figura em uma atitude que suspende, ainda que momentaneamente, a lógica da instrumentalização do corpo negro.

Em um país pós-abolicionista, no qual a população negra foi historicamente associada ao trabalho braçal e aos subempregos, a representação de um homem negro que escapa à violência explícita e à função utilitária do corpo constitui um gesto significativo. Ainda que discreto, esse deslocamento adquire maior densidade simbólica quando se considera que a obra é datada de 1888, ano em que, em 13 de maio, foi promulgada a Lei Áurea, encerrando formalmente o regime escravista no Brasil.

Outro aspecto social que se evidencia na obra de Abigail é a presença das crianças, em especial a figura da menina vestida de vermelho que sustenta outra criança menor no colo. A observação atenta da composição, considerando a forma como cada indivíduo ocupa seu lugar na cena, sugere, como primeira hipótese interpretativa, que essa menina, ainda em tenra idade, já desempenha algum tipo de trabalho. Tal atividade poderia ser remunerada ou não, ocorrendo sob a forma de auxílio à mãe ou a outra figura adulta, o que aponta para uma infância atravessada precocemente pela prática do cuidado.

O trabalho infantil no Brasil constitui um problema que persiste até os dias atuais; contudo, no século XIX, essa prática era amplamente difundida e socialmente naturalizada, sobretudo entre as classes populares. Paganini (2011), ao examinar o histórico do trabalho infantil no país, descreve de forma objetiva a gênese desse modelo de exploração. Segundo a autora, a utilização de crianças como força de trabalho está presente na história brasileira desde 1530, período que marca o início da ocupação efetiva do território.

> os grumetes eram crianças que realizavam as tarefas mais perigosas e penosas, sendo submetidos a diversos castigos, bem como aos abusos sexuais de marujos, além da péssima alimentação que lhes era imposta e dos riscos percorridos em alto mar (Custódio, 2007, p. 17). Sendo assim, os grumetes eram tratados como meros objetos, não tendo direito a absolutamente nada, nem mesmo a uma alimentação saudável. As crianças embarcadas como pajens da nobreza ficavam encarregadas de realizar os serviços menos árduos que os prestados pelos grumetes, tais como arrumar os camarotes, servir as mesas e organizar as camas (Ramos, 1999, p. 28). Percebe-se que havia nessa época uma utilização da mão de obra das crianças legitimada pela sociedade. Logo, era algo extremamente comum a criança ser explorada sem haver qualquer preocupação quanto a sua fase de desenvolvimento (Custódio, 2007; Ramos, 1999 *apud* Paganini, 2011, p. 02).

No período de produção de *A Hora do Pão*, a exploração do trabalho infantil encontrava-se profundamente naturalizada, e esse traço histórico não passou despercebido à romancista Júlia Lopes de Almeida. Em sua oitava obra, *Cruel Amor* (1962), já mencionada anteriormente, a autora não apenas realiza uma análise minuciosa

da condição feminina de seu tempo, como também se debruça sobre a experiência da infância nas camadas mais pobres da sociedade. Trata-se de uma infância que, à época, se equilibrava em um terreno instável, situado entre uma dimensão lúdica e uma faceta profundamente perversa.

Júlia Lopes de Almeida apresenta os personagens infantis Bié e Nita, ambos com cerca de dez anos de idade e já intensamente explorados como mão de obra. Durante as divagações de Rui, personagem jovem adulto de traços melancólicos, emerge uma angústia particular ao refletir sobre o destino de Nita. A menina, que antes vivia solta entre a praia e os morros, passa a habitar a cidade, confinada "em uma estreita cozinha, entre panelas engorduradas, esfregões sujos e paredes cobertas de fumo" (Almeida, 1962, p. 142).

A simpatia de Rui por Nita nasce da percepção de um sofrimento partilhado; contudo, como ressalta a narradora, essa semelhança encontra um limite incontornável. Rui já era um homem feito, com alguma envergadura para a luta, enquanto Nita, tão jovem, não dispunha de outra resposta diante de uma existência tão árdua senão o choro (Almeida, 1962). A autora prossegue sua reflexão acerca da dura realidade vivida por Nita e, por meio da voz narrativa, afirma:

> A conquista do dinheiro nunca se lhe afigura tão brutal. A pequena ia trabalhar como uma besta, sob a chuva de pancadas e de repelões. Conhecia essa história: negregada exploração da criança… afinal, para que tão duro sacrifício, se ela nem tinha noção do valor do dinheiro e tanto pior se a tivesse, porque ele tão cedo não cairia nas mãos. Era doloroso também pensar que para essa pobre criaturinha selvagem e inocente a vida já fosse um duro esforço (Almeida, 1962, p. 142-143).

Para além das diferentes figuras infantis presentes na tela de Abigail (Figura 50, p. 160), observam-se duas figuras humanas que imprimem dinamismo à composição, conferindo à cena a captação de um instante efêmero, característica recorrente de um olhar de natureza fotográfica. Na lateral esquerda da tela (Figura 53, p. 169), no limite do enquadramento, é possível identificar uma mulher que se debruça sobre o peitoril da janela para arremessar um objeto a uma criança. Esta, descalça e posicionada ao nível do chão, ergue os braços, pronta para receber aquilo que lhe é lançado.

Pela lógica compositiva da cena, é plausível supor que o objeto seja dinheiro, ou ainda uma pequena bolsa contendo a quantia necessária para a compra do pão. Outras crianças também se fazem presentes na grande escadaria que conduz à entrada da casa. Há crianças sentadas e em pé, aparentemente à espera; observa-se ainda uma criança que sobe a escada com um pão na mão, enquanto, no topo, uma mulher aguarda segurando um bebê.

O conjunto dessas figuras confere à cena um acentuado sentido de movimento, próprio de uma situação cotidiana que poderia ocorrer em um recanto simples da cidade.

Figura 53 – Detalhe *A hora do pão* (1888). Óleo sobre tela,. 70,00 x 50,00 cm.



Fonte: Detalhe da obra *A hora do pão*, Abigail de Andrade, capturado pela autora

A noção de fugacidade talvez seja a que melhor sintetiza A Hora do Pão. Trata-se da fugacidade do tempo em sua passagem contínua, ora lenta, ora acelerada, mas sempre em deslizamento. Embora todas as figuras da composição sugiram movimento, é possivelmente o objeto lançado que mais intensamente imprime esse caráter efêmero à tela. Suspenso a poucos centímetros da mão da mulher que o arremessa, ele materializa um instante interrompido, aproximando a pintura de um enquadramento fotográfico.

Ao final do século XIX, como recorda Dazzi (2012), a fotografia já era utilizada como recurso intermediário no processo de produção de pinturas e esculturas entre artistas brasileiros. A autora destaca, em particular, Zeferino da Costa (1840–1915), Rodolpho Bernardelli (1852–1931) e Pedro Weingärtner (1853–1929) como usuários desse expediente. No caso de Bernardelli e Weingärtner, há, inclusive, documentação que comprova sua atuação direta como fotógrafos[40].

[40] Camilla Dazzi. *O uso da fotografia por artistas brasileiros no final do século XIX* (2012). Disponível em: https://www.academia.edu/5236522/O_USO_DA_FOTOGRAFIA_POR_ARTISTAS_BRASILEIROS_AO_

Ainda seguindo a proposição de Dazzi, o uso da fotografia como recurso para a prática de pintura e escultura foi demasiadamente oportuno especialmente pelo fato dessa técnica se constituir como uma cópia detalhada do real, o que fez com que o uso dessa técnica fosse fortemente encorajado por teóricos e críticos de arte, como um dos expoentes da fotografia, o britânico William Henry Fox Talbot (1800-1877), que, em 1844 (Dazzi, 2012, p. 173), afirmou estar dentre as virtudes da fotografia

> [...] introduzir nas [...] representações uma multiplicidade de minúsculos detalhes [...] que nenhum artista se daria certamente, poderia realizar tal façanha sem grande perda de tempo que poderia ser muito melhor empregado de outro modo.

Importa salientar, contudo, que a fotografia, para além de seu valor como suporte técnico, oferecia às artistas um benefício adicional de natureza social e simbólica. O uso dessa nova tecnologia de imagem possibilitava o estudo e a representação de cenas de rua de maneira mais fidedigna, sem que fosse necessário expor-se demoradamente ao escrutínio público no papel de uma mulher que caminha sozinha pela cidade. Tampouco exigia a exposição de uma artista solitária em espaço público. Ainda que, no segundo oitocentos brasileiro, as mulheres pudessem circular pelas ruas e frequentar exposições, não lhes era conferida a liberdade de atuação característica da figura do *flâneur*.

A célebre rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, constitui um cenário carregado de forte simbolismo na literatura nacional do século XIX, justamente por representar, à época, um indício da possibilidade de uma experiência estética da modernidade em uma cidade marcada por aspirações afrancesadas. Trata-se também de um espaço de passeio frequentado por diversas mulheres. Todavia, era quase mandatório que estivessem acompanhadas, mesmo quando transitavam entre lojas de modistas — destino recorrente da burguesia urbana interessada em encomendar novas vestimentas.

Em um breve trecho do romance *Tentação*, do escritor naturalista Adolfo Caminha (1867–1897), publicado originalmente em 1896, evidencia-se com clareza como a simples presença de uma mulher na rua podia colocar em risco sua reputação: “Os passageiros olhavam-nas com esse olhar curioso e indiscreto que às vezes confunde uma mulher honesta com uma horizontal[41]” (1979, p. 77).

A periferia da cidade, como aquela retratada por Abigail, tampouco se configurava como um espaço que assegurasse uma experiência estética segura para uma mulher pertencente às classes mais abastadas. O espaço público das ruas, portanto, dificilmente

FINAL_DO_SÉCULO_XIX_Esboços_UFSC_2013?email_work_card=view-paper. Acesso em: 10 out. 2023.

41 Horizontal era um termo para designar as mulheres prostitutas no século XIX.

poderia proporcionar às mulheres, independentemente de classe ou raça, a possibilidade de um caminhar livre. A partir do momento em que uma mulher transpunha o limiar do espaço privado e se expunha à rua, tornava-se necessário justificar objetivamente tal presença, uma "razão para tamanha exposição", como observa Trizoli (2018).

Ver, contemplar e demorar o olhar sobre uma determinada cena — atividade fundamental à prática artística —, sem ter o olhar devolvido ou a reputação submetida ao escrutínio de comentários e juízos morais, mostrava-se uma experiência quase inviável para Abigail e para suas contemporâneas. Essa exigência se impunha indistintamente, fossem elas lavadeiras, prostitutas ou artistas.

> pois o deslocamento das mulheres na estrutura urbana demandava um objetivo, uma razão de ser, fosse para as burguesas ou operárias, as prostitutas ou indigentes, pois o meramente estar ou flanar pelas avenidas e esquinas era condição de risco moral, e mesmo físico (Trizoli, 2018, p. 308).

Os relatos presentes no diário da pintora ucraniana Marie Bashkirtseff (1858–1884) constituem um testemunho eloquente das dificuldades enfrentadas por mulheres artistas para experienciar a cidade e os códigos da modernidade segundo os mesmos parâmetros concedidos aos homens. Sua trajetória artística desenvolveu-se na Paris efervescente do segundo oitocentos e, assim como Abigail, foi interrompida precocemente pela tuberculose, aos 25 anos. A impossibilidade de vivenciar a cidade como espaço de fruição estética e anonimato atravessa os relatos de Bashkirtseff e revela os limites impostos às mulheres artistas no espaço urbano oitocentista.

Bashkirtseff foi aluna da renomada *Académie Julian*: instituição conhecida por oferecer às mulheres um ensino artístico relativamente equiparável ao da *École des Beaux-Arts*, embora mediante o pagamento de mensalidades significativamente mais elevadas do que aquelas cobradas aos estudantes homens. Apesar de ter alcançado certa inserção no circuito artístico, chegando a expor no *Salon de Paris*, a artista lamentava não poder frequentar a instituição que simbolizava o ápice da formação artística francesa, a *École des Beaux-Arts*:

> Vimos a École des Beaux-Arts. Foi o suficiente para eu ficar com vontade de chorar. Porque é que eu não hei-de poder ir estudar para lá? Onde é possível obter um ensino tão completo como ali? (Bashkirtseff *apud* Vicente, 2005, p. 132).

Ainda segundo os relatos de Bashkirtseff, as privações impostas às mulheres manifestavam-se de forma particularmente aguda na impossibilidade de usufruir da liberdade plena considerada fundamental à prática artística: a de diluir-se anonimamente na multidão e, assim, vivenciar a política social do olhar sem ser alvo de vigilância moral

ou reprovação. Para a artista, essa liberdade de fruição da cidade configurava-se mais como uma utopia do que como uma possibilidade concreta. Mesmo atividades cotidianas, como visitar o Louvre ou circular por lojas, exigiam a presença de acompanhantes:

> *Aquilo que eu desejaria era a liberdade de andar por aí sozinha, de ir e vir, de me sentar nos bancos das Tuileries, e especialmente no Luxembourg, de poder parar e olhar para as lojas de materiais artísticos, de entrar em igrejas ou museus, de andar pelas velhas ruas à noite; é isto que eu anseio; e esta é a liberdade sem a qual uma pessoa não se pode tornar num verdadeiro artista. Achas que eu consigo usufruir daquilo que vejo, sempre acompanhada como sou, e quando, para ir ao Louvre, tenho que esperar pela minha carruagem, pela minha dama de companhia, ou pela minha família? (...)*
> *O cérebro está atulhado por estes obstáculos estúpidos e deprimentes; mesmo que eu me conseguisse tornar feia através de algum tipo de disfarce, ainda permaneceria semilivre, porque uma mulher que ande a passear sozinha comete uma imprudência. (...) Esta é uma das principais razões por que não há mulheres artistas. Oh, profunda ignorância! Oh, rotina cruel! Mas de que serve falar?* (Bashkirtseff *apud* Vicente, 2005, p. 132).

O desconforto relatado por Bashkirtseff diante da impossibilidade de experienciar a cidade como espetáculo estético da modernidade converge com as formulações da historiadora da arte Pollock (1988, p. 71), segundo as quais o ato de flanar constituía-se como uma prerrogativa eminentemente masculina:

> as mulheres não desfrutavam da liberdade de serem incógnitas na multidão. Elas nunca se posicionaram como ocupantes normais do domínio público. Não tinham o direito de olhar, encarar, escrutinar ou observar. [...] as mulheres não olham. São posicionadas como objeto do olhar do *flâneur*.

Zwick (2018) assinala que, embora os retratos de Bashkirtseff evoquem figuras femininas distintas, a artista se faz presente em todos eles, o que permite vislumbrar a possibilidade de sua autorrepresentação na cena urbana da obra *Um Encontro* (1884). Na pintura, Bashkirtseff retrata uma cena de rua em que um grupo de seis meninos, detidos na esquina de uma via modesta, parece inteiramente absorvido em si mesmo. Ao fundo, na lateral direita do quadro, uma menina caminha de costas para o espectador, quase escapando do enquadramento da cena. Essa composição permite a leitura da obra como uma metáfora visual da própria Bashkirtseff, sugerindo uma reflexão sobre o desejo de liberdade das mulheres para ocupar o espaço urbano sem se tornarem alvo do escrutínio alheio.

Figura 54 – Marie Bashkirtseff. Um encontro, 1884. Óleo sobre tela, 770 x 1930 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fonte: Reprodução disponível no Google Arts & Culture. Acesso em: 10 out. 2023.

É nesse ponto que se torna pertinente mencionar a defesa formulada pela escritora contemporânea Elkin (2022) acerca da existência de uma mulher flâneur — ou *flâneuse*, termo que dá título à sua obra. Elkin propõe, de modo enfático, a possibilidade de uma experiência estética feminina no século XIX que pudesse se aproximar daquela tradicionalmente atribuída ao flâneur masculino, marcada pelo caminhar livre e pela fruição da cidade.

Todavia, embora essa defesa se apresente como um instigante entrelaçamento de relatos históricos com as experiências pessoais da autora, enquanto mulher que desfruta do privilégio de circular por metrópoles como Paris, Veneza, Tóquio e Nova York, ela se configura, em última instância, como uma promessa que não se realiza plenamente. Não houve *flâneuses* nos moldes em que a experiência masculina da flânerie se consolidou, por mais desejável que tal hipótese possa parecer.

Diante disso, torna-se razoável considerar o uso da fotografia por Abigail de Andrade não apenas como um recurso auxiliar à prática da pintura de gênero, mas como

um meio privilegiado de visualização da cidade, acessível às artistas de forma controlada e mediada. A fotografia teria possibilitado o exercício de um olhar demorado sobre a cena urbana, funcionando como instrumento de transposição dos limites impostos à circulação feminina no espaço público, ao mesmo tempo em que preservava a reputação das artistas frente ao julgamento social.

Retomando a obra *A Hora do Pão* (Figura 50, p. 160), Simioni (2019) aponta que essa pintura, assim como algumas outras produzidas por Abigail, provavelmente foi elaborada a partir de fotografias de Insley Pacheco (1830–1912), fotógrafo, professor de Abigail no Liceu de Artes e Ofícios e profundo entusiasta dessa técnica. No que se refere à documentação da atuação de mulheres como fotógrafas no Brasil, tal como ocorre em outras manifestações artísticas, trata-se de um campo marcado por expressivos vazios historiográficos. Corrêa (2014) observa que apenas a partir da década de 1960 se verifica uma maior presença feminina nesse domínio, sendo significativa a participação de mulheres estrangeiras.

Todavia, em caráter de digressão, Corrêa (2014, p. 2) também recorda que a Princesa Isabel recebeu incentivos diretos de seu pai, D. Pedro II; notório entusiasta e divulgador da fotografia no Brasil, além de praticante da técnica, como se observa no seguinte excerto[42]:

> Um exemplo relevante pode ser observado dentro da família real brasileira. Como se sabe, D. Pedro II foi adepto e incentivador da fotografia desde jovem e sua filha, Princesa Isabel teve aulas de fotografia com Marc Ferrez e Revert Klumb. Contudo, não se tem notícia nem mesmo dentro da coleção que recebeu o seu nome, de fotografia de sua autoria.

Abigail de Andrade produziu diversas cenas externas, evidenciando uma predileção por um olhar poético voltado às regiões menos prestigiadas da cidade. Em *Trecho de Paisagem* (Figura 49, p. 159), a atmosfera silenciosa construída em tons ocres apresenta poucas edificações dispersas entre árvores; ainda assim, a presença da rede de energia inscreve a cena no espaço urbano. De modo semelhante, em *Paisagem* (Figura 48, p. 158), a artista retrata uma rua simples, atravessada por vestígios rurais que persistem no interior da cidade, entre os quais se destaca a circulação livre de animais.

---

[42] Segundo Chiarelli, a fotografia chegou ao Brasil em 1840, e a história de sua disseminação mistura-se com o próprio período do segundo império brasileiro, sendo sua disseminação a partir dos anos de 1850/60. Cf. CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. ARS, n.3, 2005. p. 82 - 83. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/KwBpXZhjbZYQwcTqC6z4xWG/?lang=pt. Acesso em: 10 out. 2023.

As obras de Abigail situam-se no contexto do nascimento da República, período marcado pelo rompimento formal com o sistema escravista. Trata-se de um momento histórico em que circulava o desejo de uma cidade viva e moderna, moldada à imagem da Paris haussmanniana. No entanto, sob o olhar de Abigail de Andrade, esse mesmo Rio de Janeiro ainda se apresentava, em sua materialidade concreta, como um espaço composto por ruas não pavimentadas e numerosas casas de tapera, revelando a coexistência de temporalidades e projetos urbanos dissonantes.

As telas ensolaradas de Abigail de Andrade reiteram o seu interesse pelas cotidianidades de sujeitos pertencentes às camadas populares. As cenas externas configuram-se como retratos de um subúrbio em que o ritmo da vida parece menos acelerado. Tratam-se de representações marcadas por um tom menos idealizado quando comparadas às cenas urbanas pintadas por Georgina de Albuquerque. Ainda assim, nas obras de ambas as artistas, é possível reconhecer, por vezes, uma mesma topografia, talvez a mesma elevação montanhosa compondo o plano de fundo, embora cada uma delas apresente uma leitura distinta de uma mesma cidade.

Considerando-se o pouco que se sabe acerca do percurso das pinturas de Abigail, bem como de sua própria biografia, torna-se inviável determinar com precisão as razões que a levaram a eleger o subúrbio do Rio de Janeiro como tema de algumas de suas cenas urbanas. Diante dessas lacunas documentais, resta recorrer a uma leitura indiciária que atravessa tanto a trajetória da artista quanto sua produção, a partir da qual é possível inferir alguns elementos relativos à obra e à biografia de Abigail de Andrade.

As opções assumidas por Abigail em favor da construção de uma carreira artística indicam uma postura relativamente distanciada dos papéis sociais rigidamente associados à sua classe de origem. Proveniente de uma família abastada, Abigail não hesitou em integrar o corpo discente de uma instituição de caráter profissionalizante voltada majoritariamente ao atendimento das camadas populares.

Seu companheiro, Ângelo Agostini, por sua vez, destacou-se por uma atuação política intensa. Jornalista e caricaturista, utilizou a imprensa; sua principal ferramenta de trabalho, como espaço de difusão de ideais progressistas, assumindo posição declaradamente abolicionista. Mesmo sendo estrangeiro em território brasileiro, Agostini demonstrou uma postura de comprometimento com a jovem nação, como se observa na réplica por ele dirigida ao *Jornal do Comércio*:

> Quanto a mim, estando no Brasil desde 1859, não tendo tido senão este publico para julgar dos meus trabalhos, e estou muito reconhecido pelo bom acolhimento que me tem sempre dispensado. Estou certo porém, que se eu seguir o conselho

> do ilustre folhetinista e fosse para Pariz, encontraria talvez a mesma aceitação. Não vejo porque razão o público de lá deva ser melhor do que o d'aqui. (sic) (Agostini *apud* SILVA, s.d., p. 107)

Segundo Michael Baxandall (2006), ao lidar com uma obra de arte, parte-se sempre de um material já "finalizado". Desse modo, a análise se constrói a partir de temas e indícios sugeridos por um objeto dado como concluído, a partir dos quais se formulam inferências acerca das condições e motivações de sua produção. Tais inferências, contudo, implicam riscos e limitações, especialmente em casos como o de Abigail de Andrade, cuja trajetória impõe obstáculos significativos à pesquisa historiográfica. O acesso às suas obras dá-se, em grande medida, apenas por meio de registros digitais, uma vez que todas as pinturas remanescentes da artista encontram-se atualmente sob a guarda de colecionadores particulares. Circunstância que torna ainda mais árdua a tarefa de retirá-la do processo de memoricídio. Ainda seguindo a proposição de Baxandall (2006, p. 47),

> É impossível reconstruir e explicar com a precisão de fato a série de atos, pensamento e modos de usar os pigmentos no quadro [...]. A verdade é que lidamos com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar.
> Lidamos com objeto que foi produzido de modo intencional e não como subproduto documental de uma atividade.

Mesmo reconhecendo que o objeto artístico é portador de uma dimensão que permanece, em grande medida, indecifrável tanto para a história da arte quanto para a documentação histórica em sentido amplo, revela-se fundamental investigar, na medida do possível, os meios materiais, institucionais e simbólicos que viabilizaram sua produção. Do mesmo modo, torna-se relevante buscar apreender, ainda que de forma limitada, o arcabouço ideológico das artistas subjacente às suas obras, tendo em vista que a obra de arte não se reduz a um reflexo imediato do meio social em que foi produzida.

As escolhas individuais, os modos pelos quais as artistas precisaram transpor barreiras familiares e sociais para sustentar suas produções, bem como as estratégias de negociação, adaptação ou enfrentamento dos códigos sociais em nome de suas carreiras, constituem elementos centrais para a análise do objeto artístico.

Embora se trate de uma produção cultural temporalmente distante, as obras mencionadas funcionam quase como palimpsestos de informações sobre o passado histórico. A cada nova aproximação, seja a partir de perspectivas renovadas da história da arte, seja a partir das inquietações contemporâneas de quem pesquisa objetos produzidos há cinquenta ou cem anos, abrem-se novas possibilidades de leitura. Essas releituras permitem incorporar outras formas de compreender a produção cultural do país.

A pintura, segundo Pollock (2021, p. 1497), embora crie seu próprio tempo-espaço, não se deixa confinar a ele,

> Embora seja interessante para os propósitos da história da arte indagar como seus primeiros observadores viram cada trabalho, e sob quais condições tais práticas se tornaram possíveis. A capacidade de não ser confinada no tempo é, de fato, aquilo que faz da pintura, tanto historicamente como um evento na arte ocidental quanto em sua capacidade de ocorrer de modo contínuo em atos de ver apartado de muito longe do momento e do lugar de sua emergência.

Em outros termos, busca-se inferir por meio da articulação entre diferentes dimensões aquilo que possibilitou a produção artística de Abigail em um contexto no qual as mulheres eram severamente tolhidas, tanto material quanto subjetivamente. Entre elas, destacam-se o sistema formal de educação destinado às mulheres, o funcionamento do sistema das artes e suas restrições no segundo oitocentos, bem como os códigos sociais e os papéis atribuídos à feminilidade no período.

As dimensões íntimas relacionadas à vida das artistas constituem elementos relevantes para a análise de suas produções, sempre que seja possível acessá-las por meio de registros históricos. Nesse sentido, torna-se fundamental reiterar a centralidade do recorte de gênero na abordagem da produção feminina do século XIX, uma vez que a análise dessas obras exige, necessariamente, a consideração de seus contextos sociais, familiares e simbólicos, a fim de compreender as condições concretas de exercício da prática artística.

O âmbito familiar exerceu influência significativa sobre as relações sociais estabelecidas pelas mulheres artistas do segundo oitocentos e, não raramente, atuou como fator determinante nos rumos de suas produções, como se observa no caso de Abigail de Andrade. Não há registros suficientes que permitam afirmar de que modo sua família reagiu à sua atuação profissional nas artes; contudo, Simioni (2019, p. 217) indica indícios de uma recepção pouco favorável por parte do núcleo familiar, ao observar que:

> Alguns dados da sua pouco conhecida trajetória indicam que, de fato, ela sofreu inúmeras pressões de sua família e é provável que na medida em que alcançasse maior projeção, os constrangimentos se tornassem mais sensíveis. Em 1885, a comissão da Academia reuniu-se e decidiu-se por adquirir algumas obras para o acervo da instituição, entre os muitos trabalhos escolhidos, figurava *Cesto de Compras*, avaliado em 300$000. Seria o fato uma honra para qualquer artista, mesmo um já consagrado, quanto mais um estreante, possuir uma obra na única coleção pública do país e, de sobra, ainda conseguir alguma soma pelo seu trabalho em um país em que o mercado artístico era incipiente. Todavia, em maio daquele ano, a ata da comissão informava que alguns autores se recusaram a vender suas obras: sós três não podem se comprados por constar-lhes que seus respectivos donos não podem ou não querem vendê-los, nas condições oferecidas pela academia; são eles os srs. D. Abigail, Tomaz Driend, Hilariao [...]. O ofício do mês de junho era ainda mais conclusivo: “a senhorita D. Abigail de Andrade proclama não poder ceder à academia nenhum de seus quadros”

Diante disso, impõe-se a necessidade de considerar o peso estrutural da família na análise das produções de autoria feminina desse período. Tal consideração torna-se ainda mais relevante em um contexto de consolidação da sociedade burguesa urbana, marcada pela formulação de teorias científicas sobre a mulher e a feminilidade e pela consequente normatização de códigos sociais que atribuíram valor central à família nuclear.

Os vínculos familiares e afetivos de Abigail de Andrade não foram apenas determinantes no momento em que a artista ultrapassou os limites do espaço doméstico, mas também exerceram influência decisiva sobre aquilo que viria a ser registrado a seu respeito nos anais da história.

Também chama a atenção a forma como a historiografia optou por preservar ou silenciar informações relativas à vida íntima de Abigail de Andrade e Ângelo Agostini. Ambos artistas constituem exemplos eloquentes da assimetria presente na documentação historiográfica no que concerne a aspectos privados de suas trajetórias. Tal disparidade revela, ainda, o modo como a própria documentação histórica contribuiu para a construção e a perpetuação da figura do "herói abolicionista" atribuída a Agostini, cuja trajetória, segundo grande parte dos registros, teria sido marcada quase exclusivamente pela militância política.

É significativo que a retirada apressada de Abigail para Paris, acompanhada de seu companheiro e de sua filha, após a ampla circulação do escândalo envolvendo sua relação considerada subversiva na então capital do Império, figure de modo recorrente nos textos dedicados à artista. Tal episódio aparece em artigos, dissertações e matérias publicadas em portais contemporâneos voltados à vida e à obra de Abigail. Contudo, o mesmo não se verifica quando o foco recai sobre Ângelo Agostini.

Se o nome de Agostini é presença constante nos estudos sobre Abigail, o inverso não ocorre com a mesma frequência. Não é raro encontrar textos sobre a vida e a obra de Agostini que sequer mencionam Abigail. Mesmo quando se aborda, por exemplo, a saída de Agostini do Brasil em 1888, muitos relatos limitam-se a registrar que:

> No Rio de Janeiro ficaria até o final de sua vida em 1910, *com apenas um intervalo entre 1888 e 1894 no qual esteve na Europa, provavelmente em Paris*, segundo informação apresentada em uma carta do próprio Agostini publicada na *Revista Illustrada* em 1889 onde comenta a Exposição Universal daquele ano. Essa informação, de que esteve em Paris, reaparece em relatos seus publicados no *Don Quixote* anos mais tarde (Silva, 2016, s.p.).

A percepção dessa assimetria na documentação histórica, observada ao longo da presente pesquisa, foi posteriormente confirmada por estudos dedicados à fortuna artística

de Agostini. Entre eles, destaca-se a tese de Balaban (2005), que evidencia o apagamento sistemático da fuga de Agostini, Abigail e da filha do casal para Paris. Conforme explica o autor:

> Além de ajudar a proteger a fuga do artista italiano, a explicação faz parte da memória do herói da abolição que era trabalhada na imprensa. Revelar as razões da viagem de Agostini seria uma mácula na imagem que era tão bem desenhada. Mancharia sua imagem, e do grupo do qual fazia parte. Afinal, o homem sem vaidade, que praticava o bem pelo bem, era também de carne e osso. Ter uma história amorosa com uma aluna, separar-se da esposa e fugir com a amante para Paris não se encaixava na biografia de Agostini, que não teria outra razão na vida que não fosse a luta política [...] o caso amoroso com Abigail simplesmente não consta das narrativas biográficas a respeito de Angelo Agostini. Se podemos imaginar que na época o escândalo tenha circulado, a posteridade não conheceria esta faceta da vida do artista italiano.
> Prova disso está no capítulo de Herman Lima no seu importante livro *A História da Caricatura no Brasil*. Esse detalhe da vida do artista italiano não aparece no texto. É novamente a luta política pela abolição e pela república o motivo da existência de Agostini. Ao mesmo tempo, é ressaltado seu talento artístico e seu empenho em retratar a vida política, cultural e social do país (Balaban, 2005, p. 51).

Nesse ponto, retoma-se um terreno amplamente problematizado pelas historiadoras da arte de orientação feminista: o de forjar narrativas históricas com o objetivo de sustentar o mito do gênio criador ou, como no caso de Agostini, de preservar para a posteridade a imagem do herói. A separação estratégica entre a atuação de Agostini como caricaturista de humor mordaz e crítico da monarquia e sua relação extraconjugal com uma mulher significativamente mais jovem mostrou-se fundamental para a construção de sua imagem pública. Essa dissociação contribuiu para a manutenção de uma figura ilibada, alinhada ao ideal do homem republicano. Segundo Nochlin (2016, p. 19),

> por trás da maioria das mais sofisticadas pesquisas sobre grandes artistas, mais especificamente a monografia de história da arte que aceita a ideia do grande artista em primeiro plano e as estruturas sociais e institucionais nas quais ele tenha vivido e trabalhado como meras influências secundárias ou apenas pano de fundo, se esconde a ideia do gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio.

Essa assimetria na documentação biográfica referente a Abigail e Ângelo também foi assinalada por Jaciara Coelho (2019, p. 95):

> A relação afetiva considerada imoral pela sociedade do século XIX mantida pelos artistas não poderia manchar a reputação e imagem de Agostini, visto como um homem revolucionário, humanista e a frente de seu tempo, inteiramente dedicado à luta politica de igualdade entre as raças. A união do casal, assim, fica apagada de uma narrativa oficial sobre a vida de Angelo Agostini que perdurou para a posterioridade, o que ocorre de maneira inversa na trajetória de Abigail de Andrade, que enquanto mulher e artista teve sua trajetória vinculada às narrativas da história da arte oficial de maneira reduzida à amante de Angelo Agostini e por sua trágica morte prematura

A recusa em abordar aspectos da vida privada de artistas, quando há documentação disponível, não se configura, necessariamente, como um procedimento metodológico consistente. Ainda que tal escolha possa ser justificada pela defesa de uma suposta objetividade analítica centrada exclusivamente no objeto artístico, ela tende a limitar a compreensão das condições históricas, sociais e subjetivas que atravessam a produção da obra. No caso de Ângelo Agostini e Abigail de Andrade, as trajetórias profissionais de ambos foram profundamente impactadas por decisões individuais compartilhadas, cujas consequências extrapolaram o âmbito da vida privada e incidiram diretamente sobre suas inserções no campo artístico.

A retirada repentina para Paris implicou, por exemplo, a interrupção definitiva da relação de Agostini com a Revista Illustrada, considerada seu principal legado editorial. Desconsiderar tais circunstâncias significa, portanto, obscurecer elementos decisivos das condições materiais e simbólicas que moldaram a produção e a circulação de suas obras.

Faz-se necessário, portanto, manter uma postura crítica diante desse modelo de documentação e escrita da história. A assepsia recorrente na elaboração de estudos sobre a vida de artistas revela uma escolha atravessada por preconceitos morais que, além de ocultar dimensões relevantes de suas trajetórias, contribui para a sustentação de fábulas em torno das ideias de gênio e de herói, quase sempre associadas a figuras masculinas. Esses elementos dizem respeito às experiências sociais dos artistas e integram as condições materiais e subjetivas que atravessam a produção da obra.

Outro exemplo de ocultamento de aspectos da vida privada que se mostra oportuno retomar é o caso do contemporâneo de Abigail de Andrade, Almeida Júnior (1850–1899), um dos grandes nomes da pintura de gênero no Brasil. Trata-se de um estilo que, segundo Campofiorito (1983, p. 18), "escapa sempre ao repertório escolar para procurar a vida social, a criatura humana em seu habitat real". Assim como Abigail, Almeida Júnior também recorreu à fotografia como recurso intermediador da pintura.

Toral (2007), em sua análise sobre a exposição Almeida Júnior – um criador de imaginários (s.d.), realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2007, chama atenção justamente para a ausência de informações sobre o assassinato do artista. Segundo o autor, o catálogo da exposição limita-se a mencionar que Almeida Júnior foi vítima de um crime passional, sem oferecer maiores esclarecimentos sobre o ocorrido. Contudo, o fato de o pintor ter sido assassinado a facadas por seu primo, marido de sua amante, embora não diga respeito diretamente à materialidade de suas telas, revela aspectos centrais do contexto social no qual o artista estava inserido (Toral, 2007, p. 47).

A vida de Almeida Júnior foi interrompida de forma abrupta e, consequentemente, também o foram sua produção e sua contribuição para o cenário das artes visuais no Brasil. Trata-se, portanto, de um aspecto que não deveria ser evitado a todo custo com o intuito de preservar uma imagem idealizada do artista para a posteridade. Segundo Toral, no caso de Almeida Júnior, não há dúvidas de que o crime que lhe ceifou a vida decorreu da descoberta do relacionamento extraconjugal que mantinha com a esposa de seu primo. Diversas cartas trocadas entre Almeida Júnior e Maria Laura foram encontradas, não restando dúvidas quanto à motivação do assassinato.

Não se trata, assim, de rumores ou especulações sobre os bastidores da vida do artista, mas de um fato histórico determinante para a interrupção de sua carreira, e:

> não se mencionam esses fatos certamente por se temer, de forma equivocada, que possam macular a reputação do artista. A ocultação do acontecido continua no catálogo onde se reproduz o maçante texto do processo-crime de 1900, mas sem nenhuma síntese ou resumo do acontecido. Quem quiser entender que leia as 19 páginas em letras miúdas, sem parágrafos, anexadas ao catálogo. Se a qualidade de um pintor dependesse do julgamento moral de sua vida particular, o que seria de Michelangelo Merisi (Caravaggio), Perugino ou Leonardo da Vinci? (Toral, 2007, p. 47).

O crime passional do qual Almeida Júnior foi vítima, assim como a fuga de Abigail de Andrade com Ângelo Agostini e a filha, motivada pelo escândalo do relacionamento extraconjugal entre ambos, são acontecimentos que, embora não possam ser considerados necessariamente centrais para a compreensão de suas trajetórias artísticas, foram determinantes para o desfecho de suas carreiras. Nesse sentido, torna-se produtivo que os estudos dedicados à vida e à obra desses artistas não tratem tais episódios como miudezas, de pouca relevância ou como meras fofocas, uma vez que também constituem elementos reveladores para a análise e a compreensão dos códigos sociais aos quais esses artistas estavam submetidos.

Aliás, o próprio termo *fofoca,* cuja recorrência aqui se justifica pelo fato de, em palestras realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2022, o assassinato de Almeida Júnior ter sido mencionado por comunicadores como uma "fofoca picante" sobre a vida do artista, corresponde, hoje, a uma ressignificação marcada por um viés misógino. Conforme aponta Federici (2019), nos primórdios da Inglaterra moderna, o termo deixou de designar laços de amizade entre mulheres para adquirir o sentido de conversa fútil, terreno propício a conspirações.

> Imputar um sentido depreciativo a uma palavra que indicava amizade entre as mulheres ajudou a destruir a sociabilidade feminina que prevaleceu na Idade Média, quando a maioria das atividades executadas pelas mulheres era de natureza coletiva e, ao menos nas classes baixas, as mulheres formavam uma

> comunidade coesa que era a causa de uma força sem-par na era moderna (Federici, 2019, p. 3).

O ponto aqui não consiste em propor o abandono do uso do termo *fofoca*, em razão de sua atual carga depreciativa dirigida às mulheres, mas em considerar que muitos aspectos da vida íntima dos artistas — especialmente aqueles que interferem diretamente nos rumos de suas produções, como nos casos aqui analisados — não sejam sistematicamente evitados em nome de um suposto profissionalismo ou de um rigor científico entendido de forma restritiva. Esses elementos também se configuram como ferramentas analíticas relevantes para a compreensão do contexto social dos artistas, aspecto particularmente significativo quando se trata de figuras historicamente distantes e cujas biografias são marcadas por lacunas documentais.

É igualmente relevante observar a forma como esses episódios considerados "desviantes" são registrados nas biografias dos artistas de acordo com o gênero. No caso de Abigail de Andrade, o relacionamento extraconjugal aparece amplamente documentado, enquanto, em relação a Almeida Júnior ou Ângelo Agostini, esse mesmo tipo de situação surge de maneira esparsa ou atenuada. O que se expõe e o que se oculta na documentação histórica revela, assim, atravessamentos de classe, raça e gênero no interior da escrita da história. O argumento central que se pretende sustentar é o de que as ausências documentais também podem constituir elementos férteis para a análise histórica.

Outro gênero amplamente explorado por Abigail de Andrade foi o autorretrato, temática cara às artistas desde o século XVIII, conforme assinala Bonnet (2002). Segundo a autora (p. 141), em decorrência de um processo autorreflexivo, as artistas francesas, a partir da segunda metade do século XVIII, "deixam de se considerar artistas de segunda classe, e essa mudança de pensamento se reflete iconograficamente; sintoma disso é o fato de o autorretrato feminino tornar-se o grande tema artístico das mulheres". Nesse movimento, as artistas passam a demarcar afirmativamente seu lugar no campo artístico, sinalizando um desejo de protagonismo cultural ao transitar da posição passiva de modelo para a afirmação de si mesmas não apenas como figuras representadas, mas, sobretudo, como produtoras de arte.

A análise conjunta dos três autorretratos disponíveis de Abigail revela uma constante: em todas as telas, a artista se representa em ambiente de trabalho. Essa opção atravessa sua produção autorretratística desde 1881, quando já demonstrava notável domínio técnico da figura humana, até o último autorretrato, realizado em Paris, poucos

meses antes de sua morte e da de seu segundo filho, ambos vitimados pela tuberculose (Simioni, 2019).

Nos autorretratos, a artista reivindica simbolicamente seu lugar no campo das artes (Figura 55, p. 184), afirmando-se socialmente como profissional. Em dois deles, Abigail se representa no exercício direto do ofício ao qual dedicou sua vida — a pintura —; no último (Figura 56, p. 187), apresenta-se como "leitora e escritora" (Simioni, 2019, p. 227), ou, ao menos, como uma figura intelectualmente concentrada e perseverante. Indica-se, assim, que, para além de ver e sentir o mundo, Abigail buscava elaborar e expressar uma visão própria sobre ele, inscrevendo-se como sujeito de autoria e escapando, na medida do possível, à hegemonia masculina da produção simbólica.

Por meio do autorretrato, sobretudo naqueles em que as artistas se mostram em plena atividade, a mulher assume, de modo deliberado e politicamente consciente, a condução de sua própria imagem. É ela quem se apresenta, se explica e se constrói, sem a mediação de pincéis e tintas guiados pelo olhar de um outro criador. Todo o percurso entre a intenção comunicativa e sua materialização visual é realizado pela própria artista. Desse modo, o lugar da mulher relegada à sombra, associada à reclusão e ao silêncio, não encontra ressonância na forma como Abigail de Andrade escolheu se apresentar ao mundo.

No primeiro autorretrato, de 1881 (Figura 55), chama atenção a profusão de signos iconográficos que remetem à figura de uma artista em plena atividade. Torna-se difícil afastar a interpretação de que a jovem Abigail, então com apenas dezoito anos e possivelmente em seu primeiro ano como aluna do Liceu, já estivesse investida da necessidade de demarcar sua identidade como artista profissional. Tal gesto adquire ainda maior relevância quando considerado o contexto social de então, marcado por um imaginário que atribuía às mulheres papéis bastante restritos no exercício da feminilidade, todos eles distantes da possibilidade de se constituírem como profissionais das artes ou das letras.

Na composição da tela, o ímpeto da artista obstinada não se manifesta apenas em sua postura altiva, apresentada de perfil ao espectador, segurando a paleta com a mão esquerda e o pincel com a mão direita. Esse traço se evidencia, de modo particular, no objeto situado abaixo da mesa que sustenta a prancheta de desenho, do qual transbordam papéis. Tratam-se, possivelmente, de esboços e estudos preliminares que, como observa Simioni (2019), reforçam a leitura daquela figura elegantemente vestida e em atividade como a de uma artista profissional. Uma artista que não hesitou em recorrer a numerosos exercícios e experimentações com vistas a alcançar a excelência em seu ofício —

excelência esta que, como se pode constatar, foi posteriormente reconhecida e legitimada por meio de premiações e de críticas favoráveis.

Figura 55 – Abigail de Andrade. Sem título, 1881, Col. particular de Fernando Aguiar, Salvador.



Fonte: Reprodução disponível no site Caiana. Acesso em: 11 out. 2023.

Nota-se no autorretrato, no canto inferior direito, a presença de um papel amassado. O carpete vermelho, por sua vez, estabelece uma discreta diagonal próxima ao limite inferior do quadro e encontra-se levemente desajustado, com uma das pontas enroladas. Esses detalhes remetem à ideia de um ateliê em constante uso, um espaço vivo, marcado pela circulação frequente da artista e pela centralidade de sua atividade criativa naquele ambiente.

Outro elemento iconográfico relevante, identificado por Simioni (2019) como um marcador de feminilidade, é a presença das flores, jamais ausentes nos autorretratos de Abigail de Andrade. Na tela em questão, observa-se um pequeno vaso com três flores discretas, enquanto, no canto superior esquerdo, quase extrapolando os limites do enquadramento, aparece um segundo vaso com um arranjo mais volumoso de flores vermelhas. Ao recorrer às flores, "fórmula adotada por homens ao fixarem as pintoras em

atividade" (Simioni, 2019, p. 215), Andrade parece realizar um cálculo sensível e exaustivo: afirmar-se simultaneamente como artista profissional e como mulher associada à delicadeza convencionalmente atribuída à feminilidade. Nesse gesto, a artista parece sustentar uma posição afirmativa: profissional, sem abdicar da marca feminina que lhe era socialmente exigida.

Em seu último autorretrato (Figura 56), também sem título, a artista volta a se representar de perfil. A obra revela não apenas um evidente aprimoramento técnico perceptível, entre outros aspectos, à luz da medalha de ouro obtida com o autorretrato *Um canto do meu ateliê* (1884) [Figura 46, p. 156], cuja elaboração demonstra notável domínio da iluminação, mas também uma mulher amadurecida. Elegantemente vestida em tons claros, Abigail aparece sentada diante de sua escrivaninha, profundamente absorta em seus pensamentos.

Figura 56 – Abigail de Andrade. *Sem título*, s.d, Col. particular de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro



Fonte: Reprodução disponível no site Caiana. Acesso em: 11 out. 2023.

Mais uma vez, a composição apresenta elementos iconográficos que indicam atividade intelectual. Embora a figura esteja estática, com o olhar direcionado para além da janela aberta à sua frente, ela se encontra cercada por livros e por papéis amassados dispostos sobre a mesa. Com um bico de pena em uma das mãos e a outra apoiada delicadamente no queixo, a cena remete a um momento de intensa introspecção. A atmosfera intimista é reforçada tanto pela luz suave, que se dissipa gradualmente à medida que se afasta da janela, quanto pela postura reflexiva da artista, agora representada não como pintora em ação, mas como estudiosa imersa em elaboração intelectual.

É interessante observar que, em seu último autorretrato, Abigail se afirma socialmente em uma dupla potência: a pintura e a escrita. Essas potências articulam-se

diretamente com os eixos centrais desta pesquisa. Na tela, a artista se representa dedicando-se a um momento de escrita, afirmando-se simultaneamente pela palavra e, acima de tudo, pela pintura. Trata-se de duas formas de comunicação que subvertem o *modus operandi* da época, no qual às mulheres cabia apenas o papel previsível de musa, ora doce, ora demoníaca. Ao se colocar como criadora ativa, Abigail insubordina-se à lógica de ser "o espelho mágico entre o artista e o Desconhecido" (Telles, 2020, p. 408).

Segundo Bonnet (2002), o autorretrato feminino não se restringiu à reivindicação de um status profissional mais igualitário. Havia, além disso, um desejo manifesto de apresentar a mulher-artista de maneira distinta das representações consagradas por David e outros pintores históricos, cujas obras se apoiavam em mitologias greco-romanas. Assim, as mulheres não buscavam apenas exercer a pintura como profissão, mas também reivindicar um direito de intervenção no campo simbólico, desenvolvendo e expressando uma visão própria sobre seu lugar na cidade[43].

Cixous (2022) enfatiza que é necessário que a mulher escreva, insista e resista, a fim de assumir o controle de sua própria história. É exatamente o que Abigail de Andrade realizou. Por meio de suas obras, ela se posicionou como observadora da cidade, percorrendo as ruas e "espionando" espaços nos quais a presença feminina era historicamente desvalorizada. Ela registrou e expôs os subúrbios do Rio de Janeiro, construindo narrativas visuais que evidenciam um olhar apurado sobre os aspectos sociais de uma cidade marcada pela tensão entre o desejo de modernidade e o passado colonial ainda presente.

Em seus autorretratos, Abigail se apresenta sem intermediário. Não cedeu ao espaço de seu corpo ou de sua imagem como território de expressão das fantasias de outro. Ela se mostra não apenas como mulher, mas como artista: uma mulher que reivindica o direito de falar de si mesma, afirmando sua presença e agência no campo cultural.

5.3 *Lésbia*: o nascimento da escritora

[43] BONNET, Marie-Jo. *Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme un manifeste politique (XVIIIe - XIXe siècles)*. 2002, p. 142.

"São insuportáveis as mulheres pretensiosas!"
Délia, 2021, p. 31.

Exmo. Sr.,
No uso de todas as minhas faculdades, ponho termo à existência porque assim me apraz. É apenas mais uma excentricidade de mulher de letras, raça inútil e perniciosa, segundo a opinião de alguns cérebros resistentes e incapazes de vertigem.
Com toda a consideração, assino-me sua apreciadora,
Arabela Gonzaga (Lésbia)
Délia, 2021, p. 165.

Partindo agora para o romance *Lésbia* (1890), de Maria Benedita da Câmara Bormann, proeminente escritora brasileira de fins do século XIX, que assinou suas obras sob o pseudônimo Délia, observa-se, por meio da protagonista Arabela, a gênese de uma escritora. A personagem, de maneira obstinada, buscou romper as fronteiras da vida doméstica ao se lançar na audaciosa e penosa seara da produção literária destinada às mulheres brasileiras do período. Assim como Abigail de Andrade, na vida real, também Arabela, personagem de Bormann, enfrentou dificuldades decorrentes de suas escolhas amorosas.

Todavia, ainda que Abigail tenha tido seu destino condicionado pelos percalços de seu relacionamento, sua união com Ângelo Agostini que tanto perturbou a sociedade carioca conservadora da época, constituiu-se, ao que tudo indica, em uma verdadeira parceria. As tensões que envolveram o casal de artistas parecem ter ocorrido muito mais no âmbito externo ao relacionamento do que propriamente em seu interior, embora, por óbvio, tenham causado sérios prejuízos à vida e à trajetória da mulher envolvida.

No que tange à personagem-escritora criada por Bormann em Lésbia, observa-se também o quanto os diferentes relacionamentos amorosos da protagonista Arabela influenciaram profundamente sua vida e seu destino enquanto mulher de letras. Salienta-se que Bormann foi uma escritora que explorou temas diversos, como destacam as pesquisadoras dedicadas ao estudo de sua fortuna artística — Telles (1999), Pereira (2021) e Corrêa (2021). Apesar dessa diversidade temática, as questões relativas ao matrimônio e às violências a ele inerentes permaneceram constantes em seus escritos, incluindo sua primeira publicação, *Magdalena* (1882) (Corrêa, 2021 e Pereira, 2021).

Embora Bormann tenha contribuído para vários jornais, tendo seus folhetins publicados durante anos em primeira página de periódicos de grande circulação, como *A Família*, de vertente feminista, assim como na *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias* e *O*

País (Corrêa, 2021), tais feitos não foram suficientes para impedir que seu nome caísse no esquecimento. Ao contrário, sua trajetória foi marcada por um silenciamento prematuro. Já no início do século XX, período próximo à morte da escritora, a própria história se encarregou de relegá-la ao ostracismo.

A escritora baiana Ignez Sabino Pinho Maia (1853-1911), como assinala Corrêa (2021), especialista nos estudos da condição feminina das mulheres oitocentistas e o silenciamento das escritoras brasileiras, além de amiga próxima de Bormann, dedicou a Délia um perfil biográfico em sua obra mais importante, *Mulheres Ilustres do Brasil* (1899). Ainda segundo Corrêa (2021, p. 249), Sabino denunciou o comportamento lamentável da imprensa, que pouco noticiou a morte de Bormann.

> a mesma que outrora publicava seus contos em suas páginas. O esquecimento já se anunciava mesmo ali, em fins do século XIX, num evento similar àquele que ocorrera com Josephina Azevedo:
> *(...) o* Paiz *noticiou ligeiramente o transpasso da sua antiga colega; a Gazeta disse a respeito meia dúzia de palavras, e só.*
> *Ela descia ao túmulo, obscura, como qualquer vulgaridade, sem os necrológios da Imprensa, sem grinaldas em exposição, sem missa de réquiem, sem cousa alguma enfim que simbolizasse esse pesar mundano, mentido embora, mas que na ocasião satisfaz e consola os que ficam.*

É necessário desfazer a noção de que o apagamento de mulheres artistas resultaria de um simples acaso histórico. Ao contrário, tal apagamento decorre de um projeto ideológico sistemático, sustentado por práticas persistentes de silenciamento da autoria feminina. Trata-se de um conluio, como sublinha Duarte (2022), constituído por razões históricas e ideológicas orientadas a fazer esquecer os nomes daquelas que ousaram demonstrar o brilho de seu intelecto. Nessa linha, Rita Terezinha Schmidt (2000, p. 84) chama a atenção para o nível de violência institucional e simbólica que marcou a exclusão da produção literária de autoria feminina no século XIX:

> período formativo da identidade nacional, em que a literatura se institucionalizou como instrumento pedagógico de viabilização da nossa diferença cultural em razão de sua força simbólica para sustentar a coerência e a unidade política da concepção romântica da nação como "o todos em um".

Assinado por Délia, o romance *Lésbia*, foi escrito em 1884 e publicado posteriormente, em 1890, pela Tipografia Evaristo da Costa. Trata-se de um romance de artista ambientado no Rio de Janeiro em plena *belle époque*, no qual se acompanha tanto os êxitos quanto os infortúnios da protagonista Arabela ou Bela, como era chamada pelos mais próximos, no processo de tornar-se escritora profissional no Brasil do final do século XIX.

No romance *Lésbia*, o estilo linguístico apresenta-se marcado por um registro rebuscado, irônico e, por vezes, ácido. A esse traço estilístico soma-se um teor crítico incisivo, dirigido à cultura burguesa e à exposição da inveja masculina, crítica esta articulada por Délia por meio da personagem Arabela. Considerados esses elementos, a obra configura-se como uma produção de propósito claramente combativo, circunstância que a tornou alvo fácil de reações contrárias e da subsequente tentativa de apagamento tanto da autora quanto de seu texto. Assim, Bormann e toda a sua vasta produção foram empurradas para o limbo da história.

Por meio de seu romance, Délia estabeleceu uma evidente simbiose entre arte e vida, perceptível especialmente nas relações entre a figura da escritora e o uso de pseudônimos. "Délia" foi o nome de pena de Bormann; "Lésbia", o pseudônimo adotado pela personagem-escritora Arabela. Tanto na vida da criadora quanto na vida de sua criatura, a profissão de escritora ocupa posição central. Pereira (2021) observa que a estrutura narrativa de *Lésbia* apresenta um movimento de espelhamento, uma vez que a persona literária da autora se faz presente tanto na obra quanto em sua trajetória biográfica.

> Tal espelhamento entre vida real e ficção conduz o leitor a uma premissa fundamental no romance em questão: a importância das mulheres assumirem sua *persona* literária, isto é, reconhecer em seu lugar de protagonismo como intelectuais escritora. Assim como Bormann exerceu esse protagonismo em sua vida, também o faz Bela, independentemente de todas as críticas ou cobranças sociais advindas desse processo (Pereira, 2021, p. 13).

Outro aspecto de grande relevância na simbiose entre arte e vida em Bormann encontra-se na escolha dos pseudônimos, tanto aquele adotado pela própria autora quanto aquele assumido pela personagem-escritora. Segundo Telles (1998), Délia e Lésbia são nomes que remetem à Antiguidade Clássica. No caso de "Délia", a referência invoca a erudição do mundo clássico, território outrora interditado às mulheres. Já "Lésbia" remete à célebre personagem dos versos de Catulo, por sua vez associada à figura de Safo, poetisa grega que viveu no século VI a.C. na ilha de Lesbos.

Diversos poetas da Antiguidade celebram suas amadas evocando Safo, como retoma Telles (1998). Esta, ao longo dos séculos, tornou-se símbolo de uma feminilidade livre, marcada pela autonomia na escolha dos amantes. Assim, ao adotar o pseudônimo "Délia", Bormann buscou borrar as fronteiras rígidas que separavam o que se entendia como próprio dos homens e aquilo considerado conveniente às mulheres. Em *Lésbia*, evidencia-se um jogo de projeção da escritora, uma verdadeira fusão entre vida e arte. Bormann elabora uma protagonista audaciosa, de inteligência refinada e vasto repertório

cultural, leitora de filósofos alemães e franceses e apreciadora de compositores de música clássica, como Chopin.

Utilizando a voz de sua protagonista Arabela, Délia constrói uma série de questionamentos que tensionam a imposição de uma identidade feminina restrita ao destino matrimonial e materno. Logo nos primeiros capítulos do romance, a autora denuncia as violências psicológicas vividas pela personagem e as limitações que a instituição do matrimônio impunha às mulheres. Por meio de uma escrita sofisticada, permeada de referências filosóficas, Délia confere à protagonista um discurso marcadamente ácido. As falas irônicas tornam-se uma de suas características mais evidentes, compondo a figura de uma mulher dotada, desde muito jovem, de espírito inquieto, perspicácia e inteligência acentuada.

Longe de silenciar sua personagem, Délia intensifica o vigor de sua voz, afiando, por assim dizer, as múltiplas "línguas" dessa possível Medusa. De tal maneira, a escritora conferiu existência literária a uma mulher destemida e pouco inclinada a conter seus pensamentos. Tal postura, por óbvio, incomoda aqueles ao seu redor, especialmente o ex-marido, que, tomado pela inveja e pelo ciúme, não hesita em declarar, durante uma reunião social em sua própria casa: "como são insuportáveis as mulheres pretensiosas!" (Délia, 2021, p. 13)

Délia evidencia, com clareza crítica, a necessidade de a mulher possuir "um quarto todo seu" para se dedicar à escrita; formulação que antecede em quase quarenta anos o célebre argumento de Virginia Woolf. Por essa razão, Lésbia pode ser compreendido simultaneamente como um romance de artista e como um protesto contra o confinamento das mulheres oitocentistas. Essas mulheres foram, em larga medida, confinadas a dois papéis considerados socialmente legítimos: o de esposa e o de mãe, funções das quais dificilmente poderiam escapar, seja pelos imperativos sociais, seja pelos discursos que naturalizavam tais destinos.

Antes de avançar na análise da obra, faz-se necessário um breve adendo acerca do gênero narrativo *romance de artista*. Segundo Cristina Bailey (2005, p. 444):

> o *Künstlerroman*, ou "romance do/a artista", é um importante gênero romanesco que surge na literatura ocidental no século XVIII. Sua origem remonta ao famoso livro de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ou *O aprendizado* de Wilhelm Meister (1795–1796), obra que originou também o gênero do *Bildungsroman*, o qual significa "romance de aprendizado" ou "romance de desenvolvimento". Tal aprendizado refere-se ao processo de formação psicológica, espiritual e social da personagem central da obra, geralmente narrado a partir de sua infância até o início da idade madura, quando a personagem se encontraria "formada", tendo terminado seu aprendizado de vida. O *Künstlerroman*, enquanto "romance do/a artista", retrata a formação de uma

> personagem que desempenha atividades artísticas – como escritor, ator, músico, etc.

Bailey (2005) chama atenção para o estudo de Campello (2003), reconhecendo-o como referência fundamental para a compreensão desse gênero narrativo no Brasil, tradicionalmente negligenciado. A obra de Campello também se consolida como fonte relevante para a crítica feminista na literatura nacional. Segundo Bailey, além do exame detalhado do *Künstlerroman*, Campello evidencia o caráter androcêntrico dos parâmetros que historicamente definiram esse gênero narrativo — romance de artista — e que foram reiterados por críticos e teóricos ao longo da tradição literária. Tais estudos tendem a considerar válidos, como romances de artista, sobretudo textos centrados em protagonistas masculinos. Em contrapartida, grande parte dos romances de artista protagonizados por mulheres é avaliada como "falha" pela crítica, uma vez que "o modelo narrativo representativo do artista foi construído a partir das experiências masculinas, entendidas como universais" (Campello, 2003 *apud* Abreu, 2016).

A partir desse quadro, torna-se evidente que, sob tais critérios, a escrita de autoria feminina seria sistematicamente excluída do gênero romance de artista, dado que as experiências sociais das mulheres eram profundamente limitadas em comparação às dos homens. As ruas não lhes pertenciam; os ambientes boêmios eram-lhes interditados; as guerras e as grandes conquistas eram atribuídas quase exclusivamente ao universo masculino. Assim, como observa Telles (1999), a tradição literária dos últimos séculos considerou que as mulheres somente passaram a alcançar esse gênero narrativo a partir do século XX.

Ainda seguindo a reflexão proposta por Telles (1999), é possível identificar, em obras do século XIX, como *Corine* (1807), de Mme. de Staël, e *Consuelo* (1844), de George Sand, a presença de protagonistas mulheres que exercem atividades artísticas. Apesar disso, a tradição literária classificou tais narrativas em outras categorias, raramente as reconhecendo como pertencentes ao gênero romance de artista.

> *Corine* de Mme. De Staël foi catalogado como livro de viagens, embora, no enredo, Corine se consagre como artista e *Consuelo*, de Sand, um dos primeiros a descrever a vida boêmia parisiense, recebem outras catalogações, sem se atentar para o fato da importância dessa experiência para a formação da artista (Telles, 1999, p. 382).

O romance de artista exige, como característica central, a presença de uma personagem em processo contínuo de formação criativa, processo entendido como "a progressão rumo à sublimação necessária para criar sua arte" (Gubar, 1996 apud Telles, 1999). Esse elemento encontra-se claramente delineado em Lésbia. Arabela inicia sua

trajetória ao romper com as amarras matrimoniais, condição indispensável para o surgimento da escritora. Após assumir a decisão de tornar-se escritora, seu percurso "evolutivo" aproxima-se do padrão recorrente associado à figura do "artista destemido": trabalha de forma compulsiva, enfrenta crises existenciais ao longo do processo criativo, confronta obstáculos em nome da arte e, por fim, morre de maneira trágica.

A obra de Délia centra-se na experiência da mulher em processo de formação artística. A autora não apenas evidencia as dificuldades enfrentadas por aquelas que recusaram limitar suas vidas ao espaço reservado e por vezes tedioso, dos ambientes privados, como também subverte as expectativas de feminilidade de sua época ao apresentar uma mulher ocupando um espaço profissional e firmando-se como escritora. Trata-se, portanto, de uma posição inevitavelmente transgressora. Telles (1999) também assinala o caráter inovador de Bormann, cuja atuação ocorreu em um contexto carente de uma longa tradição de escritoras, diferentemente do cenário inglês. Por essa razão, sua inspiração advém sobretudo das autoras francesas George Sand e Mme. de Staël.

Outra característica significativa observada durante a leitura de *Lésbia* refere-se às numerosas menções a escritores estrangeiros e filósofos. Tais referências não aparecem de forma acessória; ao contrário, constituem um recurso consciente da autora para demarcar, por meio da escrita, a sofisticação intelectual da personagem e, simultaneamente, refutar a noção então corrente de que a produção feminina possuía menor valor literário. Importa recordar que, no século XIX, prevalecia a ideia de que as mulheres seriam naturalmente marcadas por fragilidade intelectual e física, condição que sustentou a desvalorização sistemática de seus escritos.

> foram fortes argumentos contra a profissionalização, contra a exposição das mulheres ao tumulto das ruas e à vida noturna, contra quase todos os esforços físicos, contra o abuso nos estudos, contra os excessos sexuais. A mulher do séculos XIX é uma eterna doente, escreveu Yvonne Knibiehler[44] (Kehl, 2016, p. 54).

A demarcação de intelectualidade e racionalidade também se manifesta na construção psicológica da protagonista. Arabela é representada como mulher intelectualmente vigorosa, de raciocínio sagaz, fala destemida e, em diversos momentos, marcada pela ironia. Um episódio específico torna essa estratégia mais evidente: no capítulo VIII, momento em que emerge efetivamente a personagem-escritora. Arabela escolhe um amigo médico para ler e avaliar seu primeiro romance, *Histórias de uma Paixão*.

[44] Yvonne Knibiehler (1922-) é uma historiadora francesa, engajada na luta feminista, autora de diversas obras que versam sobre a história das mulheres.

Após um surto de inspiração que encerra sua fase melancólica, transforma o toucador em gabinete de estudos e passa a dedicar-se intensamente à leitura e à escrita. Meses depois, conclui sua primeira obra. Motivada e ansiosa por uma avaliação externa, Bela — agora Lésbia — busca inicialmente a opinião dos pais. Contudo, ao perceber que reagiram de forma excessivamente deslumbrada, o que, segundo ela, decorre da tendência dos pais a "duplicar o mérito filial e associar-se a esperanças, muitas vezes infundadas" (2021, p. 55), opta por submeter o manuscrito ao médico Luiz Augusto. Considera-o capaz de oferecer um parecer menos afetado e mais racional sobre sua produção. Ele próprio reconhece seu limitado conhecimento literário, já que prioriza leituras de cunho científico, mas compromete-se a emitir um juízo sincero.

A escolha de Arabela por um avaliador mais distanciado não se apresenta de forma aleatória. Bormann enfatiza essa decisão para sublinhar a busca da protagonista por legitimidade intelectual em um contexto social no qual as mulheres eram vistas como intelectualmente frágeis e, não raro, infantilizadas. Nesse cenário, o pai e posteriormente o marido, assumiam o papel de tutor de suas vidas. Ao recorrer à opinião de um homem das ciências, Arabela reforça sua determinação e maturidade, mesmo após retornar à casa dos pais em decorrência da separação.

Assim, tanto as múltiplas referências filosóficas incorporadas ao romance quanto a postura da protagonista ao solicitar uma avaliação racional de sua primeira obra evidenciam o esforço de Bormann em marcar *Lésbia* como fruto do trabalho de uma mulher, mas de uma mulher profissional das letras.

Infelizmente, poucas informações sobre a vida da escritora Maria Benedita Bormann foram registradas para a posteridade. Contudo, em coincidência com a trajetória da protagonista Bela, sabe-se que Bormann também não exerceu a maternidade. Segundo Pereira (2021), a autora mudou-se com a família, aos dez anos de idade, para o Rio de Janeiro, cidade onde residiu até o fim da vida. Em 1872, casou-se com seu tio, união da qual não resultaram descendentes.

Presume-se que Maria Benedita Bormann tenha pertencido a uma família de posses, uma vez que recebeu educação sofisticada; condição quase intrínseca às mulheres que almejavam inserir-se no universo artístico oitocentista. Embora fosse comum que famílias abastadas oferecessem formação elaborada a suas filhas, tal investimento funcionava, com frequência, como marcador social de distinção, não como instrumento para reivindicações de autonomia feminina.

No que se refere ao romance Lésbia, a obra aborda uma série de incômodos característicos da experiência das mulheres oitocentistas, como o matrimônio compulsório, a violência doméstica, a inveja masculina e a necessidade de condições materiais mínimas para que a escrita feminina pudesse se realizar. Délia, por meio de sua protagonista, evidencia o quanto a relação matrimonial poderia se constituir como verdadeiro obstáculo para aquelas que aspiravam tornar-se escritoras profissionais, como ocorre com Arabela. Não por acaso, foi necessário que a protagonista Arabela rompesse seu matrimônio deteriorado para, então, surgir Lésbia, a escritora.

Os conflitos relacionados à instituição matrimonial, portanto, estruturam o início do romance, como demonstra o trecho a seguir, presente já no primeiro capítulo:

> No fim de oito dias (de casamento), já ela se arrependia, medindo a profundidade do abismo onde se depenhara; suspirou, pôs ao ombro o pesado lenho do matrimônio, abafando os queixumes que lhe subiam aos lábios e devorando as lágrimas que lhe escaldavam as faces (Délia, 2021, p. 26)

Arabela, exausta das humilhações impostas pelo marido, um homem que não suportava sua inteligência e interpretava como arrogância o interesse dela pelos livros, decide pôr fim ao casamento ao descobrir que ele espalhara boatos depreciativos sobre sua personalidade e sobre a relação conjugal. Com o importante apoio dos pais, afirma publicamente ter sido "desgraçadíssima" nessa malfadada união. Expulsa o marido de casa e, em seguida, retorna para a residência dos pais.

Após o rompimento do casamento, Arabela permite-se envolver com diferentes homens, todos escolhidos de forma racional, em uma possível referência às personagens celebradas pelos poetas da Antiguidade, mulheres independentes, capazes de selecionar seus parceiros, como já indicado previamente. Ainda que algumas dessas companhias masculinas se revelem infortunas, cada envolvimento erótico mantém relação direta com o intelecto sofisticado que determinado parceiro, em algum momento, demonstra possuir.

Dessa forma, torna-se pertinente examinar como Délia explora a delicada seara do erotismo feminino no final do século XIX por meio dos vínculos amorosos da protagonista. A autora evidencia, com notável ousadia para o período, que a mulher não era agente passiva nos relacionamentos eróticos; ao contrário, desejava, escolhia e se permitia vivenciar tais experiências. No caso de Arabela, essa postura desafia de maneira contundente a suposta "natural" falta de apetite sexual feminino.

A protagonista de *Lésbia* envolve-se amorosamente com três outras figuras masculinas, todas de personalidades distintas, o que reforça uma atitude feminina ousada: a possibilidade de experimentar diferentes relações afetivas para além do casamento. Tal

atitude adquire relevância no cerne de uma cultura rigidamente assentada em preceitos morais limitadores para as mulheres. Segundo Silva (2017, p. 210),

> em *Lésbia,* a construção destes modelos de masculinidade encontra-se em sintonia com a defesa de novas configurações nos vínculos heterossociais, capazes de desestabilizar as rígidas divisões sociais baseadas no gênero, muitas das quais veiculadas pelo movimento republicano no Brasil finissecular.

O primeiro desses homens é o próprio marido, um sujeito grosseiro e mesquinho, de cerca de trinta anos, que sequer recebe nome na narrativa, gesto que, por si só, sugere o desprezo de Délia por esse tipo masculino autoritário clássico. Embora o enredo indique que a união recém-formada ainda se encontrava em estágio inicial, Arabela rapidamente passa a sentir repulsa pelo esposo. Ele surge como figura de presença pesada, descrito com "fisionomia biliosa, vulgar e antipática" (Délia, 2021, p. 25), mas que Arabela "um dia teve a desdita de encontrar [...] e que o destino lhe reservou para marido". A protagonista firma esse matrimônio pouco depois de concluir os estudos, aos dezesseis anos.

Em sua análise dos perfis masculinos presentes em *Lésbia*, Silva (2017, p. 205) chama atenção para o uso peculiar, por parte de Délia, de termos vinculados à patologia médica empregados por literatos naturalistas da época a fim de

> descrever os histerismos das personagens femininas, suas tendências a comportamentos anômalos e desequilíbrios emocionais — em especial, se jovens ou solteiras, portanto aquém de suas funções reprodutoras — Délia utiliza-se deste léxico cientificista para minar a figura patriarcal no seio doméstico e, em especial, um modelo de virilidade marcado pela incapacidade de relativizar valores e que observa as mulheres-esposas enquanto meras extensões de suas propriedades materiais.

A proximidade entre o espírito animado e curioso de Arabela e a personalidade mesquinha e bruta de seu marido fez dissipar o brilho de seus olhos, dando lugar a uma existência mais amarga e desprovida de entusiasmos. A autora demonstra, de forma clara, o quanto a instituição matrimonial podia ser frustrante e significar uma espécie de morte lenta da vivacidade feminina. Ao descrever o malfadado casamento da protagonista, Délia evidencia, com riqueza de detalhes, o abatimento de uma mulher submetida à constante redução de si mesma em função de uma relação conjugal que apenas se sustentaria caso ela aceitasse ocupar o papel de esposa subserviente.

O frescor do semblante da jovem, antes entusiasmada com os estudos, com a ciência e com os filósofos, é gradativamente substituído por uma tez rígida. Ostentando agora uma expressão permanentemente contraída, Arabela não encontra qualquer satisfação ao lado do marido. Ele, por sua vez, transparece um constante contragosto e

revela pensamentos tomados por um desejo perigoso e violento, chegando, em certos momentos, a acalentar o ímpeto de estrangulá-la.

Por sorte, tais impulsos agressivos manifestam-se na presença de visitas, circunstância que possivelmente contém sua excitação violenta. Ao invés de concretizar o ato, o homem limita-se a morder os lábios e a deixar escapar um riso convulso, tipicamente bilioso, conforme descreve Délia.

Nesse sentido, a autora denuncia as falsidades que permeiam a propaganda do amor romântico burguês, calcado no ideário da família nuclear. Demonstra que a busca pelo casamento como via de realização amorosa constitui não apenas uma construção falaciosa da cultura burguesa oitocentista, mas também um projeto perigoso. Uma união conjugal tão infeliz quanto a de Arabela, além de aprisionar as mulheres em uma domesticidade enfadonha, deixava-as particularmente vulneráveis a abusos físicos e psicológicos, uma vez que a cultura patriarcal instrumentalizava a mulher, restringindo-a à função de servir à casa e ao marido.

Outra figura masculina com quem Arabela se envolve é Sérgio de Abreu: homem elegante, inteligente e vaidoso, do tipo que facilmente atrai o interesse das mulheres, embora não nutrisse grande apreço por elas. Já nas primeiras linhas do quarto capítulo, quando Délia o apresenta, é possível identificar nele a representação de um arquétipo masculino clássico: o *dândi*.

O dândi constituía um tipo masculino que, tanto esteticamente quanto em estilo de vida, representava o homem moderno do século XIX. O dandismo não se restringia a uma dimensão estritamente estética, embora fosse característico que seus representantes circulassem socialmente muito bem trajados. Cartola, luvas e bengalas compunham a indumentária clássica do dândi; contudo, o fenômeno também expressava o movimento urbano das cidades em processo de modernização.

Associado a um estilo de vida aristocrático, o dandismo buscava afirmar e preservar a individualidade, ao mesmo tempo em que manifestava indiferença em relação às convenções sociais (D'Anghelo, 2006). O poeta Charles Baudelaire (1821–1867) foi um entusiasta desse modo de vida, por reconhecer nele um sintoma da modernidade. Ele próprio foi considerado um autêntico dândi, como descreveu seu amigo, o poeta Théophile Gautier (1811–1872).

> Pode-se dizer que (Baudelaire) era um dândi extraviado na boêmia, mas conservando mesmo ali a sua categoria e as suas maneiras, e aquele culto de si mesmo que caracterizava o homem imbuído dos princípios de Brummell (Menezes, 2009, p. 09).

Para Baudelaire (2010, p. 28), o dândi era:

> quintessência de caráter e um entendimento sutil de todo o mecanismo moral deste mundo; mas por outro lado o dândi aspira à insensibilidade [...]. O dândi é indiferente ou finge sê-lo, por política e razão de casta

No romance *Lésbia*, o simpático dr. Luiz Augusto, amigo da família de Arabela, caracteriza Sérgio de Abreu como um típico dândi: vaidoso e desprovido de profundidade afetiva. Arabela o conhece durante um baile, ocasião em que vivenciava a recém-adquirida condição de mulher solteira e se mostrava facilmente entediada. Afastada da multidão e entregue a seus pensamentos, é surpreendida pelo gesto ousado de Sérgio, que a beija no ombro e a faz retornar abruptamente de suas divagações. A despeito de se tratar de um ato não consentido, Arabela "ao vê-lo, sentira a mísera fascinação do abismo, não tendo forças para recuar nem para expulsá-lo de sua presença" (2021, p. 40).

Sérgio, contudo, fiel ao arquétipo do dândi, divertia-se em seduzir mulheres, mas perdia o interesse tão logo as conquistava, como evidencia o trecho a seguir:

> Artista emérito compreendeu Sergio o que ela experimentava e exultou de prazer, saboreando de antemão todas as delícias de próximo triunfo; mas desde aquele momento, baixara Bela em seu conceito porque se nivelara as outras mulheres e, humanizando-a, perdera todo o prestígio (Delia, 2021, p. 41).

Nesse momento da narrativa, Arabela já se encontrava profundamente apaixonada por Sérgio de Abreu, mas não tardou para que o sentimento se transformasse em mais uma decepção amorosa. Advertida sobre os hábitos nefastos do seu affair, um boêmio assumido e frequentador assíduo de bordéis, decide, em ato de coragem e em evidente ruptura com a educação moral feminina de sua época, ver com os próprios olhos o prostíbulo frequentado pelo amante e a cortesã com quem ele se deitava.

Humilhada, Arabela permaneceu reclusa por um longo período em sua residência. Adoecida na alma e com o corpo enfraquecido, ficou sob os cuidados do médico da família e, gradualmente, recuperou a vivacidade. Contudo, à medida que a força física retornava, reviviam também todos os dissabores amorosos. Em uma tarde de ócio, buscando distração para um coração ferido e para a alma tomada de revolta, Arabela dirigiu-se à biblioteca do pai e prontamente iniciou a leitura de *Máximas de Epicteto*[45]. Esse é um ponto crucial no romance, pois marca a virada da personagem: é o momento em que Arabela começa a tornar-se a escritora Lésbia.

"Quanto mais conhecia os homens, mais se apegava aos livros a fim de os evitar e esquecer, subindo sempre para as regiões superiores, onde somente imperam os grandes de

[45] Filósofo grego estoico que faleceu em 135 d.C, na Grécia.

espírito" (Delia, 2021, p. 66). A então Bela, instigada pelas proposições de Epicteto e tomada por uma revolta íntima diante de sua condição individual permeada por decepções amorosas e pela educação moral restritiva destinada às mulheres, cede lugar ao surgimento de Lésbia.

Arabela dirige-se ao toucador, convertendo aquele espaço destinado à vaidade e aos cuidados femininos em um pequeno ambiente de trabalho. Imersa em inquietação, indaga-se:

> e por que não escreverei tudo que me vem à mente? Acaso sofreram mais do que eu os que escrevem? Talvez, nem tanto! Possuem talento é certo [...] necessitam do aplauso [...] eu só ambiciono desabafar o peito opresso! Para eles tudo - os risos do triunfo, as emoções da luta e as lágrimas lacrimoniosas; para mim - a aquietação do desafogo! (Delia, 2021, p. 53)

Nos questionamentos da personagem, no instante em que a escritora que habita seu interior abandona o estado de latência e emerge com potência criadora, observa-se que Arabela desfere um grito simbólico. Ela extrai a revolta que antes a consumia e canaliza sua agitação interna por meio da escrita, demarcando e ironizando o fato de que aos homens eram atribuídas todas as dores e todas as glórias, ao passo que às mulheres restavam apenas as dores, que ainda precisavam ser silenciadas.

Arabela recusa-se a sufocar sua revolta em nome da manutenção de uma conduta moral que prescrevia às mulheres oitocentistas tão somente a subserviência. Assim, protagonista, ao apropriar-se da palavra escrita, reinscreve no campo intelectual a revolta que antes se manifestara como sofrimento físico, convertendo-a agora em impulso criativo. Pela escrita, recupera o controle sobre si e sobre a própria trajetória.

Após o período de convalescença, Arabela encontrou na literatura o meio para libertar sua voz e, simultaneamente, restaurar o próprio corpo. A escrita tornou-se estratégia de saúde e instrumento de enfrentamento à hipocrisia da sociedade burguesa na qual estava inserida. O ímpeto revoltoso que marca o surgimento da escritora incipiente conduz a uma retomada do próprio corpo, anteriormente relegado a uma condição de quase esquecimento.

Esse corpo, agora revivificado, converteu-se em canal de expressão não apenas de Arabela, mas também de uma condição feminina historicamente sufocada. Conforme afirma Cixous (2020, p. 51 - 52), é pela escrita que a mulher faz seu corpo falar e ser reconhecido, retirando-o do lugar exclusivo da censura e alcançando "o acesso às suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados".

Entregando-se aos estudos com intensidade, Arabela concluiu, meses depois, seu primeiro romance, *História de uma Paixão*, obra que recebeu uma recepção discreta da crítica literária. Nesse ponto da narrativa, observa-se que Délia dirige atenção maior à forma como sua protagonista-escritora é acolhida nos espaços oficiais das letras, como a redação do jornal responsável pela publicação do livro, do que propriamente à baixa repercussão da obra. A presença de Lésbia nesse ambiente profissional, tradicionalmente reservado aos homens, não passou despercebida: sua condição de mulher, sua beleza e, sobretudo, o fato de ocupar um espaço de trabalho público despertaram olhares de censura e estranhamento.

Sobre a presença feminina na arena pública e no espaço editorial, Silva (2021, p. 261 - 262) afirma que:

> A procura por um espaço no mundo editorial dominado pelos homens foi uma constante na vida dessas escritoras do século XIX. É de se supor que Délia, assim como sua amiga Josephina Álvares de Azevedo, tivessem percorrido muitas redações e solicitado a vários editores o apoio necessário para prosseguir. Dois exemplos disto são as cartas deixadas por Josephina Azevedo. Em uma delas, ela remete um exemplar do jornal **A Família**, com a esperança de obter mais uma assinatura:
> *Ex. Sr.*
> *Remeto a V. Exa. A minha modesta publicação jornalística "A Família", espero que se dignará recebê-la*
> *com aquela bondade que lhe é proverbial.*
> *Assim, conto, que V. Exa. não negará à "A Família", sua valiosa assinatura.*
> Em outro pedido, a busca era por auxílio financeiro para a publicação de um livro, mesma situação ficcional de **Lésbia**:
> *Exmo. Sr. Dr. Miguel Arcanjo Galvão493*
> *Procuro dar à publicidade um livro que muito convém, e com esse intuito tenho-me dirigido a algumas*
> *pessoas notáveis, que muito se distinguem pelo seu amor às letras.*
> *Neste caso, não poderia deixar de considerar a V. Exa. como das mais importantes, e venho, pois*
> *apresentar-lhe a esta junta, a fim de que, nela incorrendo seu ilustre nome, eu deva considerá-lo auxiliar*
> *prestimoso do meu humilde trabalho.*
> *E fazendo-o, cumpre-me antecipar-lhe desde já os meus agradecimentos.*
> *Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1892*
> (...)
> Josephina Alvares de Azevedo.

Seis meses após o lançamento de sua obra de estreia, Lésbia publica seu segundo romance, *Blandina*. Esse novo trabalho alcançou maior notoriedade entre seus pares literatos; contudo, possivelmente por inveja, muitos permaneceram em silêncio, acompanhando a frieza da imprensa. O relativo burburinho que o livro gerou se configurou, infelizmente, como negativo, especialmente entre o público feminino. Diversas leitoras, indignadas com determinadas personagens de *Blandina*, passaram a dirigir críticas morais à própria escritora.

É nesse contexto de tensões e recepção ambígua que Arabela conhece o Dr. Pereira, poeta de grande sensibilidade e nobreza de espírito, a quem Lésbia renomeia como Catulo. Ele se entusiasma prontamente pela inteligência e beleza de Arabela, enquanto ela se encanta pela delicadeza com que esse homem se apresenta.

No mesmo período em que conhece Pereira e com ele estabelece uma sólida amizade, dá-se um episódio decisivo para sua trajetória enquanto escritora: ela ganha na loteria uma quantia considerável. Tal fortuna lhe permite materializar um gesto profundamente simbólico para a vida de qualquer mulher artista. Deixa de utilizar o toucador como espaço de trabalho e adquire um belo sobrado, que transforma em um refúgio dedicado às artes e onde passa a residir com seus pais. Lésbia conquista, assim, não apenas "um quarto todo seu", conforme reivindicado por Virginia Woolf (1929), mas um palacete inteiramente voltado ao exercício de sua criação.

O palacete, convertido em reduto artístico, mantinha acesso restrito; entre as poucas exceções figurava o estimado companheiro Dr. Pereira, cuja sensibilidade intelectual e apreço pelas artes o tornavam presença bem-vinda.

O Dr. Pereira representa, no romance, uma experiência masculina positiva para a escritora. A aproximação entre ambos nasce do interesse comum pela literatura e pelo universo erudito, o vínculo erótico que se forma deriva sobretudo do fascínio intelectual compartilhado. Lésbia, impressionada pela nobreza de espírito de Pereira, homem que a iguala tanto em inteligência quanto em desprendimento de preconceitos, decide conceder-lhe um novo nome: Catulo.

Ao final do capítulo XIV, após breve diálogo no qual ambos expressam entusiasmo pelo vínculo estabelecido, a narrativa registra o momento em que Pereira é definitivamente renomeado Catulo:

> — Serei sua lésbia e tu serás o meu Catulo! Tens muitos pontos de contato com o primeiro poeta latino. Como as dele, possuem as tuas poesias a mesma graça singela, a natural elegância e a apaixonada candura [...]. Trabalharemos juntos, completar-nos-emos e os deuses nos invejarão! (Delia, 2021, p. 84).

A escolha do nome dialoga, possivelmente, com o poeta romano Caio Valério Catulo, célebre pelos versos dedicados à amada Lésbia[46]. Essa relação onomástica é destacada por estudiosos da obra de Maria Benedita Bormann, como Pereira (2021) e da Silva (2017). Para Silva (2017, p. 211), "Catulo faz referência ao poeta romano do

[46] Lésbia: a inspiração romântica de Catulo: Disponível em: http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html. Acesso em: 10 out. 2023.

primeiro século, que dedicou seus versos à amada Clódia, intitulando-a Lésbia ao remeter-se à poeta grega Safo de Lesbos".

Em Catulo, Lésbia identifica qualidades superiores às encontradas em suas experiências amorosas anteriores. A relação entre ambos se estrutura sobre uma nítida equivalência intelectual, elemento que sustenta sua força erótica. Nessa configuração, Délia, pela voz da protagonista, subverte duplamente as expectativas dirigidas à mulher oitocentista, tradicionalmente destinada à docilidade e à subserviência. Ao contrário desse padrão, Lésbia continua a se expor à vida afetiva mesmo após a separação do marido rude, permitindo-se apaixonar quantas vezes julgar necessário.

Algum tempo depois, Lésbia vivencia um episódio de profunda tristeza: a morte de seus pais. Abalada, mas amparada por Catulo, ela parte com ele para a Europa, onde permanecem por oito anos. Ao regressar ao Brasil, Lésbia é recebida com entusiasmo por um público amplo e fiel, composto por admiradores de sua obra. É também nesse contexto que encontra, entre seus leitores, um novo amor e, simultaneamente, o prenúncio de sua derrocada.

O último personagem masculino com quem Lésbia se envolve é o Dr. Alberto Lopes, jovem culto que admirava seus escritos desde a adolescência. Aos doze anos, Alberto tivera o primeiro contato com a produção daquela que, anos depois, se tornaria o objeto de seu amor. Quando iniciam o relacionamento, Lésbia tem quarenta anos e Alberto vinte e três. Essa diferença etária opera como estratégia narrativa de Délia para provocar a rígida moral oitocentista, que prescrevia que a mulher fosse mais jovem que seu parceiro; expectativa que, em certa medida, persiste até hoje.

Desde os primeiros encontros, Lésbia se sente atraída pelo jovem, percepção que se repete no padrão estabelecido em suas relações anteriores: o vínculo amoroso nasce do reconhecimento de uma equivalência intelectual entre homem e mulher. Alberto declara seu amor apresentando-se como leitor devoto e admirador da escrita de Lésbia. Seu fascínio por ela combina atração pelo intelecto e pelo encanto estético da autora.

No capítulo XXVI, Alberto revela que parte de sua formação sentimental se construiu a partir das obras de Lésbia. Em Blandina, afirma ter encontrado um texto que lhe "rasgou os véus da alma", despertando "indefiníveis anseios e os vagos apelos da puberdade" (p. 144). Diante do novo romance, Lésbia rapidamente se vê imersa em dilemas angustiantes, pois ainda nutria profundo respeito e admiração por Catulo.

Com Catulo, Lésbia viveu momentos de alegria e recebeu inúmeras demonstrações de companheirismo fiel. Foi ao lado dele que encerrou um passado marcado por

desventuras amorosas. Todavia, o coração a traiu, levando-a a encantar-se novamente por outro homem. A sua divisão entre dois amores tornou-se uma empreitada desgastante e, diante desse cenário, o alívio que experimentava quando Catulo se afastava mostrava-se inevitável, ainda que contraditório, pois carregava um intenso sentimento de culpa. Em meio a essa tensão, chegou a bradar contra o próprio coração: "— Miserável! Tu me enganaste! Julguei-te preso para sempre a Catulo e perjuraste o teu afeto… sê maldito!" (p. 114).

Lésbia e Alberto iniciaram um romance antes que ela resolvesse sua situação com Catulo. Em um momento de angústia, consciente de que ambos os homens lhe demonstravam admiração, reconheceu a necessidade de romper com a antiga paixão para permitir que o vínculo nascente com Alberto se desenvolvesse. Nesse ínterim, contudo, foi surpreendida pela visita de Heloísa, jovem prima e noiva de Alberto.

O encontro entre as duas revela um aspecto singular da narrativa: não se configurou como uma disputa por um homem. Ao contrário, ambas se acolheram com respeito, trocaram confidências e refletiram sobre o amor que compartilhavam. Lésbia assegurou à jovem que não seria responsável por privá-la da felicidade. Assim, "renunciou Lésbia à última alegria da vida em prol dessa ingênua menina que tivera coragem de ser humilde e singela" (Delia, 2021, p. 151).

Ao explicitar os diversos relacionamentos vivenciados por Lésbia, Délia desestabiliza o tabu relativo à sexualidade feminina e comunica a seus interlocutores, sobretudo aos pares literatos, que as mulheres não são agentes passivos no campo erótico. Pelo contrário, são sujeitos desejantes, cujos impulsos permanecem ativos após separações ou mesmo depois da viuvez (em dado momento, o falecimento do ex-marido de Arabela representa alívio declarado pela protagonista). A autora revela, ainda, que a possibilidade de novas paixões se mantém mesmo quando a mulher é considerada, segundo os padrões da época, em "idade avançada".

> Este posicionamento, que desestabilizava a concepção de "natureza feminina", estava alinhavado às figurações da sexualidade feminina que ganham forma na medicina entre as décadas de 1880 e 1890, as quais se afastavam de uma perspectiva reforçada na metade do século a respeito de certa "anestesia sexual" ou uma "falta de paixão da mulher" (Silva, 2017, p. 2013).

O pensamento finissecular sobre a sexualidade feminina buscou inúmeros mecanismos para sustentar a concepção de que a natureza das mulheres estaria associada à indisposição sexual; aquelas que manifestavam desejo eram frequentemente classificadas como doentes. Délia, contudo, apresenta deliberadamente uma protagonista ousada,

intelectualmente plena, bela e desejante, que não hesita em envolver-se com diferentes homens, ainda que tal postura colocasse em risco sua reputação e o nome da família.

Por meio de uma escrita incisiva sobre a trajetória de uma mulher brasileira que busca tornar-se artista nos anos finais do século XIX, o romance de Délia oferece uma perspectiva mais plural acerca do ambiente artístico oitocentista para as brasileiras, ao mesmo tempo em que expõe as experiências das mulheres burguesas em uma sociedade profundamente castradora. Sua ironia crítica, quando analisada com atenção, possui a capacidade de provocar fissuras na estrutura do pensamento patriarcal finissecular ao representar uma mulher como sujeito desejante: desejante de fala, de autonomia e de vivências sexuais múltiplas.

Através de Lésbia, Délia constrói uma escrita profundamente ácida e precisa sobre sua sociedade, recusando-se a "jogar o jogo da supressão e do corte" (Regard, 2020, p. 17) e impondo, assim, o compartilhamento de uma visão mais heterogênea do período por meio da autoria feminina. Sua atuação nos jornais, espaço então reservado quase exclusivamente aos homens, evidencia essa postura: enfrentou olhares de contrariedade ao circular pelas ruas e ficou exposta à fúria de mulheres que a acusavam de imoralidade. Paradoxalmente, eram justamente essas mulheres, grupo em favor do qual Lésbia lutava em sua produção literária por uma vida mais liberta, que se insurgiam contra ela na defesa de uma moralidade rígida.

Atenta à condição feminina de seu tempo, a autora reconheceu que a rejeição vinda dessas leitoras resultava de uma educação misógina e *descerebrada*, tal como Cixous (2021) discute. A misoginia, de fato, mostrou-se particularmente eficaz em isolar as mulheres, sobretudo mediante a inculcação da ideia de uma rivalidade feminina constante. A teórica (2021, p. 47) caracteriza essa cultura como um ato criminoso contra as mulheres, pois "eles levaram, insidiosamente violentamente, a odiarem as mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem sua imensa potência contra elas mesmas, a serem as executoras da obra viril deles". É precisamente esse dispêndio equivocado de energia que Délia evidencia em *Lésbia*.

Embora Lésbia aponte a hipocrisia das mulheres que identificavam imoralidade excessiva em seus escritos, não hesita em afirmar que essas mesmas leitoras, infelizmente, são incapazes de emitir qualquer opinião sobre literatura, justamente por não terem recebido educação adequada para tanto. Em um único movimento, Délia ironiza as puritanas e denuncia a precariedade da educação destinada às mulheres.

O caminho rumo à expressão das subjetividades femininas por meio da arte mostrava-se tortuoso e arriscado. Mesmo aquelas que cultivavam pensamento transgressor, como a protagonista Lésbia, acabavam sucumbindo ao desgaste das imposições morais de gênero dirigidas às mulheres burguesas. Lésbia possuía desejo e força por longo período; todavia, até mesmo o ímpeto de luta se esgota.

Antes de seu ato extremo, Lésbia redigiu algumas cartas com o intuito de justificá-lo. Na primeira, destinada ao agente policial, declara estar plenamente em posse de suas faculdades mentais e afirma que pôr fim à própria existência lhe traz alívio. Dessa forma, Délia, enquanto escritora, simultaneamente provoca a recorrente patologização das mulheres e ironiza tal prática ao apresentar seu suicídio como uma excentricidade de uma mulher de letras, "raça inútil e perniciosa, segundo alguns cérebros resistentes e incapazes de vertigem" (p. 165).

Campello (2007, p. 35) chama atenção para o fato de que a temática do suicídio na literatura de fins do século XIX sofre influência dos estudos da mente, que, embora ainda incipientes, já produziam expressivo impacto social.

> O ato suicida traz analogias com o comportamento histérico, depressivo, monomaníaco, spleenético, melancólico, entediado, termos que aparecem nos textos de Délia, bem como nesta literatura *fin de siècle,* por influência marcante das descobertas e estudos realizados na área da psicologia humana (que, em breve, virá a ser nomeada de Psicanálise, devido aos estudos de Freud e de Breuer). Tais características vêm associadas ao comportamento da mulher, em especial desta "Nova Mulher", que não se conforma em se restringir às limitações e imposições da sociedade sobre a sua participação como sujeito ativo na cultura de seu tempo.

Sobre o batente da porta do gabinete de Lésbia havia a inscrição em latim *Non omnis moriar*, que significa "não morrerei de todo". A frase evidencia que, embora Lésbia morresse como mulher em corpo vivo, sua obra sobreviveria, projetando-a para além da existência material. Lésbia continuaria a existir na literatura.

Contudo, é irônico e também triste constatar que, já no início do século XX, pouco se falava sobre Délia e que, no século XXI, ainda se fala pouco sobre Maria Benedita Bormann, a escritora por trás de Délia, de Lésbia e de tantas outras personagens.

Embora Délia encerre o romance com o suicídio de sua protagonista, retomando um tema recorrente na ficção finissecular, cujo exemplo mais emblemático talvez seja o de *Madame Bovary*, algumas interpretações sugerem que a morte de Lésbia não deve ser lida, necessariamente ou de forma simplista, como o fracasso dessa personagem. Pereira (2021) e Campello (2007) observam que o suicídio da personagem-escritora pode ser compreendido como um recurso estético para demarcar a morte do "anjo do lar" e a

falência do regime moral oitocentista. Nesse sentido, é possível ler o gesto final de Lésbia como uma analogia à ruína da ordem moral imposta às mulheres do século XIX.

Sem desconsiderar essas leituras, é possível sugerir outra possibilidade interpretativa: em *Lésbia*, o suicídio também pode ser compreendido como uma morte por exaustão, resultante do desgaste contínuo imposto às mulheres que ousaram traçar um projeto de liberdade. Parece ganhar ainda mais substância a interpretação de que o suicídio da protagonista constitua uma derrota derivada da batalha hercúlea travada por aquela que se arriscou a projetar sua própria libertação. Dessa forma, o desfecho concebido por Délia deixa entrever, simultaneamente, uma morte fundada na exaustão e na frustração, e, quem sabe, uma espécie de derrota confessada.

Foram inúmeras as barreiras que Lésbia precisou transpor para superar a crença ardilosa de que a arte produzida por mulheres seria, por definição, uma produção amadora e inferior, até enfim afirmar-se como escritora profissional. Assim, o que muitos considerariam uma "ideia disparatada" de Délia; a de apresentar-se como uma mulher de passos firmes e livres, encontra um fim trágico, somando-se aos inúmeros desfechos igualmente trágicos das heroínas disruptivas na história da literatura.

No prefácio de *Sula* (2021), Morrison observa como as mulheres "fora da lei" são figuras fascinantes e, ao mesmo tempo, reiteradamente conduzidas, pela tradição literária, ao arrependimento, ao sofrimento ou, não raramente, ao desastre absoluto após tentarem escapar ao jugo masculino. É precisamente esse destino narrativo que se repete em *Lésbia*.

A personagem-escritora insubordina-se, luta, ousa, caminha pelas ruas e ocupa espaços que lhe eram interditados; mas também adoece, esmorece e sucumbe. Nesse gesto extremo, Délia parece inscrever, de forma amarga, os limites impostos àquelas que ousaram existir para além do que lhes era permitido.

O destino reservado a essa "nova mulher", sobretudo àquelas que cultivavam aspirações artísticas e cujos desejos ultrapassavam os limites sociais permitidos, era implacável: ou se matava o corpo da personagem, em rebelião contra o único destino considerado possível, o casamento e a maternidade, ou a sociedade as matava simbolicamente, por meio do sufocamento contínuo de seus anseios.

Outra temática tratada com especial atenção por Bormann no romance Lésbia é a já mencionada inveja masculina. Arabela enfrentou tal sentimento tanto no interior do casamento quanto fora dele, por parte de seus pares literatos, respondendo-lhes com ironia por meio de sua arma mais potente: a escrita. Essa dinâmica aparece exemplarmente no capítulo XIII, quando Lésbia decide vingar-se dos homens que depreciaram sua produção,

"Para vingar-se dos zangões literatos, escreveu Lésbia *Os garotos*, um poemeto satírico no gênero veemente de Bocage" (Delia, 2021, p. 76). Para o desgosto daqueles que a invejaram, o poema obteve excelente repercussão.

A crítica severa que Lésbia enfrenta ao longo de sua trajetória literária pode ser lida como transposição da própria crítica recebida por Délia durante sua carreira como escritora profissional. Prova disso são as palavras ácidas de Araripe Júnior (1848-1911), publicadas em 1890 a respeito de Lésbia. O crítico demonstra-se particularmente incomodado com a astúcia e a sexualidade da protagonista, como se observa no trecho divulgado no *Correio do Povo* em novembro de 1890, recuperado por Silva (2021, p. 256)[47] em sua tese, "[Araripe Júnior] afirma ser *Lésbia* um livro nada original, que apenas pinta o 'retrato vulgar de uma mulher tola e orgulhosa'".

É possível compreender que quanto mais se conhecem os contornos biográficos de Maria Benedita Bormann, mais evidente se torna que o romance Lésbia é estruturado por uma profunda simbiose entre a arte e a artista. No romance, Délia escreve sobre a mulher como corpo vivo e desejante, fazendo do ato de escrever um mecanismo de *descensura*, tal como apontado por Cixous (2020). À luz dessa proposição, torna-se possível reconhecer que Délia transformou a escrita em:

> ato que não somente tornará real a relação descensura da mulher com sua sexualidade, com o seu ser-mulher, permitindo-lhe o acesso às suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados; que a arrancará de sua estrutura superegóica, na qual reservara-lhe sempre o mesmo lugar, o de culpada (culpada de tudo a todo momento: de ter desejos, de não ter; de ser frígida, de ser fogosa demais; de não ser [...]). Escrever para forjar para si uma arma *antilogos* (Cixous, 2022, p. 51-52).

Délia escreve sobre a mulher como corpo vivo e desejante, território que outrora se tentou desapropriar das próprias mulheres. Também recupera, pela escrita, aquilo que igualmente buscou-se suprimir delas por meio de uma educação formal severamente limitada. Em *Lésbia*, evidencia-se, a partir da perspectiva da mulher que porta a pena, uma literatura que denuncia as hipocrisias, o moralismo castrador, a inveja e a violência masculinas presentes na sociedade de fins do século XIX.

Entre os derradeiros gestos de Lésbia está o testamento confiado a Catulo, que permaneceu seu fiel amigo até os últimos dias. Nele, a protagonista destina parte de sua fortuna, primeiramente, a Heloísa, como dote para seu casamento com Alberto e, em seguida, à fundação de um asilo para educação de órfãs. Um de seus desejos mais

---

[47] SILVA, Laila Silva. *Dos projetos literários dos "homens de letras" à literatura combativa das "mulheres de letras": imprensa, literatura e gênero no Brasil de fins do século XIX*. 2021, p. 256.

simbólicos, contudo, é a criação de um liceu destinado à instrução feminina. Por meio desses atos de sua personagem-escritora, Délia apresenta indícios de uma possível sororidade, expressa tanto na acolhida dispensada a Heloísa, que poderia ter se tornado *persona non grata* por se interpor entre Lésbia e Alberto, quanto na atenção dedicada à precariedade da educação feminina, tema que atravessa toda a narrativa.

É possível observar, assim, como Délia enfatiza a necessidade de certo grau de autonomia para as mulheres. Por meio da voz de sua protagonista, o romance reivindica autonomia tanto no âmbito das escolhas íntimas quanto no acesso a condições materiais que possibilitem independência profissional. Somente munida de alguma forma de autonomia a mulher pode recusar o território opaco que lhe foi imposto, o silêncio subserviente do lar e da maternidade e transpor essa limitação rumo ao espaço da produção artística profissional. Desse modo, abandona o papel de mera criatura na arte para afirmar-se como sujeito e criadora.

A análise das obras de Abigail de Andrade e Maria Benedita Bormann: mulheres que produziram nos arredores da *belle époque* brasileira, constitui via de acesso a uma perspectiva ainda pouco difundida: aquela em que a palavra pertence às mulheres. Trata-se de um olhar que evidencia autoras insubmissas ao confinamento doméstico e que, sobretudo, denuncia as violências sustentadas por instituições historicamente tratadas como destinos naturais às mulheres, como o matrimônio.

A abordagem das trajetórias e obras de Abigail e Bormann configura, em suma, um gesto de resistência frente ao modelo hegemônico e androcêntrico de construção histórica, um modelo que produziu e ainda produz narrativas de apagamento seletivo, relegando à margem da historiografia a arte criada por mulheres.

Observa-se, contudo, um movimento contemporâneo promissor: multiplicam-se estudos dedicados a revisar a forma como a história é narrada, propondo não apenas o resgate de nomes excluídos, mas também a abertura de novos caminhos analíticos, como aqueles oferecidos por perspectivas revisionistas e feministas, às quais Pollock (1988 e 2021) chama atenção.[48]

Nesse sentido, revela-se profícuo instaurar arritmias nos cânones artísticos, uma vez que descompassos e fissuras são inerentes à experiência humana e, por consequência,

[48] É relevante destacar o trabalho da pesquisadora Silva (2022), que resgatou contos esquecidos de Bormann e os reuniu em uma publicação de livre acesso on-line. Preservar essas autoras impede que desapareçam por completo, pois, para além de fazer justiça ao desejo de Lésbia ou de quaisquer artistas que expõem suas criações na esfera pública, trata-se de um gesto que pluraliza a própria história artística nacional. Disponível em: https://publicacoes.iel.unicamp.br/delia-contos-esquecidos/ Acesso em: 10 out. 2023.

à própria história. Revisitar o passado, questionar supostas naturalidades e tensionar narrativas hegemônicas mostra-se, portanto, um movimento produtivo. Que se continue, assim, a falar sobre essas mulheres.

CAPÍTULO 6. FASCINAÇÃO [LAT. FASCINATIONE]. 1 FASCÍNIO. 2. ENCANTO, ENLEVO[49]: do olhar interditado à escrita de camuflagem de Maria Firmina dos Reis

Se até aqui a pesquisa acompanhou mulheres que negociaram espaços de visibilidade em um campo que lhes era estruturalmente adverso, este capítulo se move por outro terreno. Em *Fascinação* (1909), de Pedro Peres, não é a autoria feminina que está em jogo, mas a aparição contida, desconfortável de uma menina negra, capturada por uma visualidade que a observa, enquadra e silencia. É através dessa imagem e a escrita de Maria Firmina dos Reis que se estabelece a interlocução. Sua literatura, marcada por um gesto de insubordinação radical, rompeu ainda no século XIX o regime de silêncio que confinava pessoas negras ao mutismo histórico. Ao colocar em diálogo a imagem que fixa e a palavra que liberta, este capítulo se constrói sobre o terreno do visível e o dizível, reconhecendo na figura negra o sujeito oculto que, mesmo fora do centro da cena, sustenta material e simbolicamente a narrativa da nação.

[49] (Dicionário Aurélio, 2020)

Então o mundo já foi pior para os negros? Então o mundo é negro para o negro, e branco para o branco!
(Jesus, 1986, p.56)

Figura 57 – Pedro Peres. *Fascinação*, 1909. Óleo sobre madeira, 35,7 cm x 31,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Fonte: Disponível no acervo online da Pinacoteca.

Uma criança negra, de cabelos partidos ao meio e presos em um penteado simples, trajada um vestido de corte modesto, em tecido rosado, com mangas compridas e saia na altura dos joelhos. Ela está recostada contra o batente de uma porta branca, parcialmente fechada. A porta se impõe atrás dela: maior, mais larga, mais alta. À direita, no lado oposto ao da menina, há uma boneca branca sobre uma cadeira. Atrás da boneca, outra porta abre-se quase completamente, como se a ela houvesse uma passagem livre.

A discrepância entre as vestimentas da boneca e da menina negra é evidente. A tela, além da distinção entre o inanimado e o vivo, instaura uma cisão entre o corpo humano marcado pela negritude e o objeto associado à brancura. Tal clivagem encontra

ressonância nas palavras de Carolina Maria de Jesus (1986, p. 56), “o mundo é negro para o negro e branco para o branco”.

No quadro *Fascinação*, a boneca ocupa simbolicamente o espaço da brancura/branquitude, ao qual lhe é assegurado acesso irrestrito, enquanto a menina, colocada diante da porta quase fechada, vê-se defronte ao limite que lhe é imposto, situada no limiar do interdito. A pintura, assim, não se restringe à representação de uma cena doméstica: constrói uma narrativa visual da segregação entre mundos que Carolina (1986) denuncia na epígrafe deste capítulo, o da brancura, autorizada a circular porque a ela tudo pertence, e o da negritude, contida e acuada diante da porta entreaberta do outro lado.

Constrói-se, dessa maneira, uma alegoria da segregação, uma iconografia do contraste e da diferença que contribui para a conformação de um regime de visualidade nos primeiros tempos da República. Esse regime alocava o sujeito negro; aquele que, nas produções visuais do período, raramente possui nome, individualidade ou dignidade, no lugar da admiração ao mundo branco e, por consequência, no lugar do não pertencimento.

Enquanto a menina negra veste um traje simples, de cuidado miúdo, a boneca alva é apresentada com um vestido azul-claro, drapeado, com detalhes brancos e corte claramente esmerado. A pequena porção de cabelo aloirado da boneca também se revela bem cuidada. Sobre sua cabeça, repousa um volumoso chapéu azul, ricamente ornamentado e harmonizado com o vestido. A boneca — a menina branca, ou a *boneca-menina-branca* — está acomodada em uma cadeira bela e confortável.

Por trás da porta, vislumbra-se parcialmente o interior do cômodo, onde se encontra uma cadeira de balanço destinada a pessoas adultas. Sobre ela, repousa um xale pendurado no encosto, possivelmente deixado ali para tornar o assento mais acolhedor e, se necessário, aquecer a pele de quem detém a autoridade para usufruir de tal conforto.

As cadeiras estabelecem um diálogo visual, reforçando a atmosfera de aconchego e criando um elo simbólico que aproxima a boneca do universo humano. O xale presente em ambas, na cadeira da boneca-menina e na cadeira maior ao fundo, com suas franjas pendentes, constrói uma ligação estética e afetiva entre esses dois espaços. A pintura evidencia, assim, a sutileza com que conecta o inanimado ao vivo, ao autorizado, ao confortável. A infância branca simulada integra o senhorio da casa.

A menina negra, por sua vez, encontra-se de pé e descalça, carregando, portanto, o simbolismo ligado à condição de pessoa escravizada no Brasil, dado que, como mencionado, os escravizados eram mantidos de pés desnudos. Sua postura é incomum e revela evidente desconforto. Com o braço direito erguido acima da cabeça e a mão apoiada

na cintura, parece ter sido captada pelo pintor no instante exato em que, por prudência e autovigilância, desvia o olhar da boneca. Tal gesto sugere que, ao adentrar aquele ambiente para observar o brinquedo, ela buscava antecipar-se a um possível flagrante e, assim, evitar a punição: destino recorrente imposto às pessoas de pele escura que, aos olhos de quem exercia o poder de mando, ousassem cometer qualquer suposta infração.

Na tela, interpreta-se que o estado permanente de vigilância que seu corpo expressa; condição que, lamentavelmente, acompanha a experiência negra desde a escravidão até o presente, lhe subtrai até mesmo um breve instante de potencial deleite diante de uma experiência estética extraordinária: o olhar de uma criança, ainda que privada de uma infância plena, diante de uma boneca tão bem cuidada e tão distinta de si.

São escassos os trabalhos dedicados à obra *Fascinação* (1909), de Pedro Peres (1841 - 1923). De modo geral, os estudos existentes sustentam que a garota representada estaria observando a boneca com olhos de fascinação[50], isto é, com um olhar de encanto, enlevo ou deslumbramento, conforme registra o verbete fascinação no *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2020).

Essa é, de fato, uma hipótese plausível. Entretanto, há uma tensão no rosto da garota que se sobrepõe ao eventual deslumbramento diante da boneca. A partir de um olhar mais minucioso sobre a tela, torna-se possível compreender que seu olhar não se dirige exatamente à boneca no momento captado pelo pintor. A menina negra parece investida de um olhar de atenção e tensão. Embora haja curiosidade, ela se encontra submetida ao signo da vigilância, privada da tranquilidade necessária para que o olhar se entregue plenamente ao encantamento. Trata-se, portanto, de um prazer interrompido.

Se houve um fascínio inicial que a aproximou da boneca, esse não foi o instante eleito por Peres; o que se vê é o momento interdito.

No que se refere ao título da obra, importa destacar o sentido que o termo *fascinação* assumia nos dicionários do século XIX e início do XX. O verbete passou por uma mudança semântica expressiva em relação ao uso contemporâneo[51]. Tanto o

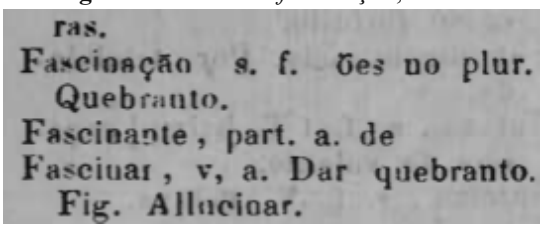
---

[50] Cf. ANDRADE, Rita Moraes de. *"FASCINACÃO", 1909: UM RETRATO DO RACISMO MEDIADO PELA MODA NA OBRA DE PEDRO PERES.* Disponível em: https://www.academia.edu/25496400/_FASCINAÇÃO_1909_UM_RETRATO_DO_RACISMO_MEDIADO_P ELA MODA NA OBRA DE PEDRO PERES.
HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934.* Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7TXPW9

[51] A discussão sobre a mudança semântica do termo Fascinação deriva das ponderações feitas pelo professor Rafael Domingos Oliveira, durante o curso online *Infâncias Negras no Brasil Escravista*, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre os dias 27 e 30 de abril de 2021

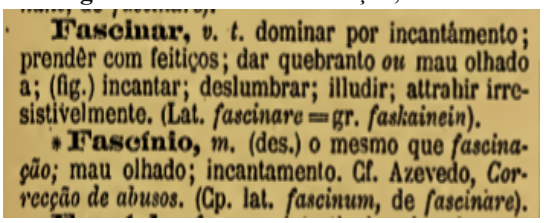
Dicionário da Língua Brasileira, organizado por Luiz Maria da Silva Pinto e publicado em 1832 (Figura 58), quanto o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo, publicado em 1899 (Figura 59), registram para *fascinação* um significado marcadamente negativo. Diferentemente do tom mais brando e afetivo que a palavra apresenta hoje, nesses repertórios *fascinação* está associada à feitiçaria e ao mau-olhado. O termo é, em ambos os casos, permeado por nuances de perigo, dano ou encantamento maléfico.

Figura 58 – Verbete *fascinação*, 1832


ras.
Fascinação s. f. ões no plur.
Quebranto.
Fascinante, part. a. de
Fasciuar, v, a. Dar quebranto.
Fig. Allucinar.

Fonte: Dicionário da Língua Brasileira

Figura 59 – Verbete fascinação, 1899


Fascinar, *v. t.* dominar por incantâmento; prendêr com feitiços; dar quebranto *ou* mau olhado a; (fig.) incantar; deslumbrar; illudir; attrahir irresistivelmente. (Lat. *fascinare* = gr. *faskainein*).
* **Fascínio**, *m.* (des.) o mesmo que *fascinação*; mau olhado; incantamento. Cf. Azevedo, *Correcção de abusos*. (Cp. lat. *fascinum*, de *fascinare*).

Fonte: Novo Dicionário da Língua Portuguesa

Não é possível afirmar se, na pintura, seria a menina negra quem lança o olhar de feitiçaria ou se é a boneca que, por sua vez, a enfeitiça. O que se evidencia, contudo, é que o termo carregava, à época, um sentido amplamente negativo, o mesmo que recaía sobre expressões religiosas de matriz africana, frequentemente associadas ao "feitiço" e ao "atraso" na jovem República. Do mesmo modo que essas práticas foram criminalizadas sob o pretexto de resguardar a ordem pública, também o corpo negro era percebido como danoso ao projeto de modernidade republicana, tornando-se alvo de dispositivos legais e medidas repressivas destinadas a controlar, silenciar e disciplinar sua presença social.

O Código Penal de 1890, o mesmo que instituiu a chamada *lei de vadiagem*, apresenta artigos específicos destinados a criminalizar práticas religiosas que não se enquadrassem no modelo judaico-cristão. Isso pode ser observado em seu artigo 157[52]:

> O Capítulo III do título III do código penal de 1890 tratava especificamente dos crimes contra a saúde pública. Integrante deste capítulo, o artigo 157 determinava penas por "praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de molestias curaveis ou incuraveis, emfim, para *fascinar* e subjugar a credulidade publica" que variavam de "prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100$ a 500$000." Este foi o dispositivo que permitiu que a polícia prendesse mães e pais de santo, e praticantes de religiões de matriz africana em geral, cujos rituais envolviam práticas mágicas excluídas das religiões aceitas pela elite dominante. Outros artigos (como o 158, que versava sobre curandeirismo) igualmente permitiam "enquadrar as religiões dos negros, geralmente tidas como feitiçaria, bem como manifestações da religiosidade das camadas populares, agora potencialmente mais perigosas, por que engrossadas por milhões de negros livres.

[52] Art 157. Disponível em: http://querepublicaeessa.an.gov.br/i. Acesso em: out. 2025

Quando analisados à luz do contexto histórico que os gerou, a obra e seu título contribuem para a consolidação de um regime de imagens e códigos simbólicos que empurram o negro para o território do indesejável, o "mal" a ser contido. No momento em que os ex-escravizados circulavam formalmente libertos pelas cidades, acrescentando à paisagem urbana um excedente cromático de peles negras e pardas que não correspondia ao ideal almejado pela nascente República, o encarceramento sistemático da população negra tornou-se política de Estado.

Dessa forma, vidas já profundamente precarizadas desde a sua chegada forçada ao país tornaram-se ainda mais vulneráveis. Essa vulnerabilização repercute também no plano subjetivo, aspecto que encontra expressão na obra de Pedro Peres, sensação que adquire expressão individual na obra de Pedro Peres (Figura 57, p. 209), em que se evidencia a solidão de uma criança negra situada em um ambiente do qual não faz parte.

No cômodo que exala conforto, a menina negra parece deslocada. Submersa numa casa visualmente aprazível, ela não se assimila ao espaço. Sua presença destoa. Entre a criança e o ambiente, há apenas dissonância.

A pintura de Peres revela, de modo sutil, a distância entre os mundos negro e branco por meio de suas duas figuras centrais: a menina negra, humana e viva, e a boneca branca, inanimada. Na tradição da pintura acadêmica brasileira, que raramente representou interações significativas entre mulheres negras e pessoas brancas, essa tela se apresenta tanto à primeira vista quanto em observação cuidadosa, como uma *iconografia do contraste*. A menina negra, posicionada à direita da composição, parece deslocada no ambiente. Já a figura branca, imóvel e cuidadosamente vestida, integra-se à cena com maior naturalidade, ainda que permaneça inanimada.

A respeito da representação de pessoas negras na tradição da pintura acadêmica, Lafont (2019, 2021, 2023) apresenta importantes estudos sobre arte e raça. A historiadora de arte identifica uma tradição iconográfica de apropriação dos corpos negros pela pintura francesa e inglesa do século XVIII, marcada pelo enaltecimento da branquitude mediante a ênfase na diferença estética entre pessoas negras e brancas. Ao analisar pinturas acadêmicas que registram interações entre adolescentes ou crianças negras e mulheres brancas, Lafont (2023) destaca a recorrência de um prazer estético estruturado pelo contraste entre a pele negra e a pele alva, bem como pelo fator dimensional: a criança negra é sistematicamente representada em proporções reduzidas, evocando a imagem de uma "boneca preta" submetida às mãos brancas.

Em relação ao contexto europeu da pintura acadêmica, Lafont (2023, p. 21) propõe:

> Na França, assim como na Inglaterra, a arte pictórica do século XVIII relembra esse padrão específico de pintura acadêmica, cujo sucesso assombroso nos mostra até que ponto a identidade europeia mercantilista, imperial e marítima foi personificada em um nível alegórico, pela mulher branca aristocrata. Além disso, a compleição de Kéroualle parece ainda mais clara ao ser complementada pela presença de uma pequena pessoa escura, nitidamente submissa.

Lafont chama atenção para a estética do contraste entre mundos negro e branco, agência produzida e reiterada pelas artes visuais. No encontro entre a pintura do século XVIII, enquanto documentação visual plástica e as ciências então incipientes, como a Antropologia e a Estética, formas de observação e de descrição da natureza convergiram para "consolidar essa nova categoria intelectual que foi a raça na época do Iluminismo" (Lafont, 2023, p. 12). Essa consolidação, como demonstra a autora, desdobrou-se em um viés de superioridade branca europeia.

Nesse sentido, o olhar de admiração, este já analisado anteriormente na pintura de Peres, aproxima-se da convenção iconográfica identificada por Lafont. Em sua análise sobre as pinturas coloniais europeias do século XVIII (Figuras 60 e 61, p. 215).

Figura 60 – MIGNARD, Pierre.
Retrato de Louise Marie de Bourbon. 1681.
Óleo sobre tela.



Fonte: Château de Versailles

Figura 61 – LARGILLIÈRE, Nicolas de.
Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny com um servo escravizado. 1696.
Óleo sobre tela, 139,7 × 106,7 cm



Fonte: The Metropolitan Museum of Art

A historiadora da arte observa que o olhar atribuído às crianças negras recorre sistematicamente à representação desses sujeitos como admiradores da aristocracia branca

> como se o pintor se sentisse compelido a demonstrar a concordância deles em relação à autoridade da raça branca. Esses olhares submissos e admiradores refletem uma estratégia muito comum estabelecida para remover, acredito, o

> constrangimento mora em reação a essa violenta hierarquia das populações. (Lafont, 2023, p. 56)

Para sustentar o seu argumento, Lafont inicia sua análise retomando um verbete do pintor e teórico da arte Claude-Henri Wallet (1718–1786), no qual se lê: “Em suma, é preciso usar sempre as cores primárias [...] às quais o branco é adicionado para expressar a luz e o preto, para expressar sua ausência” (Wallet *apud* Lafont, 2023, p. 17). O verbete, datado de 1788, inscreve-se no contexto intelectual iluminista, que associa o branco à luz, à clareza das ideias e ao racionalismo, e o negro à escuridão e à ausência de razão.

Essa lógica de contraste entre corpos negros e brancos, documentada por Anne Lafont na pintura europeia do século XVIII, parece igualmente operar na obra de Pedro Peres. Na tela (Figura 57, p. 209), a relação estabelecida entre a menina negra e a boneca branca inscreve visualmente a diferença racial e a hierarquização simbólica que a organiza.

A oposição estética e simbólica identificada por Lafont, enquanto mecanismo de inscrição do sujeito negro em uma posição subordinada e, simultaneamente, de exaltação da branquitude, parece operar também na pintura de Peres. Tal procedimento torna visível a tensão entre a presença negra e o domínio branco no interior de um espaço doméstico aparentemente pacificado. No plano estético da pintura o que se manifesta encontra correspondência nas hierarquias sociais que regulavam a existência negra no interior da casa-grande.

Nesse espaço, a menina negra surge, muito provavelmente, como extensão da força de trabalho. Possivelmente filha ou neta de uma mulher ex-escravizada, sua presença remete à continuidade de um regime de exploração que, por meio do trabalho extenuante, garantiu o ócio e as condições materiais que possibilitaram às artistas brancas aqui estudadas dedicar-se à produção artística. Esperava-se, portanto, que sua circulação pela casa se desse de forma discreta e rigidamente controlada, uma vez que aquele não era um espaço que lhe pertencesse simbolicamente.

A casa-grande configurava-se, assim, como um verdadeiro panóptico para a menina negra.

Àqueles que antecederam a sua linhagem sanguínea, de olhar vigilante e postura inusual, foram impostos, à revelia de quaisquer projetos de vida, a pilhagem, o sequestro, o entreposto, os tumbeiros e a senzala. Esses foram os lugares historicamente forjados para suas existências desde a invenção do tráfico atlântico de pessoas africanas, no século XV. Assim, para a menina negra representada na pintura, seu lugar no mundo, naquele contexto

histórico, definitivamente não se situava entre tapetes ornamentados, echarpes e cadeiras de madeira finamente entalhadas.

A cena adquire tonalidade melancólica sobretudo quando se considera que o sentimento de enraizamento constitui elemento central para a experiência de bem-estar social. No entanto, para que haja enraizamento, é preciso encontrar um solo fértil; de preferência, tão fértil quanto terra preta.

Nesse sentido, a pintura evidencia as hierarquias raciais que organizavam o espaço doméstico no início da República. No Brasil de 1909, data inscrita na pintura de Peres, a ideia de uma casa acolhedora, legítima como espaço de vida, estava intrinsecamente associada à branquitude.

Não é possível determinar com exatidão se a cena representada refere-se a um momento anterior ou posterior à abolição da escravidão. Todavia, considerando a data de assinatura da obra, o país encontrava-se já no período inicial da República. Ainda assim, o sentimento de transformação e de expectativa em relação a um novo horizonte social não parece ter alcançado a população negra. A experiência de desenraizamento atravessa a condição da pele negra tanto no período escravocrata quanto no pós-abolição, e a pintura de Peres parece traduzir visualmente essa permanência estrutural.

No que se refere ao encerramento formal da escravidão e à ascensão da República, Silva (2019, p. 2) afirma:

> não trazem qualquer tipo de avanço, ao menos em princípio, para a atenuação do racismo e da discriminação racial no Brasil nesse final de século XIX. Ao contrário, passa a haver todo um cabedal teórico que dá ênfase à necessidade de constituir uma nação segundo ideais burgueses calcados na eficiência, na produtividade, no liberalismo econômico e na limpeza étnica, só assim o Brasil poderia pretender ascender um dia ao rol das nações desenvolvidas.

Em decorrência de um projeto de limpeza étnica que, por sua vez, aprofundou a consolidação de uma cultura racista, o Brasil vivenciou, no início do século XX, um intenso processo de incentivo à imigração estrangeira branca. Trata-se de uma violência que, embora desprovida de desfaçatez explícita, foi cuidadosamente revestida por uma política de Estado que se pretendia comprometida com o desenvolvimento industrial do país.

A essa política coube reservar à população negra o lugar da impossibilidade, mesmo após a liberdade formalmente proclamada. Se, durante a escravidão, às pessoas negras era vedada qualquer condição que extrapolasse a de força bruta de trabalho, no período posterior à abolição a mão de obra negra, agora potencialmente remunerada, passou a ser rapidamente classificada como inadequada.

Segundo a classe progressista brasileira, então entusiasmada com o ideário de ordem e progresso das novas auroras republicanas, as pessoas negras seriam pouco afeitas às relações contratuais em razão de sua longa experiência sob o regime escravista. Desse modo, passou a ser considerado inevitável o incentivo à imigração europeia para a ocupação do trabalho livre e devidamente remunerado (Azevedo, 1987).

Mesmo após a decretação formal do fim do regime escravista, registrada em um documento redigido em econômicas três linhas, setores progressistas do movimento abolicionista, o Estado e muitos dos autoproclamados agentes da modernidade passaram a sustentar a ideia de que os ex-escravizados não seriam capazes de se adequar a um regime de trabalho livre e remunerado.

Segundo essa lógica, o trabalho assalariado, regulado por horários, direitos e deveres, e desprovido do açoite, seria incompatível com a experiência histórica da população negra recém-liberta. Não é exagero afirmar que tal formulação constituiu um delírio branco, conveniente e profundamente perverso. Talvez, mais do que delírio, tenha sido cálculo.

A restrição deliberada do acesso da população recém-liberta a um regime formal e minimamente digno de trabalho configura-se como uma extensão do pensamento colonial, agora reconfigurado sob um discurso modernizante. Esse pensamento, que historicamente também animalizou mulheres e homens negros, não se constituiu de forma episódica, mas como uma ideologia de longa duração.

A tentativa de excluir a mão de obra negra do mercado de trabalho livre foi uma das estratégias centrais para garantir a sobrevida da escravidão sob novas formas, mitigando os supostos “prejuízos” decorrentes das transformações impostas pelo advento da República. Tratou-se, em suma, de uma política bem-sucedida de naturalização da servidão e de manutenção das hierarquias raciais.

As pessoas negras sequestradas e trazidas ao Brasil foram compelidas a reconstruir suas existências a partir dos escombros da tragédia imposta por uma ordem econômica racializada e excludente. Ainda assim, mesmo destituídas de sua humanidade por essa lógica violenta, foram decisivas na edificação de uma nação cuja cultura se constituiu de maneira profundamente marcada pela presença africana e afro-brasileira.

O Brasil adentrou o século XX como um país profundamente marcado pela presença negra, tanto no que se refere ao contingente populacional quanto, sobretudo, à constituição de sua cultura, apesar das reiteradas tentativas do Estado de tornar a vida

negra inviável em território nacional. Sobre a nascente República, que constitui o pano de fundo histórico da obra de Pedro Peres, Pinho (*apud* Lacerda, 2021, p. 105) destaca:

> expressou o quadro político e social da estratificação racial existente no país e contou com a atuação de "intelectuais para a instalação de uma formação discursiva, determinada como uma estratégia de biopoder, que produziu as raças no Brasil e o Problema Negro como tipicamente nacional"

No que concerne às forças que atuaram no sentido de cercear as existências negras e silenciar a influência africana na cultura nacional, Neto (2023) demonstra com minúcia o quanto a recém-instalada República assume contornos melancólicos quando observada a partir de lentes negras. A modernidade positivista que orientou o projeto republicano, ergue-se sobre os escombros. Pautada pelo ideal de ordem e progresso, era eminentemente branca. Para alcançar o modelo de civilização que almejava, julgou-se necessário *desafricanizar* a capital do país.

E, para desafricanizar, foi preciso destruir.

> O regime republicano, instaurado em 1889, um ano e meio depois da abolição dos escravos, dizia-se inspirado nos postulados científicos da filosofia positivista do francês Auguste Comte [...]. Não por acaso, tinha como lema a máxima comtiana "O amor como princípio, a ordem como base e o progresso como meta" - divisa imortalizada em versão sintética, na própria bandeira instituída pelo governo federal então recém-instalado e que, até hoje, serve de símbolo nacional aos brasileiros: "Ordem e Progresso" (Neto, 2023, p. 24)

Por meio de práticas violentas de demolição de moradias, o caráter destrutivo que acompanhou o nascimento do regime republicano apenas um ano e meio após a abolição formal da escravidão, moldou de maneira profunda a experiência negra no Brasil. Populações negras, já marcadas pela expropriação histórica de seus lares, continuaram a ser alvo de múltiplas formas de violência. Mesmo após a promessa de liberdade anunciada em maio de 1888, no Rio de Janeiro, então capital da República, viram novamente seus espaços de moradia serem sistematicamente destruídos.

A recorrência da ideia de uma sucessão continuada de "destruição do lar" das populações negras justifica-se pelo fato de se tratar de uma prática colonial que se prolongou no tempo, encontrando condições favoráveis para persistir mesmo após mais de três séculos de escravidão e sob a pretensa civilidade do regime republicano. Essa lógica histórica de despossessão repercute no campo simbólico e pode ser observada na obra *Fascinação* (Figura 57, p. 209), de Pedro Peres.

A população negra que aqui vivia já era herdeira de uma tradição reiterada de perdas, entre as quais se destaca, de modo central, a perda do lar, uma vez que sua chegada ao Brasil se deu por meio do sequestro e da violência extrema.

A nova República, orientada por aspirações positivistas e pelo ideário de Ordem e Progresso, iniciou sua trajetória promovendo a demolição de moradias no centro do Rio de Janeiro, espaços ocupados majoritariamente por populações negras. Essa destruição sistemática foi legitimada pelo discurso higienista, que buscava promover a assepsia dos grandes centros urbanos brasileiros.

A civilidade e a modernidade republicanas traduziram-se, assim, em novas formas de violência e destruição dirigidas à população negra, justamente àqueles que haviam sido trazidos ao país contra sua vontade e submetidos a séculos de exploração. Para a sociedade negra, os ares republicanos não carregavam a promessa de renovação, mas o odor persistente de uma sucessão de sonhos desfeitos.

Trata-se de uma condição que atravessa o tempo: da Primeira República à atualidade, a perda do lar continua atingindo desproporcionalmente pessoas negras e pobres, seja em desastres climáticos, seja nas reintegrações de posse conduzidas pelo Estado.

Segundo Neto (2023), instaurou-se no Rio de Janeiro, então capital da República, uma verdadeira campanha em favor da destruição dos cortiços, considerados símbolos do atraso a ser eliminado. O cortiço *Cabeça de Porco*, localizado no coração da Pequena África[53], foi o primeiro a ser demolido, em 26 de janeiro de 1893. Trata-se de um acontecimento profundamente simbólico, que anunciou que, sob os raios das novas auroras republicanas, a população negra em terras brasileiras não receberia reparação pelas violências sofridas.

Publicada em 1888, a capa da *Revista Ilustrada*, dirigida pelo cartunista, abolicionista Angelo Agostini, apresenta a imagem de ex-escravizados ofertando camélias ao retrato da Princesa Isabel. Forma-se uma fila pronta a prestar o agradecimento em forma dessa gesto. Representa-se o otimismo que marcou os primeiros momentos da liberdade formal. Contudo, a mesma flor que simbolizava essa promessa mostrou-se frágil demais, lembrando que, embora celebrada, a liberdade não se efetivou plenamente para a população negra na recém-instalada República.

[53] Pequena África foi um título cunhado pelo sambista e pintor carioca Heitor dos Prazeres (1898 - 1966), que segundo a Riotur, faz referência à área dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, localizados na região portuária do Rio de Janeiro. Cf. https://riotur.rio/que_fazer/pequena-africa/

Figura 62 – Edição da Revista Ilustrada de 1888,



Fonte: Reprodução disponível online. Acesso em: abril 2023

A liberdade, discurso tão eloquente quanto a flor de camélia ostentada pelos abolicionistas em suas vestimentas, revelou-se, em pouco tempo, uma promessa rompida. O acesso à moradia digna seguiu restrito, marcado por desigualdades que mantiveram negras e negros à margem da segurança material.

O que está posto é que por mais de trezentos anos de escravidão, mulheres, homens e crianças foram sequestrados de suas terras de origem e violentamente privados de seus ritos, crenças, sonhos e vínculos afetivos. Foram também destituídos do direito de velar seus mortos, exaustos e humilhados nos tumbeiros durante a *passagem do meio*[54], lançados à grande cova aquática que se tornou o oceano.

É sobre esse chão histórico que a obra de Pedro Peres (Figura 57, p. 209) retorna ao centro da análise. O interesse por essa pintura decorre do desconforto que ela parece suscitar e, simultaneamente, de uma atração orientada pelo desejo de lê-la à luz de seu chão histórico. Esse interesse articula-se, também, diretamente ao percurso analítico desenvolvido ao longo desta pesquisa, em que analisou-se reiteradamente trajetórias de mulheres artistas; pintoras e escritoras, que produziram entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

---

[54] A passagem do meio refere-se à travessia forçada de africanos do continente africano para as Américas durante o tráfico transatlântico de escravizados. Era uma viagem marcada pela violência, pelo aprisionamento em porões superlotados, pela fome, pelas doenças.

Contudo, à medida que o trabalho avançou, tornou-se evidente o incômodo implicado em tratar exclusivamente de presenças, ausências e processos de memoricídio relativos a artistas majoritariamente brancas. Em sua maioria oriundas de camadas sociais abastadas e, não raro, vinculadas à cultura do café, essas artistas ocupam um espaço de visibilidade que contrasta com a impossibilidade, no mesmo período, de se mencionar uma artista negra no campo das artes.

A razão dessa ausência revela-se estrutural. A prática artística, para as mulheres da belle époque, só se tornava viável quando havia acesso ao tempo de ócio. A luta das artistas que buscavam a profissionalização consistia, precisamente, na recusa da arte como mero passatempo destinado a ocupar horas vazias; o que se reivindicava, de modo legítimo, era o reconhecimento da arte como profissão

As mulheres negras, por sua vez, mesmo quando formalmente livres, não dispunham de recursos financeiros, tampouco de redes familiares capazes de patrocinar sua formação. Sobretudo, não tinham acesso ao elemento central que viabilizava a prática artística: o tempo de ócio. Nesse sentido, observar a presença da menina negra na obra de Pedro Peres, que talvez tenha tido a oportunidade, ou a contingência, de alcançar a vida adulta, constitui-se uma forma de dar continuidade, agora de maneira mais explícita, a um tema que atravessou lateralmente cada um dos capítulos desta pesquisa.

Ao regressar no tempo, em direção à origem da linhagem histórica e simbólica da menina negra representada em *Fascinação* (Figura 57, p. 209) e, portanto, a um cenário marcado por profunda exclusão, volta-se à voz que conseguiu se fazer ouvir por meio da palavra escrita. Nesse movimento, emerge uma figura negra que rompe, de modo inovador, o silêncio historicamente imposto às mulheres de sua condição.

Em meados do século XIX, Maria Firmina dos Reis ousou adentrar o espaço da autoria literária, território notoriamente hostil ao feminino e quase inacessível às mulheres negras. Seu romance *Úrsula* (1859) inaugura um gesto fundamental na literatura brasileira, ao conferir voz e dignidade a personagens que revelam, com vigor, sensibilidade e, por vezes, dicção revoltada, as dores e a humanidade sistematicamente negadas pelo regime escravista.

Em sua análise acerca dos aspectos pioneiros da obra de Firmina dos Reis, Zahíde Muzart (2018), observa que as temáticas abolicionistas constituíam um leitmotiv entre setores da classe letrada francesa. Inserem-se nesse horizonte figuras como Olympe de Gouges (1748–1793), Germaine de Staël (1766–1817) e Claire de Duras (1777–1828), cujas produções intelectuais marcaram de modo significativo o pensamento de seu tempo.

No cenário norte-americano, destaca-se o exemplo emblemático de Harriet Beecher Stowe (1811–1896), autora de um dos romances abolicionistas mais influentes do século XIX, *A Cabana do Pai Tomás*, publicado em 1852. Retornando ao contexto brasileiro e restringindo-se às escritoras que integram o corpus desta pesquisa, sobressai Júlia Lopes de Almeida, com o já mencionado *A Família Medeiros*, lançado em 1901.

O ponto para o qual Muzart (2018, p. 32) chama a atenção e que se torna particularmente evidente para leitores familiarizados com a literatura oitocentista diz respeito à maneira como Maria Firmina dos Reis conduz a narrativa e concede voz àqueles tradicionalmente silenciados na produção literária.

> Somente com Úrsula teremos uma visão diferente do problema. A autora escreveu de acordo com a consciência possível para a época. E conferiu grande importância às personagens negras escravizadas, além de uma forte voz à Mãe Susana, que é que vai falar das memórias de sua amada África, uma terra de liberdade

Entre os personagens negros do romance, é sobretudo por meio da voz de Susana que se manifestam as falas que mais claramente conferem agência e subjetividade à figura do indivíduo negro. Tradicionalmente representado na literatura romanesca do período sob o signo da subjugação e da dor, o corpo negro era frequentemente descrito com minúcia nas situações de violência, como estratégia para expor os horrores da escravidão. Essa recorrência compunha o que se pode denominar uma *gramática da violência*. Sustentada pela exploração de uma supostamente bem-intencionada pedagogia da dor, tal gramática buscava sensibilizar o leitor diante das atrocidades do regime escravista.

> *Era uma prisioneira — era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os* ***bárbaros*** *sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão".* (Reis, 2018, p. 122).

Essas são algumas das palavras de Preta Susana, personagem que aparece na condição de escravizada no romance *Úrsula*. No momento em que esse enunciado é proferido, Túlio se despedia de Susana quando, em meio à dor e à revolta, ela é conduzida a uma memória do passado, desencadeada pela menção a uma palavra decisiva: liberdade.

O homem encontrava-se deslumbrado com a promessa de alforria feita por Tancredo, o herói da narrativa e seu novo senhor, como recompensa pelos cuidados recebidos quando este se encontrava gravemente ferido. Susana, ou *mãe Susana*, como Túlio a chamava, reage de modo enérgico diante do sonho de liberdade daquele que a tratava como mãe. É nele que ela vislumbra aquilo que poderia ter sido a experiência da maternidade, caso não lhe tivesse sido brutalmente interrompida pela violência do regime escravista.

Diante dessa expectativa, e tomada pela lembrança e pela indignação, Preta Susana dirige palavras duras ao jovem, chamando-o de “iludido”. A mulher e o jovem partilhavam não apenas os mesmos proprietários, mas também a dolorosa condição de cativo. Em seguida, narra-lhe o momento em que fora capturada como um animal, ainda em território africano, onde até então gozava de plena liberdade.

A sua reação intensa ao deslumbramento de Túlio diante do novo e aparentemente bondoso senhor pode ser compreendida como um dos modos pelos quais Maria Firmina dos Reis confere voz e densidade humana à personagem. Ao permitir que, junto às lágrimas, transbordem afetos contidos como a raiva e a revolta, a autora rompe com representações unívocas da docilidade negra. Embora os personagens negros de *Úrsula* sejam, em grande medida, marcados pela bondade, Maria Firmina restitui-lhes dignidade ao fazer coexistir, com a brandura, a dor e a indignação.

Dessa forma, a bondade não aparece como atributo idealizado ou esvaziado de conflito, mas como uma condição atravessada por feridas profundas, expostas ao longo da narrativa. No caso de Susana, essas feridas se manifestam por meio de lágrimas abundantes e de expectativas rarefeitas. Ainda assim, revelam uma personagem dotada de complexidade e humanidade.

Ao rememorar a África como espaço de liberdade e dignidade, Susana deixa entrever suas dores, mas não ocupa apenas o lugar da mulher vilipendiada. Ela emerge também como portadora de uma voz própria e demonstra plena consciência de que a liberdade constitui uma condição inerente àqueles que nasceram em solo africano e puderam permanecer em sua terra.

Há, nesse sentido, um aspecto particularmente relevante na estrutura narrativa do romance ultrarromântico *Úrsula*. À primeira vista, a obra apresenta uma configuração típica da segunda geração romântica: Úrsula, personagem homônima ao título, mulher branca, profundamente bondosa e de coração puro; Tancredo, o herói que se apaixona por ela e enfrenta adversidades em nome desse amor; e Fernando, o vilão violento que deseja tomar para si Úrsula, objeto da afeição de seu próprio filho. Esses personagens compõem o núcleo central da narrativa e organizam sua arquitetura inicial.

É sobretudo nos personagens laterais que o romance adquire maior densidade e se distingue de modo significativo da tradição romanesca. Maria Firmina dos Reis constrói figuras como Preta Susana, Túlio e Antero: personagens cativos, marcados pela bondade, mas profundamente atravessados por dores e memórias. Todos possuem voz própria e falam a partir de experiências singulares. Túlio nasce já sob a condição da escravidão;

Susana, ao contrário, nasce livre, e suas lembranças de liberdade inscrevem-se como feridas abertas em seu corpo negro. A liberdade, convertida apenas em memória, transforma-se em dor e em revolta sempre que essa palavra é evocada.

Ainda no continente africano, Susana era mãe de uma criança pequena. Sua maternidade foi brutalmente interrompida, assim como o direito de sua filha de experimentar o cuidado e o colo materno. Enquanto essas violências se inscreviam sobre as vidas negras, filósofos da chamada Era da Razão, naturalistas e os campos emergentes da Antropologia e da Estética, ao longo do século XVIII, empenhavam-se em separar e classificar os seres humanos segundo uma escala moral.

As belas-artes tiveram participação ativa nesse processo, ao alimentar um regime de imagens destinado a submeter e inferiorizar o negro (Lafont, 2023).

Nesse contexto, consolida-se um conluio entre ciência, arte e religião: uma articulação de saberes voltada a afirmar que, de acordo com a gradação da pigmentação da pele, o bom, o civilizado e o confiável seriam atributos da branquitude. Aos negros, considerados inferiores, reservava-se a condição de uma infância perpétua da história, marcada pela dominação e pela tutela. Essa engrenagem, estruturada pela violência, desdobrar-se-ia, mais tarde, em formas explícitas de racismo (Lafont, 2023).

É contra essa lógica dominante que Maria Firmina dos Reis ousa se posicionar por meio da personagem Susana. Com os recursos de que dispunha e dentro das limitações impostas por seu tempo, a autora produz um gesto de enfrentamento simbólico. Escrevendo no interior de uma sociedade escravocrata e de um romance romântico protagonizado por personagens brancos, faz emergir a voz, a experiência e a alteridade de sujeitos negros.

Nesse sentido, sua obra adquire uma potência inquestionável. Trata-se de uma força que se origina no pensamento de uma mulher maranhense, autodidata, negra e plenamente consciente da condição de seu povo em um país estruturado pela escravidão. Essa potência se materializa, pela escrita, como uma forma discreta e estrategicamente elaborada de insubordinação, operada por meio de suas palavras.

Segundo Juliano Carrupt Nascimento (2018 p. 134), Preta Susana representa a voz da ancestralidade africana no romantismo brasileiro. Através da produção literária denuncia-se

> em plena vigência do espírito das luzes, o conquistador europeu como bárbaro, invertendo de forma inédita a acusação racista - corrente na Europa no pensamento de filósofos do porte de Hegel - que excluía a Africa do mundo civilizado

Essa estratégia narrativa de Maria Firmina dos Reis garantiu, segundo Nascimento (2018), por meio de seus personagens o direito à fala, à expressão de sonhos e dores das pessoas negras. Diferentemente das narrativas tradicionais que traziam o negro no Brasil oitocentista, *Úrsula* apresenta às leitoras e leitores originalidade expressiva, uma vez que os negros não aprecem apenas como "mercadoria ou escravo sofredor das imposições escravocratas" (Nascimento, 2018, p. 139), mas ligados à sua "identidade africana".

> Os personagens rompem com os estereótipos de que o africano não tinha cultura, de que não tinham alma e que a escravidão, inclusive, a ele era uma dádiva de Deus. Coube, a Maria Firmina dos Reis, a tarefa de trazer para o romance brasileiro o negro integrado na condição de ser humano, com identidade cultural própria que depois foi negada pelo nacionalismo brasileiro. Jamais os romancistas do Romantismo poderiam se apropriar do negro como tema em que ele aparece africanamente, pois esse movimento literário pregava o "nacionalismo das cores locais" (Candido *apud* Nascimento, 2018, p.140).

Pelas lentes de Maria Firmina dos Reis, não são as pessoas negras que encarnam a barbárie; ao contrário, elas se apresentam como humanas, sensíveis e solidárias, profundamente marcadas pelo sofrimento imposto pela escravidão. A autora opera, assim, um deslocamento decisivo ao devolver a barbárie a seus verdadeiros agentes: os europeus, responsáveis pela constituição de uma extensa rede de sequestro, pilhagem e múltiplas formas de violência que submeteram o continente africano.

Foram esses mesmos agentes que, na *Conferência de Berlim*, evento diplomático realizado entre 1884 e 1885, reuniram mais de uma dezena de países europeus para partilhar o continente africano. Ousa-se dizer que a Conferência de Berlim, então, deu o tom formal a um processo alargado de violência contra vidas e corpos de pessoas negras. Nessa ocasião, territórios foram distribuídos entre potências coloniais. As culturas, autonomias e dignidades de inúmeros povos foram violentamente subjugadas.

A chamada *partilha da África* pode ser compreendida como a formalização de uma barbárie já em curso havia séculos, iniciada no momento em que o sequestro sistemático de corpos e de mundos se converteu em política de Estado. Esse processo violento remonta a 1441, ano da primeira viagem documentada do tráfico de pessoas escravizadas.

> um português, a mando da Coroa, foi até a região do Rio do Ouro, no continente Africano, para comprar azeite e pele de leão marinho. Ele achou por bem sequestrar seres humanos e levou doze africanos aprisionados para Portugal. Três anos depois já houve o primeiro leilão de escravizados, fruto de uma outra viagem que sequestrou mais de duzentas pessoas; entre elas, crianças.. A ideia de quem é negro ou não foi criada a partir do século XV e XVI, justamente para justificar essa nova forma de escravidão que surge a partir do momento em que Portugal começa a expandir. (Rogero, 2024, p.31)

Muito antes de ser delimitado por mapas e tratados diplomáticos, o continente africano já havia sido violentamente partido pela imposição do deslocamento forçado de corpos e memórias, inaugurando um processo de devastação de vidas marcado pela ruptura, pela perda e pela dispersão. Essa ferida inaugural encontra ressonância em trajetórias como a de Preta Susana, cuja experiência individual condensa os efeitos históricos dessa violência de longa duração.

Maria Firmina dos Reis, no que se refere ao esquema composicional de sua narrativa, recorre, à primeira vista, a uma estrutura previsível e, em certa medida, até enfadonha, típica do romantismo oitocentista, centrada em dois personagens brancos, bondosos e perdidamente apaixonados.

Contudo, ao inserir personagens negros dotados de memória, saudade e densidade humana, a autora parece operar um desvio deliberado em relação ao modelo romanesco europeu. Trata-se de uma forma de camuflagem literária que lhe permite, sob a aparência de um romance convencional, tanto veicular críticas à escravidão quanto fazer ressoar a emergência da voz negra. É nesse ponto que proponho a noção de escrita de camuflagem: o gesto de habitar a forma hegemônica a fim de deslocá-la. Em vez de romper frontalmente com a ordem estética dominante, Maria Firmina habita suas estruturas para deslocá-las desde dentro. O romance sentimental torna-se, assim, um invólucro estratégico que abriga vozes, memórias e afetos historicamente interditados à população negra.

Por meio das vozes de Preta Susana, Túlio e Antero, o que se realiza em *Úrsula* não é um disfarce comedido, mas uma estratégia literária cuidadosamente elaborada. A escrita, ao abrigar-se sob moldes tradicionais, desvela, desde o interior da convenção, aquilo a que o estilo oitocentista raramente concedia espaço. Trata-se de um gesto de revide que pode ser lido, nos termos de Lélia Gonzalez (1984), como um modo de ninar os da casa-grande enquanto se ensina o pretuguês e se abrem frestas para a continuidade da existência negra.

Acionando a escritora caribenha Dionne Brand (2025) para esse debate, narrativizar a vida negra implica disputar o modo como essa vida é registrada, deslocando-a do campo da patologia e da subalternidade para o plano do social e do político. Nessa perspectiva, a camuflagem operada por Maria Firmina dos Reis pode ser compreendida como uma técnica de sobrevivência estética e discursiva.

Em uma ordem literária estruturada pelo capital simbólico branco e pelo poder escravocrata, escrever frontalmente talvez significasse não ser publicada ou sequer lida. A camuflagem, nesse contexto, pode ser interpretada como um cálculo fino capaz de abrigar

sob a forma consagrada do romance oitocentista uma consciência negra que reivindica memória, dor e agência.

O que a princípio parece adesão ao modelo dominante converte-se, assim, em estratégia narrativa de deslocamento interno. Não se trata apenas de inserir personagens negros na trama, mas de reinscrevê-los no registro da historicidade e da política, gesto que ecoa o que Brand nomeia como a tarefa de narrar nossa própria consciência. A camuflagem, portanto, funciona como forma de salvamento[55], pois preserva a possibilidade de circulação da obra e, simultaneamente, resgata a vida negra do enquadramento imposto pelo olhar branco.

Susana, em lágrimas, tenta ensinar a Túlio nascido já na condição de cativo, o verdadeiro sentido da liberdade. Ao fazê-lo, rememora o sequestro que a arrancou de sua própria existência, deixando para trás a filha, a mãe, o marido, a casa, a liberdade e a dignidade. A África, para Preta Susana e, possivelmente, também para Maria Firmina dos Reis, permanece como o espaço onde a liberdade plena ainda é concebível.

Ao concentrar-se na dor, na saudade e na consciência de liberdade da personagem Preta Susana, evidencia-se uma escritora que, por meio de seus procedimentos narrativos, constrói uma alteridade capaz de evocar uma África digna. Essa África é apresentada como terra-mãe, vívida de tempos anteriores ao contato com o branco autoproclamado civilizado, mas que a própria Susana identifica como bárbaro.

A partir desses apontamentos, torna-se alentador constatar que, na contemporaneidade, há uma produção acadêmica consistente dedicada à obra e à trajetória de Maria Firmina dos Reis. Após mais de um século de silenciamento, seus escritos passaram a ser retomados, estudados e reinseridos no circuito crítico, sobretudo a partir dos esforços pioneiros de pesquisadores como Antônio de Oliveira e Nascimento Morais Filho, entre os principais responsáveis por sua redescoberta e restituição ao debate literário.

Entretanto, mais do que o reconhecimento tardio de sua importância, o que se destaca nesta pesquisa é a ousadia e a dimensão insubordinada de sua escrita. Maria Firmina dos Reis confronta, de modo direto, os pressupostos da filosofia das Luzes celebrada pela classe letrada oitocentista, cujos critérios de humanidade e dignidade estavam restritos ao sujeito branco. Ao fazê-lo, devolve a barbárie àqueles que a

[55]O termo *Salvamento* dialoga diretamente com a obra homônima de Dionne Brand. Em sua formulação, salvamento designa o gesto de se equipar para insurgir contra a pedagogia colonial inscrita na literatura e nos modos hegemônicos de narrar a experiência negra.

produziram, expondo as contradições de um pensamento que, não raramente, atribuía mais valor simbólico a objetos associados à branquitude do que à vida de crianças negras; lógica que encontra ressonância, por exemplo, na pintura de Pedro Peres.

Essa mesma elite intelectual empenhou-se na construção de uma estética e de uma iconografia do contraste, nas quais o branco figurava como sinônimo de civilização, enquanto ocultava o fato de ter sido o protagonista de tantas barbáries. É nesse contexto que a figura de Susana, bem como de tantas outras mulheres negras submetidas à travessia forçada e à exploração do trabalho, adquire centralidade simbólica. Foram essas mulheres que, à revelia de seus desejos e projetos de vida, forneceram sangue e suor para a edificação material da nação, ao mesmo tempo em que garantiram o conforto e o tempo de ócio necessários para que outros sujeitos pudessem reivindicar o estatuto profissional da arte.

Por meio da personagem Susana, Maria Firmina dos Reis reinscreve no campo literário aquilo que se tentou apagar: a memória das mães separadas de seus filhos, das famílias desfeitas, das línguas e afetos que sobreviveram à violência do cativeiro. Sua escrita revela-se, assim, profundamente estratégica. Ao se dissimular sob a forma de um romance romântico convencional, protagonizado por personagens brancos, a autora cria brechas pelas quais as vozes negras emergem, se articulam e se fazem presença. Trata-se de uma estratégia discursiva que evidencia a percepção de que, em determinados contextos históricos, a liberdade e a resistência precisaram assumir formas indiretas para, justamente, poder existir e, então, revidar.

Na imagem "trama" insolente de *Fascinação*, elaborada por um artista português radicado nos trópicos brasileiros, a boneca branca ostenta uma dignidade simbolicamente negada à criança negra. A cena materializa o projeto de uma nação que se pretendia civilizada a partir de modelos importados, ao mesmo tempo em que impunha à infância negra uma condição de expropriação, precariedade e apagamento.

Em contraste, na escrita de Maria Firmina dos Reis, especialmente nas lágrimas, na saudade e na revolta que atravessam a personagem Susana, inscreve-se um gesto de insubordinação discursiva. Trata-se de uma fala que se recusa à posição de objeto e reivindica a escrita como lugar de enunciação. A linguagem, nesse sentido, torna-se território simbólico a partir do qual se pode vislumbrar a liberdade e restituir dignidade à experiência negra.

As falas insubordinadas que emergem na obra de Maria Firmina situam-se, historicamente, nas margens do campo literário; contudo, é precisamente a partir dessas

margens que se delineia a possibilidade de reconfiguração do mundo social. Longe de aceitar a marginalidade como destino, tais vozes tensionam o centro, reivindicam visibilidade e expõem as fissuras de um tecido social estruturado pela exclusão racial.

Maria Firmina dos Reis, escritora negra nascida em 1822, ano da Proclamação da Independência do Brasil, viveu o suficiente para assistir à abolição formal da escravidão, decretada por meio de um documento lacônico. Passou grande parte de sua vida em Guimarães, no Maranhão, para onde se mudou ainda criança e onde se dedicou ao magistério e à literatura. Faleceu nesse município em 11 de novembro de 1917, cega, empobrecida e praticamente sem reconhecimento público por sua obra.

A exemplo do que ocorreu com a representação visual de Machado de Assis frequentemente suavizada ou embranquecida, Maria Firmina também foi submetida, no pós-morte, a um processo de embranquecimento de sua iconografia. Um busto exposto no Museu Histórico do Maranhão a representa com traços fenotípicos brancos, como nariz afilado e cabelo lisos[56].

[56] *Saiba quem é Maria Firmina dos Reis, a primeira escritora negra homenageada pela Flip*. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/09/saiba-quem-e-maria-firmina-dos-reis-a-primeira-escritora-negra-homenageada-pela-flip.ghtml. Acesso em: out. 2025

CAPÍTULO 7. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS E DESEJOS FUTUROS

As reflexões aqui desenvolvidas partem do incômodo formulado por Cixous (2020) diante das sucessivas “decapitações” das mulheres na escrita da história. Ao mobilizar a metáfora da Medusa, Cixous não apenas denuncia a violência simbólica que silencia as mulheres, mas convoca um gesto político de escrita capaz de interromper, ainda que parcialmente, esse processo de apagamento.

O presente trabalho filou-se a esse chamado. Escrever, analisar, comparar e historicizar produções artísticas e literárias de mulheres brasileiras oitocentistas constitui, antes de tudo, um ato de enfrentamento aos esquecimentos seletivos e uma forma de oposição às narrativas que, reiteradamente, lhes subtraíram a voz, a autoria e a memória. A partir de uma incursão teórico-feminista na história da arte brasileira, buscou-se afastar-se de uma lógica linear, evolutiva e meramente celebratória. Optou-se, em seu lugar, por um percurso analítico marcado por fraturas, deslocamentos e descobertas, atento às tensões que atravessam os processos de consagração artística.

Inspirada tanto pelas intervenções inaugurais de Nochlin (1971) quanto pelas revisões críticas de Pollock (1981, 1988), a investigação compreendeu a arte como uma forma de cultura material atravessada por relações de poder. Nessas relações, gênero, raça e classe atuam de maneira articulada, embora não equivalente. Desse modo, a pesquisa recusa a diluição das dimensões racial e de classe na categoria gênero, posicionando-se criticamente contra leituras que tendem a homogeneizar as limitações históricas impostas às mulheres. Não se tratou, assim, apenas de responder à ausência das mulheres nos cânones artísticos, mas de interrogar as próprias condições históricas que produziram tal ausência como algo aparentemente natural.

A análise das trajetórias de Georgina de Albuquerque, Júlia Lopes de Almeida, Abigail de Andrade e Maria Benedita Bormann evidenciou que tornar-se artista ou escritora no Brasil do século XIX exigia das mulheres um delicado exercício de negociação com normas patriarcais, expectativas morais e restrições institucionais. Suas

obras tensionam os papéis de feminilidade impostos pelo imaginário masculino oitocentista, recusando a dicotomia entre o anjo do lar e a mulher desviada.

Por sua vez, embora igualmente submetida ao jugo da ordem patriarcal, Maria Firmina dos Reis escreve a partir de outra posição histórica e política. Em sua obra, uma de suas figuras femininas constitui-se como espaço de reivindicação do direito à memória, à voz e à permanência.

Trata-se de artistas que produziram fissuras significativas no repertório simbólico de seu tempo ao colocarem mulheres no centro da narrativa, como intelectuais, desejantes e agentes de sua própria história. Contudo, reconhecer tais gestos de insurgência não implica romantizá-los. Ao contrário, esta pesquisa buscou enfrentar as tensões que atravessam essas trajetórias, sobretudo no que diz respeito aos privilégios de raça e classe que possibilitaram a algumas mulheres o acesso à educação, ao tempo de ócio e à circulação no espaço público.

A análise crítica da postura de Júlia Lopes de Almeida em relação às amas-de-leite negras evidencia como projetos feministas de matriz burguesa puderam coexistir e, por vezes, colaborar com a manutenção de uma estrutura racial profundamente violenta. Encarar essas fraturas não diminui a relevância de suas produções; ao contrário, historiciza-as e impede que sejam convertidas em figuras idealizadas e politicamente inofensivas. Trata-se, afinal, de mulheres que recusaram tanto o lugar do anjo quanto o do demônio, posições recorrentes na economia simbólica oitocentista.

Nesse ponto, a noção de *sujeitos ocultos* torna-se central para a análise. Ao longo da pesquisa, revelou-se incontornável reconhecer que o ingresso dessas mulheres no campo artístico foi sustentado por uma infraestrutura racializada de trabalho e de cuidado, protagonizada majoritariamente por mulheres negras. Muitas delas encontravam-se na condição de escravizadas ou recém-libertas e, diante das promessas reiteradamente frustradas da nascente República, dispunham de pouquíssimas alternativas de sobrevivência.

A permanência em casas alheias constituiu, para muitas, não uma escolha, mas uma imposição material. Tal condição viabilizou, à revelia de seus desejos, a continuidade da exploração de sua força de trabalho e de seus afetos, em troca de garantias mínimas de subsistência, como moradia e alimentação. Foram essas mãos invisibilizadas que cozinharam, limparam, cuidaram dos filhos alheios e asseguraram o tempo de ócio produtivo necessário para que outras mulheres pudessem escrever, pintar e publicar.

Recuperar essas presenças tornadas ausentes, ainda que de modo fragmentário, configura-se como um gesto ético e político, capaz de ampliar o campo da história da arte para além de seus protagonistas consagrados e de suas narrativas estabilizadas.

A reflexão sobre a rua, compreendida simultaneamente como espaço de desejo, interdição, trabalho e disputa, revelou-se uma chave analítica fundamental para a compreensão das assimetrias de gênero e raça no Brasil oitocentista. Se, para mulheres brancas e burguesas, a rua figurava como um território a ser cautelosamente conquistado, para mulheres negras ela se impunha como destino incontornável.

A experiência de Maria Firmina dos Reis, mulher negra, pobre e letrada, evidencia de forma exemplar essa diferença estrutural. Sua circulação no espaço público não se configurava como *flaneuse* ou transgressão estética, mas como trabalho, exercício do magistério e estratégia de sobrevivência. Ao incorporar Maria Firmina a esse debate, a pesquisa desloca o eixo da análise da rua como espaço interditado às mulheres para a rua como território de trabalho, expondo os limites de leituras que universalizam a experiência feminina no espaço urbano sem considerar suas determinações raciais.

Revisitar arquivos, questionar supostas naturalizações e escrever a partir de uma perspectiva feminista e enegrecida do olhar, como quem insiste em acrescentar tons terrosos à paleta com a qual a história da arte foi tradicionalmente narrada; tons estes que remetem à matéria, ao chão e ao trabalho e que sustenta a forma, permite não apenas resgatar nomes violentamente apartados da narrativa histórica, mas também imaginar outras formas de contá-la.

Por fim, sustenta-se neste trabalho que provocar arritmias nos cânones artísticos e literários não constitui apenas um exercício revisionista, mas uma exigência historiográfica. A história, assim como a vida social, organiza-se por descompassos, silêncios, disputas e contradições. Que se continue, portanto, a falar sobre essas mulheres, não para encerrá-las em novas molduras fixas, mas para mantê-las em movimento: rindo, mostrando todos os dentes, como a Medusa evocada por Cixous (2020), e recusando-se tanto ao silenciamento quanto à petrificação dos sentidos.

No entanto, assim como as diferenças que atravessam a experiência das mulheres no espaço público, à medida que a escuta dessas vozes se amplia e alcança uma diversidade de trajetórias, torna-se necessário lembrar que nem todas enfrentam os mesmos riscos ao falar, nem ocupam os mesmos lugares de enunciação. Convocar à fala e enfrentar o silêncio são gestos fundamentais. Ainda assim, exigem o reconhecimento de que a interdição da palavra e o apagamento da memória não operam de forma homogênea

pelo simples fato de se tratar de mulheres. Torna-se, portanto, indispensável recusar tanto o silêncio quanto a uniformização das experiências femininas.

Dito isso, escrever, nesse contexto, para além de um ato de posse do discurso, está também implicado na consciência de que não é incomum encontrar um interlocutor resistente a escutar com atenção honesta. Falar é se expor, e se expor é sempre um gesto arriscado: um movimento que se faz com o corpo inteiro; com mãos que muitas vezes herdaram um cansaço que vem de longe, em vez de um chão firme onde pousar os pés e fazer morada, mas que, ainda assim, sempre se mostraram capazes de criar, mesmo a partir dos escombros. É um risco necessário, pois o silêncio dificilmente se desdobra em proteção.

O gesto artístico das mulheres abordadas inscreve-se precisamente nesse intervalo instável entre o silêncio imposto e a palavra que se arrisca a existir. Para muitas delas, escrever nunca se limitou a um ato de criação estética, mas constituiu um exercício de reivindicação de tempo, espaço e escuta, bem como de afirmação da própria presença em uma história que, reiteradas vezes, se construiu à revelia de suas vozes. Neste horizonte que se orientou a investigação da produção de artistas como Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedita Bormann e Maria Firmina dos Reis.

Buscou-se não apenas compreender de que modo cada uma, a seu tempo e por meio de diferentes estratégias, recusou que suas vozes e expressões artísticas fossem relegadas ao campo da ninharia, do passatempo ou daquilo que se convencionou nomear como "coisa feminina" e, portanto, amadora. Propôs-se, ainda, o exame dos injustos processos de apagamento e dos chamados *memoricídios* que incidiram sobre essas trajetórias, interrogando as estruturas históricas a serviço das quais tais silenciamentos operaram. Nesse mesmo movimento, historicizou-se, a partir de um olhar racializado, as condições materiais que possibilitaram ou limitaram o devir artista das mulheres aqui analisadas.

Lorde (2019) reflete sobre a urgência de tomar a palavra mesmo diante do risco de incompreensão. Ao entender a fala como *ato necessário*, formula uma interjeição decisiva: se falar é perigoso, silenciar-se pode ser fatal:

> Passei a acreditar, com uma convicção cada vez maior, que o que me é mais importante deve ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida. A fala me recompensa, para além de quaisquer outras consequências. Estou aqui de pé como uma poeta lésbica negra, e o significado de tudo isso se reflete no fato de que ainda estou viva, e poderia não estar […]. Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você

Nessa perspectiva, escrever ultrapassa o gesto de apropriação do discurso e envolve a consciência de que não é incomum encontrar interlocutores resistentes a uma escuta atenta. Falar implica exposição, e a exposição constitui um gesto inerentemente arriscado. Trata-se de um movimento que mobiliza o corpo inteiro, ainda que cansado, ainda que o solo sobre o qual se apoia seja instável. Mesmo a partir dos escombros, esse risco mostra-se necessário, uma vez que o silêncio raramente se converte em proteção.

Assim, o gesto artístico das mulheres abordadas nesta pesquisa inscreve-se nesse intervalo instável entre o silêncio imposto e a palavra que se arrisca a existir. Para muitas delas, escrever não se limitou a um ato de criação, mas constituiu um processo de reivindicação de tempo, espaço e escuta, bem como de afirmação da própria presença em uma história que, reiteradamente, se construiu à revelia de suas vozes.

Foi nesse horizonte crítico, marcado pelo silêncio imposto, risco da fala e disputa por legitimidade simbólica que se orientou a investigação da produção de artistas como Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Júlia Lopes de Almeida, Maria Benedita Bormann e Maria Firmina dos Reis. O presente trabalho insere-se nesse movimento crítico. Ao deslocar o foco da simples enumeração de ausências para a análise das condições que as produziram, reconhece-se que toda produção de conhecimento é um gesto situado, atravessado por fraturas históricas e assimetrias de poder, mas ainda assim capaz de engendrar deslocamentos e produzir sentido.

Nesse contexto, as artistas aqui rememoradas, ao se apropriarem da palavra, da escrita e dos pincéis, não apenas produziram arte ou pensamento, mas tensionaram hierarquias, deslocaram regimes de visibilidade e insinuaram outras possibilidades de existência, mesmo cientes de que, em determinados contextos históricos, falar poderia constituir um gesto perigoso.

7. 1. Conservar o incômodo e transformá-lo em palavra e pesquisa em um ato futuro

No gesto de escuta dos incômodos e de abertura aos atravessamentos que emergem ao longo da escrita, permitindo que uma insistência antes silenciada crie lastro e ganhe corpo por meio da linguagem, faz-se sentir a presença contínua das mulheres negras em

toda esta tese. Tal movimento pode ser pensado em diálogo com a trajetória de Frank Money, protagonista do romance *Voltar para Casa* (2016), de Morrison, cujo retorno ao passado implica recolher aquilo que foi deixado à margem: o que a história tratou como indigno de memória, os *sujeitos ocultos* dessa grande oração que é a vida.

Assim como na narrativa de Morrison, esse retorno não se realiza de forma solitária. Ele convoca a figura da irmã, que simboliza o gesto do cuidado e o trabalho paciente de mulheres fraturadas que costuram, ponto a ponto, as condições mínimas de continuidade da existência. Esta pesquisadora também deseja embalar os seus mortos em uma colcha de retalhos feita à mão, confeccionada com esmero e recursos escassos. Tal reflexão permite pensar a transformação de fragmentos em abrigo, gesto recorrente nas estratégias históricas de sobrevivência e reparação tecidas por mulheres negras.

Mesmo quando o foco analítico parece se afastar explicitamente dessas figuras, são elas que atravessam cada capítulo, sustentando o texto como um sujeito oculto da oração. Assim como a respiração: ato discreto, porém vital, sua presença estrutura silenciosamente a narrativa. Nesse sentido, este estudo reconhece que as mãos das mulheres negras moveram não apenas a materialidade das histórias relacionadas às artistas brancas oitocentistas que se insurgiram contra uma ordem patriarcal enclausurante. Elas também possibilitaram e moveram a produção desta pesquisa.

Assim como seus corpos sustentaram, de maneira fundamental, o conforto da casa-grande, a contribuição dessas mulheres é aqui mencionada e honrada como gesto ético de memória. Trata-se daquelas que não puderam se filiar ao universo das artes plásticas ou da escrita, pois precisaram trabalhar nas casas de Georgina de Albuquerque, nas fazendas de café da família de Abigail de Andrade, na residência de Maria Benedita Bormann e no lar da feminista e abolicionista Júlia Lopes de Almeida, realizando tarefas de limpeza, cuidado e criação de filhos alheios, garantindo, assim, o tempo livre necessário à produção intelectual de outras.

Desse modo, a pesquisa ocupa-se também de uma presença inscrita no signo da invisibilidade, mas cuja existência histórica é incontornável. Ao reinscrevê-la no campo da análise, reafirma-se o compromisso de reconhecer os corpos e as vozes das *Marias Firminas*, bem como da criança negra representada na obra de Pedro Peres (Figura 57, p. 209), cujo nome permanece desconhecido, estejam onde queiram estar, mas sempre em movimento, sempre em rota de liberdade.

À luz desse chão histórico, buscou-se igualmente compreender como o ócio que possibilitou às insubordinadas artistas aqui analisadas a criação intelectual e artística foi

sustentado, em última instância, pelo trabalho árduo e sistematicamente invisibilizado das mulheres negras. Se essa foi a sintaxe da história, ou seja, a organização das vidas negras no território da subalternidade e servidão para preservar as hierarquias, resta perguntar o que ainda pode ser reescrito.

Ao evidenciar essa sustentação material, a pesquisa tensiona o próprio campo da história da arte, ampliando suas margens para que nelas possam caber outras presenças, outras narrativas, outras interpretações e, sobretudo, outros modos de existir e de produzir sensibilidade. Como nos lembra Saidiya Hartman,

> O desfazer da trama começa com língua fugitiva dela, com as mãos estendidas dela, com as canções compartilhadas em terras ocupadas e territórios onde não eram livres, com promessas de amor que movem a luta, *com a visão de que essa terra infeliz não pode ser o que parece*. (Hartman, 2022, p. 61)

No que diz respeito à menina negra representada na obra de Pedro Peres (Figura 57, p. 209), o exercício interpretativo aqui mobilizado permite uma fabulação crítica: imagina-se uma trajetória em que essa criança cresceu, alfabetizou-se e pôde habitar um espaço marcado pela dignidade material e pelo descanso. Tal imagem encontra ressonância na pintura de Rafael Pinto Bandeira (1850–1896), (Figura 63, p. 243), em que uma menina negra é retratada em repouso, entregue a um sono justo, distante da vigilância constante que historicamente marca a existência negra desde a mais tenra idade.

Encaminha-se, assim, o encerramento desta pesquisa com o direcionamento do olhar para a obra de Rafael Pinto Bandeira, artista negro acadêmico que, em 1892, foi capaz de imaginar uma vida digna para uma menina negra. Ao finalizar a escrita a partir dessa pintura, indicam-se também os desdobramentos futuros desta investigação

O desejo é de direcionar o olhar aos acadêmicos negros que integraram a Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, a Escola Nacional de Belas Artes, cujas trajetórias permanecem, em grande medida, apagadas da historiografia. Sobre esses sujeitos, sabe-se hoje muito pouco além do que se encontra registrado na obra organizada por Araújo (1985).

A Academia Imperial, espaço de maior prestígio no ensino e na formação artística, rigorosamente interditado às mulheres, acolheu, ainda sob o regime escravista, um contingente significativo de homens negros em seu corpo discente. Para esses sujeitos, o ambiente acadêmico representou não apenas um local de aprendizagem, mas também uma possibilidade de inserção profissional relativamente estável em um contexto marcado pela precariedade material.

Nesse sentido, a instituição configurou-se como um vislumbre de ascensão social e, sobretudo, como uma via possível de distanciamento, ainda que parcial e frágil, da origem trágica inscrita sobre seus corpos negros: a escravidão. É nesse horizonte que um número expressivo de homens negros buscou meios de se tornar artista profissional, investindo na formação acadêmica como estratégia de sobrevivência, mobilidade e reconhecimento. As trajetórias desses sujeitos, no entanto, extrapolam os limites desta pesquisa e constituem rotas a serem exploradas em investigações futuras.

Diante disso, torna-se necessário sustentar a convicção de que ainda há muito a ser elaborado a partir das histórias já contadas, desde que se optem por percursos que se afastem das rotas consagradas e se aventurem por caminhos menos estabilizados. Mesmo quando esse novo se escreve sobre os escombros do que resiste, de forma precária, nos arquivos.

Assim, acreditar, insistir e desenhar modos de desfazer tramas configura-se como um gesto epistemológico e político. A pesquisa acadêmica, frequentemente solitária, ancora-se na necessidade de escutar os silêncios, interrogar as condições de sua produção e identificar os interesses implicados em sua manutenção.

Por isso, falamos tanto sobre elas. Sobre as obras delas, sobre as personagens delas e sobre a cruel ausência delas. Agora, seguiremos falando deles e delas, para corrigir assimetrias em nossa documentação histórica. Para irrigar o próprio campo da História da Arte, para enfim, recuperar vidas que sonharam com a liberdade em um mundo tão violento. Vidas que, mesmo submetidas à brutalidade humana, devolveram beleza por meio de tintas e pincéis.

É nesse sentido que se dá a necessidade de enfrentar a palidez dos arquivos.

Ainda há muito a ser feito, mas ainda temos tempo.

Figura 63 – BANDEIRA, Rafael Pinto. *A adormecida*. 1892. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**.**



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras teóricas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. *História da Vida Privada no Brasil: Império a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 1997

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUTLER, Judith. *Corpos que Importam*: Os limites discursivos do sexo, São Paulo: N-1 Edições, 2020.

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é a escrita feminina?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRAND, Dionne. *Salvamento: Leitura do naufrágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2025

BRITO, Luciana da Cruz. *O Avesso da Raça:* escravidão, racismo e aboicionismo *entre os Estados Unidos e o Brasil*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890*. Rio de Janeiro: Edições PinaKotheke, 1983.

CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa.* Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2022.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. Cosac Naify: São Paulo, 2010.

DACASTAGNÈ, Regina. *Espaços na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: ZouK, 2015.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas:* sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2015.

DEL PRIORE, Mary (*org*). *História das Mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2020

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal:* Textos e imagens da misoginia fin-de. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUARTE, Constância Lima (*org*.). *Memorial do Memoricídio*: escritoras esquecidas pela história. Volume I. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: DEL PRIORI, Mari. *A História das Mulheres no Brasi*l. São Paulo: Contexto, 2020

FEDERICI, Silva. *Calibã e a bruxa:* mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

GARB, Tamar. “Gênero e Representação”. *Modernidade e Modernismo*. A Pintura Francesa no Século XIX. SP: Cosac & Naif, 1998.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano:* Ensaios, Intervenções e Diálogos Rio Janeiro: Zahar , 2020.

GULLAR, Ferreira. *150 Anos de Pintura Brasileira.* Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos:* histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queer radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

JUNIOR, Carlos lima [*et al.*]. *O Sequestro da Independência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino:* a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAFONT, Anne. A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. *In*: DEL PRIORE, Mary (*org*.). História das mulheres no Brasil. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004

MATTOS, José Veríssimo. História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1608) a Machado de Assis (1906). Lisboa: Editora L, 1916

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira (org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt. A construção do negreo no romance Úrsula. In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira (org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, Cláudia de. *Mulheres na História*: inovações de gênero entre o público e o privado. Petrópolis: Editora Literar, 2020.

PARKER, R; POLLOCK, G. *Old Mistresses.* Women, art and Ideology. Londres: Pandora, 1981.

PEDROSA, Adriano (org). *História das mulheres, histórias feministas*: vol 2. antologia. São Paulo: MASP, 2019

PERROT, Michelle. *História da Vida Privada 4:* Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference* - Feminism, femininity and Histories of Art. Routledge, 1988.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. *A História da Vida Privada*: da Belle époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021

SILVA, Arlene Batista da [*et al*]. *Literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres.* Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artistas*: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Imagens da Branquitude:* a presença da ausência. São Paulo: Companhia das letras, 2024

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário mulheres do Brasil:* de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história:* Mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX). Lisboa: Athena, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Abert. *Literatura e gênero*: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS; Educs, 2013.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A Voz Embargada:* Imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Dissertações e teses

ABREU, Relines Rufino. *Mulher de papel, mulher de talento*: a representação da escritora na ficção em Reparação, de Ian McEwan, e em *Um Beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3054. Acesso em: 15 dez. 2022.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do Lápis*: A trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888. Campinas, São Paulo, 2005. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP-30_c6bdca7e5326a9d2594c50fbe62e1870. Acesso em: 12 jun. 2023.

COELHO, Jaciara Paula. *A artista no ateliê*: Uma análise da Tela de Angelo Agostini. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/51227/JACIARA%20COELHO%20-%20MONOGRAFIA%20FINALIZADA%20-%20A%20Artista%20no%20Ateliê.pdf?sequence=1&isAllowed=yGuarulhos, 2019. Acesso em: 12 jun. 2023.

DOVAL, Camila Canali. *Mulheres escritas por mulheres*: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000 – 2014). Porto Alegre. 2016. Acesso em: novembro/2021. Disponível em:https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6576. Acesso em: 10 out. 2023.

ECKHARDT, Beatriz D'Auto. A noite de Pedro Américo entre o real e o fantástico: Análises de sua recepção crítica e da obra como um universo particular. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/15958/1/BDEckhardt.pdf. Acesso em out. 2024

MARQUES, Ana Maria; SILVA, Simara Aparecida Bezerra. *História visual*: o masculino em pinturas de Antônio Parreiras. Disponível em: https://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/ana_maria_e_silmara.pdf. Acesso em: 12 maio 2022.

NOGUEIRA, Manuela Rodrigues. *Georgina de Albuquerque*: trabalho, gênero e raça em representação. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11102016-102905/pt-br.php. Acesso em: 12 maio 2022.

SILVA, Laila Correa Thais. *Dos projetos literários dos "homens de letras" à literatura combativa das "mulheres de letras"*: imprensa, literatura e gênero no Brasil de fins do século XIX. Campinas, SP. 2021 Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1168138. Acesso em: junho/2023.

SURIAN, Thais. *Um estudo das práticas da escrita de mulheres (escritoras ou não)*. Rio Claro, 2009. Disponível: https://repositorio.unesp.br/items/a3eab5f3-2abb-41d6-8bf9-474799f729e1. Acesso em: 24 mar. 2022.

TREVISAN, Anderson Ricardo. *Aquarelas do Brasil: estudos sobre a arte "documental" de Debret*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: https://repositorio.usp.br

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos Feministas*: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/pt-br.php. Acesso em: 26 ago. 2021.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos*: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. Campinas, SP: [s. n.], 2013.

VERONA, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*. Disponível em: https://editoraunesp.com.br/catalogo/9788539304233,da-feminilidade-oitocentista. Acesso em: 13 mar. 2022.

Romances literários

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Penguin, 2019.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Cruel Amor.* Editora Saraiva: Rio de Janeiro, 1962.

ALMEIDA, Júlia Lopes de . *A família Medeiros*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O livro das noivas*. Rio de Janeiro: Francisco Aves & Cia, 1914.

BLIXEN, Karen. *A festa de Babette.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORMANN, Maria Benedita Câmara de. *Lésbia.* São Paulo: Editora 106, 2021.

BORMANN, Maria Benedita Câmara de. *Lésbia.* Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse*: mulheres que caminham pela cidade de Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Fósforo: 2022.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016

IBSEN, Henri. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2003.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

MAS, Victoria. *O baile das loucas*. Campinas: Verus, 2021.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2019.

ROGERO, Tiago. *Projeto Querino: um olhar afrocentrado sobre a história do Brasil*. São Paulo: Fósforo, 2024.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

Artigos

AGUILAR, Márcia Adriana Brasil; GONÇALVES, Josiane Peres. *Conhecendo a perspectiva pós-estruturalista*: breve percurso de sua história e propostas. Disponível em:

https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistaconhecimentoonline/article/view/460. Acesso em: 19 jun. 2021.

ALMEIDA, Flávia Leme. *O feminino da arte e a arte do feminino*. Acesso em: agosto/2020. Disponível em: http://books.scielo.org/id/mqk8h/pdf/almeida-9788579831188-05.pdf. Acesso em: 08 ago. 2022.

ALVES, Carolina Faria. *De princesa Leopoldina a Nair de Teffé*: a construção de uma iconografia feminina por Georgina de Albuquerque Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Caroline%20Farias%20Alves.pdf. Acesso em: 17 jun. 2022.

ANDRADE, Maria Celeste de Souza. *O século XIX*: O casamento burguês/O casamento/A nova mulher. Acesso em: agosto/2020. Disponível em: www.uniaraxa.edu.br. Acesso em: 15 ago. 2022.

APARECIDO. Rossi Donizete. *Seria a pena uma metáfora do falo?* Ou a inquietante presença da mulher na literatura (2007). Acesso em: 04/2022. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/3422.

ARAÚJO, Vera Rosane A. F. *Pode a mulher artista falar?* A experiência de Helena Almeida a partir da série Ouve-me (1978-80). Acesso em: fevereiro/2022. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/19862

ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; Santos, Taís Valente dos (Org.). *Memória feminina*: mulheres na história, história de mulheres. Disponível em: HYPs://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Memoria-feminina-mulheres-na-historia-historia-de-mulheres.pdfBOTTON. Acesso em: 05 ago. 2020.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. *Künstlerroman*: a mulher artista e a escrita do ser. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/vxTX58GPCFhVPcG8xbNDtfJ/?lang=pt. Acesso em 16 ago. 2023

BARROS, Ligia de. Sofonisba anguissola, Cindy Sherman: autorretratos. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/40157. Acesso em: 12 jan. 2023.

BELLIN, Greicy Pinto. *A crítica literária feminista e os estudos de gênero*: um passeio pelo território selvagem. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12201/8846. Acesso em: 15 maio 2022.

BERNARDES, Maria Theresa Caiuby Crescenti. *República brasileira em jornais femininos da época* (1889-1890). Disponível em: https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1165

BONNET, Marie-Jo. *Femmes peintres à leur travail*: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles). Disponível em: https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-140.htm. Acesso em: 19 jan. 2023.

CABRAL, Ana Claudia de Moura. *A profissionalização da mulher no Campo artístico*. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/85556. Acesso em: 01 fev. 2023.

CALEIRO, Regina Célia lima. *O positivismo e o papel das mulheres na ordem republicana*. Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/2673/2661. Acesso em: 05 fev. 2025

CAMPO, Eliane T. A. *O suicídio em contos de Maria Benedita Bormann*. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1084/922. Acesso em: 19 ago. 2023.

CARDOSO, Rafael. *A história da arte e outras histórias*. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3393. Acesso em: 16 dez. 2021.

CARVALHO, Andreia. *A différance sexual*: Escrita e diferenças sexuais no pensamento de Jacques Derrida. Disponível em: https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/506. Acesso em: 12 mar. 2022.

CARULA, Karoline. *Perigosas amas de leite*: aleitamento materno, ciência e escravidão em *A Mãi de Familia.* Disponível em: https://www.scielo.br/j/hcsm/a/M9cKVkNpTSPWr9JGQKT5S5D/. Acesso em: 10 dez. 2023

CASTRO, Isis Pimentel. *Pintura, memória e história*: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/18260. Acesso em: 14 maio 2022.

CHIARELLI, Tadeu. *História da arte/história da fotografia no Brasil* – século XIX: algumas considerações. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2943. Acesso em: 13 maio 2023.

CIARINI, Eria Ruth Melo. *Lembranças de Ângela e a belle époque brasileira*: memória, paixão e ciúme em Cruel Amor, de Júlia Lopes de Almeida. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/21617. Acesso em: 25 mar. 2022.

CISNE, Mirla. *Feminismo e marxismo*: apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais. Disponível em: https://www.scielo.br/j/sssoc/a/kHzqt9vwyWmMyFd6hZjDmZK/abstract/?lang=pt. Acesso em: 14 abr. 2022.

COSTA, Virgínia Carvalho de Assis. *A Loucura como espaço de fala*: insubordinação e resistência na literatura de autoria feminina. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491524973.pdf. Acesso em: 26 ago. 2010.

COELHO, Wanessa de Oliveira, QUEIROZ, Julia Maria de. *A configuração da personagem feminina em 'A Rainha do Ignoto', de Emília Freitas, e em 'El Pais de las mujeres', de Gioconda Belli*. Acesso em: 20. fev. 2025. Disponível em: https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/258

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais. *Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina*. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46837. Acesso em: 14 abr. 2022.

DAZZI, Camila. *O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX*. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2012v19n28p169. Acesso em: 26 jan. 2023.

DAZZI, Camila. *A Mitificação da Mulher na Cultura Figurativa do último Oitocentos - análise da tela "Mater" de Henrique Bernardelli*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mater_eba.htm. Acesso em 07/01/2025

DINIZ, Carmem Regina Bauer. *Arte e gênero*: mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental. Disponível em: https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/search/authors/view?firstName=Carmen&middleName=Regina%20Bauer&lastName=DINIZ&affiliation=UFPEL&country=. Acesso em: 12 dez. 2021.

DEODATO, Anna Carolina. *Testemunhos de estado d'alma*: o caso do "Caderno Goiabada" de Nina Rizzi. Disponível: https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/7301/376. Acesso em: 18 mar. 2022.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa Feminina e Feminista no Brasil*: Nos primórdios da emancipação. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21741. Acesso em: 14 abr. 2022.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Os Estudos Culturais*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf. Acesso em: 17 mar 2021

FAEDRICH, Anna; FANINI, Michele Asmar. *Entrevista com os netos de Júlia Lopes de Almeida*: Claudio e Fernanda Lopes de Almeida. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/24495. Acesso em: 22 maio 2022.

FANINI, Michele Asmar. *Júlia Lopes de Almeida em retrato e prosa:* a propósito dos diálogos entre as imagens da escritora e sua produção literária. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/qQCFpXhQJ9F5BM8PVv766KB/. Acesso em: 23 maio 2022.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *O pensamento antifeminista:* a querela dos sexos. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi4uqHktdKBAxVLGLkGHUNtBU4QFnoECBUQAQ&url=https%3A%2F%2Frevistas.ufg.br%2Fhistoria%2Farticle%2Fview%2F10446&usg=AOvVaw04FKxwr_H-rcko3R1oLfas&opi=89978449. Acesso em: 15 jan. 2022.

GARZONI, Lerice de Castro. "Feminismo e racismo no romance *A Intrusa* de Júlia Lopes de Almeida". *Revista Grafía*, v. 11, n. 1, 2014. Acesso em jan. 2024

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13268. Acesso em: 26 jan. 2022.

GIMENES, Oliria Mendes. *O anti-cânone da literatura brasileira:* a escrita de Júlia Lopes de Almeida, em Memórias de Marta. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/arquivos/anais2019/32.pdf. Acesso em: 18 maio 2022.

GOMES, Luiza Mançano. *A crítica feminista no território marginal*: um quarto para Carolina Maria de Jesus? Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/30948. Acesso em: 18 ago. 2023.

GOMES, Wemerson Felipe; CEI, Tamires. *Júlia Lopes de Almeida*: lembrança e esquecimento. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiBlMDKrtKBAxUhrZUCHexCBhgQFnoECBEQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.olhodagua.ibilce.unesp.br%2Findex.php%2Frevistamosaico%2Farticle%2Fview%2F542&usg=AOvVaw3lWPBA-pXQ3tUmA7fZnv89&opi=89978449. Acesso em: 19 mar. 2022.

HANER, June E. *Escolas mistas, escolas normais:* a coeducação e a feminização do magistério no século XIX. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/pdf/ref/v19n02/v19n02a10.pdf. Acesso em: 28. jan. 2025

LACERDA, Nayara Ferreira. *Pensamento racialista no Brasil pós-abolição*: breve reflexão sobre racismo estrutural. Mosaico, Rio de Janeiro, v. 13, n. 21, p. 180-203, 2021. DOI: 10.12660/rm.v13n21.2021.83524

LARA, Natalia Sayuri; CAVO, Ana Paula. *O sufrágio feminino no Brasil visto a partir do design gráfico*: ilustrações das revistas Careta e O Malho entre 1910 e 1932. Disponível em: http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xvjornada/paper/viewFile/1712/964. Acesso em: 05. maio.

LIMONGI, Fernando, OLIVEIRA, Juliana de Souza, SCHIMITT, Stéfane Tomé. *Sufrágio universal, mas... só para homens. O voto feminino no Brasil.* Disponível em: https://www.scielo.br/j/rsocp/a/FYkrhym6TpRzRf78q7F7Mmq/?format=pdf. Acesso em: 22 março. 2024

LUCA, Leonora de. *O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida*. (1999). Disponível em: <http://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/CAMP_229893606b0f2d48a786b223d99654f4>LO. Acesso em: 15 ago. 2020.

LOPES, Silvana Fernandes. *Retratos de Mulheres na literatura Brasileira do século XIX*. 2011. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122396/issn1518-126x-2011-12-01-117-140.pdf?sequence=1&isallowed=y. Acesso em: 14 jan. 2023.

KENPISKA, Olga Donata Guerizoli. *Cenas da escrita*: Cixous e Akhmatova. Disponível em:

https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n16p91. Acesso em: 06 jan. 2022.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. *A Vocação Historiográfica da História Feminista da Arte.* Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/20497. Acesso em: 06 jan. 2022.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Amas mercenárias:* o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas - Brasil, segunda metade do século XIX. Disponível em: https://www.scielo.br/j/hcsm/a/6ND55ZmyLhjX3w55RK6mvSt/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 12. dez. 2023

MARINGONI, Gilberto. *O destino dos negros após a Abolição*. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 2012. Disponível em: Geledés. Acesso em: 26 maio 2022.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. *A pintura na literatura*. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13269. Acesso em: 12 mar. 2022.

MENEZES, Marco Antônio de. *Baudelaire e os sujeitos da modernidade* (2013). Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/270224477.pdf. Acesso em: 12 mar. 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. *O direito de olhar*. 2016. Acesso em: agosto/2020. Disponível em:https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496. Acesso em: 12 mar. 2022.

MORAES, Gisele Cristian Senne de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. *Feminino e psicanálise*: um estudo sobre a literatura psicanalítica. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pe/a/99B6Q46gMn7PcrrKVStkLtL/abstract/?lang=pt. Acesso em: 12 mar. 2022.

MOREIRA, Nadilza M de B. *Júlia Lopes de Almeida*: resistência e denúncia na Belle Èpoque brasileira. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2366. Acesso em: 12 mar. 2022.

MOR-MONTE, Juliana. *Espaço e mulher em Lésbia, de Maria Benedita Câmara Bormann*. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/viewFile/47939/pdf. Acesso em: 12 mar. 2022.

NOCHLIN, Linda. Mulheres, *Arte e Poder*. Disponível: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/192874. Acesso em: 18 jan. 2023.

OLIVEIRA, Cláudia. *Cultura, História e Gênero*: a pintora Abigail de Andrade e a geração carioca de 1880. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm. Acesso em: 12 dez. 2022.

OLIVEIRA, Marcos Jesus. *Écriture féminine*: Um olhar a partir da estética da existência. Disponível em: http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/art17.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

OLIVEIRA, Janaine P. de; MOINA, Tabitha M. A identidade racial de Maria Firmina dos Reis: sob a perspectiva da Análise do Discurso Foucaultiana e Feminismos Decoloniais. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/39822. Acesso em out. 2025

PAGANINI, Juliana. *O trabalho infantil no Brasil*: uma história de exploração e sofrimento. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiO67a48M-BAxWqHrkGHarWDTwQFnoECA8QAQ&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.unesc.net%2Famicus%2Farticle%2FviewFile%2F520%2F514&usg=AOvVaw3iMog8XtDySpLnw48a7ywV&opi=89978449. Acesso em: 19 abr. 2022.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. *Diferença*: um conceito necessário. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/28391/20233. Acesso em: 19 abr. 2022.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. *Mãe Preta, de Lucílio de Albuquerque*: uma obra de arte, suas motivações e seu poder de representação. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/sasp_maepreta.htm. Acesso: 20 dez. 2023

PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. *Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm. Acesso em: 09/01/2025

ROSSI, Aparecido Donizete. *Seria a pena uma metáfora do falo?* Ou a inquietante presença da mulher na literatura. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/3422. Acesso em: 11 mar. 2022.

ROSSIGALI, Rossana. *Representações da modernidade em A Falência, Cruel Amor e A Isca, de Júlia Lopes De Almeida*. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1518. Acesso em: 11 mar. 2022.

RODRIGUES, Pamela Raiol; QUEIROZ, Juliana Maia de. *Tornar-se escritora em esbia* (1890). Disponível em: https://docs.google.com/document/d/198Bt8FAsa6BUVwFlfZr5907FdDjcTxuBBC7V6fpjcRE/edit. Acesso em: 11 mar. 2022.

RONCADOR, Sônia. *O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural*. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9437. Acesso em: 23 dez. 2023

SANT'ANA, Mônica. *A escrita feminina e as suas implicações:* a recorrência ao corpo como signo de identidade. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3437. Acesso em: 18 abr. 2022.

SCHMIDT, Maria Tereza. *Mulheres reescrevendo a nação*. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858. Acesso em: 18 abr. 2022.

SCHMIDT, Maria Tereza. *Em busca da história não contada*: o que acontece quando o objeto começa a falar. Acesso em: maio/2021. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169824

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lendo e agenciando imagens:* o rei, a natureza e seus belos naturais. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752014000200391&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 18 abr. 2022.

SILVA, Evander Ruthieri da. *De leões sem garras e homens eruditos*: visões do masculino em Lésbia (1890), de Maria Benedita Câmara Bormann (Délia). Disponive: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40089. Acesso em: 12 jun. 2023.

SILVA, Laia Corrêa e. *Ignez Sabino*: interpretações sobre o Brasil e uma historiografia feminista no século XIX. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/15915/11308. Acesso em: 15 jun. 2023.

SILVA, Laia Corrêa e. *O direito à literatura de autoria feminina brasileira do século XIX:* a atuação política e literária de escritoras e o confronto com o cânone literário nacional. Acesso em: fevereiro/2023. Disponível em: https://www.academia.edu/39700642/O_direito_à_literatura_de_autoria_feminina_brasileira_do_século_XIX_a_atuação_pol%C3%ADtica_e_literária_de_escritoras_e_o_confronto_com_o_cânone_literário_nacional

SILVA, Laysa Ribeiro; SILVA, Layssa Gabriela de; SILVA, Débora Cristina Santos. *Crítica Feminina*. Disponível em: http://cepedgoias.com.br/edipe/IIIedipe/pdfs/3_posteres/gt02_linguas_literaturas_estrangeiras/post_gt02_critica_feminina.pdf. Acesso em: 21 abr. 2022.

SILVA, Paulo Alberto Sales da. *Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica*: uma revisão crítica. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5838. Acesso: 12 mar. 2022.

SILVA, Rosangela de Jesus. *Angelo Agostini*: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf. Acesso em: 22 nov. 2022.

SILVA, Maria Alice da; NINA, Samara Santos. *A charge "O lar de uma suffragette" e a sátira ao feminismo na Revista Feminina (1917)*: Uma análise discursiva e iconológica. Disponível em: http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol10-19/2-SILVA,-Maria-Alice-Costa-da,-NINA,-Samara-Santos.-A-charge.-o-lar-de-uma.pdf. Acesso em: 06. maio. 2025

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MAYAYO, Patrícia. *Feminismos em campo expandido*: 50 anos depois de "Why have there been no great women artists?", qual foi o impacto do feminismo para além dos centros hegemônicos? Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673527. Acesso em: 18 abr. 2022.

SIMIONI, Ana Paula. *Entre convenções e discretas ousadias:* Georgina de Albuquerque e a pintura feminina no Brasil. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000300009&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 18 abr. 2022.

SIMIONI, Ana Paula; JÚNIOR, Carlos Lima. *Heroínas em batalha*. 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17754. Acesso em: 18 abr. 2022.

SIMIONI, Ana Paula. *O auto-retrato feminino no Brasil oitocentistas:* Abigail de Andrade e os impasses da representação. Acesso em 01/2023. Disponível em: https://docplayer.com.br/74616388-O-auto-retrato-feminino-no-brasil-oitocentista-abigail-de-andrade-e-os-impasses-da-representacao.html

SOUZA, Viviane Viana de. *Dois pesos e duas medidas:* analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Junior. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Viviane%20Viana.pdf. Acesso em: 18 abr. 2022.

TELLES, Norma. *Um palacete todo seu*. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634937. Acesso em: 18 abr. 2022.

TERRA, Paulo Cruz. *Racismo, trabalho e ociosidade no processo de abolição:* o Brasil e o Império Português numa perspectiva global (1870-1888). Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/BcBZ8KgTsqPZZr7vVmGDc6t/. Acesso em: 15. oct. 2024

TERRA, Lívia Natalia. *Poéticas do corpo negro: performance, estética e política*. Salvador: EDUFBA, 2021.

TORAL, André A. *No limbo acadêmico:* comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2995. Acesso em: 18 abr. 2022.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Pensando uma estética feminista na arte contemporânea*: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/50693/36322. Acesso em: 18 abr. 2022.

TREVISAN, Dalton. *Capitu sem enigma*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/347290668_Dalton_Trevisan_Capitu_sem_enigma. Acesso em: 12 junho de 2024

TREVISAN, Anderson Ricardo. *A marcha da civilização no Brasil em três imagens de Debret sobre a escravidão*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/art_civilizacao.ht Acesso em: 10 dez. 2023

TURAZZI, Maria Inês. *O homem de invenção e as recompensas nacionais*: notas sobre H. Florence e . l, J. M. Daguerre. Disponível em: https://www.scielo.br/j/anaismp/a/Hxvrh6dXRGFZFgSHktXRP3h/?lang=pt. Acesso em: 10. junho 2024

VIVIANE Bagiotto. *Butler*: Corpos que importam ou sobre a pergunta pela materialidade do corpo. Disponível em: https://revista.reflexionesmarginales.com/butler-corpos-que-importam-ou-sobre-a-pergunta-pela-materialidade-do-corpo/. Acesso em: 18 abr. 2022.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Crítica feminista*: Uma contribuição para a história da literatura. Disponível em: https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf. Acesso em: 18 abr. 2022.

Teses e dissertações

FORMICO, Marcela Ribeiro. *A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva*: Sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. Campinas, SP: [s.n], 2012

Produção audiovisual

DIOP, Alice (dir.). *O Nascimento de Vênus*. França: Srab Films; France 2 Cinéma, 2022. vídeo (99 min). Disponível em: MUBI. Acesso em: jan. 2026.

Material Extra

BASHKIRTSEFF, Marie. *The journal of a young artist: 1860 - 1884*. New York: E.P Dutton & Company.

ANEXOS

Anexo 1

Resmungona usando rédeas



Anexo 2

A presença da mulher negra no Museu do Louvre



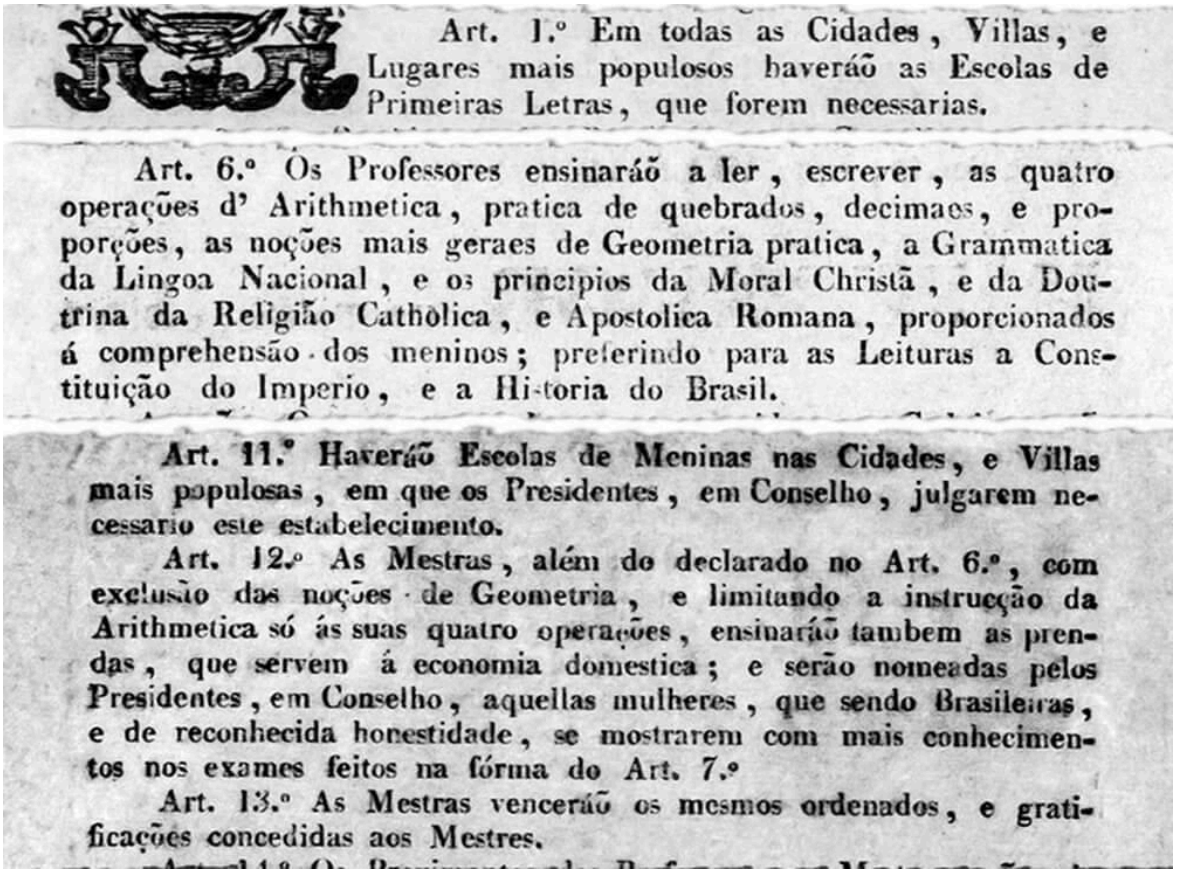
ANEXO 3

Mulher negra sustentando uma pilastra



ANEXO 4

Trechos da Lei de 15 de outubro de 1827



Art. 1.º Em todas as Cidades, Villas, e Lugares mais populosos haverão as Escolas de Primeiras Letras, que forem necessarias.

Art. 6.º Os Professores ensinarão a ler, escrever, as quatro operações d' Arithmetica, pratica de quebrados, decimaes, e proporções, as noções mais geraes de Geometria pratica, a Grammatica da Lingoa Nacional, e os principios da Moral Christã, e da Doutrina da Religião Catholica, e Apostolica Romana, proporcionados á comprehensão dos meninos; preferindo para as Leituras a Constituição do Imperio, e a Historia do Brasil.

Art. 11.º Haverão Escolas de Meninas nas Cidades, e Villas mais populosas, em que os Presidentes, em Conselho, julgarem necessario este estabelecimento.

Art. 12.º As Mestras, além do declarado no Art. 6.º, com exclusão das noções de Geometria, e limitando a instrucção da Arithmetica só ás suas quatro operações, ensinarão tambem as prendas, que servem á economia domestica; e serão nomeadas pelos Presidentes, em Conselho, aquellas mulheres, que sendo Brasileiras, e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimentos nos exames feitos na fórma do Art. 7.º

Art. 13.º As Mestras vencerão os mesmos ordenados, e gratificações concedidas aos Mestres.

ANEXO 5

BRUNO, Pedro. A Pátria. 1919. Óleo sobre tela, 110 × 150 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



ANEXO 6

Henrique Bernardelli *Mater*. Óleo sobre tela, c. 1885, 150 x 100 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



ANEXO 7

Charles Dana Gibson. Projeto de papel de parede para quarto de solteiro, 1903



1. Projeto de papel de parede para apartamento de solteiro por Charles Dana Gibson. *(USA, 1903) (D.R.)*

ANEXO 8

Charles Dana Gibson. *The weaker sex II* (1903)



ANEXO 9

Detalhe. Charles Dana Gibson. *The weaker sex II* (1903).



ANEXO 10

Um dilema



ANEXO 11

O lar de uma suffragette



ANEXO 12

Oscar Pereira da Silva. *Sansão e Dalila.* Óleo sobre tela, c. 1893, 59 x 58,10 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



ANEXO 13

Oscar Pereira da Silva. *Escrava romana*. Óleo sobre tela, c. 1894, 146,50 cm x 72,50 cm. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo



ANEXO 14

Oscar Pereira da Silva. *Escrava romana*. Óleo sobre tela, c. 1894, 146,50 cm x 72,50 cm. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo



ANEXO 15

Pedro Américo. Judite e Holofernes. Óleo sobre tela, 229,00 cm x 141,00. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes



ANEXO 16

Henrique Bernardelli. *Messalina*. Óleo sobre tela, c. 1886, 207 x 115 cm. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes



ANEXO 17

Cartão postal de propaganda anti-*communarde*, datado de julho de 1871, algumas semanas após a queda da Comuna de Paris.



ANEXO 18

Caricatura de George Sand como metade homem, metade mulher (1848).



© V. Baud, archives départementales de l'Indre

ANEXO 19

Retrato de Georgina de Albuquerque



ANEXO 20

Retrato de Júlia Lopes de Almeida



ANEXO 21

Georgina de Albuquerque. *Sessão do conselho de Estado*. Óleo sobre tela, 1922, 210 x 265 cm. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.



ANEXO 22

Domenico Failutti. Dona Leopoldina e seus filhos. (1921). Óleo sobre tela, 253,5 x 155 cm. Museu Paulista da USP, São Paulo.



ANEXO 23

Pedro Américo. *Independência ou morte*. Óleo sobre tela, 1888. 415 x 760 cm. São Paulo: Museu Paulista da USP.



ANEXO 24

Augusto Bracet. *Primeiros Sons do Hino da Independência*, 1922. Óleo sobre tela, 190 x 250 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



ANEXO 25

Helios Seelinger. *Minha terra*, 1921. Óleo sobre tela. 300 x 600 cm. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro.



ANEXO 26

Pedro Bruno. *O Precursor*, 1921. Óleo sobre tela, 265 x 372 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



ANEXO 27

Jacques-Louis David. *O Juramento dos Horácios*, 1784. Óleo sobre tela. 330 x 425 cm. Museu do Louvre. Paris.



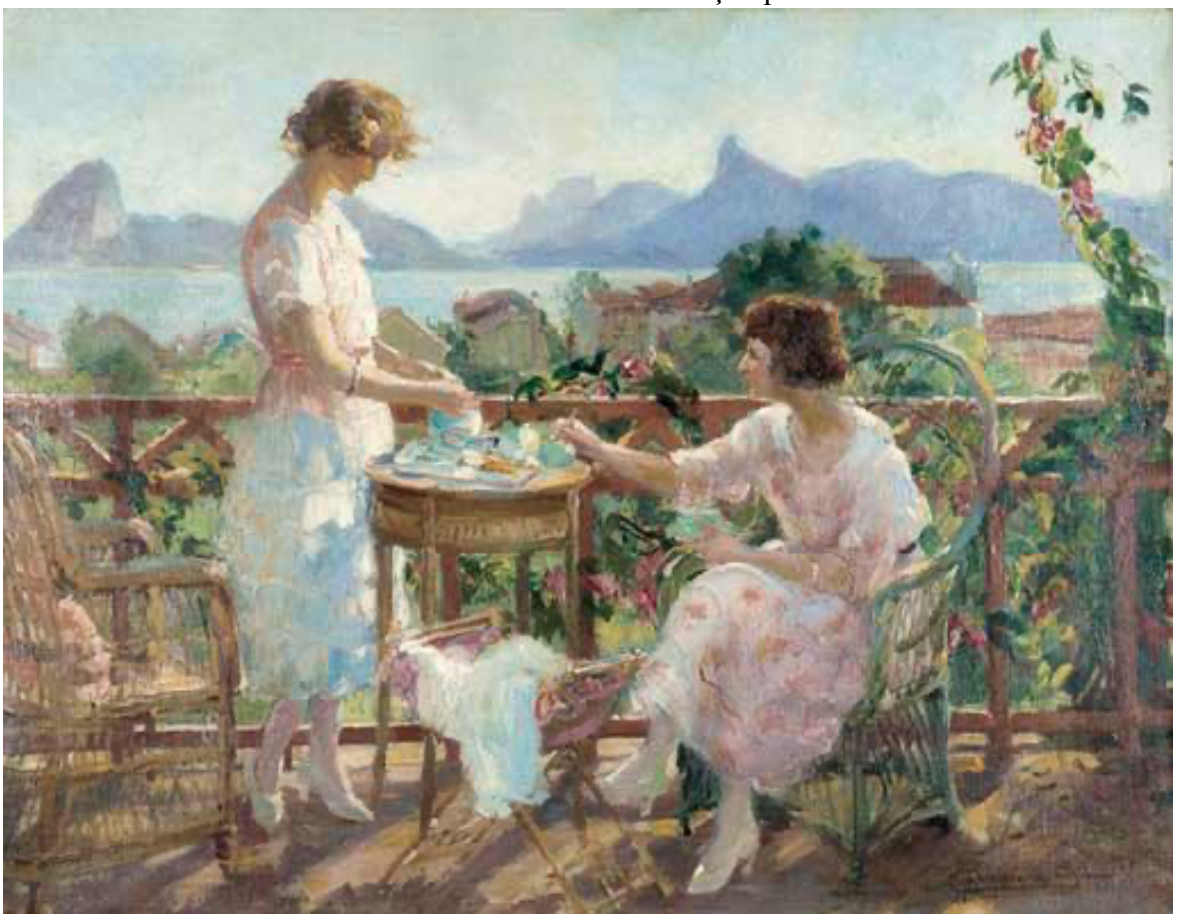
ANEXO 28

Georgina de Albuquerque. *Canto do Rio*, 1926. Óleo sobre tela. 76.5 X 105.0 cm. Museu Antônio Parreiras. Rio de Janeiro



ANEXO 29

Georgina de Albuquerque. *Chá da Tarde em Niterói com Vista para o Rio de Janeiro*, s/d.
Óleo sobre tela. 53 x 65 cm. Coleção particular



ANEXO 30

Georgina de Albuquerque. *No cafezal*, c. 1930. Óleo sobre tela. 100 x 138 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.



ANEXO 31

Lucílio de Albuquerque. *Mãe Preta,* 1912. Óleo sobre tela. 150 x 112 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador



ANEXO 32

Modesto Brocos y Gomez. *Redenção de Cam,* 1895. Óleo sobre tela. 199 x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



ANEXO 33

Antônio Silva Lopes Cardoso, Maria Rita Meireles da Costa Pinto com a ama de leite Benvida. Bahia, C. 1881. Cartão cabinet. 11 x 16, 5cm



ANEXO 34

Ama de-leite Mônica, 1860 (com Augusto Gomes Leal)



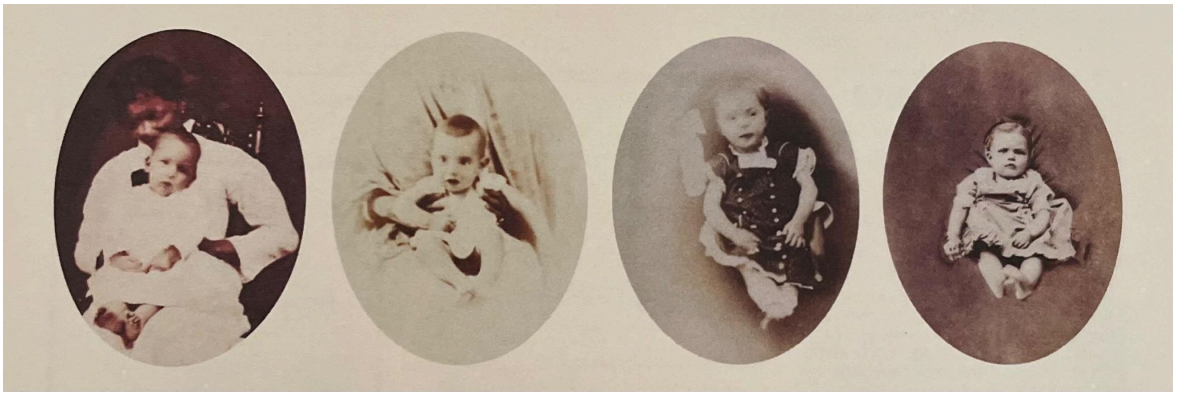
ANEXO 35

Ama de-leite Mônica, 1860 (com Isabel Adelaide Fernandes)



ANEXO 36

O apagamento das amas de leite durante os anos. Da esquerda para direita: 1853; 1879; 1880; 1880



ANEXO 37

Lei Áurea. Lei n° 3.353, de 13 de maio de 1888. Arquivo Nacional. Fundo Ministério da Agricultura,



Lei N. 3353 de 13 de Maio de 1888.

Declara extincta a escravidão no Brasil

A PRINCEZA IMPERIAL Regente em Nome de Sua Magestade o Imperador o Senhor D. PEDRO II, Faz saber a todos os subditos do IMPERIO que a Assembléa Geral Decretou e Ella sanccionou a Lei seguinte:

Artigo 1º É declarada extincta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil.

Artigo 2º Revogam-se as disposições em contrario.

Manda portanto a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumprem e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nella se contem.

O Secretario de Estado dos Negocios d'Agricultura, Commercio e Obras Publicas e Interino dos Negocios Estrangeiros, Bacharel Rodrigo Augusto da Silva, do Conselho de Sua Magestade o Imperador, o faça imprimir, publicar e correr.

Dado no Palacio do Rio de Janeiro, em 13 de Maio de 1888, 67º da Independencia e do Imperio.

Princeza Imperial Regente

Antonio A. da Silva

Carta de Lei, pela qual Vossa Alteza Imperial Manda executar o Decreto da Assembléa Geral, que Houve por bem sanccionar declarando extincta a escravidão no Brasil, como nella se declara.

Para Vossa Alteza Imperial ver.

José Julio d'Albuquerque Barros

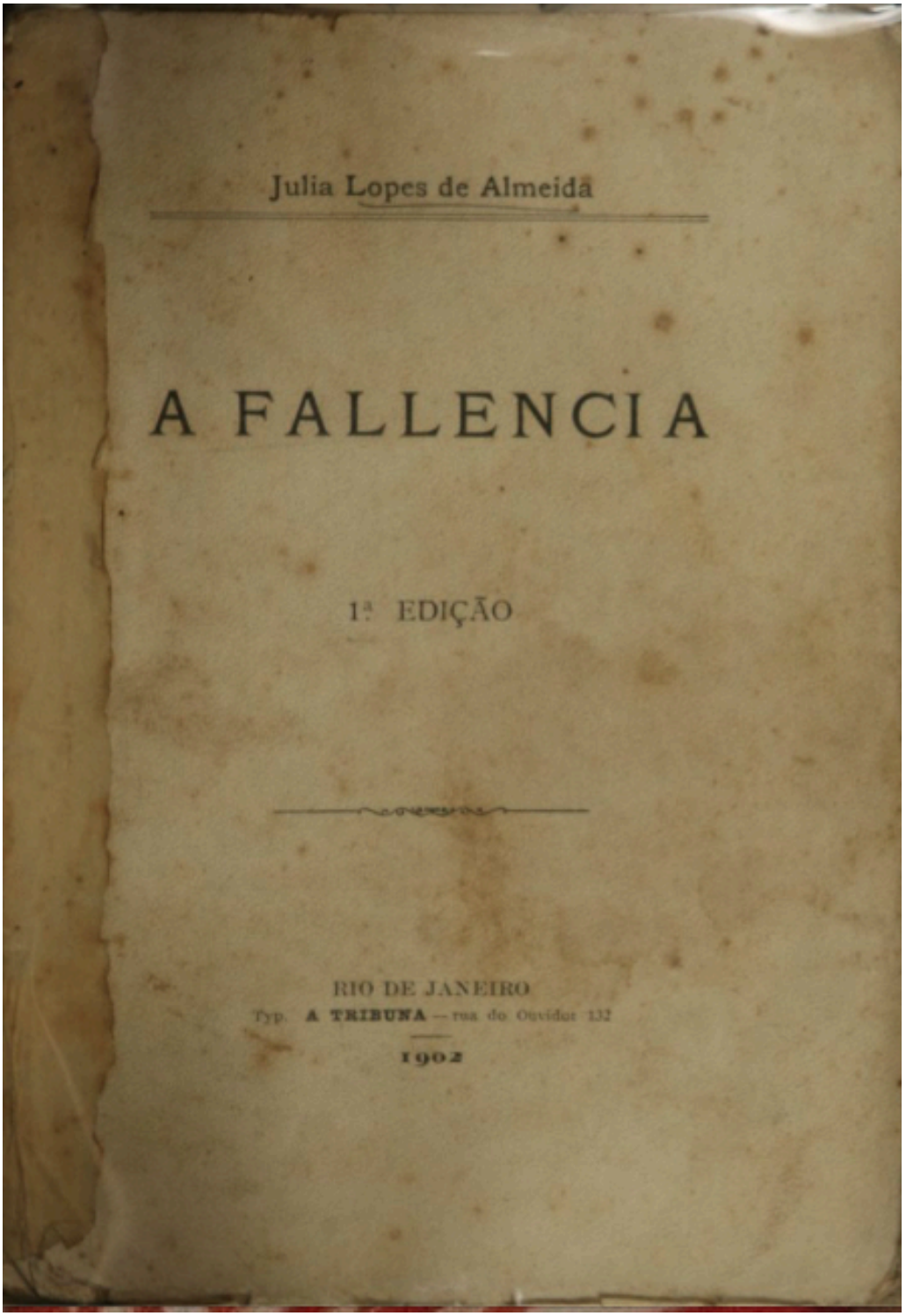
ANEXO 38

I Conferência pelo Progresso Feminino, 1922. Rio de Janeiro, RJ



ANEXO 39

Primeira edição do romance *A falência* (1901), Júlia Lopes de Almeida.



ANEXO 40

Detalhe. Sem título [s.d], Col. Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro.



ANEXO 41

Maria Benedita Bormann.



ANEXO 42

Esboço original da obra O cesto de compras (s.d.), presente no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1884.



D. ABIGAIL DE ANDRADE. — *O cesto das compras*

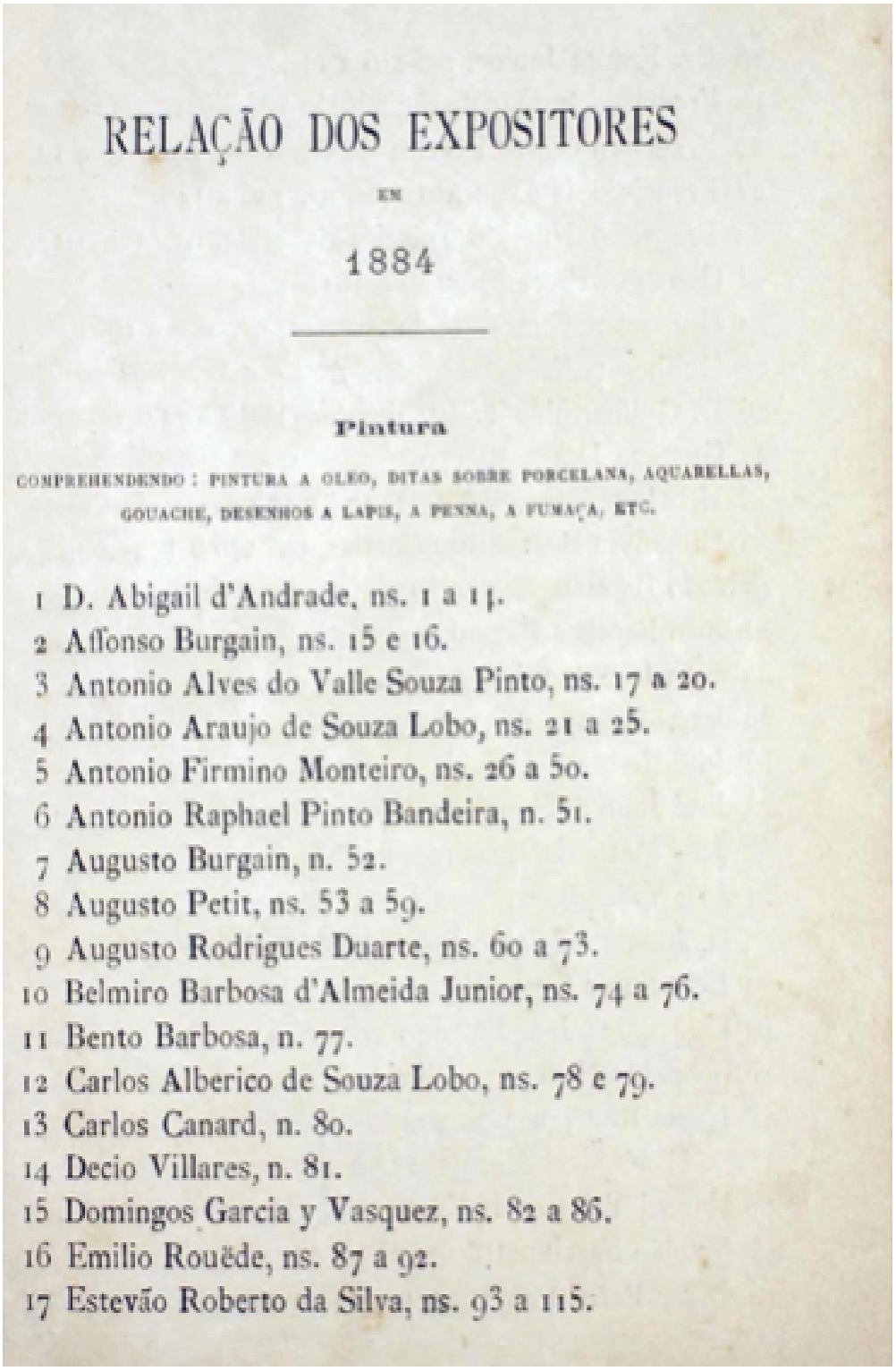
ANEXO 43

Capa da Exposição Geral de Belas Artes de 1884 promovida pela Academia Imperial de Belas Artes.



ANEXO 44

Relação de 17 artistas, entre os 63, que participaram da Exposição Geral de Belas Artes de 1884.



RELAÇÃO DOS EXPOSITORES

EM

1884

Pintura

COMPREHENDENDO : PINTURA A OLEO, DITAS SOBRE PORCELANA, AQUARELLAS, GOUACHE, DESENHOS A LAPIS, A PENNA, A FUMAÇA, ETC.

1 D. Abigail d'Andrade, ns. 1 a 14.
2 Affonso Burgain, ns. 15 e 16.
3 Antonio Alves do Valle Souza Pinto, ns. 17 a 20.
4 Antonio Araujo de Souza Lobo, ns. 21 a 25.
5 Antonio Firmino Monteiro, ns. 26 a 50.
6 Antonio Raphael Pinto Bandeira, n. 51.
7 Augusto Burgain, n. 52.
8 Augusto Petit, ns. 53 a 59.
9 Augusto Rodrigues Duarte, ns. 60 a 73.
10 Belmiro Barbosa d'Almeida Junior, ns. 74 a 76.
11 Bento Barbosa, n. 77.
12 Carlos Alberico de Souza Lobo, ns. 78 e 79.
13 Carlos Canard, n. 80.
14 Decio Villares, n. 81.
15 Domingos Garcia y Vasquez, ns. 82 a 86.
16 Emilio Rouëde, ns. 87 a 92.
17 Estevão Roberto da Silva, ns. 93 a 115.

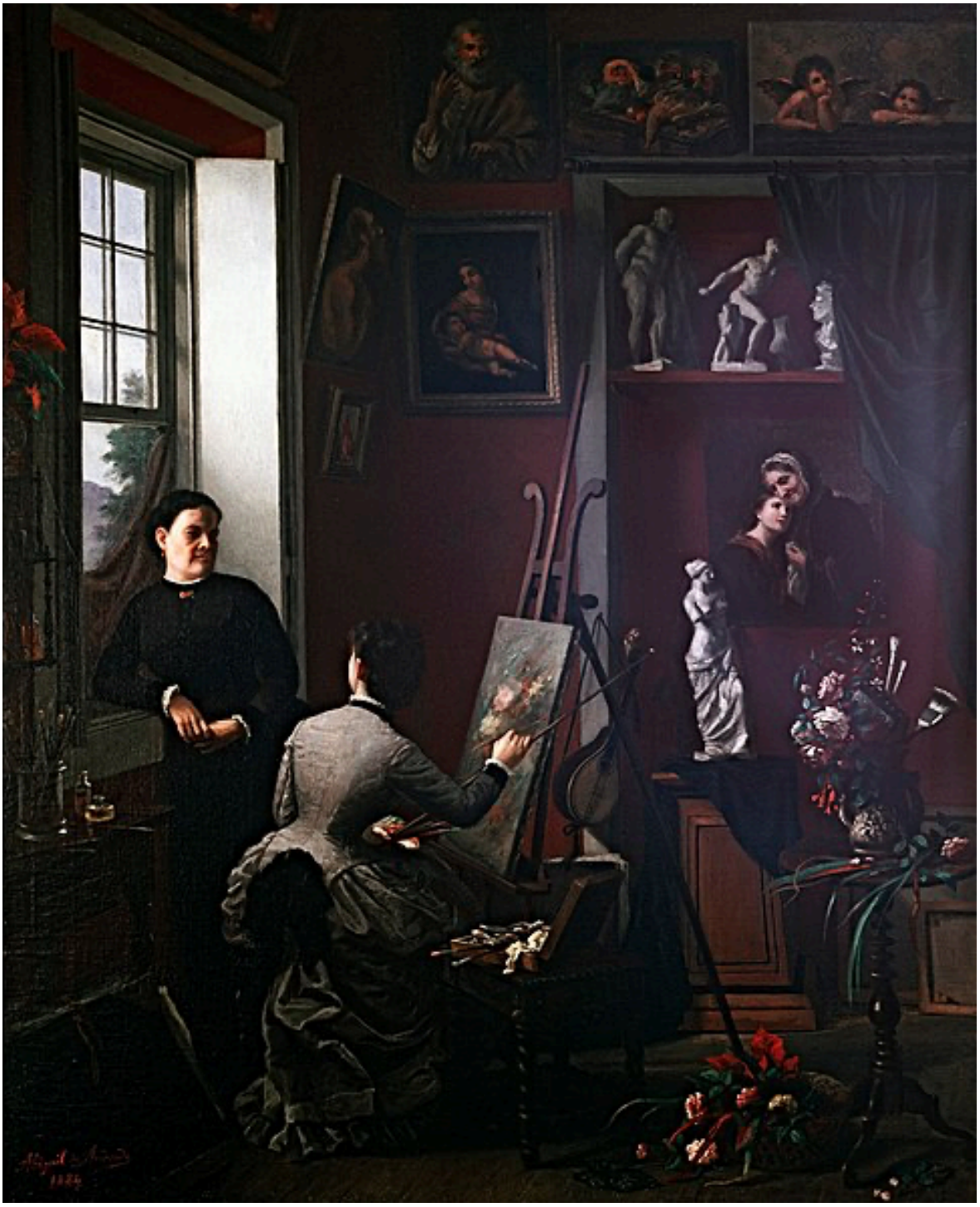
ANEXO 45

Abigail de Andrade. *O Cesto de Compras* [s.d.], Col. particular, Rio de Janeiro.



ANEXO 46

Abigail de Andrade. *Um Canto do meu Ateliê*, 1884, Col. particular, Rio de Janeiro.



ANEXO 47

Abigail de Andrade. *Amolando faca*. 1887. Óleo sobre tela. 45 x 38 cm.



ANEXO 48

Abigail de Andrade. *Paisagem*, s/d, Col. de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro.



ANEXO 49

Abigail de Andrade. *Trecho de Paisagem*, s.d., Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro.



ANEXO 50

Abigail de Andrade. *A hora do pão*. Óleo sobre tela, 1888. 70,00 x 50,00 cm. Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro.



ANEXO 51

Militão Augusto de Azevedo (C. 1870)



ANEXO 52

Jean Baptiste-Debret. *Meninos brincando de soldados ou o primeiro ímpeto da virtude guerreira.* Aquarela 15,3 x 21, 6. Rio de Janeiro, Museu da Chácara do Céu/Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya/IPHAN



ANEXO 53

Detalhe *A hora do pão* (1888). Óleo sobre tela,. 70,00 x 50,00 cm. Col. de Sérgio e Helcida Fadel, Rio de Janeiro.



ANEXO 54

Marie Bashkirtseff. *Um encontro*, 1884. Óleo sobre tela, 770 x 1930 cm. Musée d'Orsay, Paris.



ANEXO 55

Abigail de Andrade. Sem título, 1881, Col. particular de Fernando Aguiar, Salvador.



ANEXO 56

Abigail de Andrade. *Sem título*, s.d, Col. particular de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro



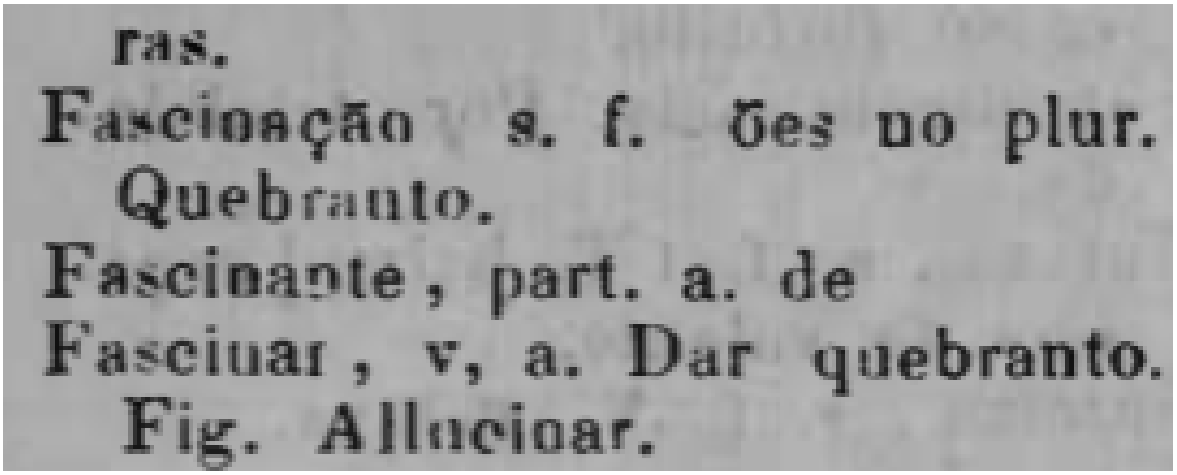
ANEXO 57

Pedro Peres. *Fascinação*, 1909. Óleo sobre madeira, 35,7 cm x 31,2 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.



ANEXO 58

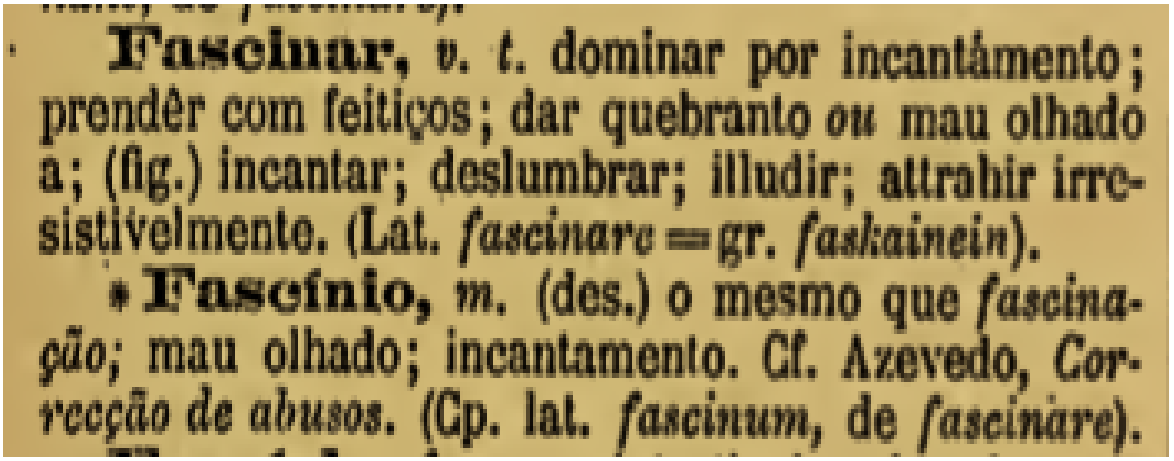
Verbete *fascinação*, 1832



ras.
Fascinação s. f. ões no plur.
Quebranto.
Fascinante, part. a. de
Fasciuar, v, a. Dar quebranto.
Fig. Allucinar.

ANEXO 59

Verbete fascinação, 1899



Fascinar, *v. t.* dominar por incantamento; prendêr com feitiços; dar quebranto *ou* mau olhado a; (fig.) incantar; deslumbrar; illudir; attrahir irresistivelmente. (Lat. *fascinare* = gr. *faskainein*).

* **Fascínio**, *m.* (des.) o mesmo que *fascinação*; mau olhado; incantamento. Cf. Azevedo, *Correcção de abusos*. (Cp. lat. *fascinum*, de *fascinare*).

ANEXO 60

MIGNARD, Pierre. Retrato de Louise Marie de Bourbon. 1681. Óleo sobre tela.



ANEXO 61

LARGILLIÈRE, Nicolas de. Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny com um servo escravizado. 1696. Óleo sobre tela, 139,7 × 106,7 cm



ANEXO 62

Edição da Revista Ilustrada de 1888,



ANEXO 63

BANDEIRA, Rafael Pinto. *A adormecida*. 1892. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

