

# O soldado negro com estrela na mão

Sobre o silêncio que ronda a tela de Maria Emília Campos

*The black soldier with his star in hand: on the silence surrounding Maria Emília Campo's painting*

Recebido em: 03/02/2025

Aprovado em: 27/08/2025

**Lilia Moritz Schwarcz**

[Sobre a autora >>](#)

## RESUMO

Este artigo analisa a história do quadro *Soldado do 1o Batalhão de Infantaria do Exército*, de Maria Emília Campos. Tendo frequentado a EBA desde 1892, ela finalizou a tela entre 1895/6. Assim como o modelo retratado na obra, a autora ainda é pouco conhecida, a despeito de o quadro ter sido apresentado em exposição do Masp chamada *Histórias das mulheres* (que contou com minha curadoria e de Mariana Leme). Interseccionar marcadores de gênero, raça e classe, tensionando arte e história, nos permitiu, nos termos de Saidiya Hartman, “fabular”, procurando, a partir de documentos paralelos, possíveis trajetórias sobre a obra, sua autora e o modelo retratado.

**Palavras-chave:** Retrato; Escola Nacional de Belas Artes (BR); Maria Emília Campos; raça; gênero.

## ABSTRACT

This article analyzes the history of the painting *Soldier of the 1st Infantry Battalion of the Army*, by Maria Emília Campos. Having attended the School of Fine Arts (EBA) since 1892, she completed the painting between 1895 and 1896. Like the model portrayed in the work, the author remains little known, despite the painting having been featured in the MASP exhibition called *Histories of Women* (which I co-curated with Mariana Leme). Intersecting markers of gender, race, and class, and bringing art and history into tension, allowed us, in the words of Saidiya Hartman, to “fabulate,” seeking, through parallel documents, possible trajectories for the work, its author, and the model portrayed.

**Keywords:** Portrait; National School of Fine Arts (BR); Maria Emília Campos; race; gender.



São várias as temporalidades que convivem em uma mesma obra de arte. Muitas vezes, uma tela do passado convoca nossa sensibilidade no presente. Já uma pintura do presente pode animar nossa memória do passado, retomando questões de outrora, revistas na lógica do agora. Chamo o primeiro caso de passado do presente. O segundo, de presente do passado (Huysen, 2003; Koselleck, 2006).

Esses tempos escorregadios costumam fazer parte da história de uma série de obras de arte, que insistem em resistir ao esquecimento ao qual o tempo futuro lhes reservou. Sobretudo aquelas que permaneceram, ao menos por enquanto, fechadas em seu silêncio, ou foram vítimas de tentativa de apagamento social por parte dos arquivos e fontes ainda incompletas de nossas instituições museológicas.

Toda imagem guarda consigo seu segredo: o segredo das histórias que ela não revela. Isso porque, em várias dessas telas, hoje perdidas nos “tempos do passado”, muitas vezes sabemos pouco acerca das pessoas nelas presentes, das condições materiais de sua feitura, e, por vezes, da própria autoria. Elas representam, pois, um encontro com o silêncio (Cadava, 2012).

Buscar reconstruir segmentos dessa ausência faz parte da metodologia que o poeta e ensaísta Paul Celan denominou “o segredo do encontro” (Celan, 1986). Isso porque estaremos nos referindo, neste ensaio, a uma obra, a uma artista e a um modelo sobre os quais não se produziram muitas ou alguma história.

Segundo Didi-Huberman, “a imagem nos oferece algo próximo a lampejos (...)”, pois ela “se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes (...)”. Entretanto, algumas vezes, “um acidente do tempo a torna momentaneamente visível ou legível” (Didi-Huberman, 2011, p. 85-87).

Proponho-me, então, a analisar a tela de Maria Emília Campos, *Soldado do 1º Batalhão de Infantaria do Exército*, de 1895/96, e a investir nas tantas histórias que a envolvem: o momento em que a pintora frequentou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), seus mestres, as aulas de desenho figurado e de modelo vivo; em suma visitar a instituição com seus avanços e desafios nos tempos iniciais da República.



**Figura 1. Maria Emília Campos. Soldado do 1o Batalhão de Infantaria do Exército. C.1895/96. Óleo sobre tela, 117cm x 89,2cm. Museu Histórico Nacional.**

Pretendo, ainda, incluir o contexto da feitura dessa pintura, pois, afinal, como menciona Carlo Ginzburg, muitas vezes “expulsa pela porta, ela (a história) volta a entrar pela janela” (1998, p. 102). Sem qualquer determinismo histórico, a ideia é trazer elementos políticos e artísticos da época em que a tela foi realizada e, assim, ampliar as possibilidades de análise.

Farei uso, igualmente, do método indiciário criado pelo mesmo historiador (Ginzburg, 1998), que encontra nos pequenos sinais grandes esboços da realidade. Adepto da micro-história, Ginzburg se fia nas estratégias de Giovanni Morelli,<sup>1</sup> que distinguia uma tela verdadeira de outra falsa, explorando pequenos sinais, sem esquecer de Sigmund Freud e Sherlock Holmes que curavam neuroses ou desvendavam casos, sempre a partir de pequenos detalhes. Vamos

<sup>1</sup> Giovanni Morelli é citado pelo historiador Carlo Ginzburg com o intuito de referendar seu método indiciário que consiste em, partindo de pequenos detalhes, chegar a grandes estruturas de significado. Vale destacar que o método de Morelli é bastante contestado. Para uma metodologia semelhante, vide Arasse (2008).

atrás desses sinais diminutos inscritos no uniforme e na expressão da pessoa retratada, mas também em uma tatuagem em forma de estrela sob a qual a artista joga luz.

Quase nada conhecemos acerca da vida e da carreira de Maria Emília Campos, que nos legou esse belo retrato datado de 1895/96, com um jovem negro trajando o uniforme do 1º Batalhão da Infantaria – já com as cores do exército republicano. Dos poucos documentos que restaram no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro acerca da vida e da atuação da artista, ficamos sabendo que ela ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1892, ano em que as primeiras alunas foram admitidas na instituição. Seu nome consta do livro de matrícula deste ano, na página 192, como inscrita no curso de desenho figurado.<sup>2</sup> Em 1894, segundo Relatório da ENBA, ela teria realizado aulas com Rodolfo Amoedo, no mesmo curso, e se saído bem.

Maria Emília e sua irmã, Francisca Emília de Campos, foram alunas nos “cursos de livre frequência” durante os anos de 1896, 1897 e 1899. Nesse último ano, há registros de que ela teria apresentado “dois retratos” na Exposição Anual de Belas Artes, mas não temos notícias de quais seriam. Ao que se sabe, esse é o único registro público de sua atividade artística.

Para discentes que tomavam parte nesses cursos de livre frequência, as regras eram diferenciadas, sobretudo quando comparadas às aplicadas aos demais alunos, matriculados nos cursos regulares. Para os chamados “alunos livres”, não se emitiam certificados ou se realizavam provas. Por isso, as lacunas documentais a respeito deles são ainda maiores do que as que já ocorrem para o caso dos demais discentes.

Conforme vimos, a instituição aceitou matrículas femininas apenas em 1892, mesmo ano em que Campos foi admitida nas aulas de desenho figurado. Em um arquivo digitalizado do Novo Museu Dom João VI, há um atestado de matrícula de livre frequência de Maria Emília na ENBA, no ano de 1895, quando ela tinha 26 anos.

<sup>2</sup> Vide Documento digitalizado nº 6.196. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=&pesq=&pagfis=20563>. Informações dadas pela instituição. Vide ainda a obra de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2023).

Com esses poucos dados, podemos imaginar que o nascimento da aluna tenha ocorrido entre 1869 e 1870 – contexto final da Guerra do Paraguai. Uma nota no *Jornal de Recife* de 7 de agosto de 1895 revela que ela era filha do general de divisão Benito Mariano de Campos e de Francisca Emília de Campos, falecidos naquele ano. O pai tomara parte do Golpe da República de 1889. Já a futura artista era natural de Cuiabá, o que parece indicar que, quiçá, seu pai tenha sido ativo no combate militar internacional.



**Figura 2. Ficha de matrícula da ENBA de Maria Emília Campos, 1895.**  
Acervo Museu Dom João VI.

Maria Emília era aluna do curso de pintura, perspectiva e do programa de desenho figurativo ministrado por Rodolfo Amoedo, que anotou os “progressos” da aluna. Nessa época, Rodolfo Amoedo, além de pintor e decorador, atuava como professor na instituição, sendo considerado um ótimo profissional.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vide Gonzaga Duque-Estrada: Transcrição do artigo “Rodolpho Amoêdo. O mestre, deveríamos acrescentar”, originalmente publicado na *Revista Kósmos*, nº 1, segundo ano, janeiro de 1905, e reeditado em Luis Gonzaga Duque-Estrada. *Contemporâneos – pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 9-18. Esse texto encontra-se em Kusaba (2008).

Ele é hoje reconhecido como um dos responsáveis pela renovação no ensino e na estética acadêmica promovida na ENBA, ainda no final do Oitocentos. Não que abandonasse uma visão tradicional, mas foi um dos introdutores de novas correntes estéticas que atuaram a idealização neoclássica (Chiarelli, 1999, p. 154; Migliaccio, 2001; Pitta, 2020; Pereira, 2023).

O artista iniciou sua carreira como assistente do pintor-letrista Albino Gonçalves e com dezesseis anos ingressou no Liceu de Artes e Ofícios, onde teve aulas com Victor Meirelles e Antônio de Souza Lobo. Graças ao apoio desse professor, Amoedo entra como discente na então Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Em 1878 recebe o prêmio de viagem ao exterior da AIBA, partindo para Paris onde se matricula na Académie Julian. No ano seguinte, ingressa na École National des Beaux-Arts, frequentando as aulas de Alexandre Cabanel, entre outros.

É nesse contexto que passa a usar cores mais rebaixadas, e, a despeito de pintar temas tradicionais, busca retirar deles uma carga muito idealista. Realiza então obras como *Marabá* (1882) e *Último tamoio* (1883), que ainda fazem parte do ciclo indigenista.<sup>4</sup>

A produção de qualidade fez com que voltasse ao Rio de Janeiro em 1887 e fosse nomeado professor de pintura da AIBA. Todavia, a influência do ambiente artístico francês permite que Amoedo traga na bagagem suas próprias concepções estéticas e pedagógicas, afastando-se do tom mais triunfalista da pintura então produzida na Academia.

Suas visões próprias e até mesmo discordâncias em relação aos métodos de ensino da AIBA fazem com que, em 1888, junto com os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, Souza Lobo e Zeferino Costa, funde o Ateliê Livre, onde artistas e mestres procuravam lidar com a defasagem da educação, propondo uma modernização curricular, muito influenciada pelo modelo da Académie Julian. Fundada em 1867, a instituição abriu em 1880 um curso para mulheres – que em 1885 já contava com quatrocentas alunas participando de estudos de modelo vivo e classes semanais de correção.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Vide, entre outros, Duque-Estrada (1995) e Ferreira (2012).

<sup>5</sup> Vide, entre outros, Simioni (2022).

A partir de 1889, paralelamente à Proclamação da República, começa um movimento de renovação da AIBA, uma vez que ela se mantinha, até então, muito associada à monarquia. E é em 1893 que o jovem grupo conquista a diretoria da ENBA, quando Amoedo vira vice-diretor da escola. A ideia era que uma reforma adequasse o estabelecimento aos ideais políticos do novo regime, e que representasse bem mais do que uma mudança formal, e na designação da instituição.<sup>6</sup>

Todavia, em seu trabalho como professor de pintura, Amoedo se centrava muito mais nas questões técnicas – como a correção do desenho e a suavidade da cor – e era considerado um professor bastante rígido.

Amoedo ocupa o cargo de vice-diretor de 1893 a 1896, ao mesmo tempo em que atua como professor de desenho figurado – e esse é exatamente o período em que Maria Emília frequenta a Escola. Em 1906, porém, ele se desentende com o então diretor, Rodolfo Bernardelli, e parte para a Europa, afastando-se da ENBA até 1918, ano em que reassume a cadeira de professor de desenho, ocupando-a até a sua aposentadoria, em 1934.

Essa é, entretanto, uma outra história. Nessa que seguimos aqui, destaca-se o docente que desenvolve suas aulas e pinturas nos limites do realismo acadêmico, mantendo a sensibilidade para temas da subjetividade burguesa, expressos sobretudo em cenas de gênero e retratos (Campofioritto, 1983, p. 188).

---

<sup>6</sup> Para a reforma da instituição, ver: Dazzi (2011), Valle (2007), Pereira (2016) e Squeff (2012).





**Figura 3. Rodolfo Amoedo. Amuada. 1882. Óleo sobre tela, 72,8cm x 48,6cm. Museu Nacional de Belas Artes.**

*Amuada*, traz uma menina/moça visivelmente contrariada ao posar para o artista. Destaca-se a construção equilibrada, o fundo trabalhado em tons de azul que dialogam com a parede dramática que, a despeito de sua complexidade, guarda a função de evidenciar a figura com sua falsa opacidade homogênea. A modelo é tomada em  $\frac{3}{4}$ , levando a mão esquerda à boca e olhando levemente para baixo. Suas vestes denotam uma condição de classe provavelmente mais elevada e combinam com uma certa subjetividade burguesa muito em voga no período. Essas eram, aliás, as lições do professor: cores discretas e equilibradas, temas renovados em relação à tradição acadêmica, retratos que trazem a personalidade da pessoa que posa; nesse caso a contrariedade da modelo.

Maria Emília parecia absorver bem as diretrizes do mestre e das aulas da academia de uma forma geral: o cuidado com a técnica do desenho, a preocupação com a proporção, as cores da paleta bem definidas e a introdução de situações renovadas. Chama atenção como ela escolhe retratar o seu soldado na mesma posição em  $\frac{3}{4}$  (apenas invertida na direção do rosto) e como ambos os modelos apoiam seus



rostos na mão esquerda. A despeito disso, as cores são bastante distintas, o que torna a nossa comparação apenas indicativa.

Em 1897, as aulas de Amoedo eram bem concorridas. Tanto que consta nos registros que a cadeira de desenho era frequentada por setenta alunos, dos quais onze mulheres, entre elas Maria Emília e Francisca Emília de Campos.<sup>7</sup>

Mas são poucos os dados sobre a autora, que demonstra possuir um bom domínio técnico do desenho figurativo, da perspectiva, do colorido e do equilíbrio entre figura e fundo. Todavia, seguindo os passos de Ana Paula Simioni (2023), é possível dizer que essas falhas biográficas não estão presentes apenas no caso de Maria Emília. Elas se colam à própria vida e obra das pintoras, com frequência transformadas em coadjuvantes nos ateliês de seus maridos, mestres ou namorados, o que explica estarem muito ausentes da maioria dos compêndios de história da arte.

Afinal, antes das mulheres pintoras expoentes do modernismo, poucas foram as pintoras ou escultoras que ganharam biografia ou até mesmo constam dos acervos de nossas instituições, constituindo, assim, uma espécie de “anonimato coletivo” (Simioni, 2023, 2007a).

Estudos mostram como, dentre as causas que explicam esta exclusão, estariam a impossibilidade de as alunas participarem livremente das aulas de modelo vivo; etapa necessária dentro da estrutura de ensino acadêmico durante os séculos XVIII e XIX (Dias, 2006; Nochlin, 1973).

É certo que existiram algumas poucas mulheres que desenvolveram uma carreira exitosa sob a chancela da Academia, como Elisabeth Vigée-Lebrun e Adelaide Labille-Guiard. Mas sua excepcionalidade, sempre lembrada, diz muito acerca do destino das demais (Chadwick, 1960).

Supunha-se que mulheres deveriam tratar de temas simples e leves; próprios à “vocação feminina”. Se a partir de 1890, mulheres

---

<sup>7</sup> A biografia aqui apresentada amplia a pesquisa realizada por Lúcia Stumpf, encomendada para a exposição e livro *História das mulheres*, curadas por mim e por Mariana Leme (Masp, 2019). A investigação resultou em um pequeno verbete publicado na antologia da referida exposição.

foram admitidas nas exposições da Academia Real, mesmo assim não eram convidadas para fazer parte de juris (Simioni, 2007a).

Já no Brasil, até 1881, não havia instituição pública que acolhesse mulheres. Foi nesse ano que o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro abriu vagas para o sexo feminino, mas em posições técnicas. É apenas em 1892, como vimos, que a ENBA começa a registrar o ingresso de mulheres, com a publicação do Decreto 115, artigo 187, mas cuja aceitação ficava restrita a que elas frequentassem “lugares separados” – exigência que jamais foi cumprida.

Por outro lado, tal fato deve ter retardado a entrada feminina nas turmas de modelo nu e modelo vivo, que continuava a ser um tabu social para elas. Além do mais, se a presença das mulheres não ocasionou debates acalorados, como em outros países, também pouco propiciou um ambiente receptivo.

É por conta desses entraves que alunas como Maria Emília optavam pelo “ingresso livre” e não pelos estatutos regulares. Isto porque, essa segunda opção envolvia uma série de exigências que demandavam uma formação específica – história, álgebra, francês – para as quais os cursos que haviam frequentado não as preparavam (Saffioti, 1969). Os currículos secundários para mulheres enfatizavam mais as “prendas do lar” do que os conhecimentos técnicos e científicos – o que fazia com que os críticos considerassem seus trabalhos mais “amadores” (Simioni, 2006).

A ENBA só contaria com um ateliê exclusivamente feminino no ano de 1896, quando Rodolfo Amoedo fazia parte da direção. Já com relação ao modelo vivo, foram poucas as alunas que entraram com pedido de matrícula. Nos registros do estabelecimento, até a virada do século, apenas duas estudantes de escultura – Julieta de França e Nicolina de Vaz – teriam cursado o programa.<sup>8</sup>

Como explicar então a tela de Maria Emília? Seria resultado de um empreendimento isolado? Uma espécie de facilitação promovida por seu pai, que fazia parte das lides militares? Ou então a ENBA falhou no registro das mulheres artistas matriculadas nos cursos

<sup>8</sup> Cf. Simioni (2007a). Sobre Julieta de França, vide também Simioni (2007b).

livres? Afinal, sabemos que anos inteiros restaram sem referências e que perderam-se arquivos do Museu D. João VI. Se não temos resposta fechadas ou finais para essas perguntas, o que podemos dizer é que o contexto em que nossa artista entra na escola era de abertura para as mulheres, que foram aos poucos ganhando mais espaços e aparecendo nas Exposições Gerais, as quais, aliás, nunca vetaram artistas do sexo feminino.<sup>9</sup>

## Sobre Maria Emília e a Escola de Belas Artes

Durante o período em que Maria Emília frequentou a instituição, ela passava por um momento de mudanças, sendo alvo de muitos questionamentos por parte da crítica, dos discentes e dos professores.

Nessa época, a atenção dos diretores se concentrava nas próprias instalações da escola: seus ateliês com pouca luz e os espaços expositivos exíguos. A despeito das três ampliações que o estabelecimento ganhou – em 1854-1857 inaugurou-se uma nova galeria, em 1882 e em 1884 foi ampliado o segundo pavimento, e, em 1885-1886, ocorreu o acréscimo de um segundo pavimento –, o prédio continuava aquém das necessidades.

Outro motivo de queixas era a estrutura do curso, que seria bastante aprimorada a partir da reforma de 1890, que melhorou as condições físicas da instituição e a própria formação dos alunos. Cursos como fisiologia das paixões e anatomia artística eram compreendidos como requisitos para alunos mais adiantados, enquanto a disciplina de modelo vivo tinha como pré-requisito a aprovação no “Curso Geral” (Dazzi, 2017).

Depois da reforma de 1890, o Curso Preparatório tornou-se obrigatório, e prescreveu-se a duração de três anos. Somente após a conclusão desta etapa era facultado aos alunos e alunas a entrada nos ateliês do Curso Especial. Outra mudança significativa foi um certo “abrasileiramento” das temáticas, ainda que os cursos continuassem marcados pela influência europeia – em especial portu-

<sup>9</sup> Vide também a obra de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2023).

guesa, espanhola, italiana e francesa, sem esquecer do peso da tradição clássica. Ou seja, temas conectados com a realidade nacional – histórica, geográfica e racial – começavam a aparecer, mesmo que de maneira tímida, nas obras dos estudantes e mestres.

A despeito da vigência do darwinismo racial e das teorias eugenistas – que consideravam a mestiçagem um sinal de degeneração e que previam um Brasil cada vez mais branco e europeu –,<sup>10</sup> de uma forma geral, com a chegada do século XX, o tema das especificidades nacionais bate à porta da ENBA. Era visível como as imagens de nossas senhoras, santos e anjos, iam mesclando imagens locais, as quais, por sua vez, conectavam-se à temática da identidade nacional.<sup>11</sup> Junto com o começo da república, dá-se a entrada do realismo presente nos diferentes gêneros e cursos, cuja primeira consequência foi a diversificação temática. Se a tendência continuava a ser o branqueamento das cenas e modelos, nas aulas de retrato em particular, não havia mais necessidade, por exemplo, de alterar as cores dos modelos que posavam à frente dos alunos (Sá, 2009).

Situações menos idealizadas levavam a considerar belas a naturalidade, a descontração. Valorizava-se superfícies irregulares, quase sem brilho, sem que esse tipo de “impressionismo” ganhasse por aqui o mesmo caráter contestatório com que foi recebido na Europa (Sá, 2009).

Além do mais, o gosto por comportamentos chamados de “modernos” – como a vida nas cidades e os temas cotidianos – entravam nas palhetas desses e dessas novas artistas.<sup>12</sup> A própria situação de ser uma aluna frequentando uma instituição basicamente masculina, já era em si um índice de autonomia – a despeito da pintura ter sido sempre uma prática “tolerada” para as mulheres.

Desde os tempos do império, as aulas de modelo vivo eram realizadas logo cedo, das 8 às 9 da manhã, mas só eram admitidos nos

<sup>10</sup> Vide, entre outros, Schwarcz (1985).

<sup>11</sup> Desenvolvi com mais vagar esse tema no livro *Imagens da branquitude: a presença da ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

<sup>12</sup> A bibliografia sobre o tema da modernidade no Brasil é vasta e não se pretende esgotá-la aqui. Nesse sentido, vide: Simioni; Migliaccio (2020), Chiarelli (2010), Cardoso (2021).

curiosos os discípulos considerados mais adiantados nos estudos de desenho. Sendo assim, era preciso que os discentes tivessem sido aprovados nos cursos de cópias didáticas, cópias de gesso e de estatuária clássica.<sup>13</sup>

Entretanto, depois da reforma, deu-se renovada importância para a experimentação e para “a sinceridade do artista” – expressão muito utilizada no discurso da geração fundadora da ENBA (Pereira, 2017). Apreciava-se não apenas a cópia; a nova orientação implicava ousar nas técnicas e explorar as particularidades observadas em cada modelo: seu jogo de corpo, especificidades anatômicas, expressão.

No Ensino Acadêmico, o estudo do desenho de modelo vivo era sempre considerado fundamental para a compreensão técnico/formal de uma profissional em formação como Maria Emília (Goldstein, 1996). Ele compreendia não só o conhecimento de proporção, movimento e forma, como a capacidade de “interpretação” do modelo e a “complexidade da figura humana”.

Para as mulheres artistas, porém, tudo era bastante recente. Para se ter uma ideia, o tema era recente e fora discutido na ENBA apenas nas décadas que antecederam a reforma de 1890, ganhando destaque no projeto de Rodolpho Bernadelli e Rodolpho Amoedo (Fernandes, 2007; Marques Júnior, 1950, p. 7-8).

No caso da aluna Maria E. de Campos, seu nome aparece no requerimento de matrículas dos cursos de livre frequência do ano de 1896;<sup>14</sup> no relatório de aula de Pintura do professor Rodolfo Amoedo, de 1897, informando sobre seu “bom aproveitamento”.<sup>15</sup> Ela também consta de outro requerimento de matrículas dos cursos de livre frequência do ano de 1897;<sup>16</sup> e de um requerimento de matrículas para

<sup>13</sup> Cf. Silva (2017). Vide, também, Pereira (2016, sobretudo o capítulo 6).

<sup>14</sup> Documento digitalizado nº 6196. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaovI&pasta=&pesq=&pagfis=20563>

<sup>15</sup> Documento digitalizado nº 4778. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaovI&pasta=&pesq=campos&pagfis=52273>

<sup>16</sup> Documento digitalizado nº 6197. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaovI&pasta=&pesq=&pagfis=20629>

o mesmo curso, mas no ano de 1898,<sup>17</sup> e, por fim, em sua matrícula no mesmo curso<sup>18</sup> no ano de 1899.<sup>19</sup>

Maria Emília esteve, assim, regularmente matriculada na ENBA de 1896 a 1899, cumprindo com os requisitos necessários. Há até uma referência, no ano de 1897, que destaca como ela “revelou bastante progresso em seus estudos de pintura a óleo”.<sup>20</sup> De fato, tal constatação pode ser confirmada com a observação da tela em questão, que hoje faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional – a despeito de ainda não estarem disponíveis mais dados sobre o processo de entrada da obra na instituição.

O quadro é rigoroso e equilibrado, dispondo bem as cores, fazendo um contraste evidente entre o fundo bem trabalhado em tons de marrom e a figura central: o reflexivo soldado negro. E mais: a artista introduz seu nome na lateral direita inferior da tela com uma assinatura bastante elaborada. Ela junta suas duas iniciais de maneira estilosa, deixando o “Emília” apenas delineado, ao passo que reforça o sobrenome “Campos”, esticando as finalizações das letras em maiúscula. Ficavam assim impressas suas ambições. Não era uma marca tímida que ela gravava na tela, mas antes uma assinatura bem finalizada – tal qual o trabalho em questão.

## Artistas mulheres e os modelos negros

Se pouco sabemos acerca da vida e biografia de Maria Emília, também nada conhecemos sobre a pessoa elegante que posou para essa tela que ela criou. Seria ele um soldado de fato ou apenas um modelo contratado pela ENBA?

<sup>17</sup> Documento digitalizado nº 6198. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaovI&pasta=&pesq=&pagfis=20743>

<sup>18</sup> Documento digitalizado nº 6199. Disponível em: <https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaovI&pasta=&pesq=&pagfis=20886>

<sup>19</sup> Todos esses documentos pertencem ao Museu Dom João VI, da Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. Arquivo Histórico. Arquivo Pessoal Marques Junior. Rio de Janeiro, RJ.

<sup>20</sup> Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes do ano de MCMLVII.

O certo é que não foram muitas as pessoas negras que fizeram parte do cotidiano da AIBA, e mesmo da ENBA.<sup>21</sup> Em primeiro lugar, chama atenção como eram raros os artistas negros que frequentaram a Academia, no XIX, e mesmo em boa parte do XX, e ainda menos frequentes aqueles que conquistaram prêmios e outros expedientes de reconhecimento da escola. Contam-se nos dedos os pintores que foram selecionados para tal galhardia – como é o caso de Rafael Frederico (que recebeu a distinção em 1893) e Arthur Timótheo da Costa (que só obteve o prêmio em 1907 após a desistência do primeiro colocado) – ou que contaram com financiamento de fontes alternativas, como Firmino Monteiro, Horácio Hora, Antônio Rafael Pinto Bandeira e Raphael Frederico (Lima, 2000; Simões, 2022; Andrade, 2018).

A despeito da escassez de vantagens, não se pode dizer que esses fossem ambientes por demais elitizados. Numa sociedade muito patriarcal, os descendentes das famílias mais abastadas acabavam atraídos para carreiras como Medicina e Direito. Já a produção artística era definida como um ofício manual, sendo menos prestigiada em termos sociais. Por isso, a maioria dos alunos da instituição tinha origens relativamente humildes. A questão não parecia ser, portanto, econômica; era sobretudo racial.

É diferente o caso do Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1856 na corte. Mantido por doações da sociedade civil, de políticos do império e dotações imperiais, seu objetivo era fornecer o ensino de artes com um viés mais profissional e técnico. Não é de se estranhar, pois, que a participação de pessoas negras fosse mais frequente.

Por outro lado, o estabelecimento costumava mandar seus aprendizes para fazer cursos de aperfeiçoamento na academia, como é o caso dos irmãos Timótheo da Costa (Valladares, 2000). A clientela da AIBA se tornaria um pouco mais variada a partir de 1859 quando matrícula na instituição se torna gratuita. Mesmo assim, era preciso contar com patronos para financiar os estudos e a própria permanência no Rio de Janeiro (Marques, 2010).

<sup>21</sup> Para o uso de modelos negros na Academia, ver o trabalho de Elaine Dias (2009).



Desse modo, não é possível dizer que a AIBA tenha se configurado como um centro menos preconceituoso do que o resto da sociedade brasileira. Artistas negros não eram, em geral, chamados para executar retratos das elites, decorações de interiores ou encomendas da imprensa da época.

A situação iria, todavia, piorar a partir dos anos 1870. Com o maior capital simbólico que a academia então adquire, e o investimento pesado que o império deposita nela, tomar parte de suas fileiras transformou-se em uma ocupação intelectual estimada (Durand, 1989; Leite, 1988). E como o ingresso envolvia um certo grau de escolaridade, muito desigualmente distribuído no Brasil, inclusive do ponto de vista racial, a entrada de pessoas negras e com menos recursos econômicos tornou-se mais escassa. Destaque-se ainda que a AIBA, em sua associação palaciana e na tentativa de “fazer as pazes” com seu passado, procurou adotar o “indigenismo romântico” e apagar a escravidão, isso sem esquecer da voga do racismo científico, que, a partir de finais do XIX, tornava-se forte (Schwarcz, 1998, 1985).

Esses tantos motivos explicam a relativa ausência de artistas negros na AIBA, ou sua pouca representação. Ou então o porquê de pessoas negras, quando incluídas nesse tipo de produção, aparecerem, quase sempre como coadjuvantes ou ocupando um papel passivo e subalterno.

Um exemplo é o quadro de Oscar Pereira da Silva, *Escrava romana*, de 1894; obra que ganhou a medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1897.<sup>22</sup> A pintura retratava uma cativa, mas com um referencial ligado à antiguidade clássica. É certo que essa era uma demanda na ENBA, mas chama atenção esse sistemático apagamento da escravidão africana existente no país.

A representação da escravidão parecia ser um limite da linguagem acadêmica brasileira que, é preciso dizer, era mais idealista do que verista.

<sup>22</sup> Sobre a tela, ver a dissertação de Marcela Regina Formico (2012).



**Figura 4. Oscar Pereira da Silva. Escrava romana. 1894. Óleo sobre tela, 146,5cm x 72,5cm. Pinacoteca de São Paulo.**

Mas existiram certos casos alternativos.<sup>23</sup> Pedro Américo, um dos protegidos de Pedro II, dispôs combatentes negros lutando de maneira heroica em meio à massa de soldados brasileiros que enfrentavam as tropas paraguaias na Batalha do Avaí. Eles aparecem representados em posições ativas – como o soldado que ladeia Osório –, detalhes que inclusive gerariam muita reação pública (Lima Jr.; Schwarcz; Stumpf, 2013)

<sup>23</sup> Não temos espaço para tratar da totalidade de exemplos de pinturas que incluíram pessoas negras e tampouco analisá-las. Sua inserção aqui é mais representativa, já que nossa intenção é analisar a tela de Maria Emília Campos.



**Figura 5. Detalhe da tela de Pedro Américo. Batalha do Avaí. 1877. Óleo sobre tela, 600cm x 1100cm. Museu Nacional de Belas Artes.**

Outro exemplo significativo é encontrado em *Independência ou morte*, do mesmo pintor. Mesmo que muito diminuto, o povo brasileiro é representado como uma pessoa negra, de pés descalços, e levando um burro – ele anda na direção oposta em relação ao movimento das tropas de D. Pedro que assumem o centro da representação.<sup>24</sup>



**Figura 6. Detalhe superior da tela de Pedro Américo. Independência ou Morte! 1888. Óleo sobre tela, 415cm x 760m. Museu Paulista da USP.**

Por sinal, é diferenciado o estudo para esta tela, que traz pessoas negras respondendo ao ato de forma ativa, com instrumen-

<sup>24</sup> Para análise mais detalhada de *Independência ou morte* e do estudo, vide o livro de Carlos Lima Jr., Lília Moritz Schwarcz e Lúcia Kluck Stumpf (2022).

tos de trabalho em punho. Por oposição, a interdição diz muito da maneira como a representação oficial deu centralidade a Pedro I no 7 de setembro e apagou a agência negra.



**Figura 7. Pedro Américo. Independência ou Morte! (estudo). S.d. Óleo sobre tela, 59cm x 51cm. Coleção Fadel/RJ.**

Nas telas e estudos sobre a Abolição, também realizadas por Pedro Américo, repete-se a visão canônica, com os ex-escravizados surgindo com costas lanhadas, ajoelhados, correntes partidas e agradecendo a “graça recebida” – como se não tivessem participação ativa na própria libertação.



**Figura 8. Pedro Américo. Estudo para libertação dos escravos. 1889. Óleo sobre tela, 140,5cm x 200cm. Coleção Palácio do Governo do Estado de São Paulo.**



Vale lembrar também da tela de Victor Meirelles, *Batalha Naval de Riachuelo*, de 1872. Como explica Stumpf, bem ao centro e ocupando um ponto elevado em relação às outras figuras, está um marinheiro negro, que leva a mão ao peito ao ser atingido por um tiro (Stumpf, 2019).



**Figura 9. Victor Meirelles. Batalha Naval de Riachuelo. 1872. Óleo sobre tela, 420cm x 820cm. Museu Histórico Nacional.**

O quadro de 1868 retrata um confronto naval que aconteceu em um trecho do Rio da Prata. Finalizado em 1872, e apresentado na Exposição Universal da Filadélfia em 1876, ele acabou danificado no transporte, sendo que uma segunda versão, de 1883, é a que se encontra exposta no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro (Stumpf, 2019).

Ajoelhado, o marinheiro negro leva a mão ao peito ao mesmo tempo em que olha para o céu quando é atingido por um tiro. Segundo Stumpf, sua posição é mais suplicante do que ativa. Ele teria sido levado à morte por conta de um ato imprudente de valentia e por isso só “lhe cabe pedir clemência aos céus” (Bindman; Gates [2012?] *apud* Stumpf, 2019).

Há quem vincule a imagem a outro herói negro: Marcílio Dias, marinheiro de 1ª classe especializado em artilharia. “Solteiro, pardo-escuro, olhos e cabelos pretos, altura de 5 pés e 2 polegadas” (Nascimento, 2009 *apud* Stumpf, 2019), ele logo virou popular. Não há consenso, porém, nessa associação (Christo, 2015 *apud* Stumpf, 2019).



**Figura 10. Modesto Brocos. *Engenho da Mandioca*. 1892. Óleo sobre tela, 58,6cm x 75,8cm. Museu Nacional de Belas Artes.**

É também Lúcia Stumpf quem demonstra como, a despeito das polêmicas, a figura central que será morta na Batalha de Riachuelo foi motivo de vários estudos preparatórios de Meirelles.



**Figura 11. Victor Meirelles. *Estudo para a Batalha Naval de Riachuelo*. 1868. S.d. Museu Nacional de Belas Artes (Stumpf, 2019).**

Cenas que mostram os últimos momentos dos heróis são famosas na pintura acadêmica, já que nelas vemos um último gesto, ainda com vida. Nessas telas pretende-se imortalizar o ato heroico, o que não parece ser o caso desta obra que lembra mais a tópica das pessoas negras em súplica, que agradecem pela liberdade oferecida pelo senhor.

É nesse mesmo contexto que o pintor Modesto Brocos cria teorias sobre os tons de marrom a partir de telas como *Engenho da Mandioca* (1892), onde mulheres negras sem ter seus rostos

bem definidos, mas com a cor da pele marcada, limpam o tubérculo sentadas no chão, com roupas sujas de trabalho, e os pés descalços – reiterando a imagem subordinada de pessoas negras, mesmo após a abolição. Ou da pintura que acabou virando um símbolo da eugenia: *Redenção de Can*, de 1897 (Lotierzo; Schwarcz, 2013; Lotierzo, 2017; Goldenberg, 2003; Schwarcz, 2024a). Chama atenção a posição da mulher negra à esquerda da representação que levanta os braços aos céus, para agradecer o branqueamento.

Portanto, se são poucos os casos em que pessoas negras aparecem nas representações acadêmicas, ainda mais raros são os exemplos em que elas surgem como protagonistas.<sup>25</sup>



**Figura 12. José Correia de Lima. Retrato do intrépido marinheiro Simão José Correia de Lima. 1853-1857. Óleo sobre tela, 93cm x 73cm. Museu Nacional de Belas Artes.**

Dentre as exceções está o sempre citado *Retrato do intrépido marinheiro Simão*, carvoeiro do vapor *Pernambucana*, de José Correia de Lima. Ele destoa da galeria de personagens do império, todos pertencentes às elites políticas, religiosas, econômicas e culturais (Bittencourt, 2005; Pedrosa; Toledo, 2018; Cardoso; Lima, 2008; Honour, 1989). Nascido em Cabo Verde, Simão trabalhou como car-

<sup>25</sup> Destaque-se a obra *Retrato de Henrique Dias*, de 1709, de autoria ainda desconhecida (Museu do Estado de Pernambuco). Mas seu contexto e local escapam aos propósitos desse artigo. Sobre o tema, ver os trabalhos de Hebe Matos (2006), Francis Albert Cotta (2010), J. C. Fernandes (1868) e Stumpf (2019).



voeiro no Pernambucana, que naufragou em 1853 na costa de Santa Catarina. Simão Manuel Alves teria salvado mais de cem pessoas embarcadas. Recebido por Pedro II, ganhou medalha de ouro e um busto na Praça do Comércio.

Isso sem esquecer da obra *Baiana*, de autoria desconhecida e datada do século XX, que traz a figura de uma mulher negra, ricamente vestida, com traje elegante negro, luvas brancas, tiara dourada nos cabelos, pulseiras nos braços e no colo uma série de colares que se parecem com as “joias de crioula” usadas por africanas nas ruas de Salvador (Bittencourt, 2005).

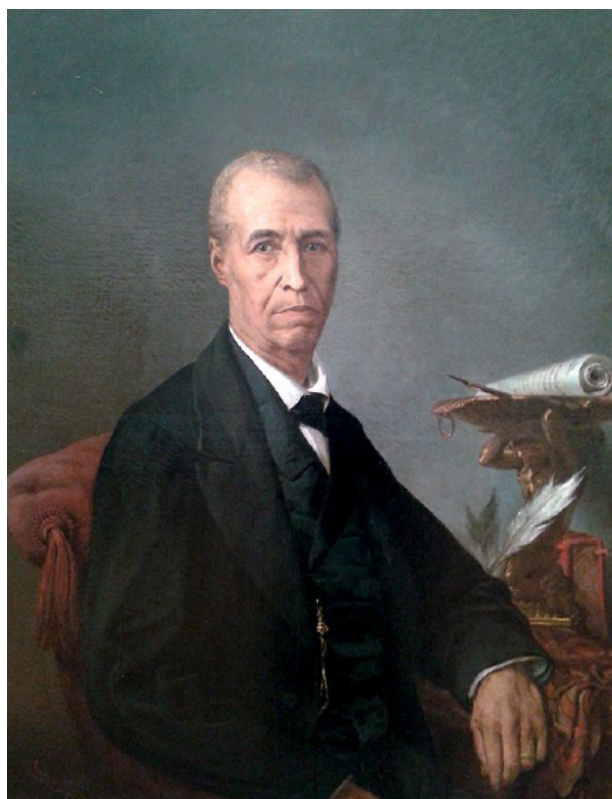


Figura 13. Autor desconhecido. *Baiana*. Óleo sobre tela, 95,5cm x 76,5cm. Museu Paulista.

Não eram raros os desenhos, aquarelas e fotografias que, no século XIX, mostravam mulheres negras usando joias fartas e exuberantes. Portá-las era, aliás, prova de identidade e orgulho. A despeito de muitas vezes serem mais leves que as europeias, ocas no

caso dos colares ovalados,<sup>26</sup> o efeito era, porém, de grande riqueza, com os adornos brilhando à luz do sol.

Mas o que causa espanto, no exemplo dessa tela, é a mistura de adereços, ora mais ocidentais, ora mais afrobrasileiros. Não conhecemos a autoria da pintura nem tampouco a retratada, porém é possível observar sua pose serena, altiva, elegante e segura. As dimensões e a qualidade pictórica da obra dizem muito a respeito da importância da personagem e da encomenda de seu retrato, ainda que tenha sobrevivido sem maiores informações. A datação aproximada de 1850 coincidiria com o ano do final oficial do tráfico negreiro no Brasil. A majestosa baiana é provavelmente uma escravizada liberta, e suas joias de crioula denotam seu poder e distinção social (Pedrosa; Toledo, 2018).



**Figura 14. Pedro Américo. Retrato do livreiro e jornalista Silvino de Almeida Brito. S.d. Óleo sobre tela, 117,8cm x 90,0cm. Museu Nacional de Belas Artes.**

<sup>26</sup> Analisei com mais vagar joias de crioula no artigo “Faróis de orgulho e identidade” (Schwarcz, 2024b). Vide também o livro de Sheila de Castro Faria (2025), *Sinhás pretas, damas mercadoras: as pretas minas nas cidades de São Paulo e São João del Rey*.

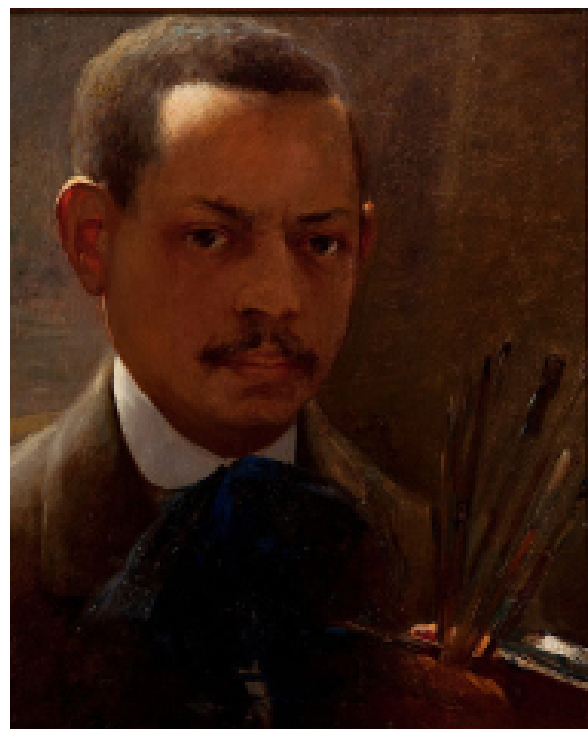
Outra exceção que confirma a regra é o retrato de Silvino José de Almeida Brito, que iniciou sua carreira como livreiro e encadernador na Praça da Constituição, nº 51, na corte do Rio. Ele ganhava a vida com o comércio de livros desde 1823 e, a partir de 1825, atuaria também como encadernador.

Em um contexto de intensa participação da população negra nas agitações que culminaram com o final do Primeiro Reinado, Silvino se destacou na militância “antilusitana”. Silvino tinha uma livraria, que foi comprada em novembro de 1831 por seu primo, Francisco de Paula Brito, que a transformou em uma das maiores editoras do Segundo Reinado (Godoi, 2014).

Na loja de Silvino existia uma maioria de africanos livres atuando como funcionários, muitos deles resgatados dos navios ilegais que aportavam na corte. Silvino, a despeito da hostilidade da família da futura esposa, casou-se com Dona Maria Custódia Guimarães de Almeida, filha do Visconde de Rio Preto. Talvez por conta desse casamento, ela e Silvino tiveram seus retratos feitos por Pedro Américo.

Se o retrato dela é mais tradicional enquanto gênero – mostrando uma mulher bem-vestida e com joias que simbolizam sua riqueza e poder – já o dele é mais interessante. Silvino olha de frente para o pintor e encara firme a quem o observa. Com um traje completo, sentado numa poltrona luxuosa, ele tem atrás de si documentos e uma pena de escrever que evocam sua função e papel como intelectual negro.

Pelos mesmos motivos acima listados, também foram poucos os artistas negros que até inícios do século XX se autorretrataram. A obra de Arthur Timótheo da Costa é outra retumbante exceção



**Figura 15. Arthur Timótheo da Costa. Autorretrato. 1908. Óleo sobre tela, 41cm x 33cm. Pinacoteca de São Paulo.**

Nessa sua autorrepresentação, ele, que foi cenógrafo, decorador e pintor, tendo feito sua formação na ENBA, aparece com seus instrumentos de pintura, traje completo e com os traços bem destacados por uma faixa de luz que lhe toma o rosto. É com muito orgulho que se identifica à sua profissão (Bittencourt, 2015; Amancio, 2016; Gomes, 2019).

## **Sobre modelos negros e acerca do soldado desenhado por Maria Emília**

Em um contexto cultural no qual a noção de belo era sinônimo de brancura, a presença de pessoas negras permaneceria reduzida, até mesmo no caso de “modelos vivos”, como vimos, tão necessários para a formação técnica dos alunos. Nesse sentido, é reveladora a proposta de João Mafra, em 1839. Membro da Academia, ele sugeriu a importação de europeus para servirem de modelos-vivos, “visto que os negros que habitualmente ofereciam seus corpos em troca de parca remuneração” não eram considerados dignos de cópia (Felipe, 2016).

Mesmo assim, pode-se imaginar que modelos negros posaram para a Escola com o objetivo de completar a renda e, sobretudo, depois da Abolição e com a República, querendo escapar da linha perversa da pobreza (Carvalho, 1988).

São, com efeito, muitas as incógnitas que cercam a autora e o retrato por ela criado. Sendo assim, proponho aqui explorar pequenos indícios presentes na tela, numa sorte de leitura “contraintuitiva” (Benjamin, 2007). Contra, não por ser contrária, no sentido de oposta, mas procurando expandir a observação da obra e tateando por outras formas de significação.

*Soldado do 1º Batalhão de Infantaria do Exército* apresenta um jovem militar vestido com o uniforme republicano, formado por calças vermelhas, casaca verde escuro, quepe da mesma cor e camisa branca, enquadrado a 3/4. Ele se volta para a direita e assim podemos ver melhor o perfil de seu rosto expressivo, seu nariz pequeno, seu bigode à moda, a barba bem-feita, sua orelha proporcional e colada ao rosto, seus cabelos curtos, pretos e cobertos por um quepe verde escuro, com as cores vermelha e branca na borda inferior, uma viseira preta, um tope verde e amarelo, e o número “1” em dourado.

Suas sobrancelhas e olhos são escuros, o nariz e a boca delicados. As características de seu rosto e a cor de sua pele revelam que estamos diante de um soldado de ascendência negra. O soldado retratado por Maria Emília apresenta, porém, uma composição pictórica bastante original, uma vez que ele destoa do tipo de construção geralmente dedicada às pessoas e militares negros. A despeito de vestir uniforme e trazer uma baioneta ereta na mão direita, ele não a empunha; a usa como suporte. Sentado e com o traje completo – paletó verde com detalhes em vermelho e empunhadura com três botões dourados –, o modelo parece ter sido tomado em um momento de relaxamento e reflexão. A mão direita segura a arma, mas a esquerda permanece semicerrada, talvez revelando descontração.

Estamos no ano de 1896 e a Primeira República passava por momentos difíceis com os dois primeiros presidentes militares, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, vivendo em “estado de sítio”, em um momento que levou a alcunha de “Governo da espada” (Schwarcz; Starling, 2016).

Assim, em meio a um contexto de crise, retratar um militar não há de ter sido tarefa fácil, ainda mais para uma mulher. A situação andava tensa e a moral da caserna era das piores. Quem sabe, e o que parece mais previsível, essa não foi uma opção de Maria Emília, e talvez fizesse parte do curso. Ou então, seu pai militar, de quem não se conhecem mais dados, patrocinou o retrato.

O mais provável é que o rapaz de corpo atlético e feições bonitas tenha sido contratado para posar, em troca de remuneração. O retrato devolve uma espécie de convenção heroica do militar que se apresenta impecavelmente vestido, e cujo traje lhe acentua a boa forma física.

A pintura é esmerada nos detalhes que são absolutamente abundantes e visíveis, tal a luz que a artista dispôs sobre eles. A abotoadura por sobre um punho imaculadamente branco, a bolsa a tiracolo com os símbolos do Primeiro Batalhão (a estrela com o registro “1B”), o fuzil bem detalhado, a calça de vinco perfeito, a túnica verde-escura com botões dourados e detalhes vermelhos e brancos, a gola enrijecida, e que ajuda a esculpir o pescoço do rapaz, uma faixa verde-escuro que demarca o tronco do modelo, e a bolsa a tiracolo, que sai do ombro esquerdo e ganha o lado direito do corpo do rapaz. Não por acaso, ela deixa em evidência as referências ao orgulhoso Primeiro Batalhão.

Para José Murilo de Carvalho, a Primeira República foi marcada pela “intensa luta do exército para se tornar organização nacional capaz de planejar e executar uma política de defesa no seu sentido amplo” (Carvalho, 2005, p. 63). O exército brasileiro não se encontrava, porém, em grande forma; contava com apenas 15.000 homens, podendo chegar, em contextos de crise, a 30.000. Esse não era um número expressivo se comparado a países vizinhos, além dos soldados se encontrarem mal distribuídos dentre as unidades: 35% das forças localizavam-se no Rio Grande do Sul, por conta da sua situação fronteiriça e das guerras locais; 10% no Rio de Janeiro por ser a capital, e 5% em Mato Grosso, outra região fronteiriça (Pedrosa, 2022). A distribuição de forças, espelhava a dupla função que a instituição desempenhava: a defesa externa e a manutenção da ordem interna, visto que não foram poucos os conflitos nesse período.



O primeiro governo republicano tratou de fixar o número de praças; termo que corresponde a militares pertencentes às categorias inferiores na hierarquia militar, como os soldados e cabos (McCann, 2009). Esse era o caso da pessoa retratada por Maria Emília, um militar que ocupava uma das posições mais baixas na caserna e cujo salário deveria ser exíguo.

O fato é que o exército brasileiro constituía uma força modesta, organizada em pequenos regimentos, não contando com unidades maiores permanentes (Barroso, 1938). Por isso, a mobilização era sempre difícil. Soldados eram incorporados ou por meio do voluntariado ou pelo recrutamento forçado, não contando com uma rotina que implicasse preparo militar, uma carreira profissional e o direito futuro à reserva (Barroso, 1938).

Foi muito comentado na época o péssimo desempenho dessa força em campanhas como a de Canudos, – ou quiçá foi a atuação dos rebeldes que surpreendeu (Pedrosa, 2022). O certo é que reinava a provisoriedade. Teoricamente, eram todos voluntários, mas, na realidade, a polícia prendia nas ruas e levava para os quartéis os que considerava a “escória da sociedade” (Ferreira, 2014). Além do mais, como a indisciplina era constante, os oficiais mantinham o controle na base do castigo físico.

E o salário modesto era correspondente à falta de perspectivas – a despeito da carreira militar simbolizar uma forma de ascensão social. E essa era, provavelmente, a situação do modelo de Maria Emília, que não devia viver uma situação estável. O exército possuía um orçamento baixo, instalações e armamentos deficientes e padecia com o despreparo profissional, criando-se nessa época um consenso em relação à sua necessária reforma (Carvalho, 2006; McCann, 2009).

A república herdara do império uma hierarquia estrita: soldado, cabo, sargento e sargento-ajudante. Nosso modelo estava, portanto, na base inferior dessa estrutura.





**Figura 16. José Wasth Rodrigues. Uniformes do exército brasileiro em 1900**  
(Barroso, 1922).

E assim, de posse desses dados, podemos fabular a respeito da vida do soldado que Emília retratou. Quem sabe posando ele conseguia completar o orçamento? Talvez tivesse orgulho de seu uniforme caprichado, como mostra também a ilustração de época?

Mais uma vez não temos respostas. Mas, para além da descrição que fizemos até aqui, existem ainda alguns pequenos indícios que podem, quiçá, contar mais uma história.

A cor da pele do soldado aliada a um pequeno detalhe – uma estrela visível bem na mão direita dele – parecem indicar uma certa “interpretação” mais própria de Maria Emília. Quem sabe, esse pequeno indício indique uma sugestão presente na ENBA e no curso de desenho de Amoedo, que costumava animar os alunos a incluírem registros mais pessoais em suas obras.

De um lado, vemos em destaque a mão expressiva do militar, com as veias à mostra devido ao ato de segurar o armamento. De outro, causa estranheza a estrela tatuada nessa parte do corpo, que ganha, não inadvertidamente, o centro da tela. Não parece existir apenas coincidência entre a estrela do 1º Batalhão que aparece na bolsa e aquela da mão direita. Aliás, o modelo deve ser destro, já que é com essa mão que ele segura a arma, levando a esquerda ao rosto, o que dá à figura uma pose de reflexão e descanso.

Destaca-se, assim, essa tatuagem “intrusa” em forma de estrela, que destoia da representação do militar. Há, pois, uma tensão entre o título da pintura (que nega individualidade ao modelo) e a marca em sua mão, que, de alguma maneira, o individualiza. Ela talvez seja uma homenagem do soldado ao seu batalhão e ao posto que o jovem modelo ostenta confiante.

Essa é, porém, uma leitura mais imediata. Sem desmerecê-la, é possível arriscar mais uma outra. A atividade de tatuar uma estrela no próprio corpo, pode guardar o sentido de produzir outras memórias acerca do passado recente da escravidão; instituição que fora abolida sete anos antes da finalização deste quadro, e que ainda estava presente na memória da cidade do Rio.

A tatuagem poderia ser traduzida a partir da confluência de religiões que ela discretamente anuncia. Um dos significados mais comuns para a estrela é a ideia de esperança – tema em voga nesse momento que anunciava rupturas. Para o jovem soldado negro, o momento devia prometer muito, sobretudo a ideia de uma igualdade, mais projetada do que de fato realizada.<sup>27</sup>

A estrela também inclui a noção de mudanças na vida de alguém ou o desejo de atingir novas metas. Em qualquer um desses casos, não estaríamos distantes da situação imaginada para este soldado que pode ter conhecido no passado a escravidão, dele ou da família, e que, com certeza, acompanhava com atenção a mudança de regime.

E mais. Nos exemplos das estrelas de cinco pontas, caso duas pontas estejam voltadas para baixo (o que parece ser o caso na figuração), elas representam a harmonia da natureza.

O cronista João do Rio comenta como era frequente a prática dos tatuadores espalhados pelas ruas da capital. Explica ele que “o mais bruto homem sente que o ornamento traça uma linha indelével de separação entre ele e o animal, e quando não pode enfeitar as próprias roupas recama a pele”. Segundo o escritor, quase todos os negros da cidade tinham tatuagens ligadas à “inviolabilidade do corpo ou às suas paixões”. Vários levavam no peito as armas de Xangô, e a coroa imperial.

<sup>27</sup> Sobre a prática da tatuagem, ver o livro de Silvana Jeha (2019).

João do Rio teria conhecido um homem, o Madruga, que carregava no corpo “a síntese dos emblemas”: Cristo no peito, uma cobra na perna, o signo de Salomão, as cinco chagas, a sereia e, no braço, as próprias conquistas. Trazia também as armas da coroa e da República e, ademais, sabia ele próprio tatuar. E conclui “Hoje toda a classe baixa da cidade tatua-se – tatuam-se soldados, vagabundos, criminosos, barregãs [...] E todos acreditam que podem derrubar o adversário dando uma bofetada com a mão marcada” (Rio, 1998, p. 19-21).

Registros de tatuagens com estrelas de cinco pontas também foram encontrados em corpos de africanos e seus descendentes. Tais características foram introduzidas por anunciantes que procuravam seus escravizados foragidos, destacando esses sinais. Gilberto Freyre mostra como esses símbolos eram também marcas de identidade (Freyre, 2012).

No candomblé de nação Angola e nos rituais de umbanda a estrela de cinco pontas está presente nos pontos riscados no chão.<sup>28</sup>

Enfim, são muitas as possibilidades interpretativas que rodeiam esta tatuagem de estrela disposta no centro da mão do soldado negro. Resta saber qual o “segredo” inscrito no corpo desse militar. Estaria ele “fechando seu corpo”? Cultuando seus orixás? Marcando uma nova etapa de vida?

A posição do rapaz também lembra a corporalidade de estátuárias da Antiguidade que Maria Emília estava acostumada a copiar. Estaria ela adicionando, assim, mais uma camada no retrato? Qual o significado deste fundo de parede que lembra as casas brasileiras, e do destaque à testa jovem do militar, a qual, sinuosamente, acompanha o reboco? Teria ele de fato existido ou seria um modelo qualquer que se vestiu, expressamente, para a função?

Respostas não temos, mas apostamos na ideia de este ser um jovem militar negro, que expôs sua mão para revelar uma outra história de si. São muitos os imponderáveis que cercam uma obra feita de tantos apagamentos. O da biografia de uma mulher artista de quem sabemos tão pouco, e de um soldado negro cujo paradeiro desconhecemos. Podemos dizer que o atravessamento perverso

---

<sup>28</sup> Agradeço a Hélio Menezes por esse comentário.

entre os marcadores de gênero e raça produziu um grande silêncio e muito segredo (Crenshaw, 2015).

Ainda assim, a obra encontra-se depositada no Museu Histórico Nacional e, desde 2023, encontra-se exposta nas paredes da instituição, podendo ser apreciada por aqueles que a visitam. Essas são histórias incompletas, cujos novos tempos, mais atentos a políticas de direitos civis e das minorias, vêm alterar.

De toda forma, este artigo pretendeu dialogar com novas formas de reler obras do passado, as quais restaram por demais associadas apenas a uma arte de base europeia – de onde, por certo, provinham, mas não se limitavam. De um lado, tomando uma perspectiva decolonial, é possível tentar restituir vidas cujo arquivo e a memória oficial trataram de apagar. Por outro, esses são “corpos sobreviventes” cujo caráter coletivo permite narrar uma outra história (Campt, 2017, 2023).

Segundo Saidiya Hartman, o caráter anônimo dessas personagens permite que fiquem na memória como pessoas que resistem. São histórias que, vistas em conjunto, escapam ao apagamento, num processo que a crítica chama de “fabulação crítica” (Hartman, 2019, p. 16-17) – quando a falta de imagens e referências é subvertida de forma possível e criativa. São histórias alternativas; formas de dar à morte uma nova vida (Hartman, 2008).

Como argumenta Walter Dignolo, não se trata de buscar “modernidades alternativas, mas alternativas para a modernidade” (Dignolo, 2011, p. 28). Uma modernidade que não mais esconde as pessoas expostas a esse sistema coercitivo. Um movimento da memória reivindica a reconstrução visual de uma unidade subjacente, uma reunificação imaginária dos povos africanos.

São muitos os caminhos a seguir frente aos segredos contidos na tela. De toda maneira, no quadro, nosso soldado não parece ter pressa. Ao contrário, mostra-se absorto em seus pensamentos e se apoia em seu fuzil, performando uma certa contradição nesta dança dos detalhes. Guerra, em geral, não combina com a calma e o tempo de uma reflexão filosófica; soldados, tampouco. Na tela, quem sabe, o militar que Maria Emília trouxe para sua obra ganha uma segunda chance; como arte e representação.

## Referências

- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ANDRADE, Derri. Projeto Afro. In: PEDROSA, Adriano (org). Histórias afroatlânticas. São Paulo: Masp, 2018. Disponível em: <https://projetoafro.com>.
- ARASSE, Daniel. El detalle: para una historia cercana de la pintura. Madrid: Abada Editores, 2008.
- BARROSO, Gustavo. História militar do Brasil. 2. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1938.
- BARROSO, Gustavo. Uniformes do exército brasileiro: obra comemorativa do centenário da independência do Brasil. Rio de Janeiro; Paris: Ministério da Guerra, 1922.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BITTENCOURT, Renata. Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2005.
- BITTENCOURT, Renata. Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- CADAVA, Eduardo. Visual correspondance. Madri: Editora La Marca, 2012.
- CAMPOFIORITTO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAMPT, Tina. A black gaze: Artists changing how we see. Massachusetts: MIT Press, 2023.
- CAMPT, Tina. Listening to images. Durham: Duke University Press, 2017.
- CARDOSO, Rafael; LIMA, José Correia de. Retrato do intrépido marinheiro Simão. In: CARDOSO, Rafael. A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARDOSO, Rafael. Modernity in Black and White. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- CARVALHO, José Murilo de. Forças Armadas e política no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CARVALHO, José Murilo de. Forças Armadas e política no Brasil. São Paulo: Todavia, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. Pontos e bordados: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988.
- CELAN, Paul. Collected prose. London: Penguin, 1986.
- CHADWICK, Witney. Woman and Society. London: Tames and Hudson, 1960.
- CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In: CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CHIARELLI, Thadeu. De Anita à Academia. Para repensar a história da arte no Brasil. Novos Estudos, v. 88, nov. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/S87Hz4dTkd-TCnvRBmqXKw7s/?format=pdf&lang=pt>.
- COTTA, Francis Albert. Negros e mestiços nas milícias da América portuguesa. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- CRENSHAW, Kimberle. On Intersectionality: essential writings. New York: The New Press, 2015.

DAZZI, Camila. De Academia a Escola: memórias do ensino das Belas Artes durante os primeiros anos da República no Brasil. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26., 2017, São Paulo. Memórias e Inventações. Campinas: ANPAP; PUC-Campinas, 2017.

DAZZI, Camila. Pôr em prática a reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Tese (Doutorado em Belas Artes) – PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

DIAS, Elaine. El estudio del desnudo en el siglo XIX: la Academia Francesa y sus modelos. In: El desnudo en la Academia. Córdoba: Escuela Superior de Belas-Artes Figueroa Alcorta, 2006.

DIAS, Elaine. Paisagem e Academia: Felix Taunay e o Brasil. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. A arte brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995. Primeira publicação em 1888.

DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

FARIA, Sheila de Castro. Sinhás pretas, damas mercadoras: as pretas minas nas cidades de São Paulo e São João del Rey. São Paulo: Cosac, 2025.

FELIPE, Adilson Ednei. Homens de Letras: intelectuais negros no Brasil imperial. Sankofa. Revista da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano IX, n. 27, ago. 2016.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jul. 2007.

FERNANDES, J. C. Biografia de Henrique Dias. Revista do IHGB, t. 31, parte I, p. 365-383, 1868.

FERREIRA, Bruno Torquato Silva. "Cidadãos às armas!": a introdução do sorteio militar no estado de Mato Grosso (1908-1932). 2014. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

FERREIRA, Felix. Belas artes: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012.

FORMICO, Marcela Regina. A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UNICAMP, Campinas, 2012.

FREYRE, Gilberto. O negro nos anúncios. São Paulo: Global, 2012.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GODOI, Rodrigo Camargo de. Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GOLDENBERG, D. M. The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam. New York: Princeton University Press, 2003.

GOLDSTEIN, Carl. The Question of the Nude – The Academy – the Avant-Garde and The Model. In: GOLDSTEIN, Carl. Teaching Academy: Academies and Schools from Vasari to Albers. New York: Cambridge University Press, 1996.

GOMES, Natália Cristina de Aquino. Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919). 2019. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.



HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. *Small Axe*, 26, v. 12, n. 2, 2008, p. 1-14.

HARTMAN, Saidiya. *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2019.

HONOUR, Hugh. *The image of the black in Western art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. v. 4, pt. 1.

HUYSEN, Andreas. *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

JEHA, Silvana. *Uma história da tatuagem*. São Paulo: Veneta, 2019.

KOSSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contratempo; PUC-Rio, 2006.

KUSABA, Andréia Costa (org.). Rodolpho Amoêdo, por Gonzaga Duque. 19&20, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, abr. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/gd\\_ra.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_ra.htm).

LEITE, José Roberto. *Pintores negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.; Indústria Freios Knorr Ltda., 1988.

LIMA JR., Carlos; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Kluck. *A batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

LIMA JR., Carlos; SCHWARCZ, Lília Moritz; STUMPF, Lúcia Kluck. *O sequestro da independência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIMA, Heloisa Pires. *A presença negra no circuito da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: a década de 80 do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2000.

LOTIERZO, Tatiana H. P.; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de Modesto Bro-*

*cos*. *Artelogie*, n. 5, Outubro 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article254>.

LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)*. São Paulo: Edusp, 2017.

MARQUES JÚNIOR, A. J. *Do desenho de “modelo-vivo” e seus problemas*. Tese de concurso. Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1950.

MARQUES, Luiz. *O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro*. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MASP (Museu de Arte de São Paulo). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo, 2019.

MATOS, Hebe. ‘Pretos’ and ‘Pardos’ between the cross and the sword: Racial Categories in Seventeenth Century Brazil. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, n. 80, p. 43-55, abr. 2006.

MCCANN, Frank. *Soldados da Pátria: história do Exército Brasileiro, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoêdo. O mestre deveríamos acrescentar. In: *30 mestres da pintura no Brasil: 30 anos*. São Paulo: Masp; Credicard, 2001.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of Western Modernity: Global Future, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press, 2011.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great woman artists? In: *Art and sexual politics*. New York: Macmillan Publishing, 1973.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: Masp, 2018.



PEDROSA, Fernando Velôzo Gomes. Organização das forças do Exército Brasileiro na República. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al. (org.). Dicionário de história militar no Brasil (1822-2022). Rio de Janeiro: Autografia, 2022. v. 2.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. Más notícias, de Rodolfo Amoedo. São Paulo: Edusp, 2023.

PEREIRA, Sonia Gomes. Repensando a trajetória de 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: Nau, 2017. p. 13-23.

PITTA, Fernanda. Estudo de mulher, de Rodolfo Amoedo: pose, posse, pintura. In: CHILLÓN, Alberto Martin et al. (org.). O artista em representação: coleções de artistas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÁ, Ivan Coelho de. O processo de “Desacademização” através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, jul. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/ea\\_ivan.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm).

SAFFIOTI, Heleieth Iara B. A mulher na sociedade de classes: mitos e realidade. São Paulo: Livraria Quatro Artes, 1969.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Um monarca nos trópicos”: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas-Artes e o Colégio Pedro II. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 125-157.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Faróis de orgulho e identidade. In: BARRETO, Carol et al. Cai-

xa Florindas: Preciosa Florinda e Joias na Bahia séculos XVIII e XIX. São Paulo: Cosac, 2024b.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imagens da branquitude: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024a.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA, Luana Manhães da. O desenho de modelo vivo na Academia Imperial de Belas artes e sua relação formal com as cópias de estampas didáticas e de estatuária clássica. 2017. URL: <https://joaosextoseminario.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/34-luana-manhc3a3es-da-silva.pdf/>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Académie Julian: French artistic model from a Transatlantic perspective (1880-1920). Transatlantic Cultures, April 2022. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Eternamente amadoras: as artistas brasileiras sob o olhar da crítica (1888-1927). In: FABRIS, Anateresa (org.). Crítica e modernidade. São Paulo: ABCA; Imesp, 2006.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan./jul. 2007a. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/277839082\\_O\\_corpo\\_inacessivel\\_as\\_mulheres\\_e\\_o\\_ensino\\_artistico\\_nas\\_academias\\_do\\_seculo\\_XIX](https://www.researchgate.net/publication/277839082_O_corpo_inacessivel_as_mulheres_e_o_ensino_artistico_nas_academias_do_seculo_XIX).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: pintoras, escultoras acadêmicas brasileiras entre 1884-1992. São Paulo: Edusp, 2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Uma autobiografia de Juliete de França, escultora acadêmica brasileira. Anais do Museu Pau-

lista: História e Cultura Material, v.15, n.1. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Museu Paulista, 2007b.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Uma autobiografia de Juliete de França, escultora acadêmica brasileira. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 15, n. 1, 2007b.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MIGLIACCIO, Luciano. Art déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolfo Leirner. São Paulo: Olhares, 2020.

SIMÕES, Igor. Escritos e reescritos da arte brasileira. Artes & Ensaios, v. 28, n. 43, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://scispace.com/pdf/escritos-e-re-escritos-da-arte-afro-brasileira-writings-and-loricz2.pdf>.

SQUEFF, Leticia. Uma galeria para o Império. São Paulo: Edusp, 2012.

STUMPF, Lúcia K. Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881). Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do redescobrimiento: negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

VALLE, Arthur. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): da formação dos artistas aos seus modelos estilísticos. Tese (Doutorado em Belas Artes) – PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

*Essa é uma versão expandida de parte de um artigo que escrevi para o catálogo Histórias das mulheres, histórias feministas (Masp, 2019): “Encontro com o silêncio: a produção feminina nos ‘tempos do passado’”. Agradeço a Lúcia Stumpf – que fez uma primeira pesquisa para o Masp sobre Maria Emília Campos e me deu muitas sugestões para a versão final desse artigo – e a Carlos Lima Júnior, que foi fundamental para a retomada da bibliografia necessária sobre o tema. Dedico o artigo a esses dois grandes especialistas e amigos.*

---

Líli Moritz Schwarcz | Historiadora, antropóloga e curadora. Autora de vários livros, sendo o mais recente Imagens da branquitude: a presença da ausência (2024a) e de exposições como Histórias afro-atlânticas (2018). É membra da Academia Brasileira de Letras. Global Scholar Universidade de Princeton e Professora Sênior do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. E-mail: [lili.schwarcz@gmail.com](mailto:lili.schwarcz@gmail.com). | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0498-3246>. | Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3246688180226963>.

[<< Voltar ao início](#)