

# 06

## **Retratos de mulheres pelo prisma das sensibilidades: análise das obras de dois acervos museológicos em Curitiba/PR**

**Rossano Silva**

**Universidade Federal do Paraná - UFPR**  
[email](#) | [ORCID](#)

**Adriana Vaz**

**Universidade Federal do Paraná - UFPR**  
[email](#) | [ORCID](#)

**Recebido em: junho de 2024**

**Aprovado em: agosto de 2025**

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/198431782122025118>

 Esta revista está licenciada com uma *Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional*.

Os artigos publicados na Revista Educação, Artes e Inclusão passam pelo *Plagiarism Detection Software | iThenticate*

## **Retratos de mulheres pelo prisma das sensibilidades: análise das obras de dois acervos museológicos em Curitiba/PR**

### **RESUMO**

Este estudo mapeia os artistas cujas obras pertencem ao acervo do Museu Paranaense (MP) e do Museu Oscar Niemeyer (MON), que por meio de publicações e exposições, permanecem como referência na produção em artes visuais, em Curitiba. Fontes que se traduzem em materialidades para compreensão do papel das mulheres e das artistas na sociedade paranaense. Nele, questiona-se: Qual a inserção das mulheres na posição de artista? Como as mulheres são retratadas? Dialoga-se com autores que tratam da profissionalização feminina, do campo da arte e da representação da beleza: Michelle Perrot, Ana Paula C. Simioni, Georges Vigarello e outros, bem como, os aportes teóricos do campo das sensibilidades a partir da abordagem de Sandra J. Pesavento, alinhado com os pressupostos da História Cultural. Consta-se um número pequeno de mulheres artistas: três – na exposição *Memórias das Ruas*; seis – na publicação *Personagens da História do Paraná*. As mulheres são retratadas de modo recatado e a maioria representa uma elite local, memorizadas em seus papéis de esposa, mãe e filha ou por seus vínculos com o magistério e as artes.

**Palavras-chave:** Artistas Mulheres; Profissionalização Feminina; Gênero

### **Portraits of women through the prism of sensibilities: analysis of works from two museum collections in Curitiba/PR**

### **ABSTRACT**

This study maps the artists whose works belong to the collection of Museu Paranaense (MP) and Museu Oscar Niemeyer (MON), which, through publications and exhibitions, remain a reference in the production of visual arts in Curitiba. Sources that translate into materialities for understanding the role of women and artists in Paraná society. In it, the question is: What is the insertion of women in the position of artist? How are women portrayed? It dialogues with authors who deal with female professionalization, the field of art and the representation of beauty: Michelle Perrot, Ana Paula C. Simioni, Georges Vigarello and others, as well as the theoretical contributions of the field of sensibilities from the approach of Sandra J. Pesavento, aligned with the assumptions of Cultural History. There is a small number of women artists: three – in the exhibition *Memórias das Ruas*; six – in the publication *Personagens da História do Paraná*. Women are portrayed in a modest way and most represent a local elite, memorized in their roles as wife, mother and daughter or by their links with teaching and the arts.

**Keywords:** Women Artists; Female professionalization; Genre

## 1. INTRODUÇÃO

A pesquisa busca identificar o modo como as mulheres são retratadas, direcionando o olhar para os artistas atuantes durante a Primeira República brasileira, os quais permanecem em circulação em função de suas obras pertencerem aos acervos museológicos de grande representatividade local. Focaliza-se na formação de artistas mulheres e na inserção de suas obras nesses acervos, pelo aporte do campo das sensibilidades, derivado da História Cultural, que visa:

[...] voltar-se para a singularidade e a subjetividade; questionar as macroexplicações; dirigir-se ao estudo do indivíduo; introduzir a noção de simbólico e do sentido – dentro da História – ou seja, o modo como os sujeitos representam a si e ao mundo, como pensam, agem e sentem, em determinado tempo e contexto (educativo). (Santos; Meireles, 2021, p. 15-16).

No campo educacional, atrelado a historiografia da educação, o aporte teórico do campo das sensibilidades se justifica pela possibilidade de compreender que o ensino da Arte envolve uma dimensão histórica, em que os espaços museológicos como lócus da cultura, por meio de seus acervos e exposições, tem a possibilidade de promover uma educação social. Para Oliveira (2020) a dimensão do simbólico educa as sensibilidades, e as modifica; pois, a cada tempo e lugar se edificam novos padrões de sensibilidades. O ato de aprender a desenhar ou aprender a tocar um instrumento carrega uma potencialidade transformadora resultante da própria experiência, isto é, promove uma sensibilidade, que pode ser positiva ou traumática, fugaz ou duradoura. “O uso dos sentidos leva, necessariamente, a formas de decodificação dos sinais emitidos pelo mundo externo, pois as sensibilidades são resultado da nossa capacidade responsiva e dialógica, produtoras de experiência” (Oliveira, 2020, p.8).

Essa capacidade responsável e dialógica advinda dos sentidos, agregada a uma experiência para si e produto de uma coletividade, nos permite compreender que o campo de estudo das sensibilidades em seu aporte teórico-metodológico se configura como um método de análise histórica, que direciona o olhar às representações do passado. Abordagem de cunho interdisciplinar que promove uma articulação entre história, cultura e psicologia, método que envolve um olhar hermenêutico sobre o objeto a ser estudado, a partir de três pontos:

**1) uma percepção inscrita sob o signo da alteridade** - a história envolve sempre uma diferença no tempo, uma estrangeiridade com relação ao que se passou por fora da experiência do vivido; **2) uma compreensão da cultura** - os sentidos que os homens atribuem ao mundo; **3) uma perspectiva psicológica na análise** – decifrar sentidos no tempo, capturando lógicas, sentimentos, emoções e afetos (Santos; Meireles, 2021, p. 21 – grifo original).

Em acordo com os autores, o/a historiador/a da educação reconstrói os rastros deixados pelo passado, tece uma colcha de retalhos, indicia as fontes, com o objetivo de reconstruir “a experiência sensível do acontecido”. O campo de estudo das sensibilidades no âmbito educacional, pela abordagem historiográfica, deriva da História Cultural (HC), já que, segundo Pesavento (2003), um dos pressupostos epistemológicos da HC é o de sensibilidade. Para autora,

As sensibilidades seriam, pois, as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos. Nessa medida, as sensibilidades não só aparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, àquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida (Pesavento, 2003, p.57).

As sensibilidades se exprimem em diferentes materialidades, as pinturas de retratos são uma delas, as imagens produzidas pelos diferentes artistas que compõem este estudo comunicam um imaginário, uma cultura, um modo de vida e nos fornecem pistas de como essas mulheres eram retratadas. Uma vez que, “as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo, que os homens produzem em todos os tempos” (Pesavento, 2003, p.58-59). Para tanto, adotam-se como fontes a exposição artística *Memória das Ruas – Retratos dos Personagens de Curitiba*, realizada no Museu Oscar Niemeyer (MON); e a publicação *Personagens da História do Paraná: acervo do Museu Paranaense* (MP). Com base nessas materialidades delineiam-se: 1) os artistas; 2) a quantidade de obras por artistas; 3) as mulheres retratadas e os atributos do corpo feminino vestido. Pela lente dos artistas, indaga-se: Quais e como são as mulheres retratadas nesses espaços museológicos?

## **2. ENSINO SUPERIOR E A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DAS MULHERES**

No Brasil a expansão do Ensino superior, de acordo com Cunha (2015), ocorre no interstício de 1891 a 1910, fase em que foram criadas 27 escolas superiores: nove de Medicina, Obstetrícia, Odontologia e Farmácia; oito de Direito; quatro de Engenharia; três de Economia e três de Agronomia (Cunha, 2015, p. 158). Ciente desse contexto, seguindo as colocações de Simioni (2002, p. 147) sobre a profissionalização feminina, em que a autora menciona que uma das causas da pouca representatividade das mulheres no Ensino superior remete ao fato de que a Universidade como um espaço público, até o ano de 1879, não permitia o ingresso de mulheres. Às mulheres era reservado o professorado, cuja trajetória profissional avançava até a Escola Normal, pois mesmo com a liberação para cursar o Ensino superior, o acesso não era aceito com naturalidade.

Na produção de arte acadêmica, a representatividade do artista estava atrelada ao tipo de pintura. Simioni (2002, p. 149) aborda a trajetória artística de Georgina Moura Andrade de Albuquerque e sinaliza que ela é uma das primeiras artistas a produzir pintura histórica feminina no Brasil, já que até 1922 não havia nenhuma mulher que tivesse se dedicado a esse gênero. Na hierarquia entre os gêneros de pintura, o mais importante era o histórico, seguido dos menores: o retrato, a natureza-morta, a paisagem e outros. O estudo de modelo vivo era uma etapa fundamental para a composição da pintura histórica, pois exigia conhecimento anatômico. Embora um dos gêneros mais rentáveis fosse o retrato.

As pinturas de retratos a serem analisadas não têm uma função mimética, o seu valor é documental, a imagem como forma de representação, tanto que, “o que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação” (Pesavento, 2003, p.88). As duas instituições culturais: o MP e o MON, fontes deste estudo, são espaços simbólicos que perpetuam a imagem de Alfredo Andersen e seus seguidores; portanto, parte da hipótese que uma parcela das obras expostas atenda a este propósito em acordo com Pesavento (2003). A autora, ao considerar a representação uma categoria central para História Cultural, menciona que: “a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.” (Pesavento, 2003, p.41).

Para Salturi (2011, p. 113), o legado de Andersen é composto pelas gerações dos precursores: Antonio Mariano de Lima, Alfredo Andersen; dos artistas novos: Zaco Paraná, João Turin, Frederico Lange de Morretes, João Ghelfi; dos artistas herdeiros: Erbo Stenzel, Artur Nísio e Theodoro de Bona. Essas não têm representantes mulheres.

A produção deste grupo de artistas atendia os moldes acadêmicos influenciando as artes plásticas em Curitiba até as quatro primeiras décadas do século XX (Freitas, 2003). Modelo que se ajusta ao ofício do “artista clássico/tradicional”, que na transição do século XIX para o XX era marcado pelo desenho imitativo, na acepção de Cunha (1907, p. 4), que equivale ao termo *Académie*. Segundo Simioni (2002, p. 146): “A *Académie*, ou desenho a partir de um modelo vivo, era a etapa que separava o *rapin* (estudante inicial) do estudante avançado, sendo, portanto, etapa primordial da formação de artistas e tendo um significado simbólico na carreira.” O estilo neoclássico foi o padrão que conformou o imaginário da arte no século XIX no Brasil, com a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816.

A Jean Baptiste Debret (1768-1848) foi entregue a cadeira de pintura histórica, dando início ao gênero no Brasil. O modelo dessa pintura seguiria os preceitos aprendidos com seu primo e mestre, o mais importante pintor francês do início dos oitocentos: Jacques Louis David (Simioni, 2002, p. 145).

Mesmo que o padrão de pintura de David tenha sido transplantado para o Brasil, em 1791, o modelo acadêmico na França passa por transformações, a Academia perde seus privilégios de monopólio de circulação dos bens artísticos, quando a Assembleia Legislativa aprova “a concessão a todos os artistas do direito de expor no *Salon*. ” (Hauser, 2000, p. 658). Além disso, as antigas distinções acadêmicas entre os temas e os gêneros diminui sua importância, quando a “qualidade pictórica forma o verdadeiro conteúdo da pintura” (Hauser, 2000, p. 720). Mudança absorvida por John Constable e pelos artistas impressionistas.

Segundo Perrot (2017, p. 101), considerando o contexto francês, a arte às mulheres tinha um atributo privado como sinônimo de boa educação, e como criação e profissão era um ofício para os homens. “Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. (...). As mulheres são impróprias para isso” (Perrot, 2017, p. 101). Somente a partir de 1900, em Paris, a Escola de Belas Artes abre as portas às mulheres, antes disso, o caminho seguido eram as escolas e academias particulares – em Paris a mais célebre foi a academia *Julian*. As pintoras mulheres ao participarem do *Salon* precisavam normatizar seus temas.

No *Salon*, os júris, inteiramente masculinos, esperavam das mulheres que se conformassesem com os cânones da feminilidade, pelos temas: naturezas-mortas, retratos, cenas de interior e buquês de flores, que formavam uma seção inteira; e pelo estilo. Nem nu nem pintura de história (Perrot, 2017, p. 102).

Para as mulheres, era mais rentável dedicarem-se a gêneros secundários ou a artes decorativas. Nas vanguardas também era pequeno o número de mulheres, exceto quando existiam relações familiares entre os representantes, como Berthe Morisot, cunhada de Édouard Manet (Perrot, 2017, p. 103). Relações que se comprovam entre Georgina Moura Andrade de Albuquerque e seu marido Lucílio de Albuquerque, que cursou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (Simioni, 2002, p. 148). Em Curitiba, a pintora Maria da Conceição Aguiar Lima casou-se com Antônio Mariano de Lima, com quem teve aulas de artes, assim como Maria Amélia de Barros Mota era esposa do advogado e jurista Pamphilo D’Assumpção, a artista depois de 1920 adota o sobrenome do marido, fruto do segundo casamento (Priori, 2017, p. 375-379).

Sendo que, a pintura acadêmica, que teve como precursores Antonio Mariano de Lima e Alfredo Andersen, caracteriza o estilo desses artistas. Profissão que, pelas fontes analisadas, vai se comprovar como sendo de domínio masculino, pois é mínima a circulação de artistas mulheres em Curitiba. Na revista *Ilustração Paranaense*, edições de 1927 a 1930, entre os 33 artistas plásticos, fotógrafos e estúdios colaboradores da publicação, tem-se apenas a produção de Maria Amélia D’Assumpção, com 7 obras. Nessa mesma fonte, dentre os 54 escritores colaboradores da revista, também é mencionada apenas a participação de uma escritora mulher: Anita Philipovsky (Salturi, 2011, p. 75 e 78).

A quantidade de artistas mulheres, que compõem o catálogo do MP também é pequena. O catálogo constitui-se de 138 retratos, circunscrevendo o período entre 1853 a 1988, abrangendo: 61 obras sem data; 22 obras entre 1853 a 1888; 24 obras entre 1889 a 1930; 29 obras entre 1931 a 1969; 2 obras esporádicas de 1974 e 1988. Verifica-se que entre 1889 a 1930 não consta nenhuma pintura realizada por mulher, divulgada na publicação.

Desse modo, concorda-se com Simioni quando sinaliza os obstáculos da educação artística das mulheres no Brasil, dentre os quais:

- 1) ausência de uma tradição feminista de combate por direitos sociais, (...)
- 2) dificuldade de serem aprovadas nos exames de admissão, uma vez que eram raras as escolas secundárias que aceitavam mulheres em suas fileiras (...),
- 3) continuaram sua formação tradicional: em ateliês particulares de professores vinculados à academia ou na *Académie Julian*, em Paris. (...),
- 4) Talvez a vergonha (...) (Simioni, 2002, p. 147).

A vergonha em romper com o comportamento que se esperava da mulher, que era cuidar da casa e não disputar o espaço público, representava um empecilho para carreira de artista plástica.

Uma mulher que pretendesse uma formação acadêmica estaria cometendo alguns desvios: um deles seria pleitear uma carreira pública, o que contrariava o espaço que lhe era sugerido pelos valores sociais, e o outro seria se postar (o que exigia muita coragem) diante de um modelo, vivo e nu diante de seus olhos (Simioni, 2002, p. 147).

As mulheres com formação artística e que recebiam uma educação estética, em sua maioria, não faziam aula de modelo vivo, cursavam a de desenho de ornatos. Poucas se matriculavam nos ateliês de pintura e escultura, menciona Simioni (2002, p. 148), já que a sua formação acadêmica deveria se adequar aos atributos femininos direcionado aos afazeres domésticos.

Em Curitiba, na “Academia doméstica” de Andersen, as mulheres tinham aula de modelo vivo e não se dedicavam somente aos temas de flores e outros motivos de natureza-morta, recebiam ensinamento semelhante ao dos homens, menciona Corrêa (2011, p. 218). Tendo como objeto de análise os retratos de ateliê realizados por Andersen, conhecemos o seu ofício, os métodos de ensino e a representação das mulheres. De acordo com Corrêa (2011, p. 219): “as mulheres eram um público potencial, mas poucas tiveram chance de encaminharem-se profissionalmente como pintoras”. Foram alunas de Andersen: Inocência Falce, Maria Amélia D’Assumpção, Maria Sylvia Senff Palú, Sinhazinha Amorim Rebelo, Silvina Bertagnoli, Quiqui Niepce da Silva, Lalá Guimarães, Lydia de Marco, Zorah Silva Molinari, Zizi de Moura Marques

dos Santos, Odete de Mello Cid e Isolde Hoette Johann, como alude Corrêa (2011) e Priori (2017):

Além disso, na representação das mulheres artistas, o atributo delicadeza opõe-se à virilidade, como no retrato de Inocência Falce, nessa cena de gênero:

[...] a aluna não toca os pés no chão, e a atividade de pintar é representada com especial leveza, bem diferente da postura assertiva de Ludovico diante da tela. Delicada, de vestido longo azul e jaleco branco, ela executa sua tela dentro do ateliê de Andersen, (...) (Corrêa, 2011, p. 215-216).

Padrão de beleza feminina, que se ajusta aos retratos desde a segunda metade do século XVI, como menciona Vigarello (2006, p. 24): “uma divisão se faz aqui, orientando nitidamente, e por muito tempo, os gêneros em direção a duas qualidades opostas: a força para o homem, a beleza para a mulher; (...)", ou seja, beleza como sinônimo de perfeição e a mulher como “o agasalho da casa” (Vigarello, 2006, p. 24).

As mulheres e os homens que frequentavam a escola de Andersen estavam trajados socialmente, os retratos de ateliê objetivavam comunicar a seriedade do lugar e o compromisso com o ensino artístico. Até o início de 1920, esse era um espaço de formação artística, que seguia a prática de representação de modelo vivo e mantinha um *status* de distinção para a elite local. Durante as aulas, as mulheres vestiam-se com sobriedade, roupas sem decote, cores escuras e poucos acessórios; se necessário, as mães podiam levar seus filhos às aulas. Do grupo de mulheres que tiveram aula com Andersen, três delas foram memorizadas pelo MP e MON: Inocência Falce, Maria Amélia D'Assumpção e Silvina Bertagnoli.

O modo de vestir mencionado por Corrêa (2011, p. 218) não se ajusta ao modo com que Andersen retrata a artista Maria Amélia D'Assumpção<sup>1</sup>, em 1924, o que conota que a artista já tinha uma carreira artística, e, talvez, não frequentava mais as aulas do mestre. A pintura foi doada pela família ao Museu Paranaense, na qual:

[...] vê-se a retratada *ainda moça*, a mais de meio corpo voltada 3/4 à esquerda, olhando à frente. Cabelos pretos repartidos ao meio e repuchados para trás em coque, cobrindo as orelhas. *Vestindo 'QUIMONO' estampado com decote em "V", de trespasso e debrum preto. Mangas compridas e largas.* Segurando com a mão esquerda a palheta com quatro pincéis. A direita toca o cavalete com a tela que está pintando. Fundo escuro (Andersen, 1924, s.p)

<sup>1</sup> Localização: Secretaria de Estado da Cultura. MP.1084. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33387/exemplares>. Acesso em: 13 maio 2025.

A ausência de acessórios e o tipo de roupa que Maria Amélia está trajando são “indícios” de que o ato de pintar era um atributo masculino, já que aos olhos do mestre, a cena sugere que a artista estaria pintando em um ambiente doméstico.

Ser retratada, ainda moça, e a família doar a obra ao museu são pontos mencionados por Sofio (2018), ao se referir ao contexto francês, e, que, em certa medida, contribuem com o reconhecimento de Maria Amélia D’Assumpção. Contudo, no contexto paranaense, a produção da maioria das mulheres artistas é memorizada em função do vínculo com Alfredo Andersen, e, em 1924, Maria Amélia já tinha completado 40 anos; isto é, a imagem em questão nos remete a uma assimetria de gênero, preconizada pelo modo de vestir. Priori (2022), ao mostrar o protagonismo de Maria Amélia no começo do século XX, no Paraná, elenca os obstáculos vivenciados pelas artistas mulheres, que ocasiona no ocultamento de muitas carreiras: “matrimônio, maternidade, interdições sociais, não acesso à educação e à profissionalização, dificuldades de acesso aos materiais de trabalho, poucos recursos econômicos, discriminações de gênero e outras motivações” (Priori, 2022, p.2).

No Brasil, em particular em Curitiba/PR, considerando a precariedade de um campo artístico durante a Primeira República – tanto pela ausência de galerias de arte, quanto pela incipienteza de uma rede de museus nos termos de Bourdieu (2007) – questiona-se: Quais as estratégias das artistas mulheres que contribuíram com o seu reconhecimento? Questão a ser delineada no próximo tópico, visto que a formação profissional das mulheres segue caminhos distintos em função de pertencerem ou não a elites, cujas memórias presentes nas obras em circulação dos acervos do MP e do MON adquirem diversas tonalidades.

### 3. EXPOSIÇÃO MEMÓRIA DAS RUAS

A exposição *Memória das Ruas* reuniu obras do acervo do Museu Paranaense e do Museu Oscar Niemeyer, composta por 99 obras de pintura e escultura. A produção engloba o período de 1876 a 1971, distribuídas em: 44 obras sem data; 12 obras entre 1853 a 1888; 15 obras entre 1889 a 1930; 27 obras entre 1931 a 1969; 1 obra datada de 1971. Quanto à linguagem, tem-se: 75 retratos na linguagem de pintura e desenho; 24 bustos e rostos na linguagem de escultura. Além das 3 placas de rua. Dos 75 retratos, tem-se a participação de 30 artistas: 28 homens e 2 mulheres (Quadro 1).

QUADRO 1 – QUANTITATIVO DE ARTISTAS E OBRAS – PINTURAS  
E DESENHOS – EXPOSIÇÃO MEMÓRIA DAS RUAS

N. ARTISTAS	N. RETRATOS HOMENS	N. RETRATO MULHERES	TOTAL RETRATOS
28 homens	67	2	69
2 mulheres	2	–	2
4 sem autoria	4	–	4
34	73	2	75

FONTE: MON. *Exposição Memória das Ruas* (2016-2017).

Considerando a produção feminina, a artista Inocência Falce pintou o retrato de Alfredo Andersen, em 1933, na técnica óleo sobre tela, com dimensões de 39 x 29 cm; Zeila Navarro Swain retratou Flávio Suplicy de Lacerda, em 1961, na técnica óleo sobre tela, com dimensões de 65,5 x 46,5 cm. As duas obras integram o acervo do MP. Falce foi aluna de Andersen de 1930 a 1935, dedicava-se à pintura de flores e a motivos da natureza, depois da morte de Andersen trabalhou na Escola República Argentina como professora substituta (Carneiro Junior, 2014, p. 176; Priori, 2017, p. 382). Swain nasceu em 1944 e faleceu aos 63 anos. Algumas de suas obras encontram-se no *Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, de Paris, produzidas entre 1975 a 1979. Era “artista plástica, feminista, doutora em psicologia. Ela auxiliou as mulheres nos mais variados problemas, na afirmação como sujeitos políticos e autônomos. Sua arte abriu-se em leques, pinturas, gravuras, esculturas e vitrais.” (Carneiro Junior, 2014, p. 179).

Os artistas com maior quantidade de obras vinculadas na exposição foram Alfredo Andersen e Theodoro de Bona, as mulheres retratadas foram pintadas por esses dois artistas. Andersen pintou o retrato Emília Ericksen, na técnica óleo sobre tela; De Bona representou Hermínia Rolim Lupion, em 1949, na técnica óleo sobre tela, ambas as pinturas pertencem ao MP.

Seguindo a descrição do retrato de Emilia, o corpo feminino veste-se com recato, seguindo os preceitos religiosos, como alude Corrêa (2011, p. 102-103). Na imagem, vê-se:

[...] retrato em posição frontal, da cintura para cima, com o rosto em destaque no centro da tela em relação à largura e da metade para cima em relação à altura. A senhora retratada tem pele clara, olhos castanhos e cabelos grisalhos, repartidos ao meio, onde aparece na frente não coberta pelo chapéu de tecido escuro. O chapéu tem detalhes ondulados, no alto, nas cores sépia e vinho e é amarrado embaixo do queixo, por um laço no seu lado direito. Ela tem lábios finos rosados e seu olhar está levemente para a sua direita. A vestimenta é de cor preta e se confunde com o fundo escuro da tela, sem aparecer detalhes da mesma. Apenas parte de um colarinho branco destaca-se próximo ao pescoço dela do lado direito. (Andersen, sem data A, s.p.)

Representação que se ajusta à “beleza religiosa” e às qualidades morais da mulher no século XVI, em que os traços delicados (rosto, testa, colo, boca) e os gestos discretos são símbolos de compostura. A boca simboliza o pudor, nas palavras de Vigarello (2006, p. 29): “um símbolo: a boca, fina, estreita, fechada, para encobrir tudo que possa sugerir qualquer ‘interior’, até mesmo qualquer ‘impudor’”, isto é, uma beleza que revela um estatuto social e difere da beleza “afetada” e “sedicia” (Vigarello, 2006, p. 28).

Emilia Faria e Albuquerque vinha de uma família abastada e culta, falava vários idiomas, nasceu no Engenho da Piedade, próximo a Recife, no dia 17 de novembro de 1817. Era filha

de Maria Carolina Faria e Albuquerque e do cirurgião José Manoel de Faria e Albuquerque. Em 1841, casou-se com Conrado Ericksen, oficial da marinha dinamarquesa; logo após o seu casamento fixa moradia na Dinamarca, onde nasceram suas filhas: Mariana e Nancy; no Brasil, seus outros filhos: Conrado, Haraldo, Balbina, Caetano e Emília. Em 1844, no retorno ao Brasil, após o naufrágio do navio que ocasionou a perda dos bens, a família foi morar em Santos. Em 1856, Emília e sua família passaram a residir em Castro. Seis anos depois, seu marido Conrado falece. Nesse mesmo ano, em 1862, Emília funda o primeiro jardim de infância do Brasil. (Lössnitz, 2006, p. 75).

Observando o retrato de Emília em comparação ao de Hermínia, realizado em 1949, nota-se outro padrão de beleza e composição visual. Hermínia não se posiciona paralelamente ao observador, assim como o fundo da imagem não se confunde com a figura, a paleta de cor é distinta e o fundo compõe a cena. Quanto à beleza, a partir do século XIX, rompe-se o dilema entre representar o rosto (o alto) ou o corpo (o baixo), visto que,

[...] a presença física se torna mais ‘total’, orientando-se para belezas mais dinâmicas, mais estendidas. As figuras se elevam, flexibilizam-se. Isso possibilita à mulher uma maneira mais reconhecida também, mais ativa, de habitar o espaço público. (Vigarello, 2006, p. 102).

Hermínia Rolim Lupion foi a primeira esposa de Moisés Lupion, filha do coronel Pedro Rolim de Moura e Joana Hilário Borba, que era neta materna do coronel Telêmaco Augusto Enéas Morocine Borba, ervateiro e importante chefe político em Tibagi. De acordo com Estevinho (2017, p. 294), “é pelo casamento conveniente que um imigrante espanhol passa de vendedor de amendoim, ‘self-made-man’ à liderança política, tudo respaldado pela noiva oriunda de família que compõe a elite social política do Paraná”. A resenha de Estevinho sobre o livro *Nepotismo, parentesco e mulheres*, de Ricardo Costa de Oliveira, elucida a importância das mulheres para manutenção das famílias no poder e na inserção de novos-ricos no cenário político paranaense.

Em continuidade à análise da exposição realizada no MON, na linguagem de escultura foram expostas 24 obras, totalizando 7 artistas homens e a escultora Eleonora Zyro (Quadro 2).

QUADRO 2 – QUANTITATIVO DE ARTISTAS E OBRAS – ESCULTURAS – EXPOSIÇÃO MEMÓRIA DAS RUAS

N. ARTISTAS	N. RETRATOS HOMENS	N. RETRATOS MULHERES	TOTAL RETRATOS
7 homens	11	2	13
1 mulher	1	–	1
10 sem autoria	10	–	10
18	22	2	24

FONTE: MON. Exposição Memória das Ruas (2016-2017).

Zyto produziu o rosto de Getúlio Dornelles Vargas, em 1961, feito em gesso com acabamento dourado, nas dimensões de 24,5 x 15 cm. A obra faz parte do acervo do MP. Das seis obras de Erbo Stenzel, duas retratam mulheres: o busto em gesso de Maria Trevisan Tortato, de 1960, nas dimensões de 61 x 54 x 37,5 cm; a cabeça feita em gesso de Julia Wanderley, medindo 65 x 35,5 x 45 cm. Ambas as obras pertencem ao acervo do MON.

Maria Tortato nasceu na Itália, em Mira, em 1880. Veio para o Brasil com 12 anos de idade e faleceu em Curitiba, em 1959. Moradora do bairro Água Verde, a Praça Maria Polenta, onde se encontra o seu busto, fica no encontro da Rua Carneiro Lobo e Avenida República Argentina (Circulando Curitiba, 2012, s/p). Maria Tortato era popularmente conhecida como Maria Polenta pelas suas massagens e curas realizadas sem o conhecimento da medicina erudita. Segundo Ganz, Maria atendia gratuitamente e dominava os saberes da saúde do corpo. Pois,

[...] usando seus conhecimentos sobre massagens aprendidos de maneira informal, com outro massagista, ela fez fama em Curitiba, atuando no campo da medicina, especialmente no da ortopedia, sem nunca ter sentado nas salas de aula das faculdades (Ganz, 1994, p. 41-42).

A autora apresenta parte da trajetória de trabalhadoras urbanas de Curitiba, entre os anos de 1925 a 1945, mulheres que conquistaram seus saberes de modo formal ou pela prática diária. O estudo recai sobre atividades profissionais que não englobam o trabalho fabril, tendo como principal fonte a imprensa periódica. Atividades que: “(...) reservam para a mulher um certo controle sobre o processo de seu trabalho e um certo resguardo de seu saber de trabalhadora, mesmo que parcial” (Ganz, 1994, p. 7). Entre as diferentes profissões que as mulheres conquistaram ao longo da década de 1930 e 1940, em Curitiba, cursar a Escola Normal era uma das melhores escolhas, já que:

[...] refletia as atitudes e valores das famílias tradicionais que a consideravam adequada para, além de permitir uma formação profissional, propiciar uma cultura abrangente para a mulher, que poderia ser utilizada na sua vivência doméstica (Ganz, 1994, p. 28).

O magistério era uma profissão distinta se comparada as outras atividades – lavadeiras, empregadas domésticas, garçonetes, operárias e outras – e, perpassava um discurso construído pela missão de educar. Nas palavras de Ganz (1994, p. 31), “a formação da normalista integrava o papel da mãe com o da mestra, já que o exercício da atividade era visto como sendo função própria das mulheres, para a qual acreditava-se possuírem habilidades inatas”. Nascimento e Sousa (2011, p. 270) elucidam sobre o processo de

instrução feminina na capital do Paraná, ao tratar do pioneirismo de Julia Wanderley, que conclui a Escola normal em 1892.

[...], em 1893, a primeira mulher nomeada pelo Poder Executivo do Paraná para exercer o magistério. Foi regente da 9<sup>a</sup> Cadeira de Instrução Primária de Curitiba, os anos seguinte, transferida para a primeira Cadeira da Capital. Foi encarregada da direção da Escola Tiradentes, em fevereiro de 1895 (Nascimento; Souza, 2011, p. 270).

Segundo os autores,

[...] o ingresso das mulheres na Escola Normal está diretamente vinculado ao processo de construção do sistema de educação popular na sociedade brasileira. As insuficientes condições de trabalho e de salário, originárias das mazelas do Estado para com o ensino público determinaram o afastamento dos homens deste ofício (Nascimento; Souza, 2011, p. 275).

Julia colaborou com jornais curitibanos: O artista e Operário livre, assinava com o pseudônimo Augusta de Souza provavelmente pelas restrições das mulheres em participar da vida política. Em 1915, integrou o Conselho Superior de Ensino Primário e foi designada professora e diretora da Escola Intermediária (Nascimento; Souza, 2011, p. 273). Julia Wanderley nasceu em 1874 e faleceu no dia 5 de abril de 1918, em Curitiba. No seu *livro íntimo*, endereçado ao filho adotivo Julio Petriche da Costa, Araújo (2011, p. 3.283) apresenta um trecho da autobiografia escrita por Julia, em 1918.

Informações para o Julinho conhecer a sua ascendência. Julia Augusta de Souza Wanderley (professora normalista) depois Julia Wanderley Petriche, por ter contrahido matrimonio com Frederico Petriche, nasceu na cidade de Ponta Grossa, a 26 de Agosto de 1874 (4<sup>a</sup>-feira) ... filha legítima de Affonso Guilherme Wanderley e D. Laurinda de Souza Wanderley (Julia Wanderley, 1918, p. 3 *apud* Araújo, 2011, p. 3.283).

Cursar a Escola Normal, trajetória seguida por Julia, não era comum para maioria das mulheres, uma vez que, de acordo com Habner, as mulheres da elite representavam uma pequena parcela da população brasileira no século XIX, diferenciadas por sua condição econômica e de raça. Nessa época, as mulheres viviam em estruturas culturais, sociais e econômicas criadas por homens e tinham a função de favorecê-los. “O universo feminino era para ser doméstico. Mesmo as mulheres das classes privilegiadas não podiam entrar no mundo ‘masculino’ da política” (Habner, 2013, p. 47). Na organização familiar, o chefe da casa

era o marido, a mulher ocuparia essa posição após a sua morte, modelo de conduta que se efetivava pelo costume e pela lei. Na lei, o Código Filipino compilado em 1603, em Portugal, manteve-se ativo no Brasil até a promulgação do Código Civil de 1916. (Habner, 2013, p. 50).

A mulher cuidava do espaço doméstico, embora na década de 1870 é menor o número de escravizadas domésticas. Segundo Habner (2013, p. 52-53): “(...) cerca de dois terços dos trabalhadores domésticos do Rio de Janeiro eram pessoas livres e não escravos. (O serviço doméstico continuaria por muito tempo a ser a forma de emprego mais comum das mulheres pobres urbanas)”. A própria educação das mulheres de elite as preparava para assumir o papel de esposa e mãe, atuando como mantenedoras da base moral da sociedade. Habner menciona que: “de acordo com o primeiro censo nacional de 1872, somente 19,8% da população masculina e 11,5% da população feminina sabia ler e escrever” (Habner, 2013, p. 57). Pois, a escola incidia sobre as classes sociais, as meninas de elite recebiam educação em casa com tutores particulares ou nos internatos de freiras, as meninas menos ricas frequentavam escolas privadas, mas não públicas. As públicas eram direcionadas a crianças pobres.

O desenho e a pintura não eram a linguagem artística mais apropriada para os estudos das mulheres de elite, a educação estética centrava-se no conhecimento de línguas estrangeiras e de música, cujo propósito era valorizar as mulheres no momento de candidatar-se a um bom casamento, destaca Mello (2018), se referindo ao século XIX e ao contexto paranaense. Assim como Habner e Mello, Arend (2013, p. 67) menciona os refinamentos culturais das meninas bem situadas socialmente, como tocar piano e o aprendizado de um segundo idioma, quase sempre o francês – qualidades que contribuíam para um casamento melhor. Por contraste, o labor era o destino das meninas que nasciam pobres (escravizadas, libertas, ingênuas ou livres). Reitera-se que, no século XIX, o ingresso no Ensino superior era classificado por áreas, as ditas femininas incluíam: Magistério, Enfermagem, Farmácia e Odontologia; as quais, ainda assim, havia obstáculos a serem superados pelas mulheres no final dos anos de 1870, alude Matos e Borelli (2013, p. 136).

Entre 1835 a 1890, o magistério tornou-se basicamente feminino (essa tendência foi chamada de ‘feminização do magistério’), na medida em que passou a ser visto como um campo por excelência de mulheres, apreciadas como mais capazes de cuidar, educar e disciplinar as crianças (Matos; Borelli, 2013, p. 137).

Dentre as profissões das mulheres memorizadas pelo Museu Paranaense, a que predomina é o magistério, publicação detalhada a seguir.

#### 4. PERSONAGENS DA HISTÓRIA DO PARANÁ

A publicação *Personagens da história do Paraná* foi organizada em sete categorias: 1) Políticos do Paraná; 2) Personagens nacionais; 3) Empresários, 4) Intelectuais e artistas; 5) Militares; 6) Religiosos; 7) Mulheres. Desse conjunto, mapeia-se a representação das mulheres e dos artistas com maior produtividade. O quadro 3 mostra 63 artistas que pertencem ao acervo do Museu Paranaense, totalizando 138 obras. Na categoria “Mulheres”, tem-se 18 retratos, o que representa 13% desse montante. No ofício de “Artistas”, a publicação reúne 6 mulheres, o que equivale 9,5 % do total.

QUADRO 3 – QUANTITATIVO DE ARTISTAS E OBRAS – PERSONAGENS DA HISTÓRIA DO PARANÁ

N. ARTISTAS	N. RETRATOS HOMENS	N. RETRATOS MULHERES	TOTAL RETRATOS
36 homens	35	–	35
(1 obra) 12 homens	65	11	76
6 mulheres	12	6	18
8 sem autoria	8	–	8
1 misto	–	1	1
63	120	18	138

FONTE: Carneiro Junior (2014).

Dentre as mulheres retratadas, de um lado aparecem as que são memorizadas por seus laços familiares, como filhas, esposas e mães de personalidades importantes da história do Paraná; de outro, as que exercem as profissões relacionadas à arte e ao magistério. Excetuando desses padrões, tem-se o retrato de Maria Ferreira<sup>2</sup>, fazendeira, desbravadora e primeira posseira, que residiu às margens do Rio Irararé. Retrato feito por Alfredo Andersen, na técnica óleo sobre tela.

A pintura de Maria Ferreira segue uma paleta em tons de marrons, que remete ao retrato de Emília. A cor da pele tem a mesma tonalidade que a do fundo da imagem e da vestimenta, embora a postura e o olhar difiram visivelmente. A imagem exibe uma senhora de mais idade, observado pela feição do rosto e o grisalho do cabelo. Ferreira veste roupas simples e não possui nenhum adereço. Pela descrição do acervo, lê-se: “Busto de anciã, de frente, olhando à mesma direção. [...], cabelos brancos cobertos por um lenço de listras vermelhas, amarrado direita. Trajando vestido marrom, gola fechada rente ao pescoço. Fundo terra escura” (Andersen, sem data B, s.p.). A diferença social imprime-se no aspecto visual da pintura, a

<sup>2</sup> Localização: Secretaria de Estado da Cultura MP.1037. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33382/exemplares>. Acesso em: 13 maio 2025.

exemplo da liberdade simbolizada pelo retrato de Ferreira, em direcionar seu olhar ao espectador.

Dentre os membros da elite foram retratadas dez mulheres: 1) Anna Balbina Alves Branco, filha do capitão-mor Antonio José Alves e de Manoela Garay Alves, que se casou com Romão Rodrigues de Oliveira Branco; 2) Damiana Correia, filha de Sebastião Vieira do Nascimento e Anna Vieira do Nascimento, casada com Joaquim Cândido Correia e mãe da pintora Iria Cândida Correia; 3) Francisca Antônia Pereira, casada com o comendador Manoel Francisco Correia Junior; 4) Hermínia Rolim Lupion, esposa de Moysés Lupion de Troia, governador do Estado do Paraná em 1947 e 1956; 5) Hipólita Pereira da Costa, filha de Antonio José Pereira com Anna Maria Alves; 6) Joaquina Correia Guimarães, identificada na publicação por Sra. José Mathias Ferreira de Abreu, filha do Visconde de Nácar com Maria Clara Correia Guimarães; 7) Joaquina da Silva Pereira Faria, filha do coronel Francisco da Silva Pereira, casou-se com Joaquim D'Almeida Faria Sobrinho; 8) Rita Guimarães Gomes, casada com Antonio Henrique Gomes, teve a filha Helena Gomes Correia, que foi casada com Prescilio da Silva Correia; 9) Rita Loyola Marques, casada com o coronel Manoel Gonçalves Marques; 10) Delfica Guimarães, filha do Visconde de Nácar e de Maria Clara Correia Guimarães, com dois retratos – o da juventude feito por Iria C. Correia e o da maturidade, realizado por Alfredo Andersen.

Um segundo grupo reúne mulheres que, além das relações familiares e dos bons casamentos, exerciam profissões relacionadas às artes e ao magistério: 1) Emília Ericksen, professora de primeiras letras, que também participou da exposição do MON; 2) Flora Camargo Munhoz da Rocha, esposa de Bento Munhoz da Rocha Neto, escritora, ocupou a cadeira número 10 da Academia Paranaense de Letras; 3) Francisca de Menezes, musicista, pianista e cantora, era irmã de Bento de Menezes – maestro de grande projeção musical até o fim do século XIX, em Curitiba; 4) Ritta Anna de Cássia Franco foi a primeira professora pública para meninas da então 5<sup>a</sup> Comarca da Província de São Paulo, depois Província do Paraná. Em 1833, seu exame para o cargo foi destaque na sociedade curitibana, função até então ocupada por homens; e duas artistas: Maria Amélia D'Assumpção e Silvina Bertagnoli.

Os nomes de D'Assumpção e Bertagnoli aparecem no mapeamento feito por Priori, ao delinear parte da história de artistas mulheres atuantes no Paraná na transição do século XIX para o XX, assim como os de Iria Cândida Correia, Maria da Conceição Aguiar Lima, Francisca Cândida Munhoz, Isolde Hötte Johann, Inocência Falce, Sinhazinha Rebello, Lydia de Marco, Maria Sylvia Senff Palú e Gene Woiski. Desse grupo, três artistas têm maior representatividade em função da sua origem familiar, laço matrimonial e volume de obra produzida: Iria Cândida Correia, Maria da Conceição Aguiar Lima e Maria Amélia D'Assumpção.

Ainda a respeito das mulheres artistas retratadas na publicação do MP, Maria Amélia D'Assumpção foi “considerada a primeira aluna de Alfredo Andersen. Lecionou pintura e desenho na Escola do Professor Francisco Guimarães e na Escola Profissional Feminina.

Dedicou-se à natureza morta.” (Carneiro Junior, 2014, p. 168). Sobre Silvina Bertagnoli, destaca-se um trecho de sua biografia:

[...] após o curso normal, ingressou na Escola de Alfredo Andersen, de quem foi discípula. Artista, especializada em naturezas mortas e paisagens paranaenses. Participou de várias coletivas, entre elas o I Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944. Foi também professora de piano, tendo estudado com Menssing e na Academia de Música do Paraná. (Carneiro Junior, 2014, p. 173)

Para categoria “Mulheres”, a publicação do Museu Paranaense afirma:

[...] são, na maioria dos casos, donas de casa, filhas, esposas ou mães de personagens da sociedade paranaense. Foram agrupadas nessa categoria para suscitar a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade paranaense e sua exclusão do espaço público. Há retratos de professoras, artistas e empresárias. (Carneiro Junior, 2014, p. 154).

Exclusão que se estende à profissionalização das mulheres artistas, visto que não consta nenhuma pintora mulher retratada na categoria “Artistas” e “Intelectuais”; os artistas representados foram: Alfredo E. Andersen, Frederico Guilherme Virmond, José Peon, Waldemar Curt Freyesleben. (Carneiro Junior, 2014, p. 105, 115, 128, 139). No quadro 4, detalha-se quem são as artistas mulheres que participaram da publicação do MP e quem foram as pessoas retratadas por elas. Na posição de “Artistas” estavam Francisca Munhoz, Inocência Falce, Iria Cândida Correia, Luciana Battioli, Maria Amélia D’Assumpção e Zeila Navarro Swain.

QUADRO 4 – ARTISTAS MULHERES – PERSONAGENS DA HISTÓRIA DO PARANÁ

ARTISTAS MULHERES	N. RETRATOS HOMENS	N. RETRATOS MULHERES	TOTAL
Iria C. Correia	1. Manoel Francisco Correia 2. Coronel Joaquim Cândido Correia 3. Manoel Francisco Correia Jr. 4. José Mathias Ferreira de Abreu 5. Capitão Matias Gonçalves Guimarães	1. Damiana Correia 2. Delfica Guimarães 3. Francisca Antônia Pereira 4. Joaquina Correia Guimarães (Sra. José Mathias Ferreira de Abreu) 5. Rita Loyola Marques	10
Maria Amélia D'Assumpção	1. Dom João Francisco Braga 2. Joaquim Francisco Lopes 3. Zacarias de Góes e Vasconcellos	1. Rita Anna de Cássia Franco 2. Francisca de Menezes *	4(1)
Francisca Munhoz	1. Hipólito José Alves de Araújo	–	1
Inocência Falce	1. Alfredo E. Andersen	–	1
Luciana Battioli	1. Maury Rodrigues da Cruz	–	1
Zeila Navarro Swain	1. Flávio Suplicy de Lacerda	–	1
6 artistas	12	7	18(1)

FONTE: Carneiro Junior (2014, p. 176-179). \* Pintura em parceria com Paulo D'Assumpção.

Iria Cândida Correia e Maria Amélia D'Assumpção são as duas artistas com o maior número de obras exibidas na publicação do MP, conjunto de imagens que mostra estratégias distintas de reconhecimento: 1) a origem familiar e o capital social; 2) o capital simbólico, via matrimônio – nos termos de Bourdieu (2007). Na produção de Iria, predominam os retratos de seus familiares, a artista também pintou paisagens e naturezas-mortas, mas poucas obras chegaram até os dias atuais. Reconhecida como a primeira pintora na futura província do Paraná, era natural de Paranaguá e oriunda de família tradicional da cidade (CORRÊA, 2011, p. 91-92). Na publicação do MP, destaca-se o retrato do coronel Joaquim Cândido Correia (1815-1884), pai da artista. Dentre as mulheres retratadas estavam: Damiana Correia, mãe da artista, e Delfica Guimarães (Delfica G. Carneiro).

A biografia de Delfica centra-se nos dois casamentos e nos filhos provenientes dessas uniões:

Filha do Visconde de Nácar e de Maria Clara Correia Guimarães. Foi casada com José Mathias Gonçalves Guimarães e teve três filhos do primeiro casamento: Theodorico Gonçalves, Manoel Antonio e Eugenia. Com Manoel Ricardo Carneiro, segundo esposo, teve quatro filhos: Manoel Bicudo, Anibal Guimarães, Haydée e Abdon Petit, este último homenageado ao receber uma rua com seu nome (CARNEIRO JUNIOR, 2014, p. 158).

Em seus dois retratos, produzidos no intervalo de 37 anos, o primeiro por Iria (1860) e o segundo por Andersen (1897), vê-se o contraste entre a juventude<sup>3</sup> e a maturidade<sup>4</sup>. Pela paleta de Iria, Delfica veste-se com roupa preta, sem decote, portando acessórios. Pulseira e broche fechando a gola do vestido cinturado de aparência aveludada, com mangas em tons azuis e cinzas, um bordado orgânico na gola. A obra foi comprada pelo MP e fazia parte do Museu Coronel David Carneiro, onde, na descrição da imagem, lê-se:

Figura feminina, pintada na composição nos tons preto, branco, magenta, terra, azul, ocre, sépia, cinza; a retratada está a 3/4 de perfil para a esquerda, meia-idade, cabelos repartidos ao meio e presos atrás, brinco em forma de folha, traja um vestido preto fechado até o pescoço, com gola rendilhada branca e um broche dourado em forma de flor, preso ao meio, braço direito flexionado a altura do colo com a mão segurando a abertura da blusa; no braço uma pulseira com o mesmo motivo do broche; presa ao antebraço uma manga com acabamento de pele branca com um laço azul (CORREIA, 1860, s.d.).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33801/exemplares>. Acesso em: 13 maio 2025.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33418/exemplares>. Acesso em: 13 maio 2025.

No retrato feito por Andersen – pintura adquirida pelo museu na qual também integrava o Museu Coronel David Carneiro – o detalhe da roupa está na renda preta do vestido sobre o colo e no broche dourado que prende a gola. Na descrição da imagem, lê-se:

A retratada está com o rosto voltado para o lado direito, olhar sério, cabelos meio grisalhos, repartidos ao meio e presos. Usa brincos em forma de pingente. Trajando vestidos preto, com um bordado discreto na frente. Na gola um broche em metal dourado com inscrições de pérola (ANDERSEN, 1897, s.p.)

Nas duas imagens, a composição de fundo é neutra; a paleta é escura: marrons, cinzas e preto, nota-se um pouco de cor nos detalhes do vestido e nos acessórios. O tom rosado das bochechas da pintura de 1860 cede lugar a linhas de expressão do retrato de uma mulher madura, pelo olhar de Andersen. Delfica também modifica sua expressão facial e a postura corporal: na primeira imagem, transmite uma leveza no olhar em uma pose de recato e recolhimento; na segunda imagem, seu olhar é mais denso, toda composição é tomada de uma robustez, visível pelo contorno dos ombros.

Das imagens produzidas por Maria Amélia D'Assumpção, salienta-se o retrato de Francisca de Menezes<sup>5</sup>, realizado em conjunto com João Pamphilo D'Assumpção, marido da artista e de ascendência negra (Vanali, 2016). A pintura foi adquirida pelo Museu Paranaense, em 2004, e integrava a Coleção David Carneiro. Na descrição da imagem, a atenção recai sobre a feição serena da musicista:

[...] figura feminina, meio busto, pintado na composição dos tons: branco, lilás, pastel, cinza, ocre e terra. A retratada está de frente, olhando a direita, usando uma gargantilha com medalhão; cabelos grisalhos, curtos e levemente caído à testa; semblante calmo, trazendo na face a marca das rugas pelos anos (D'Assumpção, s/data, s.p.).

Diferente de Iria, que produz arte por uma demanda familiar, Maria Amélia tem maior visibilidade como artista por seus laços matrimoniais. De acordo com Corrêa (2011, p. 217):

Maria Amélia foi uma mulher ativa na cena artística curitibana, também deu aulas e realizou exposições individuais, o que a distingue de todas as outras alunas de Andersen. Seu casamento com Pamphilo D'Assumpção nos anos 1920 traz uma visibilidade maior para o seu trabalho, ao mesmo tempo que garante que ela se mantenha na profissão, dado o envolvimento do marido com o campo das artes, mas também pelo respaldo financeiro que ele lhe proporciona. (Corrêa, 2011, p. 217)

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33906/exemplares>. Acesso em: 13 maio 2025.

Neste estudo, optou-se por priorizar aspectos de parte da trajetória das artistas Iria Correia e Maria Amélia D'Assumpção, elucidando que, em grande parte, as mulheres de elite eram educadas para assumir o lar, e caso participassem da esfera pública, uma das estratégias era utilizar pseudônimos, como fez Julia Wanderley.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, quanto à posição das mulheres como artistas plásticas, de 38 artistas identificados que compõem a mostra do MON, têm-se 3 mulheres: Inocência Falce, Zeila Navarro Swain e Eleonora Zyro. Na publicação do MP, de 55 artistas identificados que produziram retratos, 6 são mulheres: Francisca Munhoz, Inocência Falce, Iria Cândida Correia, Luciana Battioli, Maria Amélia D'Assumpção, Zeila Navarro Swain.

Quanto aos personagens da história do Paraná, que foram representados pelos acervos, a maioria são homens. No MON, do total de 99 retratos e bustos, quatro são mulheres: Emília Ericksen, Hermínia Rolim Lupion, Maria Trevisan Tortato e Julia Wanderley. No MP, do montante de 138 retratos, 18 são de mulheres. Por fim, constata-se que a circulação das obras, nesses dois acervos museológicos, tem uma narrativa que destaca a importância de Andersen na cena local, exibindo os vínculos políticos e sociais apresentados por Corrêa.

Considerando as mulheres retratadas e as artistas, que integram a publicação do MP, quatro delas participam da exposição do MON: Inocência Falce e Zeila N. Swain na posição de artistas; Emília Ericksen<sup>6</sup> e Hermínia Rolim Lupion<sup>7</sup>, na posição de personagens retratadas. Quanto à representação da mulher, a beleza feminina também se altera entre os retratos vigentes no século XVI, da beleza religiosa: direcionada ao rosto, colo e mãos, para os novos padrões em voga no início do século XX, uma beleza desejada, na qual o corpo é percebido como um todo: o alto e o baixo (dobras, siluetas, quadris e outros). A representação da mulher nos retratos analisados responde ao ideário do período, ao serem pintadas de modo recatado e simbolizando uma elite local, na oposição entre o espaço doméstico e o público; já que, foram memorizadas em seus papéis de esposa, mãe e filha ou por seus vínculos com o magistério e as artes.

Pelas micro-histórias aqui delineadas, reconstrói-se fragmentos das trajetórias artísticas dessas mulheres, incluindo-as na história e tecendo novas versões sobre o passado. Ainda são poucas as pesquisas que tratam sobre a história das mulheres artistas no Paraná como menciona Priori (2022), porém, a partir deste estudo destaca-se a importância das imagens como fontes para o estudo da história da arte, e, em acordo com Pesavento (2002), constatou-se que as imagens pictóricas registraram as sensibilidades sobre a sociedade paranaense na transição do XIX para o XX.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33401/exemplares>. Acesso em 13 maio 2025.

<sup>7</sup> Disponível em: [Pergamum - Acervo Online](#). Acesso em 13 maio 2025.

## 6. REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Alfredo. **Delfica G. Carneiro**. 1897. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 60,5 x 48 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. Disponível em:<https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33418/exemplares>. Acesso em 13 maio 2025.

ANDERSEN, Alfredo. **Emília Ericksen**. Sem data A. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 68 x 55 cm. Secretaria de Estado da Cultura (MP 4041 Conjunto). Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33401/exemplares>. Acesso em 13 maio 2025.

ANDERSEN, Alfredo. **Maria Amélia D'Assumpção**. 1924. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 87 x 67 cm. Secretaria de Estado da Cultura (MP.1084). Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33387/exemplares>. Acesso em 13 maio 2025.

ANDERSEN, Alfredo. **Maria Ferreira**. Sem data B. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 61 x 48 cm. Secretaria de Estado da Cultura (MP.1037). Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33382/exemplares>. Acesso em 13 maio 2025.

ARAÚJO, Silvete Aparecida Crippa. Julia Wanderley, modelo das professoras paranaenses (1874-1918). In: **Anais do Congresso Nacional de Educação** (Educere), 10., 2011, Curitiba. Curitiba: PUC/PR, 2011. p. 3280-3293.

AREND, Silvia Fávero. Meninas: trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2013, p.65-83.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de: CORRÊA, Mariza. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

CARNEIRO JUNIOR, Renato Augusto (Coord.) et al. **Personagens da história do Paraná**: acervo do Museu paranaense. Curitiba: Samp, Museu Paranaense, 2014, 182p.

**CIRCULANDO por Curitiba.** *Bustos e estátuas de Curitiba – Maria Polenta.* 20 maio 2012. Não paginado. Disponível em: <http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2012/05/maria-polenta.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

CORRÊA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo.** 2011. 306 f. Tese (Pós-Graduação) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, São Paulo, 2011.

CORREIA, Iria Cândida. **Delfica Guimarães.** 1860. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 72,5 x 58,6 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. David Carneiro. Disponível em: Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33801/exemplares>. Acesso em: 13 maio 2025.

CUNHA, Gregorio Nazianzeno de Mello e. **Curso de desenho geométrico e elementar.** 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907.

CUNHA, Luiz Antonio. Ensino Superior e Universidade no Brasil. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira et al. **500 anos de educação no Brasil.** 5. ed. 1. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 151-204.

D'ASSUMPÇÃO. Maria Amélia. **Francisca de Menezes.** Sem data. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 48,5 x 34,5 cm. Secretaria de Estado da Cultura. Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. David Carneiro. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33906/exemplares>. Acesso em 13 maio 2025.

DE BONA, Theodoro. **Hermínia Rolim Lupion.** 1949. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 90,5 x 75,5 cm. Secretaria de Estado da Cultura (MP4014). Acervo de artes visuais do Museu Paranaense de Curitiba. Disponível: [Pergamum - Acervo Online](#). Acesso em 13 maio 2025.

ESTEVINHO, Glória; OLIVEIRA, Ricardo Costa de (Org.). **Nepotismo, parentesco e mulheres.** Curitiba: Urbi et Orbi, 2016. 594 p. In: *NEP-UFPR* (Núcleo de Estudos Paranaenses), Curitiba, v. 3, n. 4, p. 293-304, dez. 2017.

FREITAS, Artur C. de. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, v.8, n.2, p. 87-124, 2003.

GANZ, Ana Maria. **Vivências e falas trabalho feminino em Curitiba, 1925-1945.** 1994. 172 f. Dissertação (Pós-Graduação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 1994.

HABNER, June E. Mulheres da elite: honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2013, p. 43-64.

LÖSSNITZ, Gislene. **O primeiro jardim de infância no Brasil**: Emilia Ericksen. 2006. 98 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Faculdade de Educação, Ponta Grossa, 2006.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Trabalho: espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2013, p. 126-147.

MELLO, Graciele Dellalibera de. **As representações de gênero e a educação feminina no Paraná oitocentista (1849-1886)**. Dissertação de Mestrado (Educação). Curitiba, UFPR, 2018.

MUSEU Casa Alfredo Andersen (MCAA). **Discípulos de Andersen**. Não paginado. Disponível em: <<http://www.mcaa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=19>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

MUSEU Oscar Niemeyer (MON). **Lista das obras da exposição Memória das Ruas**: retratos dos personagens de Curitiba. 24 set. 2016-5 fev. 2017. In: *Documentação e Pesquisa do MON*. Imp., 15 f.

NASCIMENTO, Maria Isabel Moura; SOUSA, Nilvan Laurindo. A escola normal de Curitiba e o pioneirismo de Julia Wanderley. In: **HISTEDBR (on-line)**, Campinas, n. 42, p. 265-278, jun. 2011.

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. Pesquisas sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades na história da educação: algumas indicações teórico-metodológicas. **Revista História da Educação**, Porto Alegre, v. 24, p. 1-32, 2020.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. 5. reimpr. São Paulo: Contexto, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos históricos**. n.30, p.56-75, Rio de Janeiro, 2002.

PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). In: **História: Questões e Debates**. Curitiba, volume 65, n. 1, p. 359-384, jan./jun. 2017.

PRIORI, Claudia. Maria Amélia D'Assumpção: entre retratos e naturezas-mortas, o protagonismo de uma pintora no começo do século XX no Paraná. **Revista Educação, Arte e Inclusão**, vol.18, p.3-25, 2022.

SALTURI, Luis Afonso. **Gerações de artistas plásticos e suas práticas**: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX. 2011. 259f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SANTOS, Nádia Maria Weber; MEIRELES, Maximiano Martins de. As sensibilidades na pesquisa em história da educação: delineamentos a partir do acervo da historiadora Sandra Jatahy Pesavento. **Revista História da Educação (Online)**, v. 25, p. 1-27, 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 17, n. 50, out. 2002, p.143-185.

SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas do século XIX. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Brasil. n. 71, p. 28-50, dez. 2018.

VANALI, Ana Cristina. Negros Pamphilo: Personalidades negras da sociedade curitibana do século XX. In: REINEHR, Melissa; SILVA, Adeimar. **Oralidades Afroparanaenses**: fragmentos da presença negra na história do Paraná. Curitiba: Editora Humaita, 2016, p. 162-181.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

@revistaeai

revistaeducacao  
arteinclusao@  
gmail.com

(48) 3321-8314

revista  
**eai** educação,  
artes &  
inclusão