

CAROLINE DE CASTRO MIRANDA

**Beleza Maldita: Estudos sobre a Representação da
Prostituição na Arte Brasileira Finissecular**

Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado do Curso de História da Arte
da Escola de Belas Artes – UFRJ, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do título de
graduado.

Orientadora: Prof.a Dr.a Cláudia de Oliveira

Rio de Janeiro

2025


Caroline de Castro Miranda

Beleza Maldita: Estudos sobre a Representação da Prostituição na Arte Brasileira Finissecular

Relatório final, apresentado a
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte das
exigências para a obtenção do
título de Graduada.

Rio de Janeiro, 01 de Junho de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **CLAUDIA MARIA SILVA DE OLIVEIRA**
Data: 22/07/2025 08:25:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Cláudia de Oliveira
Escola de Belas Artes — Universidade Federal do Rio de
Janeiro



Documento assinado digitalmente
ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI
Data: 22/07/2025 14:07:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra Ana Maria Tavares Cavalcanti
Escola de Belas Artes — Universidade Federal do Rio de
Janeiro



Documento assinado digitalmente
MARIZE MALTA TEIXEIRA
Data: 29/07/2025 14:29:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Marize Malta
Escola de Belas Artes — Universidade Federal do Rio de
Janeiro

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que nunca deixaram de me apoiar e estar ao meu lado mesmo não entendendo as minhas escolhas.

A todos os professores que desde muito tempo se fizeram presentes e me ajudaram a crescer.

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Introdução | |
| 1. Análise das Obras | |
| • 1.1. <i>Messalina (1878-1886)</i> de Henrique Bernardelli | |
| • 1.2. <i>Frinéia (1909)</i> de Antônio Parreiras | |
| • 1.3. <i>Flor Brasileira (1912)</i> de Antônio Parreiras | |
| 2. História da Representação de Prostitutas na Arte: Visão Geral da História da Arte e o Contexto Brasileiro | |
| 3. A Iconografia da Prostituta | |
| Considerações Finais | |
| Referências Bibliográficas | |

RESUMO

Este trabalho analisa as representações de 'mulheres malditas' na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX, com foco nas obras de Henrique Bernardelli e Antônio Parreiras. A pesquisa investiga como essas representações, em particular as figurações de mulheres historicamente moralmente decaídas e associadas a desvios comportamentais, se situam em relação a outras produções artísticas da época. Através de uma abordagem iconográfica, pretende-se explorar as características visuais e simbólicas que definem essas figuras, considerando as influências culturais, sociais e estéticas do período. A análise de obras selecionadas permitirá compreender como a imagem dessas mulheres foi construída na arte brasileira finissecular e qual seu papel na construção de narrativas sociais sobre a mulher e a moralidade. Ao contextualizar essas representações dentro do cenário artístico e histórico da virada do século XIX para o XX, o estudo busca identificar padrões iconográficos e discutir suas implicações na representação da mulher nas artes visuais.

Palavras-chave: Prostituição; iconografia; Henrique Bernardelli; Antônio Parreiras.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. BERNARDELLI, Henrique. *Messalina*, óleo sobre tela, 207 x 115 cm, 1878–1886. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 2. SOLIMENA, Francesco. *Death of Messalina*, óleo sobre tela, 174 x 230,2 cm, 1704–1712. Fonte: Museu J. Paul Getty, Los Angeles, EUA.

Figura 3. BIENNOURY, Victor. *La Mort de Messaline*, óleo sobre tela, 299 x 221 cm, 1850. Fonte: Museum of Grenoble, Paris, França.

Figura 4. DAVID, Jacques-Louis. *La Morte de Marat*, óleo sobre tela, 162 x 128 cm, 1793. Fonte: Museus Reais de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas.

Figura 5. BUONARROTI, Michelangelo. *Pietà*, escultura em mármore, 174 x 195 cm, 1499. Fonte: Basílica de São Pedro, Vaticano.

Figura 6. PARREIRAS, Antônio. *Frinéia*, óleo sobre tela, 89,5 x 145,5 cm, 1909. Fonte: Coleção Paula e Jones Bergamin, Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 7. GÉRÔME, Jean-Léon. *Phryné Devant L'Aréopage*, óleo sobre tela, 80 x 128 cm, 1861. Fonte: Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.

Figura 8. PARREIRAS, Antônio. *Flor Brasileira*, óleo sobre tela, 83 x 118 cm, 1912. Fonte: Museu Antônio Parreiras, Niterói – Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 9. PARREIRAS, Antônio. *Flor da Rua*, óleo sobre tela, 81,8 x 60,5 cm, 1917. Fonte: Museu Antônio Parreiras, Niterói – Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 10. MANET, Édouard. *Olympia*, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, 1863. Fonte: Museu d'Orsay, Paris, França.

Figura 11. COURBET, Gustave. *L'Origine du Monde*, óleo sobre tela, 46 x 55 cm, 1866. Fonte: Museu d'Orsay, Paris, França.

Figura 12. TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. *La Goulue at the Moulin Rouge*, óleo sobre cartolina, 79,4 x 59 cm, 1891–1892. Fonte: Museum of Modern Art, Nova York, EUA.

INTRODUÇÃO

A arte sempre exerceu um papel crucial na construção e difusão de ideologias sociais, refletindo as transformações históricas e as normas vigentes de cada período. No Brasil, especialmente no final do século XIX e início do século XX, um momento de intensas mudanças políticas e sociais, a arte desempenhou um papel central na construção das representações de identidade, moralidade e, especialmente, sobre as mulheres. Durante esse período, as imagens femininas na arte frequentemente estavam associadas a arquétipos que refletiam as convenções sociais dominantes, muitas vezes associando as mulheres à ideias de pureza, virtude ou, em contrapartida, de decadência moral. A figura da prostituta, em particular, emergiu como um símbolo recorrente nessas obras, representando as tensões entre a sexualidade feminina e as normas morais vigentes.

Artistas da passagem do século XIX para o XX, como Henrique Bernardelli e Antônio Parreiras criaram algumas obras centradas na figura feminina, as quais estavam associadas à sensualidade de mulheres historicamente decaídas, seguindo o imaginário da decadência e da transgressão, temas das estéticas *fin de siècle*. As pinturas *Messalina* (1878-1886), *Frineia* (1909) e *Flor Brasileira* (1912) são exemplos de representações em que o simbolismo e a iconografia desempenham um papel fundamental na consolidação de um estereótipo visual vinculado ao ideário da mulher desvirtuada moralmente e representada como a prostituta .

Este estudo propõe analisar como a iconografia presente nestas obras não apenas representam mulheres associadas à prostituição, mas também como estas representações se inserem em um contexto mais amplo de práticas e discursos de poder. Para isso, utilizaremos as teorias sobre o olhar em John Berger em *Modos de Ver* (1972) e de bell hooks em *The Oppositional Gaze* (1992), as quais oferecem abordagens essenciais para entender o modo como as imagens de mulheres são construídas, recebidas e consumidas. Para Berger, as imagens de mulheres nas artes são tradicionalmente construídas a partir de um olhar masculino, que as reduz a objetos de desejo, quase que desprovidos de agência própria. Esta forma de ver, apresenta uma visão sobre a mulher como um ser passivo, voltado para o prazer e satisfação masculina, sendo assim constantemente objetificada nas representações artísticas. Já bell hooks argumenta que quando o olhar feminino retorna ao espectador, o que a autora classifica como "olhar de volta", torna-se contestatório ao olhar masculino dominante, desafiando e subvertendo a objetificação. Neste aspecto, hooks propõe uma leitura crítica e autônoma das imagens. Essas duas

abordagens teóricas são essenciais para uma análise crítica das obras de Bernardelli e Parreiras, pois permitem explorar como as representações da feminilidade decaída podem ser lidas não apenas como reflexos de um olhar masculino, mas também como formas de resistência e/ou subversão dessa visão.

A questão central deste trabalho é investigar como a iconografia das obras *Messalina*, *Frineia* e *Flor Brasileira* constrói figuras femininas associadas à figura da prostituta, utilizando símbolos visuais que remetem a arquétipos sociais, e como essas representações se alinham aos "modos de ver" descritos por Berger e às críticas ao olhar objetificante propostas por hooks. A pesquisa busca compreender, de forma específica, como a iconografia auxilia e reforça a identificação das mulheres como trabalhadoras sexuais, bem como a maneira como estão imersas nas dinâmicas patriarcais do período, refletindo as normas sociais e as relações de gênero da época.

De forma mais detalhada, o trabalho se propõe a identificar nas obras *Messalina* e *Frineia* os elementos visuais que contribuem para a construção de personagens femininas associadas à transgressão moral, analisando como a sensualidade e a decadência são construídas nessas imagens. Em seguida, será analisada a pintura *Flor Brasileira*, do pintor Antônio Parreiras, para discutir como esta se posiciona em relação às anteriores, levando em consideração a ambiguidade de sua representação e a possibilidade de subversão do olhar tradicional.

A pesquisa também explora como os conceitos de John Berger em "modos de ver" e as críticas de bell hooks ao olhar objetificante ajudam a ampliar a compreensão dessas representações femininas, situando-as nas dinâmicas de poder, gênero e moralidade da arte brasileira do período. Por fim, o estudo busca refletir sobre o modo como a iconografia dessas obras pode tanto reforçar quanto questionar os discursos sociais que associam determinadas mulheres à marginalidade sexual, oferecendo uma análise crítica às formas como a arte participa na construção de estigmas e estereótipos de gênero.

Este trabalho é relevante para a compreensão da história da arte brasileira, uma vez que as representações de mulheres nas pinturas acadêmicas e realistas do século XIX e início do século XX frequentemente perpetuavam ideais conservadores de gênero e moralidade. Ao explorar a iconografia das figuras femininas nessas pinturas, o estudo contribui para a reflexão sobre como a arte, ao mesmo tempo em que reflete a sociedade, também é um meio de consolidar ou subverter seus estereótipos sociais. Através da análise das teorias de Berger e hooks, será possível

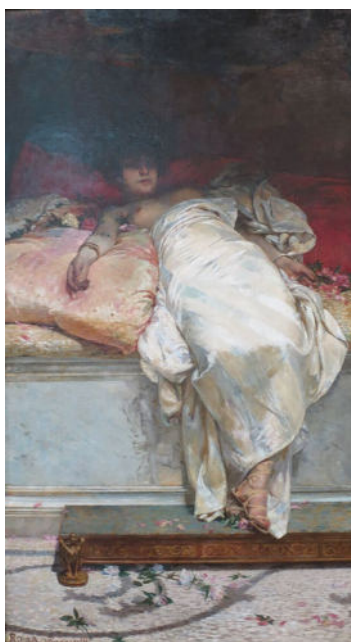
perceber como as representações de prostitutas nessas obras não são apenas construções visuais, mas também expressões de relações de poder, desejo e objetificação, que ressoam até a contemporaneidade. Além disso, ao analisar as obras de Bernardelli e Parreiras sob uma perspectiva crítica, este estudo oferece uma contribuição para os debates contemporâneos sobre gênero, sexualidade e as maneiras pelas quais a arte pode tanto refletir como desafiar as normas sociais.

Nos próximos capítulos, o trabalho se concentrará na análise das pinturas *Messalina*, *Frineia* e *Flor Brasileira* refletindo sobre o modo como a iconografia dessas obras auxiliou na construção da figura da mulher como prostituta. O segundo capítulo examinará a história das representações de prostitutas na arte ocidental e brasileira, usando as ideias de Berger e hooks para explorar os modos de ver a mulher na arte. Já o terceiro capítulo discutirá a teoria iconográfica de Erwin Panofsky e a possibilidade de um olhar oposto que subverte a objetificação dessas imagens. A conclusão refletirá sobre as implicações dessas representações para a compreensão da moralidade, sexualidade e poder na sociedade brasileira da época, oferecendo uma nova perspectiva sobre a forma como as mulheres decaídas e/ou trabalhadoras sexuais foram retratadas na arte.

1 Análise das Obras

1.1 *Messalina* (1878-1886) – Henrique Bernardelli

Fig.1



Henrique Bernadelli
Messalina
1878 – 1886
207x115
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro, Brasil

Os esquemas de percepção construídos nas dimensões da experiência social, ao incidirem sobre as representações visuais induzem-nos a interrogar seus condicionamentos. Se considerarmos, como assevera Berger, que “nosso olhar nunca se detém numa única coisa”, podemos questionar o modo como percebemos/lemos a imagem, uma vez que nossa percepção não é um dado neutro, já que sua configuração “incide sobre a relação que mantemos com as coisas” (BERGER, 2022, p. 16). Seguindo este fio interpretativo, verificamos que tal percurso implica uma miríade de sentidos para uma única imagem, podendo assim, variar de acordo com as condições existenciais de cada indivíduo.

Essa condição é apresentada por bell hooks, em "The Oppositional Gaze", quando a autora discorre sobre questões do olhar diante de uma experiência pessoal para contextualizar a importância da dinâmica do olhar como uma arma política. Ao escrever sobre a existência de formas certas e erradas de olhar, hooks dialoga com Berger e salienta que vemos a partir do que somos, do que aprendemos e do que

acreditamos. Essas crenças, como a autora comprova ao descrever sua relação com o ver, influenciam a maneira como direcionamos nosso olhar ou como somos direcionados a ele (1992, p.115-117).

Dentro dessas dinâmicas de ver e ser visto, algumas classificações sociais geram divisões e, ainda, são naturalizadas. Como argumenta Berger, os dispositivos de representação nas artes constroem formas distintas de inteligibilidade para homens e mulheres. No entanto, essa cisão não se restringe apenas às questões de gênero, mas também envolve as maneiras pelas quais os corpos femininos são representados e percebidos, especialmente no que diz respeito aos processos de subjetivação

Por longos períodos, muitas criações artísticas mistificaram a representação, favorecendo narrativas que atendem a um único e seletivo grupo social. A legitimação de verdades opera por meio de signos e leituras bem estruturadas que, mesmo diante de transformações, influenciam hegemonicamente a definição de corpos e identidades. Essa reprodução, não natural mas naturalizada, reflete discursos e imagens produzidos por hierarquias sociais de poder e manifestadas como padrões pictóricos.

Analisar esse aspecto, especificamente no que diz respeito ao corpo feminino, é importante para entendermos como as mulheres são representadas e percebidas pela arbitrariedade do olhar masculino diante de sua posição social hierarquicamente superior. À luz dessa abordagem, a representação de mulheres decaídas e/ou prostitutas nas artes torna-se um campo fértil para investigar as molduras ideológicas que aprisionam a imagem da mulher. Para desconstruir essa convergência de desejo, propriedade e objetificação, iniciaremos com a análise da personagem Messalina, de Henrique Bernardelli.

À primeira vista, a obra *Messalina* (FIG.1) que pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, mostra ao espectador um nu feminino reclinado. Embora seja uma pintura renomada entre as produções de Bernardelli, não há muitos estudos e análises a seu respeito. No entanto, a obra apresenta questões significativas para nossa investigação. A começar pelo registro de sua construção, observamos que, de acordo com "História da Pintura Brasileira no Século XIX" (1983) e "Aspectos da Arte Brasileira" (1892), a obra foi executada na década de 1880. A análise da ficha técnica do MNBA revela que a produção da pintura estendeu-se por um período de oito anos (1878-1886). Essa longa duração

sugere que a obra foi desenvolvida por Bernardelli durante sua fase de aprendizado em Roma, o que pode influenciar a interpretação da obra.

A datação da pintura é posta em xeque por um estudo da historiadora Camilla Dazzi (2007), que se baseia na historiografia nacional e em documentações do Museu Dom João VI – EBA – UFRJ. Segundo Dazzi, a ausência da obra no catálogo da Exposição de Henrique Bernardelli, realizada no Rio de Janeiro em novembro de 1886, e a falta de menção na crítica de Gonzaga Duque em "Arte Brasileira" (1888) são evidências que contradizem a datação oficial (DAZZI, 2007, p. 2). Esses dois documentos são cruciais para compreender a trajetória do artista.

Esses dados, em conjunto com as pesquisas de Ana Maria Tavares Cavalcanti, permitem afirmar que a pintura se encontra imersa em algumas complicações. Talvez o motivo da escassez de trabalhos que abordem a obra seja explicado pela descoberta de Cavalcanti de que *Messalina* foi inicialmente exposta com o nome de "Dicteriade" (CAVALCANTI, 2009, p. 477), conforme consta no catálogo da Exposição Geral de 1890. As informações coletadas foram apresentadas nos Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2009.

Embora a alteração da titulação da obra pareça interferir apenas nas questões de busca e pesquisa sobre a pintura, ela também implica considerações na análise aqui fundamentada, como será apresentado. A princípio, *Messalina* parece ser apenas mais uma musa para um estudo de nu feminino na trajetória do artista. Inicialmente, a obra não evoca a imagem de uma prostituta. A ambiguidade da representação sugere, antes, um nu que retrata um momento íntimo e erótico da personagem, uma leitura reforçada pela sua construção visual. Além disso, o título da obra não garante essa identificação, especialmente para um público que desconhece a personagem e sua história.

Levando em conta a importância desses fatores e a interpretação da obra, constata-se que a personagem retratada por Bernardelli representa, pelo título, a Imperatriz Romana Valéria Messalina, uma das esposas de Tibério Cláudio Druso (d.C.). Apenas pela identificação da personagem podemos ler a obra como uma pintura histórica, gênero no qual de fato a pintura é classificada. Vale mencionar que as escolhas feitas pelo artista no processo representacional são curiosas para compor a imagem de uma Imperatriz, mesmo considerando a obsessão dos artistas masculinos pelos corpos femininos.

Assim, diante dessas informações, a associação da Imperatriz com a prostituição torna-se ainda mais questionável do que esclarecedora, reforçando

ainda mais a tênue ligação entre a Imperatriz e a prostituição. Em pesquisa verificamos que tais informações são provenientes de construções históricas elaboradas ainda na Antiguidade por um grupo de historiadores e poetas romanos, cujo fim, segundo fontes, era a detração política do imperador Cláudio. De modo que, a nosso ver, tais associações parecem fundamentar-se em alegações questionáveis: Valéria teria tido relações sexuais com 25 homens em um dia e uma noite, superando uma famosa meretriz (JUVENAL, I d.C). Soma-se a isso a crença de que ela utilizava seu corpo para obter vantagens políticas (Plínio, o Velho, I d.C).

Com esse detalhamento sobre a personagem, é possível perceber que sua imagem já estava consolidada na história por um imaginário masculino bem definido (OLIVEIRA, 2024). Um ponto interessante a ser destacado é que, diante das descrições de Messalina e dos conhecimentos que se têm sobre ela, no estudo de caso realizado pela pesquisadora Milena Rosa Araújo Ogawa e Amanda Nunes Moreira (2021), é apresentada uma catalogação de documentos que tratam da vida da imperatriz romana. Curiosamente, os autores que criaram as primeiras narrativas sobre Messalina são homens. Isso revela que a análise aqui estruturada não diz respeito apenas a uma obra realizada por um artista homem e sua perspectiva, mas também por conhecimentos construídos e narrados a partir da concepção masculina.

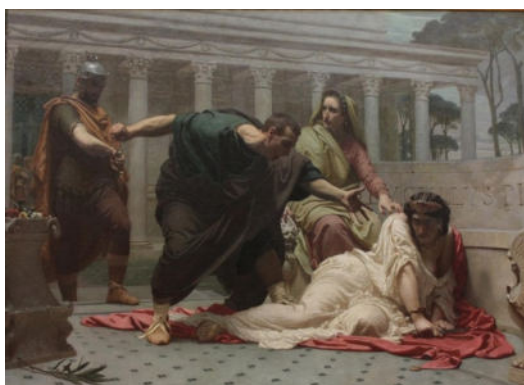
No que se refere à pintura, pode-se afirmar que Bernardelli apresenta uma construção particular de Messalina. Devido à sua concepção vexatória, a imperatriz foi tema de diferentes produções, e consultá-las foi essencial para fundamentar uma opinião e entendimento sobre a tela em questão. A obra de Henrique Bernardelli (FIG.1) se destaca por sua abordagem distinta. Nesse processo, uma visita a obras como *A Morte de Messalina*, do artista Francesco Solimena (1704–1712) (FIG.2) e da versão de Victor Biennoury (1850) (FIG.3) revela uma diferença latente em relação à tela escolhida para a presente pesquisa. De forma oposta, os pintores estrangeiros optaram por destacar, em suas obras, a narrativa em que Messalina é condenada à execução devido ao adultério cometido, apresentando uma cena mais agitada e até agressiva sobre a personagem. Essa escolha marca um caminho interessante na vida de Valéria, que o ex-professor da Escola Nacional de Belas Artes decide não registrar.

Fig.2



Francesco Solimena
Death of Messalina
1704-1712
174x230,2 cm
Museu J. Paul Getty, Los Angeles

Fig.3



Victor Biennoury
La Mort de Messaline
1850
299x221 cm
Museum of Grenoble, Paris

Ao retirar a Imperatriz do cenário agressivo de sua morte, Henrique Bernardelli deixa claras suas intenções. Agora posicionada em um ambiente mais íntimo e tranquilo, focando em sua beleza e sensualidade, fica evidente que a obra não trata apenas do aspecto soberano dessa mulher, mas também de sua sensualidade e da luxúria que a compõem. Esses aspectos são ainda reforçados ao analisarmos a titulação da obra antes da alteração. Retomando as análises já realizadas pela historiadora Camila Dazzi e em algumas buscas por significados e sinônimos da palavra, "Dicteríade" corresponde às personificações do ramo da prostituição. Logo:

“Dicteríades erão genericamente chamadas na Grecia duas diversas classes de profissionais da luxúria – as encantadoras e terríveis flautistas, muito jovens, que offerecião espetáculos de dança e musica, no fim dos banquetes das casas opulentas, e os mais completos typos da abjecção humana, vagabundas das minas, das grutas, dos recantos sombrios do subúrbio e de todos os lugares suspeitos” (EXPOSIÇÃO, 1890, p. 45).¹

Essa configuração da obra — independente do título que decidirmos seguir — apresenta mulheres luxuriosas, permitindo traçar um mapeamento de temas e motivos que constroem sua imagem como mecanismo para identificar e encontrar outras trabalhadoras sexuais nas produções da história da arte no Brasil, reafirmando a presença e a atuação dessas figuras. Contudo, a pintura também levanta outras questões, uma vez que há uma resignificação de personagens, como Dazzi discorre, já que “*Dicteríade*” não designa exatamente o mesmo que “*Messalina*”.

A questão central é que a obra, enquanto *Messalina*, assume a identidade concreta e reconhecida de uma personagem histórica. Já como *Dicteríade*, essa identidade se dilui, evocando a categoria social mais ampla das trabalhadoras do sexo. Essa dualidade levanta questões cruciais: por que a alteração do título? Seria uma mudança meramente formal ou carregada de intenção simbólica?

Ouso ainda indagar se a escolha se dá pela posição social que cada figura representa – e se isso, de alguma forma, foi intencional por parte do artista. A mudança no nome/título, longe de ser uma simples troca, parece interferir diretamente na leitura do público quanto ao tipo de mulher retratada. *Messalina*, enquanto imperatriz, ocupa um lugar elevado no imaginário social e histórico. Seu suposto envolvimento com o prazer e a luxúria é lido com um misto de escândalo e fascínio mas, ainda assim, amparado por sua posição de poder – o que, paradoxalmente, a torna menos acessível, mais seletiva, restrita a uma elite que poderia se aproximar de sua figura. Mesmo que mitos e relatos de uma suposta competição sexual com outras mulheres do ramo existam, a sua condição social filtra e limita quem poderia se aproximar de seus prazeres.

Já o título *Dicteríade*, por outro lado, retira da figura a especificidade histórica e a envolve em uma condição de anonimato coletivo, remetendo às prostitutas periféricas, muitas vezes marginalizadas e associadas aos “recantos sombrios do subúrbio” (1890, p. 45). Essa nomenclatura remete ao baixo meretrício, àquelas mulheres mais acessíveis, social e economicamente vulneráveis, cuja presença pública é permitida, mas raramente celebrada. A forma como esses nomes modulam

¹ A ortografia da época foi mantida.

a visibilidade e o julgamento da figura feminina representada diz muito sobre como o corpo da mulher – sobretudo da mulher prostituída – é condicionado por narrativas de classe e de respeitabilidade.

Dessa forma, torna-se coerente pensar que a alteração no título da obra possa ter funcionado como um véu – uma tentativa de elevar a representação de uma prostituta através da associação com a figura da imperatriz Messalina, mais palatável à elite e à sensibilidade burguesa da época. Essa estratégia se sustenta ainda mais quando observamos as escolhas formais da pintura: a personagem é adornada com joias e luxo, elementos que remetem diretamente ao status elevado e à estética aristocrática. Há, assim, uma dissonância entre o conteúdo potencialmente escandaloso e a forma refinada da execução e apresentação da mesma.

Surge então uma questão provocadora: será que uma prostituta só poderia circular livremente pelos salões e ser exposta nas grandes paredes dos museus se pertencesse ao alto meretrício? E por que seria ainda mais inaceitável uma figura sexualmente periférica ocupar esses mesmos espaços? Tais perguntas desvelam um filtro seletivo de representação, no qual apenas certas figuras femininas – aquelas investidas de poder simbólico ou status social – são permitidas dentro da narrativa visual canônica. Isso nos faz refletir sobre quantas outras identidades foram apagadas ou dissimuladas na história da arte, justamente por não corresponderem aos padrões de classe, decoro e aceitabilidade.

Esse tipo de crítica encontra ecos contemporâneos no ativismo artístico das Guerrilla Girls², que questionam a lógica de exclusão nos espaços museológicos com a famosa provocação: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?”. Aqui, essa pergunta se redobra: “Seria necessário que a prostituta fosse do alto meretrício para estar nas galerias da arte?”. Ambas interrogações escancaram os filtros de poder e classe que regem não só a visibilidade, mas também a legitimidade das figuras femininas representadas.

Sobre os motivos visuais, Bernardelli utiliza uma paleta de cores quentes, composta por tons de dourado, vermelho e marrom, que confere à obra uma atmosfera rica e sensual. O uso da luz, que realça certas partes do corpo e os

² As Guerrilla Girls são um coletivo de artistas feministas fundado em 1985, em Nova York, que utiliza o anonimato e o humor subversivo para denunciar a desigualdade de gênero e raça no sistema da arte. Conhecidas por usarem máscaras de gorila e por suas intervenções visuais provocativas, questionam a ausência de mulheres e artistas não brancos em museus, coleções e exposições. Sua atuação propõe uma revisão crítica das estruturas de poder nas artes visuais, expondo mecanismos de exclusão e hierarquia institucional. In: GUERRILLA GIRLS. *Guerrilla Girls: The Art of Behaving Badly*. San Francisco: Chronicle Books, 2020.

adornos luxuosos, contribuem para a criação de um ambiente quase etéreo, onde a figura parece irradiar uma aura de poder e beleza. Essa escolha cromática não apenas realça a feminilidade, mas também simboliza a paixão e a complexidade emocional conferindo um ar de intimidade e vulnerabilidade à figura.

A pose escolhida estrutura uma certa dualidade: ao mesmo tempo em que revela fragilidade e humanidade, também apresenta, simultaneamente, um elemento de sedução. Esta sedução é arquitetada pela forma como sua silhueta se destaca contra um fundo mais neutro. A postura da figura, ligeiramente inclinada para trás, sobre o leito e a cabeça levemente levantada não apenas chama a atenção do espectador, mas também sugere um convite. A curvatura do corpo, evidenciada pela forma como a túnica se ajusta, destaca suas formas, reforçando a noção de sedução, em conjunto com a transição da escuridão, que acentua a expressão da figura à medida que o olhar do espectador se aproxima do rosto da personagem.

Assim, é notável um misto de prazer e cansaço, que evidencia a imagem dessa mulher dentro do arquétipo de bela e insaciável, viciada em sexo e que acaba sendo conduzida à própria morte por seus desejos. Essa configuração, juntamente com seu corpo quase inanimado reclinado, mostra que Bernardelli não deixa *Messalina* escapar da morte; apenas a conduz de maneira tranquila e serena.

Analisando essas escolhas sob a perspectiva de *Dicteríade*, podemos afirmar que o destino da morte também não seria evitado. A sexualidade feminina, entendida como um comportamento inadequado, era constantemente monitorada por preocupações masculinas, já que qualquer sinal de desejo que não correspondesse aos fins da procriação era visto como pecado. Essa associação e culpabilização das perturbações ou desejos sexuais femininos levavam a sociedade, especialmente as mulheres, a acreditar que qualquer tentativa atendida resultaria em ruína. Essa destruição, contudo, não se limitava a essas mulheres, mas também afetava os homens que se relacionavam com elas.

É possível dizer que, em parte, essa associação com a morte foi construída a partir das doenças e infecções transmitidas pelo ato sexual, como a sífilis, que foi diretamente ligada à imagem das trabalhadoras sexuais, já consideradas degradadas e sujas. Essa característica perdurou em períodos posteriores, refletida em panfletos sobre infecções sexualmente transmissíveis (ISTs – infecções causadas por vírus, bactérias ou outros microrganismos, transmitidas principalmente por meio do contato sexual desprotegido) que frequentemente incorporavam

imagens femininas como ilustrações para estampar as consequências das relações carnavais.

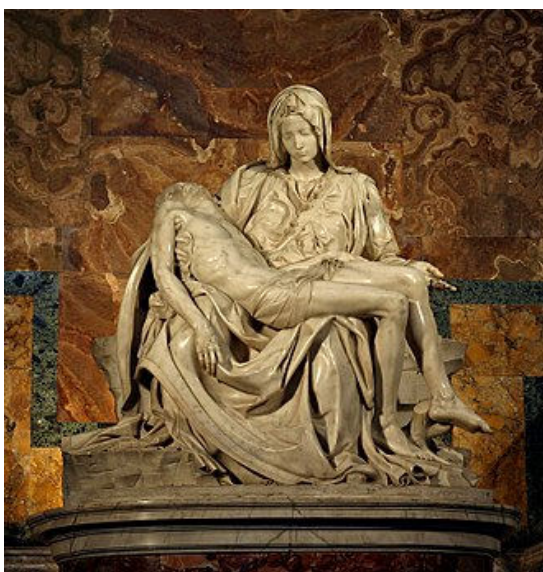
Os adornos usados por *Messalina* são cuidadosamente escolhidos, refletindo simbologias que funcionam como motivos de identificação da conduta da personagem e sua imagem como devassa. A túnica, que se ajusta ao corpo, representa a sexualidade. Os adornos no braço da personagem, estendido e enquadrado pela almofada, são apresentados com uma configuração tombada, evocando a tradicional iconografia da morte — como também analisa Dazzi — que se vê em obras como "*Marat*" (1793) de Jacques-Louis David (FIG.4), e "*Pietà*" (1499), de Michelangelo (FIG.5)

Fig.4



Jacques-Louis David
La Morte de Marat
1793
162x128
Museus Reais de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas

Fig.5



Michelangelo Buonarotti
Pietà
1499
174x195
Basílica de São Pedro, Vaticano

Os braços estendidos ornados por um bracelete serpente que remete à tragédia, mostrando de forma clara as discussões apresentadas nos parágrafos anteriores sobre o destino de mulheres, cuja conduta fugia das regras sociais. Como sabemos, para a cristandade, a serpente remete ao pecado e, no final do século XIX, foi incessantemente utilizada pelas artes e pela literatura como símbolo que associava a mulher ao desvirtuado. Assim, mulher e serpente criam uma composição que induz ao maligno e à morte³. Ao não ocupar um lugar de destaque, mesmo com o enquadramento da almofada, a serpente se apresenta nesta obra como um segundo arquétipo ligado à mulher como prostituta, ressaltando as características misteriosas e perigosas dessa personagem maligna, que se aproveita de sua sensualidade e desejo.

Messalina (FIG.1) parece repousar em um cenário que, à primeira vista, não se revela de forma clara. A base sobre a qual a personagem está deitada apresenta características de um triclíneo — um leito típico das grandes recepções da Roma Antiga, usado por membros da elite para se reclinar durante banquetes. Mais do que um simples móvel, o triclíneo era um símbolo do estilo de vida aristocrático romano, marcado pelo ócio refinado, pelo luxo e pelos prazeres sensoriais. Seu uso na composição da cena

³MATANGRANO, 2021, p.68-69.

não é gratuito: ao inserir *Messalina* sobre esse tipo de estrutura, Bernardelli constrói uma ambientação que remete diretamente ao universo da excessiva sofisticação romana, profundamente associado à ideia de decadência moral e sensualidade exacerbada.

Esse detalhe reforça a leitura simbólica da obra, em que o espaço de repouso da figura feminina se converte num palco de prazeres carnavais, de entrega ao desejo e, simultaneamente, de julgamento moral. O tricléneo, enquanto objeto histórico e simbólico, ajuda a situar *Messalina* não apenas como personagem de um passado romano idealizado, mas como encarnação do imaginário moderno sobre a mulher transgressora: aquela que ocupa um espaço ambíguo entre o culto e a condenação. A escolha desse mobiliário, portanto, contribui decisivamente para o discurso visual da pintura, estabelecendo uma tensão entre erotismo, poder e ruína — tensão essa que atravessa o arquétipo da *femme fatale* no final do século XIX.

Algumas flores despetaladas e esmagadas se encontram tanto na mão de *Messalina*, em seu lado esquerdo, quanto espalhadas pela cama, embaixo de seu ombro, pelo chão e em seus pés, representando uma beleza decaída. Simbolicamente associada ao imaginário virginal, esse elemento floral anuncia a ação que sexualmente corresponde à defloração⁴. A presença das flores também pode ser percebida em muitas outras obras que se fundam sobre cenas de raptos e de violência sexual. Em *Messalina*, a ausência de flores, tradicionalmente associadas à castidade, subverte as expectativas em relação à representação de uma mulher da nobreza, desafiando os padrões sociais de conduta.

Podemos ver até, então, que as escolhas de Henrique Bernardelli foram sujeitadas por um direcionamento cultural da época e, talvez, do estilo. Por ser uma obra realizada no exterior, enquanto o artista seguia seus estudos na Itália, é possível dizer que a influência cultural brasileira não é a única a estar presente na construção da obra. A pintura revela a influência da cultura figurativa italiana, especialmente na escolha de um tema histórico em voga no mercado artístico da Itália no final do século XIX: as cenas da antiga Pompeia ou “pompeianas”⁵. No entanto, diferentemente das pinturas históricas tradicionais, *Messalina* enfatiza o discurso da época sobre a mulher bela e perigosa como uma *femme fatale*.

⁴ NUÑEZ, 2008, p.90.

⁵ Pinturas históricas que tem como temática a história antiga de Roma e seus personagens.

Essa influência cultural, portanto, não se limita apenas ao contexto italiano do século XIX, mas também dialoga com movimentos artísticos específicos que moldaram a representação da figura feminina, como é o caso do pré-rafaelismo. A identificação dessa referência estética na obra de Bernardelli é apontada pela historiadora Cláudia de Oliveira, cuja análise destaca a importância do luxo e da complexidade simbólica na construção das personagens femininas. Segundo a autora, “*Messalina* é a representação da mulher satânica, a *femme-fatale* fabulada pelo pintor, seguindo os esquemas da arte italiana inspirada nas criações artísticas pré-rafaelitas” (OLIVEIRA, 2024).

A tela de Bernardelli, nesse sentido, revela-se alinhada a uma corrente imagética que, embora buscasse capturar a beleza e a força feminina, frequentemente o fazia sob o filtro das projeções e fantasias masculinas. Segundo a autora, “essa representação emergiu como um produto da criatividade e de uma reflexão sensível; no entanto, em essência, funcionava como um espelho das fantasias masculinas, expectativas e projeções idealizadas na dualidade feminina entre ‘mulheres más’ e ‘mulheres castas’” (OLIVEIRA, 2024).

É nesse ponto que se torna possível compreender como Bernardelli, influenciado pelo simbolismo-decadente italiano e pelo imaginário pré-rafaelita britânico, constrói a imagem de uma mulher enigmática, adornada por elementos estéticos que evocam tanto poder e transgressão quanto estigmas de perversidade e ameaça.

Mais do que representar uma figura feminina genérica, Bernardelli personifica em *Messalina* o arquétipo da prostituta — uma mulher marcada por sua liberdade sexual e, por isso, associada à degradação moral e à ameaça social. Essa construção se dá por meio da ambientação opulenta, com artifícios luxuosos e um corpo exposto ao desejo do olhar, além da própria escolha temática: a de uma imperatriz romana cuja história foi resignificada ao longo do tempo como símbolo da devassidão.

Vale lembrar que fontes antigas, como Suetônio e Tácito, acusavam Messalina de comportamentos considerados promíscuos, ou até mesmo de prostituição. No entanto, essas alegações devem ser compreendidas no contexto das disputas políticas e da retórica moralizante da época, o que reforça ainda mais como sua imagem foi manipulada historicamente — servindo, posteriormente, como base para representações artísticas estigmatizantes.

Essa mulher não é apenas bela, ela é perigosa porque deseja e age, subvertendo os limites impostos à feminilidade tradicional. Sua sensualidade exagerada e seus *status* de figura pública a situam como representação da prostituta aristocrática, o que acentua a tensão entre desejo e condenação. A obra, como observa Cláudia de Oliveira, “não apenas reflete a luta contra a opressão sobre as mulheres, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as narrativas que moldaram a percepção da mulher em sociedade” (OLIVEIRA, 2024). Ao apresentar essa mulher sob o véu da beleza e da perversão, Bernardelli dá forma à *femme fatale* não apenas como personagem literária ou artística, mas como metáfora visual da mulher que transgride – e, por isso, é rotulada como prostituta.

A representação da *femme fatale* no imaginário finissecular deve ser compreendida como um produto estético e simbólico da tensão entre tradições patriarcais e transformações sociais emergentes. Conforme analisa a historiadora Cláudia de Oliveira, “essa figura resulta de um processo intelectual que reinterpretava histórias míticas sobre diferentes feminilidades ficcionadas na Antiguidade e encarnadas em figuras arquetípicas como Maria e Eva – e as ‘filhas’ de Eva como, Cleópatra, Helena de Tróia, Medéia, Circe, Messalina, dentre muitas outras” (OLIVEIRA, 2024). Segundo a autora, esses arquétipos “se metamorfoseiam e evoluem na modernidade, e tornam-se apreciados, valorizados, experienciados e explorados em contextos culturais distintos, apresentando diferentes facetas da feminilidade e do papel da mulher na sociedade” (OLIVEIRA, 2024). Além disso, Oliveira observa que essas personagens “revelam a transformação das mulheres em protagonistas de suas próprias histórias, desafiando estereótipos e reivindicando sua voz e autonomia” (OLIVEIRA, 2024).

Assim, longe de representar uma simples condenação moral, a estética da *femme fatale* pode ser compreendida como um espaço simbólico de disputa entre o desejo de controle do patriarcado e as vozes femininas que começavam a se afirmar nas artes, na literatura e na sociedade em geral.

A temática da *femme fatale*, em ascensão desde o final do século XIX, é central para esta análise. No cenário artístico, ela representa a mulher adúltera e sexualmente livre, em oposição à imagem da esposa virtuosa e da mãe devotada. Esse arquétipo surge num momento em que emergem reivindicações feministas que passam a ameaçar os papéis tradicionais atribuídos aos homens. Como construção social masculina, a mulher consciente de seu prazer e desejo é retratada

negativamente — especialmente no caso da prostituta, frequentemente associada à malícia, à inferioridade e à degradação física e moral.

Na obra de Bernardelli, essa representação encontra expressão não apenas na iconografia, mas também na execução da pintura: *Messalina* apresenta pinceladas marcadas e fluidas, numa composição que denota influência impressionista e revela um caráter eclético. Essa abordagem técnica, considerada moderna por seus contemporâneos brasileiros, contribui para intensificar o efeito de sedução e mistério que envolve a figura feminina retratada, alinhando forma e conteúdo ao imaginário decadente da época.

1.2. *Frinéia* (1909) – Antônio Parreiras

Fig.6



Antônio Parreiras
Frinéia
1909
89,5x145,5
Coleção Paula e Jones Bergamin, Rio de Janeiro, Brasil

Apresentando um forte apelo à sensualidade, característica diretamente vinculada ao contexto acadêmico do final do século XIX, no qual a arte buscava o ideal da beleza clássica e a exibição da nudez de forma idealizada, a obra *Frinéia* (1909) de Antônio Parreiras (FIG.6), desempenha um papel fundamental na análise das representações de prostitutas na arte no Brasil. Pintada em Paris, essa tela, que, conforme descreve Quirino Campofiorito⁶, representa uma “prova de bravura” do artista, retrata a famosa cortesã grega do século IV a.C., como explica Carlos Roberto Maciel Levy no site do Museu Antônio Parreiras, retirado de

⁶CAMPOFIORITO, 1983, p.48.

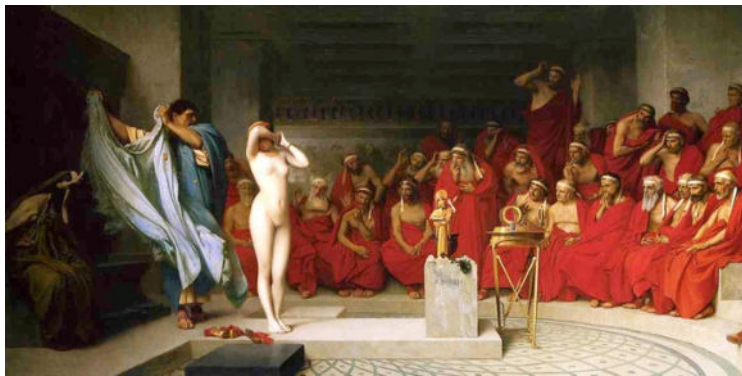
sua publicação original no catálogo digital da Exposição Antônio Parreiras no Século XX⁷.

Sobre a personagem histórica, sabe-se que sua fama se deve não só à sua beleza, mas também à sua habilidade de circular em meios intelectuais e influenciar figuras de destaque em sua época. Frinéia foi uma hêtera — mulher livre que, diferentemente das esposas, podia participar de eventos públicos, cultivar a formação intelectual e se envolver com homens influentes. As hêteras ocupavam uma posição ambígua na sociedade grega: embora não fossem prostitutas comuns, exerciam liberdade sexual e social em troca de prestígio, proteção e riqueza. Eram marginalmente aceitas, mas, ao mesmo tempo, admiradas por sua inteligência, cultura e beleza. Frinéia, por exemplo, foi amante do escultor Praxíteles e teria servido de modelo para sua célebre estátua de *Afrodite de Cnido* (c.350 AC) — uma das primeiras representações totalmente nuas da deusa, marcando um divisor na iconografia do feminino na arte ocidental.

A fama de Frinéia se ampliou ainda mais com o episódio de seu julgamento, amplamente representado na pintura *Phryne devant l'aréopage* (1861), de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) (FIG.7). Acusada de blasfêmia, foi defendida por seu orador ao ser desnudada diante dos juízes. A beleza de Frinéia teria causado tal comoção que ela foi absolvida, sob o argumento de que tamanha perfeição não poderia ser senão divina. Esse episódio tornou-se um símbolo da força redentora da beleza e da sensualidade, consolidando a imagem de Frinéia como arquétipo da mulher que desafia a moral e a justiça por meio do corpo.

⁷ANTÔNIO PARREIRAS NO SÉCULO XX, Museu Antônio Parreiras, Niterói RJ, dezembro de 2008-março de 2010, p.25-27.

Fig.7



Jean-Léon Gérôme
Phryné Devant L'Aréopage
1861
80x128
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha

A iconografia de Frinéia na arte europeia, especialmente no contexto do Neoclassicismo e do Romantismo, era frequentemente associada à nudez, sensualidade e transgressão. Quando Parreiras decide representá-la, ele se insere em uma tradição acadêmica marcada por figuras femininas voluptuosas, retratadas como objetos do desejo masculino. Essas imagens, ambientadas em cenários mitológicos ou históricos, utilizavam a nudez idealizada para refletir sobre questões de moralidade e poder.

Parreiras representa (FIG.6) não apenas a beleza física da personagem, mas também a tensão entre prazer e julgamento moral. Ele pinta uma mulher que transgredir normas sociais, inserindo-a num espaço de complexidade emocional. Assim como Bernardelli com Messalina (FIG.1) Parreiras apresenta ambiguidade: a personagem exibe o corpo exposto com serenidade, evocando tanto o domínio sobre os olhares quanto sua vulnerabilidade social.

Visualmente, a composição é cuidadosamente elaborada. O corpo feminino ocupa o centro da cena, e sua nudez atua como símbolo de perfeição formal e desejo. A pose serena e o ambiente neutro reforçam uma leitura atemporal da figura, elevando-a a um arquétipo da mulher idealizada. O espelho, sustentado de forma lânguida por sua mão, serve como símbolo da contemplação da beleza e da consciência de seu papel como objeto de observação. Essa construção não é arbitrária: o espelho tem uma longa tradição iconográfica associada à deusa Afrodite, sendo um de seus principais atributos ao longo da história da arte.

Como destacam Gonçalves e Nunes dos Santos,

“... o espelho ainda é o principal símbolo da deusa, o ‘Espelho de Vênus’ (♀) que representa a mulher, o planeta Vênus, a deusa Afrodite. Diversas variações deste símbolo surgiram em meados dos anos 70 como símbolos de movimentos como o feminismo, e de organizações de mulheres como o movimento das mulheres lésbicas” (GONÇALVES; SANTOS, 2017).

Ao empregar esse elemento visual, a pintura aproxima Frinéia da divindade, acentuando sua relação com a figura mitológica de Afrodite e transformando-a em um símbolo de poder e desejo.

Além disso, o corpo representado segue os padrões formais historicamente atribuídos à deusa: juventude, esbeltez e serenidade. Ainda segundo os autores, epítetos como “esguia” e “a que vence a velhice” operam como molduras da imagem feminina idealizada, refletindo o modo como o corpo da mulher foi repetidamente representado “pelo olhar sobre o corpo feminino (chamado na década de 2010 de ‘male gaze’ – olhar masculino) pelos artistas” (GONÇALVES; SANTOS, 2017). Nesse sentido, a imagem de *Frinéia* está imersa numa construção visual que reforça tanto sua função de musa quanto sua condição de mulher submetida a um olhar regulador.

Por fim, Frinéia carrega em sua pose a mesma iconografia quase inerte de *Messalina*. Seu corpo repousa de forma relaxada, com a mão apoiada no tronco e a cabeça inclinada, transmitindo certa morbidez. A única ação sugerida está no pé levemente erguido e na mão que ainda segura o espelho — elementos que ligam a figura grega à ambiguidade vista também na imperatriz romana.

A imagem de Frinéia (FIG.6), pintada por Parreiras, remete diretamente à iconografia de Afrodite, especialmente no que diz respeito à associação entre beleza, sedução e poder sobre o olhar masculino. A pintura não só evoca a tradição da arte clássica e acadêmica, mas também reflete a complexa natureza de Afrodite como figura de persuasão e manipulação, aspectos fundamentais para entender a dinâmica da representação de Frinéia. Segundo Gonçalves e Senna, “Peitho, em suma, é uma das bases da natureza de Afrodite: a persuasão, atração, convencimento, ilusão e manipulação. Toda noção de cortejo, de flerte, que envolve esta deidade está incutida neste epíteto, bem como na arte.” (GONÇALVES; SENNA, 2019, p.63). Na obra de Parreiras, a figura de Frinéia, com sua pose relaxada e o espelho em mãos, encapsula essa ideia de Peitho: a arte de seduzir e manipular os olhares que recaem sobre ela.

Além disso, o percurso de Afrodite na arte, como apontado por Terenzi (2019), nos revela a deusa como uma representação de caos transformado em beleza. Em sua análise, ele destaca a transição da deusa da espuma para um

símbolo de ordem e harmonia, o que também pode ser lido na composição de Parreiras. Assim como Afrodite emerge do caos para se estabelecer como um ícone de perfeição e desejo, a figura de Frinéia na pintura de Parreiras não é apenas uma representação de sua beleza física, mas também um reflexo dessa transformação: do caos social e moral da mulher pública para a ordenada e idealizada imagem da mulher como musa e objeto de desejo. Terenzi (2019) descreve como a deusa, associada à beleza e ao desejo, transita por uma figura que carrega em si tanto o poder de sedução quanto a capacidade de provocar turbulência, algo que se reflete na posição ambígua de Frinéia — uma mulher que exerce um poder quase mitológico, mas também se vê marcada pela transgressão social e moral.

Dessa forma, a pintura de Parreiras não apenas retrata uma mulher historicamente famosa por sua beleza, mas também a insere no contexto de uma mitologia visual, em que Afrodite, com sua capacidade de seduzir e influenciar, molda a imagem de Frinéia como uma figura que transcende a mera representação de uma cortesã para se tornar um ícone de poder, desejo e manipulação.

Vale ressaltar que a análise de *Frinéia* em diálogo com as contribuições de Sarah Borges Luna em sua tese de doutorado *A Pintora e a Modelo. Georgina de Albuquerque e Laurence Parreiras: Entrelaces e Memórias de Mulheres na Arte Brasileira do Século XX* (2024), revela uma intrigante correlação entre a relação de Parreiras com sua modelo Laurence e a narrativa clássica entre o escultor Praxíteles e a cortesã Frinéia. Como aponta Luna, “durante as sessões em seu ateliê, Parreiras conheceu Laurence enquanto posava para ele como modelo nu” (LUNA, 2024, p.105) com quem veio a ter um relacionamento que “à medida que a relação entre eles se estreitava, a modelo ia deixando de ser apenas uma modelo para o artista e tornando-se sua musa inspiradora” (LUNA, 2024, p.109).

A partir desses dados biográficos, pode-se levantar a hipótese de que a relação entre o artista e a modelo tenha desempenhado um papel simbólico e afetivo na execução da tela. O envolvimento entre ambos ultrapassa o simples ato de posar, tornando-se um elo criativo significativo que pode ter influenciado na escolha temática da obra e na forma de sua representação. Assim como Praxíteles foi inspirado pela figura de Frinéia para a produção de imagens idealizadas da deusa Afrodite, Parreiras, ao retratar a célebre cortesã grega, pode ter atribuído a Laurence um lugar semelhante: o de mulher admirada e enaltecida por sua beleza e presença.

Esse paralelo entre as figuras de Frinéia e Laurence não se limita apenas ao conteúdo visual da tela, mas reverbera na história social das mulheres que serviram

como musas e modelos, evocando as complexas camadas de desejo, poder e representação feminina.

1.3. *Flor Brasileira* (1912) – Antônio Parreiras

Fig.8



Antonio Parreiras
Flor Brasileira
1912
83x118
Museu Antônio Parreiras, Niterói - Rio de Janeiro, Brasil

A partir da análise da obra *Frinéia* (1909) (FIG.6)), conclui-se um paralelo entre a figura histórica da cortesã grega e a modelo Laurence, identificando nelas a permanência de um arquétipo feminino entre o desejo e a marginalização. Esse paralelo não se limita ao conteúdo visual da tela, mas reverbera na história social das mulheres que serviram como musas e modelos, evocando as complexas camadas de desejo, poder e representação feminina. Ao dar continuidade a essa discussão na análise de *Flor Brasileira* (1912) (FIG.8), percebe-se como esse ciclo de apagamento e ressignificação se mantém, especialmente quando se observa que a personagem retratada não possui identidade definida, sendo reconhecida apenas como uma alegoria (LEVY, Museu Antônio Parreiras).

Essa ausência de uma identificação específica – ao contrário do que ocorre em obras como *Frinéia* (FIG.6) e *Messalina* (FIG.1) – convida a refletir sobre a recorrente substituição da mulher real por personagens simbólicas ou idealizadas na tradição pictórica, operação que tem por consequência o apagamento de suas

histórias concretas. Nesse sentido, os dados biográficos sobre a convivência entre Antônio Parreiras e Laurence, sobretudo no período em que ela atuava ainda como sua modelo, revelam a importância fundamental da presença dessas mulheres nos bastidores da produção artística, mesmo que quase sempre relegadas à invisibilidade autoral.

Como demonstra a pesquisa de Sarah Borges (2024), ao citar o historiador Carlos Roberto Maciel Levy, Laurence foi “sua modelo antes de 1910, quando posara para o nu *Dolorida*” (LEVY apud LUNA, 2014, p.105), sendo uma das várias mulheres que, por necessidade econômica, atuavam como modelos nos ateliês de *Montparnasse*, região onde o artista também se estabeleceu. A autora sugere que essas mulheres, geralmente eram oriundas da classe operária, investiam na “carreira de modelo [como] uma forma de independência financeira”, embora essa liberdade coexistisse com a constante objetificação de seus corpos (LUNA, 2012, p.107). Tal realidade é particularmente relevante para refletir sobre *Flor Brasileira*, obra cuja personagem central – ainda que representada como um símbolo nacional – inscreve-se nesse mesmo corpo histórico da mulher-musa-modelo, cuja identidade pessoal é silenciada em prol de uma função alegórica.

O gesto de posar, nesse contexto, não é apenas uma etapa do processo criativo; ele molda as escolhas visuais e ideológicas do artista, influenciando os motivos que se tornam representações recorrentes na história da arte. É preciso reconhecer que, enquanto as mulheres inseridas no mercado matrimonial burguês preservavam sua “respeitabilidade” pela exclusão do olhar público, aquelas que aceitavam a condição de modelo – muitas vezes estigmatizadas ou associadas à marginalidade sexual – eram as únicas disponíveis a ocupar os corpos das figuras femininas nuas nas telas. O nu acadêmico, idealizado e erotizado, nasce assim de uma estrutura social que se valeu, reiteradamente, da presença das mulheres à margem: operárias, prostitutas, modelos.

Dessa forma, *Flor Brasileira* (FIG.8) insere-se em uma continuidade temática em que o corpo feminino – nu, adornado com panejamentos translúcidos, seios à mostra e o sexo discretamente oculto – reforça a tensão entre visibilidade sensual e anonimato identitário. A mulher da tela existe para ser vista, mas não para ser conhecida. Sua representação remete tanto à sensualidade como à alegoria, sendo esta uma estratégia recorrente para dissimular o vínculo entre arte e representações de mulheres socialmente estigmatizadas, entre modelo e desejo, entre corpo e trabalho.

A posição ocupada por Laurence Parreiras no contexto da pintura *Flor Brasileira*, assim como em *Frinéia*, permite estabelecer um paralelo com a figura das mulheres que circulavam no *demi-monde* francês do século XIX — espaço social ambíguo, onde a arte, a sensualidade e a marginalidade se entrecruzavam. Como aponta Borges, “ser modelo de nu na França era uma atividade exercida por muitas mulheres que circulavam pelo *demi-monde*” (LUNA, 2024, p. 113). Vindas majoritariamente das camadas populares, essas figuras femininas viam na atuação como modelos uma oportunidade de sobrevivência econômica e, eventualmente, de mobilidade social, aproveitando-se de atributos como a aparência física, o charme pessoal e a habilidade de encantar.

O vocabulário social da época classificava essas figuras em tipos, conforme destaca Rounding (apud LUNA, 2024, p. 113): *grisettes*, jovens trabalhadoras de classe baixa com ocupações modestas; *lorettes*, mulheres boêmias ligadas ao meio artístico; e *cocottes*, cortesãs de prestígio ou mulheres que transitavam entre os círculos da elite. Comumente denominadas *femmes galantes* ou “grandes horizontais” — termo que, além de sugerir o papel social dessas mulheres, também aludia à posição reclinada que assumiam ao posar para os artistas (WRONA, apud LUNA, 2024, p. 113) —, essas figuras se tornaram símbolos de uma feminilidade dúbia: objeto de desejo e, ao mesmo tempo, de marginalização moral.

Dentro desse imaginário, a representação feminina nas telas assume uma função dupla: por um lado, a sensualidade do corpo exposto atende ao olhar masculino e burguês; por outro, o apagamento da identidade concreta da modelo permite ao artista transfigurar sua figura em alegoria, personagem histórica ou emblema nacional. Tal operação simbólica é visível tanto em *Frinéia* (FIG.6) e em *Messalina* (FIG.1) quanto em *Flor Brasileira* (FIG.8), obras em que, embora possamos reconhecer uma continuidade visual e formal, a mulher retratada é dissociada de sua existência real.

A trajetória de Laurence, nesse sentido, torna-se particularmente relevante. Como evidencia Luna (2024), a modelo possuía uma história marcada por sua origem operária e pela atuação no circuito artístico de *Montparnasse*, onde muitas mulheres buscavam sobreviver e ganhar visibilidade como modelos de nu. Apesar de sua importância na produção de Parreiras, seu nome real foi frequentemente substituído pelo pseudônimo “Lucienne”, como o próprio artista se referia a ela. Essa troca de nome é mais do que um simples detalhe biográfico: revela uma prática recorrente no mundo das artes, onde o anonimato da modelo reforçava sua função simbólica e subordinava sua agência à narrativa do artista.

Se a *Messalina* de Henrique Bernardelli (FIG.1) surge ancorada nas narrativas históricas e literárias sobre a imperatriz romana — cuja fama de luxúria e poder transgressor molda sua representação —, as obras de Parreiras (FIG.6 e FIG.8) se alimentam das vivências contemporâneas de suas modelos, em especial Laurence, cuja corporalidade e presença serviram de base para construções alegóricas que mesclam erotismo, idealização e apagamento.

O título da pintura *Flor Brasileira* suscita reflexões não apenas pela sua natureza alegórica declarada, mas também pelas camadas simbólicas que pode evocar, sobretudo quando considerada em relação à figura de Laurence. Embora não haja identificação explícita da modelo na obra, a semelhança visual com *Frinéia* (FIG.6) a proximidade cronológica entre ambas e os registros do período em que Laurence posava para Parreiras sugerem fortemente que se trata da mesma mulher.

Essa hipótese se enriquece à luz da análise de *Flor da Rua* (1917) (FIG.9), pintura sobre a qual Sarah Borges (2024) observa que “o título é sugestivo, pois pode fazer alusão às mulheres do demi-monde” (p. 123), universo marginal onde a arte, a sensualidade e a transgressão social se entrecruzavam. A autora sugere ainda que a figura retratada poderia ser a própria Laurence, “talvez com algumas modificações, ou o pintor estivesse fazendo uma referência a ela, uma vez que a conheceu como modelo que circulava pelo demi-monde” (LUNA, 2024, p. 124).

Fig.9



Antonio Parreiras
Flor da Rua
1917
81,8x60,5
Museu Antônio Parreiras, Niterói - Rio de Janeiro, Brasil

A repetição do termo “flor” nos títulos dessas duas obras — *Flor Brasileira* e *Flor da Rua* — não parece acidental. Ela aponta para um gesto simbólico de Parreiras que associa a mulher representada àquilo que é belo, efêmero e desejável e, ainda, à natureza. Entretanto, o adjetivo que acompanha esse substantivo comum altera profundamente sua conotação: enquanto em *Flor da Rua* há uma sugestão clara de marginalidade e exposição pública, em *Flor Brasileira*, o desejo se reveste de outros códigos, como os da exaltação estética e do exotismo. Nesse contexto, a figura feminina é moldada a partir de expectativas masculinas que, como aponta Borges (2024), estavam intimamente ligadas a um imaginário de distinção e virilidade.

A preferência por modelos europeias, por exemplo, não estava dissociada das convenções culturais da época. Mulheres estrangeiras, sobretudo francesas, eram vistas como símbolo de prestígio, refinamento e modernidade — elementos associados não só à moda e ao gosto artístico, mas também a uma masculinidade que se afirmava por meio da sedução e do cosmopolitismo. Como explica a autora, “envolver-se com mulheres estrangeiras [...] era sinônimo de prestígio entre os colegas e distinção social” (LUNA, 2024, p. 118). Nesse sentido, *Flor Brasileira* materializa, em imagem, um ideal cultural de desejo: o da mulher-modelo que concentra os traços do erotismo, da sofisticação e da dominação simbólica — uma “flor” construída para o olhar masculino, mais do que para a afirmação de sua própria identidade.

Sobre o discurso visual da pintura (FIG.8), observa-se uma continuidade do padrão de centralizar a figura feminina em um ambiente indistinto, que não pode ser claramente identificado, evocando o mesmo efeito das obras *Messalina* (FIG.1) e *Frinéia* (FIG.6), ao trazer uma aura mais onírica e atemporal para a cena. O panejamento transparente é utilizado para adornar o corpo da mulher e acentuar a questão da sensualidade. Os seios desnudos também se configuram como um padrão entre as três obras e enquanto o corpo superior é exposto, apenas a parte inferior da nudez das figuras é ocultada.

A iconografia da morte também está presente em *Flor Brasileira* (FIG.8) com o único sinal de vida sendo a perna da mulher, apoiada sobre a superfície na qual ela se deita. Uma das mãos repousa, imóvel, sobre o peito, enquanto a outra está caída ao lado, praticamente escondida no leito. As flores, tanto no vaso quanto espalhadas pelo chão, no primeiro plano, remetem ao mesmo discurso encontrado em *Messalina*, sugerindo uma ação que, sexualmente, corresponde à defloração.

Ao contrário das demais obras, *Flor Brasileira* (FIG.8) curiosamente não apresenta adornos ou joias, o que permite supor que a mulher retratada não pertence a uma classe social tão nobre ou de status tão elevado quanto a da imperatriz romana: é apenas natureza. No entanto, a ausência desses ornamentos direciona toda a atenção do espectador para o sapato que repousa no chão, dividindo o primeiro plano do quadro com o vaso de flores. Apesar da construção quente da obra, carregada de tons de amarelo e dourado, que transmite uma sensação de serenidade e luminosidade no ambiente, o sapato vermelho não se perde na composição, evocando uma presença significativa. Nesse contexto, o sapato não apenas chama a atenção visualmente, mas também atua como um signo de erotismo e fetiche, elementos recorrentes na tradição iconográfica da sensualidade feminina. Seu abandono no chão sugere um gesto íntimo, quase teatral, que remete a uma narrativa implícita de desejo e sedução.

O vermelho intenso escolhido para o objeto é o que atrai o olhar em uma cena tão leve e onírica. É perceptível um pequeno detalhe em cima, um adorno simples, mas que não tira a atenção do contraste da cor em relação à composição da tela. No período final do século XIX e início do século XX, o uso do vermelho nas representações femininas foi particularmente significativo, pois estava imbuído de uma multiplicidade de significados, desde o desejo e a paixão até a moralidade e o empoderamento feminino. Nessa obra, é possível dizer que o vermelho aparece como um símbolo refletindo uma iconografia de erotismo. No campo da teoria das cores, a obra de Johann Wolfgang von Goethe sobre a percepção das cores destaca que "o vermelho é uma cor ativa e excitante, evocando não apenas paixão e vitalidade, mas também o risco e o perigo" (GOETHE, 1993, p. 136). Esse simbolismo da cor vermelha reforça o papel da mulher na pintura como um ser marcado pela sensualidade, mas também pela transgressão, como um ponto de tensão entre o desejo e a moralidade.

Com os cabelos soltos e a cabeça inclinada para trás, deitada, a mulher da pintura parece serena e tranquila. Ela está reclinada, da mesma forma que as personagens das obras analisadas anteriormente. A pose escolhida pelo artista reflete um dos maiores clichês da história da arte ocidental: o nu reclinado, uma das representações mais emblemáticas da figura feminina. Tradicionalmente associada ao corpo nu feminino, essa pose envolve a figura deitada ou reclinada, com o corpo exposto em sua totalidade ou parcialmente coberto. Essa postura, além de sua simplicidade e elegância, tem sido objeto de intenso debate sobre seus significados,

especialmente em relação à iconografia, ao contexto histórico, social e cultural da sua representação, bem como ao tratamento estético do corpo feminino na arte.

Desde a Grécia Antiga, onde o corpo da mulher era idealizado em escultura e pintura, a postura reclinada tem sido utilizada como uma forma de explorar a sensualidade e o desejo, ao mesmo tempo em que marca a distensão do corpo feminino, associando-o frequentemente à passividade e à submissão. A figura reclinada, desprovida de ação, muitas vezes se coloca em uma posição de receptividade, não só física, mas também simbólica, como se estivesse à disposição para o olhar masculino. Linda Nochlin (1989), ao discutir a história da arte e a representação das mulheres, observa que o nu feminino, em particular, tem sido uma construção visual projetada por e para o olhar masculino, reforçando a objetificação do corpo feminino como um objeto de desejo visual. Nochlin escreve:

"O nu feminino foi, historicamente, um campo de constante objetificação. A mulher nua na arte não é apenas a imagem de um corpo exposto, mas a representação de um desejo que está sempre direcionado ao espectador, tipicamente masculino" (NOCHLIN, 1989, p. 122).

Ainda assim, a postura reclinada não é apenas uma forma de explorar o corpo feminino, mas também de expressar as dinâmicas de poder entre o espectador e a figura representada. O nu reclinado transmite uma sensação de domínio masculino sobre o corpo da mulher, como se ela estivesse disponível para ser apreciada, mas sem agência própria. Dito isso, a escolha de Bernardelli e Parreiras ao utilizar essa pose é bastante significativa, considerando que ambas as obras tomam o corpo feminino como tema. Nochlin (1989) ressalta que o nu feminino, ao ser representado de forma passiva e disposta ao olhar do espectador,

"reforça a ideia de um poder visual que se dirige ao corpo da mulher como um objeto e não como sujeito (...). A construção visual do nu feminino tem sido, na maioria das vezes, um reflexo da necessidade de controlar o corpo da mulher. Mesmo quando representado com uma aparência de liberdade ou sensualidade, o corpo feminino na arte é frequentemente uma metáfora para o domínio e controle masculino" (NOCHLIN, 1989, p. 123).

Embora as obras de Bernardelli e de Parreiras apresentem mulheres nuas reclinadas, olhando diretamente para o espectador, com uma expressão que parece quebrar com a passividade tradicional atribuída à mulher despida para o espectador, elas, na verdade, reforçam a visão masculina sobre a mulher, expressando o poder do artista em interpretar e moldar a figura da mulher prostituta. Esse aspecto também foi explorado por Édouard Manet em *Olympia* (1863), obra na qual a postura reclinada de uma mulher nua, olhando diretamente para o espectador, parece

desafiar as normas anteriores, mas ainda assim está impregnada de uma complexa dinâmica de poder entre o artista, a modelo e o espectador.

A postura reclinada, ao longo da história da arte, está frequentemente ligada a temas da sexualidade, da passividade e da mortalidade. De modo geral, essa figura tem sido associada a diferentes leituras simbólicas. A mulher reclinada, muitas vezes retratada como uma musa ou uma deusa, carrega consigo significados que variam desde a transgressão e o erotismo até a fragilidade e a mortalidade. Nesse contexto, o corpo feminino não é apenas um símbolo de desejo, mas também de vulnerabilidade e sujeição ao olhar masculino, refletindo as questões de poder e controle que marcaram as relações entre os sexos ao longo da história. A figura reclinada, portanto, dialoga com o espectador, transmitindo ideias de prazer, mas também de decadência, morte e renascimento, em uma complexa rede de símbolos visuais que se desenvolvem ao longo dos séculos.

Embora a representação do nu feminino reclinado tenha suas origens na arte clássica e tenha sido reiterada por séculos, no século XX, com o surgimento de movimentos como o modernismo, o nu feminino continuou a ser explorado de maneira cada vez mais subversiva e multifacetada. A iconografia do nu reclinado, então, se transformou ao longo do tempo, enquanto os artistas contemporâneos começaram a explorar questões de identidade, agência e empoderamento feminino por meio dessa pose tradicionalmente associada à passividade e submissão. Isso reflete a contínua evolução da representação da mulher nas artes visuais, à medida que as convenções artísticas e sociais se transformam, questionando a maneira como o corpo feminino foi e continua a ser objetificado ao longo da história.

Com base nas análises das obras *Messalina*, de Henrique Bernardelli, e *Frinéia*, de Antônio Parreiras, é possível perceber como a iconografia dessas pinturas ajudou a moldar a leitura de *Flor Brasileira*, também de Parreiras, como uma representação de uma trabalhadora sexual. Ambas as obras, *Messalina* e *Frinéia*, empregam convenções visuais que retratam mulheres nuas em posturas passivas e submissas, com características de sensualidade e erotismo.

Na obra *Flor Brasileira*, apesar de não haver uma identificação explícita da personagem como uma prostituta, a combinação de elementos iconográficos presentes nas pinturas de Bernardelli e Parreiras revela uma configuração simbólica similar à das representações anteriores. A pose reclinada da mulher, a ausência de adornos ou joias e a ênfase na sensualidade do corpo feminino, aliado à iconografia

de defloração trazida pelas flores, compõem uma narrativa visual que remete a uma mulher fora dos padrões sociais aceitos, talvez uma figura ligada ao universo do trabalho sexual. A escolha do vermelho para o sapato, por exemplo, reforça a associação com o erotismo e o desejo, simbolizando tanto a transgressão quanto a sedução.

Além disso, a crítica à representação do nu feminino passivo, abordada por Nochlin, contribui para a leitura de *Flor Brasileira* dentro de um contexto que destaca o controle do olhar masculino sobre a mulher, reafirmando uma dinâmica de poder e objetificação. O estudo da iconografia do nu reclinado, com sua longa tradição na arte ocidental, possibilita, assim, a identificação de *Flor Brasileira* como uma representação da mulher trabalhadora sexual, cuja imagem, embora sublime e carregada de simbolismo, continua a ser manipulada por uma estética masculina dominante.

2. História da Representação de Prostitutas na Arte: Visão Geral da História da Arte e o Contexto Brasileiro

Com raízes na arte greco-romana, a representação de prostitutas na arte remonta a períodos antigos, nos quais a figura da meretriz era frequentemente associada à sexualidade, ao desejo e à transgressão. Essas representações refletem a ambivalência cultural em relação à sexualidade feminina; as obras da época retratavam as mulheres de forma idealizada, mas, ao mesmo tempo, desmerecidas. As prostitutas, vistas como figuras marginais, mas fascinantes, equilibravam, em suas representações, tanto as celebrações da beleza quanto as críticas à moralidade.

Como tema complexo, essas representações variam significativamente ao longo da história, refletindo mudanças nas normas sociais e nas percepções culturais e artísticas. Elas revelam tensões entre estigmatização e visibilidade, questionando estigmas e oferecendo uma visão mais nuançada sobre a experiência feminina, desafiando os espectadores a confrontar suas próprias percepções sobre sexualidade e moralidade.

O século XIX se destaca como um marco importante para a representação de trabalhadoras sexuais. Nesse período, artistas como Gustave Courbet e Édouard Manet passaram a retratar a vida cotidiana de forma mais honesta, desafiando as convenções tradicionais. Um exemplo icônico é *Olympia* (1863) (FIG.10), considerada uma chave crucial da arte moderna, simbolizando uma virada nas

representações da figura feminina. Rompendo com as idealizações românticas, Manet apresenta uma mulher nua, de olhar desafiador, que se recusa a se submeter ao olhar masculino tradicional, causando escândalo ao ser exibida no Salão de Paris por sua franca representação da prostituição.

Fig.10



Édouard Manet
Olympia
1863
130,5x190
Museu d'Orsay, Paris, França

Essa afirmação é corroborada pelo fato de que *Olympia* atua na história da arte como um desafio ao olhar masculino. Em "Modos de Ver", John Berger explora como a arte reflete dinâmicas sociais e de poder, especialmente na representação das mulheres. Ele argumenta que as imagens femininas na arte são frequentemente moldadas pelo olhar masculino, reduzindo a mulher a um objeto de desejo e ignorando sua subjetividade e humanidade (BERGER, 2017). Assim, a pintura de Manet, ao ser analisada sob a lente de Berger, não apenas expõe a objetificação da mulher, mas também reverte essa dinâmica, empoderando a figura feminina e forçando o espectador a confrontar seus próprios preconceitos, refletindo sobre a natureza do desejo e da observação.

Ao abordar temas como o olhar masculino, a nudez e a marginalização, Manet não apenas cria uma obra-prima, mas também contribui para um diálogo contínuo sobre a condição feminina na arte e na sociedade. Nesse contexto, Courbet também faz uma contribuição significativa na obra *A Origem do Mundo* (1866) (FIG.11), que desafia as convenções artísticas da época ao retratar a sexualidade de forma crua e sem artifícios. A pintura apresenta a genitália feminina de forma

frontal, desafiando as normas estéticas e morais do período, em que a nudez frequentemente estava associada a temas de beleza e idealização. Essa obra se destaca ao expor uma parte do corpo feminino de maneira explícita, invertendo o olhar tradicional e questionando o que significa olhar e ser olhada.

Fig.11



Gustave Courbet
L'Origine du Monde
1866
46x55
Museu d'Orsay, Paris, França

A representação do corpo feminino na pintura de Courbet (FIG.11) atua como um convite à discussão sobre como diferentes identidades femininas são frequentemente desconsideradas na arte. Assim, mesmo que represente uma forma de resistência, a obra levanta questões importantes sobre quem é representado e de que maneira. Ela pode ser interpretada como uma reivindicação do corpo feminino, que, embora poderosa, ainda está sujeita a interpretações limitadas no contexto patriarcal e racista. Além disso, a pintura desafia as normas de sexualidade e moralidade que cercam a figura feminina. bell hooks enfatiza a necessidade de reimaginar as narrativas sobre o corpo das mulheres, afirmando que "as mulheres devem ser autorizadas a se apropriar de suas histórias e suas sexualidades" (HOOKS, 1992, p. 102). *A Origem do Mundo* (FIG.11) é uma provocação nesse sentido, oferecendo uma visão que é, ao mesmo tempo, provocativa e reveladora.

A obra de Courbet, à luz das reflexões de John Berger e bell hooks, revela a complexidade e a relevância da representação feminina. Ao desafiar normas estéticas e sociais, o pintor francês abre um espaço para diálogos sobre sexualidade, objetificação e a luta das mulheres por reconhecimento e autonomia. A pintura não é apenas uma provocação visual, mas um convite a repensar as narrativas que moldam a percepção do corpo feminino na arte e na sociedade.

Outro artista que acrescenta significativamente à história da arte no século XIX em relação à representação de trabalhadoras sexuais é Toulouse-Lautrec, que capturou a vida noturna de Paris. Em suas litografias e pinturas, o artista aborda a vida das dançarinas e prostitutas com uma combinação de glamour e vulnerabilidade. As obras de Toulouse-Lautrec humanizam as trabalhadoras sexuais, apresentando-as não apenas como objetos de desejo, mas como indivíduos com suas próprias histórias e desafios.

Entre as obras mais emblemáticas de Lautrec, destaca-se *La Goulue* (1891) (FIG.12) que retrata a famosa dançarina de cancan Louise Weber. Criada no final do século XIX, durante a Belle Époque, a pintura captura o espírito vibrante e, ao mesmo tempo, o lado marginalizado da vida noturna parisiense. O pintor, que frequentemente abordava temas relacionados à boemia e à vida urbana, mostra a dançarina em uma pose sedutora, capturando a atenção do espectador. *La Goulue*, em sua performance, é colocada em uma posição de destaque, mas também reduzida a um objeto de desejo para o público que a observa. A imagem reflete a dualidade de sua condição: uma artista em destaque, mas também uma mulher exposta ao olhar masculino. Dessa forma, é possível afirmar que, nesta obra, a ambivalência da dançarina como figura sedutora, mas também como artista que desafia as normas sociais de sua época, é proposital, e, portanto, reinventada em um espaço que muitas vezes a marginaliza.

Fig.12



Toulouse-Lautrec
La Goulue at the Moulin Rouge
1891-1892
79,4x59
Museum of Modern Art, Nova York, EUA

A arte brasileira do século XIX e início do XX foi fortemente impactada pelas correntes artísticas europeias, especialmente no que diz respeito à representação de figuras femininas associadas à prostituição. Os artistas nacionais assimilaram essas influências estrangeiras, adaptando-as ao contexto local e, a partir disso, elaboraram uma estética própria. Essa releitura refletia não apenas questões formais, mas também um olhar crítico sobre os valores morais e as convenções sociais vigentes naquele período.

Assim como na Europa, os artistas brasileiros começaram a explorar a figura da prostituta como símbolo das realidades sociais e das tensões morais no Brasil. No entanto, artistas como Henrique Bernardelli e Antônio Parreiras, influenciados pelas correntes europeias, passaram a retratar as prostitutas de maneira mais idealizada e romantizada, seguindo um padrão mais academicista, como já analisado. Por outro lado, ao aderir a uma vertente mais realista, também encontramos no Brasil artistas como Di Cavalcanti e Lasar Segall.

Ao retratar as prostitutas, os artistas brasileiros se alinhavam a um movimento mais amplo que questionava as convenções sociais da época, desafiando a moralidade vigente. Esse diálogo cultural entre o Brasil e a Europa também influenciou a formação de uma identidade artística própria, fazendo com que artistas brasileiros que estudaram na Europa trouxessem consigo não apenas técnicas, mas também uma nova sensibilidade para temas sociais. Essa troca cultural permitiu que a arte brasileira se enriquecesse com novas perspectivas, ao mesmo tempo em que mantinha uma conexão com suas próprias realidades locais.

É possível afirmar que a urbanização e a crescente industrialização no Brasil contribuíram para a transformação das percepções sociais sobre o trabalho sexual, que passou a ser entendido como um fenômeno complexo, refletindo as contradições e hipocrisias da sociedade da época. Cidades como Rio de Janeiro e São Paulo experimentaram um rápido crescimento populacional, resultando em um aumento da pobreza e, consequentemente, na proliferação de bordéis e vulnerabilidade de muitas mulheres. Nesse contexto, essas mulheres tornaram-se uma presença visível e, frequentemente, estigmatizada nas obras de arte.

A prostituição no Brasil durante o século XIX e início do século XX foi moldada por um contexto social, econômico e cultural complexo. O crescimento populacional e a migração do campo para os centros urbanos resultou em transformações sociais que impactaram diretamente essa prática. A formação da classe trabalhadora e a inclusão de mulheres no mercado de trabalho foram acompanhadas pelo aumento

da pobreza e pela necessidade de sobrevivência, levando muitas mulheres a recorrer ao trabalho sexual como forma de sustento. Segundo Paulo Sérgio do Carmo (2015), essa transição social intensificou a presença das trabalhadoras sexuais nas áreas urbanas, evidenciando as complexidades de suas realidades.

As autoridades e a sociedade civil reagiram a essa realidade de maneiras diversas. A prática sexual comercial era, simultaneamente, tolerada e estigmatizada. A presença das mulheres envolvidas nesse trabalho nos centros urbanos era vista com ambivalência; por um lado, eram consideradas uma "necessidade social", atendendo à demanda masculina, mas, por outro, eram marginalizadas e associadas a símbolos de decadência moral. Essa dualidade na percepção social refletia a tensão entre a moralidade e as relações de gênero na sociedade brasileira. Do Carmo (2018) complementa essa ideia ao afirmar que a figura da meretriz estava imersa num cenário de contradições que evidenciavam os valores da época.

Essa ambivalência sobre a percepção das prostitutas é um ponto central também na obra de Nickie Roberts. Em *As Prostitutas na História* (1998), Roberts argumenta que, ao longo da história, essa atividade foi frequentemente reconhecida como uma "necessidade social" em contextos onde as normas de gênero e as expectativas sociais tornavam essa forma de trabalho uma opção viável para muitas mulheres. Contudo, essa aceitação parcial vem acompanhada de uma estigmatização profunda, que enxerga essas mulheres não apenas como trabalhadoras, mas também como representantes de uma moralidade questionável. Ela destaca que, em diversas culturas, as autoridades e a sociedade frequentemente adotaram uma postura ambígua em relação à atividade sexual comercial, promovendo uma regulamentação que reconhecia essa prática, ao mesmo tempo em que buscava controlá-la rigorosamente. Essa ambivalência se reflete nas práticas de controle social que, como observa do Carmo, buscavam manter uma aparente ordem moral, enquanto perpetuavam a marginalização das mulheres envolvidas nesse trabalho.

Um exemplo dessa estrutura pode ser visto nos regulamentos municipais do final do século XIX, que buscavam controlar o funcionamento de bordéis e estabelecimentos relacionados, impondo normas de saúde e moralidade. Essas medidas expressavam uma tentativa de preservar a aparência de ordem social e controle sobre o corpo feminino. Assim, as políticas públicas da época buscavam regulamentar esse setor da vida urbana, ao mesmo tempo em que reforçavam estigmas sociais, resultando em uma exclusão ainda maior das mulheres

envolvidas nesse contexto, conforme apontam estudos sobre a legislação sanitária e moral daquele período.

Diversas instituições começaram a se preocupar com as consequências do comércio sexual. Os movimentos de reforma social frequentemente incluíam essa temática em suas agendas. A criação de casas de misericórdia e abrigos para mulheres nessa situação tinha como objetivo oferecer assistência e reabilitação, mas muitas vezes estava impulsionada por uma visão moralista que buscava "corrigir" seus comportamentos. Essa abordagem tinha a intenção de controlar a saúde pública, uma vez que a prática comercial estava frequentemente associada à disseminação de doenças sexualmente transmissíveis.

Além disso, a obra de Roberts sugere que a marginalização desse grupo funciona como um mecanismo social para reforçar as normas de gênero e a hierarquia social. Essa perspectiva proporciona uma compreensão mais profunda das representações sociais e culturais, evidenciando como as normas moldam as narrativas e a política em torno dessa prática. Em suma, a reflexão de Nickie Roberts complementa e enriquece a análise proposta por Carmo ao situar essa realidade em um contexto histórico mais amplo, explorando as complexidades da moralidade e da necessidade social que envolvem a figura da meretriz. Isso nos ajuda a entender que, apesar das diferenças contextuais, as questões enfrentadas por essas trabalhadoras são universais e atemporais.

Com a chegada do século XX, as discussões sobre o comércio sexual começaram a se intensificar. O movimento feminista e os direitos civis emergiram, questionando as normas sociais estabelecidas e exigindo maior reconhecimento para as mulheres, incluindo aquelas que atuavam nesse contexto. As transformações sociais, políticas e econômicas impulsionadas pela modernização e urbanização abriram espaço para um debate mais amplo sobre a sexualidade e o papel feminino na sociedade.

3. A Iconografia da Prostituta

A iconografia é um campo essencial para a compreensão da arte, especialmente quando se busca entender como as imagens representam ideias, valores, emoções e realidades sociais em diferentes contextos históricos e culturais. Através da análise iconográfica, é possível decifrar os símbolos e os elementos visuais presentes nas obras de arte, investigando como esses elementos não

apenas retratam o mundo, mas também refletem as concepções ideológicas e as relações de poder, gênero e classe da sociedade em que foram produzidas. A iconografia, portanto, vai além do simples reconhecimento de figuras ou cenas; ela é uma chave para decifrar a complexidade dos discursos visuais na arte.

Esta seção tem como objetivo apresentar os fundamentos da análise iconográfica, sua importância para a interpretação das representações visuais e como ela pode ser aplicada no estudo das representações de prostitutas na pintura brasileira entre o final do século XIX e início do século XX. Especificamente, buscaremos compreender como os símbolos e os elementos visuais nas obras de Henrique Bernardelli e Antônio Parreiras se relacionam com a construção de uma narrativa simbólica sobre a prostituição, a sexualidade e a moralidade, em um contexto de transformação social e política.

O estudo iconográfico busca, portanto, entender como as imagens transmitem significados que podem ser lidos através de uma análise mais profunda dos elementos visuais que as compõem, como as figuras, os gestos, os objetos e as cores. A iconografia foi formalmente definida pelo historiador de arte Erwin Panofsky em seu livro *Meaning in the Visual Arts* (2001), um trabalho importante no campo da história da arte, em que o historiador propôs uma metodologia tripartida para a análise das imagens artísticas:

1. **Descrição pré-iconográfica:** Identificação e descrição dos elementos visuais sem se preocupar ainda com seu significado.
2. **Interpretação iconográfica:** Análise dos elementos e sua associação com temas e significados, baseando-se em fontes culturais, mitológicas e históricas.
3. **Interpretação iconológica:** Reflexão sobre os significados mais profundos da obra de arte, considerando as questões filosóficas, sociais e culturais em jogo.

Panofsky explica que, enquanto a descrição pré-iconográfica se limita à identificação dos objetos e elementos da obra, a interpretação iconográfica "interpreta os elementos em relação aos conceitos e significados derivados das tradições culturais, mitológicas ou religiosas" (PANOFSKY, 2001, p. 35). Já a interpretação iconológica busca analisar a obra em seu contexto mais amplo, considerando a cultura e os valores ideológicos da época em que foi criada.

Essa abordagem metodológica nos ajuda a entender como as representações de figuras, presentes nas pinturas de Bernardelli e Parreiras, não são meras representações literais, mas símbolos carregados de múltiplos significados, ligados tanto à tradição clássica quanto à moralidade social da época.

A análise iconográfica é crucial para a história da arte, pois permite desvendar o contexto cultural e social em que uma obra foi criada. A arte, muitas vezes, reflete as preocupações da sociedade que a produziu, e seus símbolos, mitos e narrativas visuais podem ser lidos como testemunhos de uma época, revelando atitudes sobre gênero, poder, religião, moralidade e até mesmo política. Ao estudar a iconografia, o historiador de arte pode acessar as camadas de significado que uma obra de arte esconde, ajudando a contextualizar e a interpretar sua mensagem.

Em se tratando das representações sobre as mulheres decaídas ou prostitutas na pintura brasileira do século XIX e início do XX, a análise iconográfica é fundamental para entender as contradições sociais e culturais da época. As figuras aqui apresentadas, quando representadas na pintura de artistas como Bernardelli e Parreiras, não devem ser interpretadas apenas no sentido literal, a saber, prostitutas. Elas carregam uma história impregnada de signos e símbolos, que remetem à antiguidade clássica, à moralidade pública e às normas de gênero de uma sociedade em processo de modernização. Dessa forma, a iconografia ajuda a revelar as tensões presentes nas discussões sobre moralidade e sexualidade na sociedade brasileira do período.

Além disso, a iconografia também tem um papel importante ao destacar como a representação do corpo feminino em contextos artísticos pode ser usada para disseminar normas sociais, especialmente em relação ao comportamento sexual e à posição da mulher na sociedade. A prostituta, enquanto figura de transgressão, é, em muitas obras, também uma metáfora visual para explorar as limitações e permissões da feminilidade naquele momento histórico.

Através da análise iconográfica, é possível compreender que a representação dessas personagens vai além do mero reflexo da realidade social da época; trata-se de um discurso visual carregado de juízos de valor, de padrões éticos e ideais estéticos. Na obra de Bernardelli, por exemplo, a figura da prostituta não se apresenta apenas como uma mulher comum, mas como uma personagem histórica, imbuída de simbolismos ligados ao poder, à luxúria e à transgressão. A escolha por figuras históricas ou mitológicas, como *Messalina* e *Frineia*, permite aos artistas abordar a liberdade sexual feminina de maneira mais lúdica e idealizada, ao mesmo

tempo que distorcem a realidade concreta das mulheres que, de fato, viviam do comércio de seus corpos nas ruas da cidade.

Erwin Panofsky (2001) destaca a importância da análise iconográfica para entender a distância entre o simbolismo de uma imagem e a realidade objetiva daquilo que ela representa, como no caso das figuras mitológicas que são retratadas como um ideal, em oposição à prostituta real e marginalizada. A obra de Bernardelli, ao carregar um duplo título que muda drasticamente sua personagem, não atua apenas como um simples retrato da prostituição histórica, mas também de uma reinterpretação artística que coloca a mulher em dois cenários opostos, de um lado em um pedestal de poder e sensualidade, e do outro, da figura de uma mulher que vive à margem da sociedade.

Outro exemplo se encontra nas pinturas de Parreiras que, ao retratar Frineia ou figuras similares, não se limita a representar uma cortesã, mas explora a beleza idealizada do corpo feminino, associando-a à deusa Afrodite, que, como aponta Linda Nochlin (1976), representa a mulher não como um ser transgressor, mas como um ser que, através da arte e da beleza, transcende a moralidade vigente. "Na pintura, a mulher idealizada é frequentemente elevada à condição de símbolo universal de beleza e perfeição, enquanto a prostituta se torna uma figura subalterna, associada à transgressão" (NOCHLIN, 1976, p. 155). Essa construção iconográfica é vital para entender como a arte brasileira do século XIX e XX lidava com a figura da mulher prostituta: não como um ser marginal, mas como uma metáfora de certos valores e conceitos mais amplos.

A análise iconográfica vai além da simples descrição de uma pintura. Ela nos permite entender como cada elemento visual foi escolhido intencionalmente para comunicar algo ao espectador. No caso da obra *Messalina* de Bernardelli, o posicionamento do corpo da prostituta, sua expressão facial, a pose e os atributos simbólicos (roupas, acessórios, ou o ambiente ao seu redor) são elementos cruciais para a interpretação da narrativa visual que está sendo proposta.

A utilização de figuras históricas e mitológicas também deve ser considerada em seu contexto cultural e político, pois essas figuras não são apenas evocadas por uma questão estética, mas por uma intenção de diálogo com um público que compartilha referências culturais comuns. A prostituta, ao ser representada como *Messalina* ou *Frineia*, entra em um jogo simbólico que mistura o passado clássico com as preocupações morais da sociedade brasileira do século XIX, onde a mulher, especialmente a mulher marginalizada, precisava ser constantemente controlada.

Erwin Panofsky (2001) descreve essa utilização da iconografia como "um modo de transportar os símbolos do passado para o presente, atribuindo a eles novos significados em função das necessidades culturais contemporâneas" (PANOFSKY, 2001, p. 73). Dessa forma, os artistas não apenas criam representações, mas constroem um novo discurso visual, onde o passado e o presente se entrelaçam para dar forma a um novo entendimento sobre a moralidade e as normas de gênero da sociedade da época.

A partir da premissa de Panofsky é possível compreender como as representações de prostitutas nas obras de artistas como Henrique Bernardelli e Antônio Parreiras podem também servir como um mecanismo para identificar outras figuras femininas associadas à prostituição em diferentes contextos artísticos. A iconografia não se limita ao contexto imediato da obra; ela cria arquétipos visuais que podem ser aplicados em uma análise comparativa de pinturas e representações de diferentes épocas, estilos e artistas.

A análise iconográfica, então, permite a identificação de figuras prostitutas não apenas a partir de uma representação literal ou de uma "identidade explícita", mas também através de uma linguagem simbólica compartilhada, que reflete as normas e valores da sociedade representada na obra. Para isso, é necessário compreender os elementos visuais que são consistentemente associados a essa figura, independentemente de seu contexto histórico ou cultural.

A prostituta, na arte ocidental, foi frequentemente representada através de características específicas que transcendiam o simples retrato de uma mulher envolvida em atividades sexuais comerciais. Para Michel Foucault (1988), a sexualidade, especialmente no contexto do século XIX, se tornou um campo de controle social e moral, e a prostituta foi uma das figuras centrais na construção de um discurso sobre os corpos e a moral pública. Essa construção de um ideal visual envolve, por exemplo, a associação do corpo feminino com gestos de sedução, roupas reveladoras ou posturas passivas, muitas vezes contrastando com a figura da mulher "virtuosa", representada de forma mais recatada ou angelical.

Como afirma Foucault, a sexualidade e, por conseguinte, a prostituição, se tornaram parte de um sistema de controle e vigilância, que estava profundamente ligado ao poder e às normas sociais da época:

"A sexualidade, ao se tornar um alvo de regulamentação, foi progressivamente isolada no corpo, desdobrando-se na prisão de um discurso, sendo inserida em dispositivos de vigilância, controle e normalização" (FOUCAULT, 1988, p. 124).

Nesse sentido, a prostituta na arte, muitas vezes associada à transgressão e ao desejo, torna-se uma figura estigmatizada, cuja representação não é apenas uma descrição do ato de vender sexo, mas uma manifestação do controle social sobre os corpos das mulheres. A prostituta, assim, é frequentemente representada em posturas sedutoras ou passivas, vestindo roupas que sugerem exposição e vulnerabilidade, contrastando com a figura da mulher "virtuosa", cuja moralidade e comportamento são rigorosamente controlados.

Esse controle da sexualidade feminina foi um tema abordado por Foucault, que argumenta que o poder sobre o corpo se exerce através de uma "microfísica" das relações sociais e culturais:

"O poder sobre a sexualidade não é apenas repressivo, mas é também produtivo, pois constrói as maneiras pelas quais os indivíduos se relacionam com o próprio corpo e com as outras pessoas, criando uma rede de significados que permeia a sociedade" (FOUCAULT, 1988, p. 57).

A representação das figuras aqui analisadas, por exemplo, pode ser lida como uma produção simbólica da prostituta, que ao ser mitificada ou idealizada, continua a transmitir o discurso do poder sobre a sexualidade e a moralidade pública, temas centrais na modernidade. A prostituta histórica ou mitológica, mesmo sendo representada com certa pompa ou glamour, carrega em si a marca da transgressão, o que a torna um ponto de reflexão sobre a norma social.

A análise dos códigos iconográficos utilizados em obras como as de Bernardelli e de Parreiras nos ajuda a estabelecer um parâmetro de identificação que pode ser aplicado a outras representações de prostitutas em diversas pinturas, independentemente do gênero ou do contexto histórico. Isso se torna possível através da análise de composições, que carregadas de significado, conseqüentemente evocam os mesmos discursos visuais encontrados nas pinturas aqui abordadas, através de uma adaptação da iconografia.

Linda Nochlin (1976) analisa esse fenômeno ao dizer que "os símbolos associados à prostituição frequentemente transmitem uma ideia de pecado e sedução, configurando uma figura que está fora das normas da sociedade estabelecida" (NOCHLIN, 1976, p. 125). Dessa forma, o reconhecimento da prostituta na arte, especialmente em uma pintura de gênero, não se dá apenas pela identificação de uma mulher com um trajeto de vida específico, mas por sua associação com uma série de atributos simbólicos que visam estigmatizar e

marginalizar a sua figura. Esses arquétipos de transgressão, portanto, podem ser observados assim como foi feito nessa pesquisa com *Flor Brasileira*.

Assim, a iconografia se apresenta não apenas como uma ferramenta para interpretar representações históricas de prostitutas, mas também como uma chave para identificar símbolos e arquétipos de transgressão e sexualidade em diversas representações artísticas. O estudo desses elementos visuais nos permite traçar um mapa simbólico que vai além do gênero, e que pode ser aplicado a figuras femininas associadas a comportamentos marginais, independentemente do período ou estilo artístico.

Essa abordagem proporciona uma análise mais ampla e profunda da moralidade e das normas de gênero em diferentes contextos históricos, permitindo ao historiador de arte identificar as complexas dinâmicas de poder e representação social que as figuras marginalizadas, como a prostituta, carregam nas representações artísticas.

4. Considerações Finais

Este trabalho dedicou-se à análise das representações de prostitutas na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX, com especial atenção às obras de Henrique Bernardelli e Antônio Parreiras. Desde a introdução, esta pesquisa se apoiou conceitualmente nas reflexões de John Berger e bell hooks, cujos pensamentos sobre o olhar, a construção da imagem da mulher e a dominação simbólica do corpo feminino foram fundamentais para orientar uma leitura crítica das obras analisadas. Berger, em *Modos de Ver*, argumenta que "os homens atuam e as mulheres aparecem", sublinhando como a história da arte ocidental foi, em grande parte, moldada por um olhar masculino que reduz a mulher à condição de objeto visual e sexual. bell hooks, por sua vez, amplia essa crítica ao introduzir a dimensão interseccional da opressão, propondo uma ruptura com o olhar colonizador e patriarcal, e reivindicando a construção de um olhar insurgente, capaz de reposicionar o sujeito feminino como agente de sua própria representação.

Com base nesses referenciais, a pesquisa examinou como as representações femininas vinculadas ao trabalho sexual, longe de serem meramente ilustrativas ou moralistas, constituem um campo denso de significados sociais, culturais e políticos. Por meio da abordagem iconográfica, buscou-se identificar os códigos visuais e simbólicos

que demarcam a figura da prostituta na arte brasileira, reconhecendo-a como um dispositivo narrativo poderoso para discutir os limites da moralidade, da sexualidade e da autonomia feminina. As obras selecionadas revelam não apenas a centralidade dessas mulheres como modelos — em contextos nos quais outras figuras femininas eram vetadas pela moral burguesa — mas também a maneira como suas presenças visuais eram negociadas, tensionadas ou apagadas em função das normas sociais vigentes.

A análise permitiu compreender que a representação da prostituta na arte não é neutra nem desprovida de implicações ideológicas. Ao contrário, ela inscreve-se em uma complexa rede de relações de poder, onde o corpo feminino é, simultaneamente, objeto de contemplação, dominação e resistência. Conforme apontado por bell hooks, a possibilidade de subversão do olhar e da representação reside justamente na retomada do controle simbólico sobre os corpos das mulheres — especialmente daquelas cujas existências foram sistematicamente marginalizadas. Nesse sentido, a presença das prostitutas nas obras de Bernardelli e Parreiras deve ser interpretada não apenas como uma solução estética, mas como parte de uma disputa por visibilidade e agência dentro de um campo artístico e social marcado por desigualdades estruturais.

Os resultados da pesquisa indicam que, mesmo em contextos conservadores e moralistas, artistas do período recorreram com frequência às trabalhadoras sexuais como modelos, reconhecendo nelas uma expressividade e uma liberdade corporal que contrastava com os padrões normativos femininos da época. Ainda que tais representações tenham sido, em muitos casos, moldadas por estigmas e estereótipos, elas também oferecem pistas valiosas para a reconstrução de narrativas alternativas sobre a experiência feminina. Essa constatação reforça a importância de uma análise crítica das imagens que vá além da estética formal, incorporando perspectivas de gênero e teorias críticas que permitam interrogar os modos pelos quais a arte participa na naturalização ou contestação de determinadas visões de mundo.

O estudo reafirma, portanto, a pertinência dos conceitos de Berger e hooks como chaves analíticas para compreender o entrelaçamento entre arte, gênero e poder. Berger nos alerta para a forma como o olhar masculino organiza a experiência visual e determina as relações entre sujeito e objeto, enquanto hooks nos convida a resistir a esse olhar e propor novas formas de ver, sentir e representar. Assim, ao iluminar as presenças femininas marginalizadas na pintura brasileira, esta pesquisa contribui para uma necessária reavaliação das hierarquias visuais e das narrativas que sustentam a história da arte.

Apesar das limitações encontradas — sobretudo quanto à escassez de fontes secundárias sobre a representação de prostitutas na arte brasileira do período —, o trabalho demonstrou-se eficaz ao propor uma leitura iconográfica crítica, pautada por questões de gênero, sexualidade e classe social. Ele também sugere caminhos para investigações futuras, que podem incluir outras mídias, como a fotografia e o cinema, bem como expandir o recorte cronológico para acompanhar a evolução dessa representação ao longo do século XX. Além disso, destaca-se a relevância de uma abordagem interdisciplinar que dialogue com os estudos feministas, pós-coloniais e da história social da arte, permitindo a ampliação e a complexificação das análises.

Por fim, ao trazer à tona a representação das trabalhadoras sexuais como figuras centrais na produção artística e recuperar suas histórias ocultadas ou distorcidas, esta pesquisa reafirma o papel da arte como espaço de disputa simbólica. Nesse processo, torna-se possível não apenas revisitar criticamente o passado, mas também reimaginar o futuro das representações visuais, a partir de um olhar que reconhece, valoriza e politiza as múltiplas experiências femininas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, John. *Modos de Ver.* São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Messalina (c. 1890) de Henrique Bernardelli e Estudo de reflexos (1909) de Carlos Oswald: possibilidades de diálogo e história da arte.* In: *XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Anais.* Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>

CARMO, Paulo Sérgio do. *Prostitutas e Cafetões nas Zonas do Pecado* In: *Prazeres e Pecados do Sexo na História do Brasil.* São Paulo: Edições Sesc. 2019.

DAZZI, Camila. *"Profissionais da Luxúria" - Imagens do Corpo Feminino na Arte do Fin de Siècle Carioca.* In: *ANPUH - XXIV Simpósio Nacional de História,* São Leopoldo, 2007.

DAZZI, Camila. *Relações Brasil-Itália na arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890).* Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2006.

DAZZI, Camila. *Prostituta Grega ou Imperatriz Romana? Novas leituras sobre a Messalina de Henrique Bernardelli.* 19&20, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina2.htm. Acesso em: 28 nov. 2024.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade: Vol. 1 - A Vontade de Saber.* Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoria das Cores.* Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GONÇALVES, M. X.; SENNA, N. da C. *Afrodite como a mãe da percepção estética.* *Travessias*, Cascavel, v. 13, n. 2, p. e22904, 2019. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/22904>. Acesso em: 6 maio. 2025.

GONÇALVES, Mirna Xavier; NUNES DOS SANTOS, Lauer Alves. *Desdobramentos de Afrodite.* Seminário de História da Arte - UFPel, 2017.

hooks, bell. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators". In: HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation.* Routledge, 1992, p. 115-131.

LUNA, Sarah Borges. *Mulheres, corpos e imagens: a representação feminina na obra de Antônio Parreiras.* 2024. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

MATANGRANO, Bruno Anselmi (Org.). *A feminilidade da serpente: subversão, simbologia e sugestão no contexto medieval.* *RiCognizioni*, v. 8, n. 15, p. 63-86, 1 jun. 2021. Organização de Bruno Anselmi Matangrano e Matteo Rei. Università degli Studi di Torino, 2021.

NOCHLIN, Linda. *Mulheres, arte e poder.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays.* New York: Harper & Row, 1988.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. FLORES E ARDORES NO IMAGINÁRIO VIRGINAL. *PHOÏNIX*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 83–95, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33121>. Acesso em: 29 nov. 2024.

OGAWA, Milena Rosa Araújo; MOREIRA, Amanda Nunes. Os usos do passado: um estudo de caso sobre Valéria Messalina (25-48 d.C.). In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 12**, 2021, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: [s.n.], 2021. ISSN 2179-510X.

OLIVEIRA, Cláudia de. *A Messalina de Henrique Bernardelli e o fantasma do feminino satânico na Modernidade.* Apresentação (Comunicação oral) — 11º Encontro do Grupo Modos: O corpo feito de olhares (o acervo do MNBA em diálogo), 6–8 out. 2024, Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes da UFRJ, 2024.

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts.* New York: Harper & Row, 2001.

ROBERTS, Nickie. *As Prostitutas na História.* Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998. Primeira edição: *Whores In History.* Copyright 1992.

TERENZI, Juan Manuel. *Do caos à espuma: o sinuoso percurso de Afrodite.* **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 10, n. 13, p. 063–74, 2015. DOI: 10.5965/1808312910132015063. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/5063>. Acesso em: 6 maio. 2025.