

Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX

Portraits by Iria Corrêa: Social and Gender Issues in 19th Century Paranaguá

Retratos de Iria Corrêa: cuestiones sociales y de género en el Paranaguá del siglo XIX

Dulce Regina Baggio Osinski

Universidade Federal do Paraná

E-mail: dulceosinski@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3506-4974>

Graciele Dellalibera de Mello

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: gracidemello@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0383-0523>

RESUMO

Este artigo analisa os retratos em pintura de homens e mulheres realizados por Iria Corrêa (1839-1887), atuante em Paranaguá no século XIX e considerada a primeira pintora da Província do Paraná. Busca problematizar seu olhar sobre os modos de vida e costumes da classe social à qual pertencia e suas implicações. Como referenciais teóricos, adotou-se o diálogo com Scott, Perrot, Brilliant, Burke, Fábio e Cadorin. A pesquisa observou diferenças de gênero nas representações de retratos que evidenciam os papéis reservados a homens e mulheres no período. Enquanto os retratos masculinos ostentam simbologias relacionadas à sua formação, ocupação profissional ou distinção social, nos femininos a ênfase recai sobre atributos físicos e acessórios como vestimentas, joias ou adereços. Atuando num ambiente restritivo, Corrêa conquistou espaço como mulher profissional no campo das artes plásticas por meio de sua pintura.

Palavras-chave: *Iria Corrêa; história das mulheres; pintura e gênero; arte no Paraná; retratos.*

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

ABSTRACT

This paper analyzes the portraits of men and women painted by Iria Corrêa (1839-1887), active in Paranaguá in the 19th century and considered the first female painter in the Province of Paraná. It seeks to problematize her perspective on the lifestyles and customs of her social class and their implications. As theoretical references, the dialogue with Scott, Perrot, Brilliant, Burke, Fábio and Cadorin was adopted. The research observed gender differences in the portraits, highlighting the roles assigned to men and women during the period. While male portraits display symbolism related to their education, professional occupation, or social distinction, female portraits emphasize physical attributes and accessories such as clothing, jewelry, or adornments. Working in a restrictive environment, Corrêa gained space as a professional woman in the field of visual arts through her painting.

Keywords: *Iria Corrêa; women's history; painting and gender; art in Paraná; portraits.*

RESUMEN

Este artículo analiza los retratos de hombres y mujeres pintados por Iria Corrêa (1839-1887), activa en Paranaguá en el siglo XIX y considerada la primera pintora de la provincia de Paraná. Busca problematizar su perspectiva sobre los estilos de vida y las costumbres de su clase social y sus implicaciones. El marco teórico adoptado fue un diálogo con Scott, Perrot, Brilliant, Burke, Fábio y Cadorin. La investigación observó diferencias de género en los retratos, destacando los roles asignados a hombres y mujeres durante el período. Mientras que los retratos masculinos muestran simbolismo relacionado con su educación, ocupación profesional o distinción social, los retratos femeninos enfatizan atributos físicos y accesorios como ropa, joyas o adornos. Trabajando en un ambiente restrictivo, Corrêa ganó espacio como mujer profesional en el campo de las artes visuales a través de su pintura.

Palabras clave: *Iria Corrêa; historia de las mujeres; pintura y género; arte en Paraná; retratos.*

Introdução

O retrato desafia a transitoriedade ou irrelevância da existência humana, e o retratista deve responder às demandas pelo desejo individual de perdurar.¹

Este artigo analisa os retratos realizados pela pintora Iria Corrêa² (1839-1887), atuante na cidade paranaense de Paranaguá do século XIX, buscando problematizar seu olhar sobre os modos de vida e costumes da classe social à qual pertencia. Incluindo representações de homens e mulheres com os quais convivia, em sua maioria membros de sua própria família, sua produção foi contextualizada tendo em vista o cenário sociocultural da época, com foco nas questões de gênero. Traçamos um caminho entre os vestígios pictóricos deixados pela artista, procurando relacionar as formas de representação concernentes ao masculino e ao feminino.

O fato de a personagem principal da presente investigação ser de uma artista mulher, em atividade em um período de restrições no que se refere à atuação profissional feminina, torna relevante o diálogo com o campo da história das mulheres, que ganhou fôlego a partir das recentes abordagens possibilitadas pela chamada Nova História Cultural (Burke, 2005). Essa mesma tendência referendou o uso de novas tipologias de indícios para o fazer historiográfico, como no caso das imagens, que, tomadas como fontes ou objetos, ampliaram o leque de interpretações de modo a levar em conta “mentalidades, suposições e sentimentos” (Burke, 2004, p. 68-69).

De acordo com Burke (2004, p. 17), compartilhar experiências não verbais ou o conhecimento de culturas passadas por meio de imagens nos permite imaginar o passado de maneira mais vívida, constituindo uma forma relevante de evidência histórica. Vista de outro ângulo que não apenas o dos documentos oficiais, a histórica trouxe para as discussões, no âmbito deste artigo, as repre-

sentações imagéticas relacionadas à elite paranaense oitocentista, a fim de entender como se constituíram as relações de gênero e sexo (Scott, 1990) e como a simbologia visual aponta para as questões sociais do período.

Para Perrot (2017), a pouca atenção dada à presença feminina na cena cultural não se baseia necessariamente na insipiência de sua produção, estando mais relacionada à hegemonia masculina, que perdurou até metade do século XIX em todos os domínios. Isso fez com que a participação das mulheres na cultura fosse desacreditada ou menosprezada pelo sistema social ou por elas próprias, por não contarem com uma rede de apoio e recearem discriminação.

A presença das mulheres na cena artística brasileira dos oitocentos tem sido objeto de análise da historiografia brasileira, como no caso de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007, 2008), que abordou a atuação de pintoras e escultoras participantes das Exposições Gerais e dos Salões Nacionais de Belas Artes no Rio de Janeiro. Já no caso do Paraná do século XIX, há poucos investimentos até o momento, embora alguma movimentação já seja notada. Pesquisadores como Claudia Piori (2017, 2022), Graciele Dellalibera de Mello (2018, 2023), e Margarida Rauen e Andreia Schach Fey (2024) têm se dedicado a investigar o universo feminino no que se refere às atividades artísticas realizadas em âmbito paranaense.

Nesse contexto, Iria Corrêa aparece esporadicamente, sendo citada brevemente em trabalhos que têm como foco a história da arte do Paraná (Araújo, 1974), tratada de forma menos aprofundada em artigos ou capítulos de livros (Carneiro, 1963, 1981, 1985), ou integrado discussões mais amplas, ligadas à educação de artistas mulheres do Paraná e à sua profissionalização (Mello, 2018, 2023). No campo expositivo, a artista foi a única paranaense selecionada para compor a exposição intitulada “História das mulheres: artistas até 1900”, que esteve em cartaz no Museu de Arte de São Paulo no período entre agosto e novembro de 2019, com sua obra representada por duas pinturas de retratos, num total de 100 trabalhos expostos (Moser, 2019). Outra iniciativa foi a exposição sobre sua vida e obra intitulada “Em foco: Iria Corrêa”, ocorrida também em 2019 no Museu Paranaense³ (Mupa, [2019]). Não obstante, a artista não conta, até o momento, com trabalhos monográficos de maior aprofundamento sobre sua trajetória ou sua produção artística, tampouco teve seus retratos abordados analiticamente, motivos pelos quais consideramos pertinente a presente proposta.

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

Considerada a primeira pintora da Província do Paraná,⁴ Iria Cândida Corrêa nasceu no ano de 1839 em Paranaguá, cidade do litoral paranaense. Filha de Damiana Rosa Corrêa e do tenente-coronel Joaquim Cândido Corrêa, neta de Manoel Francisco Corrêa, de origem portuguesa, provinha de família abastada, integrante da elite mercantil da região conhecida como burguesia do mate⁵, cujos membros vieram a se dedicar à política, ocupando cargos públicos em Paranaguá (Santos; Cavazzani; Gomes, 2017). Adeptos de um estilo de vida urbano que incluía a frequência a teatros, clubes, sociedades e saraus, seus familiares participaram de iniciativas culturais como a criação do Teatro Paranaense em 1839, o primeiro da cidade (Santos, 1952, p. 298).

No período em que Iria Corrêa viveu, Paranaguá era a cidade mais resplandecente da 5ª Comarca de São Paulo, tendo sido sua capital até 1812, quando o posto passou para Curitiba. A condição de centro portuário favorecia essa situação, possibilitando maior trânsito de informações e mercadorias. Conforme o viajante botânico Auguste de Saint-Hilaire (1978), que visitou a região entre 1816 e 1822, o porto da cidade recebia navios franceses, portugueses, ingleses e chilenos, entre outros. Em seus relatos, o autor registrou a existência de ruas largas, algumas pavimentadas, assim como uma praça, ressaltando que seu movimento urbano se assemelhava ao de outras cidades brasileiras relevantes. Segundo Leônidas Boutin (1989), após a emancipação da Província, ocorrida em 1853, Paranaguá contava com 133 casas de comércio variado, dois hotéis, dois bilhares e cinco igrejas católicas, além de oferecer serviços de profissionais como marceneiros, sapateiros, barbeiros, alfaiates e ferreiros.

Embora desde 1835 Paranaguá contasse com uma cadeira de primeiras letras voltada às mulheres (Santos, 2001), outras oportunidades eram oferecidas pelos chamados colégios femininos, que abrigavam alunas oriundas de classes privilegiadas, com condições de arcar com os custos das mensalidades. Tais instituições ofereciam às suas alunas um ensino diferenciado, que incluía o aprendizado da leitura, da escrita e de rudimentos de matemática, mas também o estudo de idiomas e matérias relacionadas à arte⁶ (Mello, 2018).

Quando criança, Iria Corrêa frequentou o colégio das inglesas Jessica (ou Jessie) e sua filha Willie James, aberto em 1849, que recebia alunas nas modalidades de externato e internato⁷ (Santos, 2001). A instituição ofertava disciplinas comuns aos currículos escolares, buscando igualmente dar conta de uma formação artística e religiosa, considerada necessária à boa educação feminina:

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

Doutrina Cristã, leitura, caligrafia, aritmética, línguas portuguesa, francesa e inglesa gramaticalmente, geografia, história, música, piano, dança, desenho e bordado em todo o gênero e o que mais faz parte de sua educação completa (Santos, 2001, p. 353).

Consta também que Corrêa foi aluna no Colégio Paranaguense, dirigido pela francesa Carolina Zoé Taulois e suas filhas, Eugenie Cadeac e Gabrielle Jeanne. O objetivo principal dessa instituição era a educação feminina para o lar, que visava a reafirmação da maternidade e do cuidado com a família, num esforço de perpetuar as diferenças entre os papéis destinados aos homens e às mulheres (Muniz, 2003). Seu currículo incluía prendas domésticas, trabalhos de agulha e práticas religiosas, assim como dança, piano e aulas de desenho e pintura (Mello, 2018, 2023). A iniciação obtida com tais linguagens artísticas contribuiria para a inserção de suas alunas no meio social, que também reservava às mulheres o papel de abrilhantamento do lar, participando de forma submissa e controlada na afirmação do sistema patriarcal. Para além do domínio de habilidades voltadas para o lar e para a artesanaria feminina, tal formação foi igualmente determinante para sua atuação como pintora. A artista também era considerada em seu tempo uma exímia pianista, tendo atuado posteriormente como professora desse instrumento.

Iria Corrêa não se casou e viveu com a família até sua morte, em 1887. Com a adoecimento de seu pai na década de 1880, consta que ela chegou a ajudar no sustento da família com suas aulas, bem como com a venda de pinturas e artesanatos (Hatschbach *et al.* 1976; Nicolas, 1977). Ainda que sua produção incluísse naturezas mortas, gênero identificado com a produção artística feminina, e temas de caráter religioso, foi com os retratos que ela se notabilizou, alcançando certa visibilidade em sua época.

Principais fontes do presente estudo, essas pinturas integram os acervos do Museu Paranaense e do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE). Trata-se de 14 retratos de adultos, oito femininos e seis masculinos, que constituem a totalidade da produção conhecida da artista nessa modalidade.⁸ Neles, foram contempladas categorias de análise tais como indumentária, símbolos, cenários e poses dos retratados. A partir de seu cotejamento com outras pinturas, periódicos e escritos da época, e por meio do diálogo com a historiografia, propomos os seguintes questionamentos: qual o lugar dos retratos por ela realizados no âmbito da produção artística de sua época? Em que medida as relações sociais e de gênero observadas em seu meio tiveram

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

desdobramentos em suas obras? E por fim, que convenções pictoriais podem ser percebidas em seus retratos? As respostas a essas questões demandam reflexões acerca da retratística do século XIX, do lugar social da artista e das restrições a ela impostas por seu meio.

Os retratos como indicadores de distinção social: diferenças de abordagem entre os gêneros

A prática da realização de retratos em pintura remonta à Antiguidade, sendo um de seus exemplos mais significativos os retratos funerários de Faium, que datam aproximadamente de 300 a.C., período de dominação romana no Egito. Tendo como objetivo principal o registro da fisionomia do retratado, o gênero tem vínculos diretos com a riqueza e o poder, seja na esfera pública ou privada. Faz parte, como observa Brilliant (1991, p. 14), da tendência natural dos seres humanos de refletirem sobre si mesmos em relação aos outros e sobre os outros em relação a si mesmos.

De acordo com Cadorin (1998, p. 2), para que uma obra de arte seja definida como retrato “[...] é necessário que a pessoa retratada seja apresentada em três aspectos: a identidade física – a fisionomia; a identidade psicológica – o caráter e a personalidade; a identidade hierárquica – a importância no meio social em que vive”. Como observa Brilliant (1991, p. 11), tais representações reproduzem realidades sociais, pois combinam convenções de comportamento e aparência apropriados para os membros de uma determinada sociedade em um período específico, conforme definido por categorias de idade, gênero, raça, aspecto físico, ocupação, status social e classe.

Feitos geralmente sob encomenda, os retratos cumprem propósitos pragmáticos e simbólicos, deixando documentadas as aparências de personalidades públicas e familiares para a posteridade, mas também satisfazendo vaidades durante o período de vida. Não obstante, Burke alerta que devemos resistir ao impulso de considerá-los como representações precisas, instantâneos ou imagens fidedignas e especulares de um determinado modelo:

Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. [...] Em segundo lugar, as convenções do gênero possuem um propósito: apresentar os modelos de uma forma especial, usualmente favorável (Burke, 2004, p. 31).

Como representações até certo ponto idealizadas, historicamente os retratos registram mais as ilusões sociais que a realidade, mais as performances dos retratados do que a vida comum. Ainda assim, eles podem fornecer informações inestimáveis sobre esperanças, valores e mentalidades em constante mutação (Burke, 2004, p. 35). Também é importante ressaltar que qualquer nível de idealização não altera o fato de que, num retrato, temos a representação de um indivíduo com características peculiares, e não de um tipo genérico (Brilliant, 1991, p. 18).

No período colonial brasileiro, quase toda a retratística era ligada à religião e às suas instituições. A partir de 1808, com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, e posteriormente com a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, a produção de retratos sociais passou a ter certa visibilidade no âmbito da Corte. Dessa forma, começaram a ganhar destaque os retratos de pessoas atuantes na esfera política (Dias, 2006). Os artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), instituição relacionada à Missão Artística e aos seus ideais artísticos, valorizavam a construção de retratos mais alinhados ao Neoclassicismo tardio ou ainda ao chamado Academicismo Eclético⁹ (Cavalcanti, 1969).

Segundo Cadorin (1998), a pintura de retratos era um dos principais meios de vida para os artistas. Encomendados por figuras eminentes na hierarquia da Corte e prósperos fazendeiros do Rio de Janeiro e do Vale do Paraíba, eles eram ostentados nos salões de visitas de suas casas, juntamente com outros bens indicativos do grupo social a que pertenciam.

Nestes quadros, o retratado exibia-se com seus brasões e todos os sinais de distinção social, inclusive símbolos e distintivos de entidades pias ou confrarias, colegiados da Loja Maçônica, Câmaras Municipais, Tribunais e Escolas Superiores dos quais fizesse parte (Cadorin, 1998, p. 20-21).

Tanto o retrato religioso quanto o social traziam em comum uma construção pictórica que destacava o lugar do retratado ou retratada, nem sempre levando em conta apenas a verossimilhança, mas buscando a elaboração de uma narrativa sobre sua persona que se queria fazer crer verdadeira. Para tanto, os artistas faziam uso de artifícios como os objetos e mobiliário utilizados para compor a cena (Dias, 2006). Em sua análise sobre os bustos e retratos masculinos e femininos da família real feitos pelo artista francês Jean-Baptiste Debret,¹⁰ Dias (2006) comenta que eles não só indicavam as características físicas de cada indivíduo, o que era feito na maioria das vezes de forma

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

realística, mas também colaboravam com sua representação política, que deveria estar em consonância com o papel social desempenhado. Assim, com recursos iconográficos, o artista relatava “[...] as diferenças sociais e hierárquicas, esclarecendo por meio do instrumento visual o período político vivenciado pelo Brasil” (Dias, 2006, p. 247).

Em meados do século XIX, a emergência de uma burguesia urbana popularizou os retratos sociais com tendências naturalistas e realistas, as quais aos poucos vinham sendo incorporadas pelo ensino acadêmico adotado pela AIBA. Esse gênero sofreu uma influência crescente da fotografia, cujo primeiro registro, feito por Niepce, data de 1826.

A fotografia trouxe, por assim dizer, uma nova visão de mundo às artes, acrescentando à arte do retrato a “certeza da exatidão” na representação das formas. Lembrando aos artistas menos avisados que a pintura de um retrato não se resume à representação fiel do retratado. E que as convenções canônicas de composição e representação foram canonizadas pela experiência e pelo uso de técnicas tradicionais e, eventualmente, elas podem ser revistas ou revolucionadas pelo surgimento de uma técnica nova (Ferreira *et al.*, 2013).

Com a popularização da fotografia ao longo do século XIX, as representações imagéticas passaram a ser acessíveis para um público crescente, rivalizando com as pinturas de miniaturas, que pelo seu formato reduzido tinham um custo de aquisição razoável. Os moradores da cidade de Paranaguá tinham acesso principalmente aos retratos, já que esse serviço era um dos mais comumente oferecidos.¹¹ A comunicação possibilitada pela afluência de navios vindos da Europa viabilizava a convivência com profissionais estrangeiros, entre eles fotógrafos, que permaneciam na cidade por determinados períodos exercendo seus ofícios. Esse contato com a cultura estrangeira fomentou o apreço pela posse de imagens, propiciando o surgimento de um novo mercado que buscava atender às demandas de possíveis compradores e apreciadores.

Os parâmetros adotados para a realização de fotografias se basearam, em seus primórdios, naqueles estabelecidos anteriormente pela pintura. Isso se percebe pelos assuntos escolhidos ou pelas poses dos modelos fotografados, mas também pelos cenários dos estúdios, que passaram a adotar aparatos teatrais como “[...] telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, panejamentos, para criar imagens de opulência e dignidade” (Fabris, 1998, p. 21). Não obstante, as fotografias também passaram a se constituir em referência imagética para artistas pintores e consumidores de imagens.

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

Como observa Fábio (2004, p. 2), naquele período era possível encontrar fotógrafos dividindo ateliês com pintores, assim como a fusão entre essas duas profissões, passando o profissional a se denominar “fotógrafo e pintor”, o que tanto incluía pintores que se tornaram fotógrafos quanto fotógrafos que buscavam estudar pintura.

Um dos principais meios que propiciaram a circulação de imagens naquele contexto foi a mídia impressa¹². Além disso, os impressos em circulação em Paranaguá ou em Curitiba disseminavam informações sobre outros processos de captação ou reprodução de imagens como a fotografia ou a litografia. A imprensa da época também anunciava as atividades de fotógrafos locais e visitantes, como Cincinato Mavignier, que tinha chegado do Rio de Janeiro e oferecia seus serviços aos locais (Paranaguá, 1856, p. 4). As técnicas empregadas por esses prestadores de serviço eram inúmeras, tais como ambrótipo, cristalótipo, crisótipo ou talbótipo, e o mais conhecido, o daguerreótipo, processo realizado à época com placas de vidro recobertas com albumina e mel (Garrido, 2015, p. 364). Dentre os clientes de alguns fotógrafos se encontravam membros ilustres da elite paranaense, como Visconde de Nacar, tio de Iria Corrêa, e seu irmão Joaquim Américo Guimarães, que em abaixo-assinado atestaram a qualidade dos serviços do fotógrafo João de Almeida Barbosa, recém-chegado à capital (Barbosa, 1865, p. 4). Os retratos oferecidos podiam ser em miniatura, cartões de visita, álbuns ou outros objetos, e tinham como objeto tanto pessoas comuns como personalidades públicas, a exemplo do Imperador D. Pedro II.

Enquanto o retrato fotográfico passou a ser opção possível para classes menos favorecidas, atendidas por profissionais de apelo popular como fotógrafos ambulantes, o desejo de distinção por parte das classes abastadas propiciou o crescimento da categoria dos fotógrafos artistas, que ofereciam um produto mais refinado a custos mais altos. Da mesma forma, o retrato feito em pintura, por seu valor simbólico, não deixou de ser alternativa para as classes mais altas, um produto de luxo a que poucos tinham acesso (Fabris, 1998). Assim, se por um lado a vulgarização da fotografia ameaçou de certa forma o mercado do retrato pintado a óleo, por outro agregou mais valor a esse último, por representar uma modalidade realmente distinta das demais do ponto de vista financeiro (Cadorin, 1998, p. 20).

De acordo com Fábio (2004, p. 5), para o burguês da segunda metade do século XIX, o registro de sua imagem era um modo de fixação de sua presença em uma determinada sociedade, funcionando como um atestado de seu sucesso. Mulheres e crianças das famílias em ascensão social, ao lado de seus representantes masculinos, também passaram a ganhar destaque nesse tipo de representação pictórica, tendo sua genealogia registrada pelos artistas (Cipiniuk, 2003).

Para a elite de Paranaguá, a ostentação de retratos pintados nas salas de suas propriedades conferia às famílias distinção e respeitabilidade, diferenciando-as socialmente em relação às demais. Integrante desse estrato social, Iria Corrêa teve a oportunidade de realizar uma série de retratos de pessoas próximas. É dessa forma que a maior parte deles trazem à luz a descendência de seu avô, Manoel Francisco Corrêa (1783-1849), e da família de Manuel Antonio Guimarães, o Visconde de Nacar (1813-1893), parente dos Corrêa por casamento, personalidades influentes da época.

Nascido em Portugal, ainda jovem Corrêa emigrou para o Brasil em companhia de seus irmãos, vindo a fixar residência em Paranaguá, onde exerceu atividades ligadas ao comércio, conquistando fortuna. Seguiu carreira militar, tendo detido as patentes de sargento-mor¹³ graduado e de tenente-coronel (Galeria Nobre, 1922).

Já Manuel Antonio Guimarães, que fora casado com duas filhas do velho Manoel Corrêa, Maria Clara Corrêa e Rosa Corrêa, foi um dos homens mais ricos de Paranaguá no século XIX, enriquecendo com o comércio de erva-mate e de outras atividades econômicas. Político influente da ala conservadora, foi apoiador da escravidão monárquica. Dono de muitas embarcações, suas atividades incluíam a comercialização e posteriormente o tráfico de escravizados africanos para a região (Alves, 2017). Os cargos por ele ocupados incluem a vice-presidência da província do Paraná, tendo sido também vereador de Paranaguá, deputado da Assembleia Provincial de São Paulo e do Paraná, juiz, delegado de polícia, e Comandante Superior da Guarda Nacional da Marinha. Ativo na cena social, contribuiu para a construção do Mercado Municipal e de outros melhoramentos locais (Leão, 1926).

Na observação dos enlaces familiares entre Corrêa e Visconde de Nacar, perpetuados nos retratos de Iria Corrêa, percebemos um pouco do movimento da política parnanguara e paranaense do período. Realizados em sua quase totalidade na técnica do óleo sobre tela ou papelão¹⁴, sendo apenas um deles um desenho sobre papel, esses trabalhos apresentam medidas próximas de 70 x 50 cm, com o suporte posicionado na vertical em relação à imagem. Tais dimensões favorecem o enquadramento adotado pela artista, que representa, em tamanho natural, a cabeça e o tórax dos retratados, centralizados no suporte pictórico, o que resulta em certa simetria na composição.

Essa configuração coincide com a fórmula denominada por Francastel e Francastel (1995) de “retrato de busto”, de caráter privativo e intimista, adotada nos retratos franceses do século XIX e cujas reverberações se fizeram presentes no ensino de arte de instituições como a Academia Imperial de Belas Artes. Seguindo algumas dessas diretrizes, os retratados de Iria Corrêa são representados de frente ou em semiperfil e olham diretamente para o observador. Os fundos em geral são neutros e escuros, tendo a artista optado por tons sóbrios, com predomínio dos acastanhados. Essa paleta mais contida é apontada por Fábio (2004, p. 4) como norma dos retratos masculinos realizados no século XIX, embora no caso de Iria Corrêa isso ocorra também na maioria dos femininos.

Na série de retratados masculinos (Fig. 1), todos os personagens estão vestidos com ternos ou fraques escuros, camisa branca, e gravata ou lenço no pescoço. São homens brancos de cabelos castanhos ou grisalhos, o que indica ascendência europeia, mais precisamente portuguesa, denotada por seus sobrenomes. De uma forma geral, seus retratos agregam símbolos de suas posições sociais, vinculados tanto às suas boas relações com o Império quanto às funções profissionais exercidas em seu meio.



Figura 1. Retratos masculinos de Iria Corrêa dispostos em série.¹⁵

Na linha superior, da esquerda para a direita da imagem, vemos o único desenho da série, do português Manoel Francisco Corrêa (Corrêa, 1860), avô de Iria Corrêa, feito após a sua morte, o que indica a data da obra. Tendo em vista o fato de a família ter tido acesso aos daguerreótipos, a artista pode ter se baseado em algum deles para realizá-lo, ou ter feito um esboço prévio enquanto ele ainda estava vivo (Mello, 2018, p. 203). Em seu peito, vê-se a insígnia da Ordem de Cristo¹⁶, conferida a reis e figuras importantes. Ele ainda porta outros dois broches de origem militar na lapela.

À direita de Manoel Francisco Corrêa, são representados seus dois filhos. O primeiro, Manoel Francisco Corrêa Junior (1809-1857) (Corrêa, [18--]h), ocupou diversos cargos públicos como coletor de rendas, tesoureiro, juiz de paz e delegado de polícia, além de ter sido comerciante de erva-mate (Carneiro Junior, 2014). Pai do futuro Barão do Serro Azul, foi um dos fundadores da Loja Maçônica

Paranaguense em 1837 e propôs a construção da Santa Casa de Misericórdia. Foi ainda Comandante Superior da Guarda Nacional, o que nos diz que sua família tinha renda necessária para votar nas eleições primárias. Tal como o pai, foi retratado com a comenda da Ordem de Cristo, que se vê no canto inferior direito do retrato.

O segundo filho, Joaquim Cândido Corrêa (1815-1884) (Corrêa, [18--]b), pai da artista, exerceu a função de provedor da Santa Casa de Misericórdia de Paranaguá, cargo consequente de sua posição social e religiosa. Em geral, tais instituições evidenciavam as relações do Império com a Igreja Católica e tinham no comando pessoas notáveis do poder local (Silva, 2009). Cândido Corrêa foi ainda curador-geral dos órfãos, suplente do subdelegado, integrante da comissão censitária e administrador da Mesa de Rendas de Antonina (Mello, 2018, p. 209). Entre 1867 e 1872, exerceu a função de juiz de paz em Paranaguá (Alves, 2017), tendo também participado da comissão de inspeção de escolas de primeiras letras na região (Carneiro Junior, 2014). A caneta – ou lápis – que segura simboliza suas relações com atividades intelectuais ou educacionais.

Já na linha de baixo da imagem (Fig. 1), estão representados os genros do Visconde de Nacar, casados com suas filhas Delphica, Joaquina e Maria Cândida, primas de Iria Corrêa. O primeiro, à esquerda, é o capitão José Mathias Gonçalves Guimarães (1823-1867) (Corrêa, [18--]a), marido de Delphica Guimarães. Formado em Direito pela Faculdade de São Paulo, exerceu os cargos de secretário da Assembleia Provincial, Chefe de Estado-Maior do Comando de Curitiba e fez parte da Guarda Nacional (Carneiro Junior, 2014).

Ao lado de Mathias Guimarães, no centro da linha, está o retrato de José Mathias Ferreira de Abreu (1816-1869) (Corrêa, [18--]d), bacharel em Direito que se casou em 1848 com Joaquina Corrêa Guimarães. Iniciou sua vida pública na imprensa paulista como redator dos periódicos *O Futuro* e *Sentinela da Monarquia*, notabilizando-se posteriormente como escritor e observador político. Aos 23 anos, foi eleito Deputado Provincial de Paranaguá na Assembleia Provincial de São Paulo. Membro da maçonaria, foi também integrante da Comissão de Superintendente da arrecadação das rendas gerais da Comarca de Curitiba e Paranaguá, juiz municipal e delegado na Comarca de Paranaguá (Hamilton, 2021). Em 1834, por ocasião do Ato Adicional à Constituição do Império, exerceu o cargo de deputado por São Paulo (Carneiro Júnior, 2014, p. 126).

A construção de sua imagem (Fig. 2) põe à vista do público sua erudição e poder aquisitivo, tanto pelos trajes que ostenta quanto pela estante de livros ao fundo. A pena em sua mão direita remete à sua atividade intelectual, seja como juiz de paz, elaborando subscrições, correspondências e proclamações, seja como escritor, o que evidencia suas relações com os poderes da cidade, da província e do Império (Magalhães, 2011).



Figura 2. Retrato de José Mathias Ferreira de Abreu em detalhe.

Na parte de cima de sua estante, notam-se duas obras importantes que definem sua persona. A primeira é uma edição do *Dictionaire d'Histoire et Geographie*, de autoria de Marie-Nicolas Bouillet, publicado em 1842. Em 1852 ele entrou para a lista de obras condenadas por ocasião da atualização do *Index Librorum Prohibitorum*¹⁷, sendo reabilitado pela Igreja Católica ao ser reeditado com modificações¹⁸ em 1854. Sua presença na pintura pode ser relacionada com a identificação do retratado com temas da cultura geral. Uma segunda observação é que o dicionário está em sua língua original, o francês, apreciado e falado por muito brasileiros no século XIX, o que indica que

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

possivelmente José Mathias conhecia o idioma. Ao lado do *Dictionaire*, vê-se uma coleção de Direito escrita pelo jurista e político francês Raymond Theodore Troplong. Já na segunda prateleira está representado um livro de Marie Joseph Louis Adolphe Thiers, historiador e estadista francês, segundo presidente eleito da França e primeiro presidente da Terceira República Francesa. Também se vê dois volumes com o nome Merlin, podendo se tratar de *Recueil alphabétique de questions de droit* (Coleção Alfabética de Questões Jurídicas), datado da primeira metade do século XIX, de autoria de Philippe-Antoine Merlin, importante jurista do período napoleônico. Essas obras, à época referenciais, reafirmam suas relações com o mundo do Direito e enfatizam sua respeitabilidade profissional.

O último retratado da linha inferior da galeria de retratos masculinos (Fig. 1) é Antônio Cândido Ferreira de Abreu (1820-1876) (Corrêa, [1970]), paulista e irmão de José Mathias Ferreira de Abreu, casado em 1852 com outra filha de Manuel Antonio Guimarães, Maria Cândida Guimarães. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, atuou como juiz de direito em Morretes e na Lapa, tendo exercido o cargo de deputado provincial-geral em várias legislaturas. Mudando-se para o Rio Grande do Sul, foi juiz de direito de São Leopoldo e procurador-geral da Fazenda do estado. Em seu retrato, ele aparece com a mão apoiada em um livro, rodeado por outras publicações e alguns papéis enrolados, provavelmente mapas ou projetos arquitetônicos, símbolos do posto por ele ocupado. Ao fundo, é possível ver o mesmo livro de autoria de Thiers que aparece na estante do retrato de seu irmão.

Nota-se semelhanças das obras de Iria Corrêa com um dos retratos atribuídos a Jessica James¹⁹, uma de suas professoras, mas que talvez seja de autoria de sua filha Willie James (Fig. 3). As informações encontradas no Museu Paranaense quanto à identidade do retratado dizem que se trataria de Joaquim Américo Guimarães, neto do Visconde de Nacar. Não obstante, concordamos com Alves (2017) quando afirma que é mais provável que se trate de seu irmão Joaquim Américo Guimarães, de mesmo nome, que foi delegado e comerciante. Isso porque a obra data de 1865, quando o neto do Visconde nasceria apenas em 1879.



Figura 3. Jessica James (atribuído). Joaquim Américo Guimarães (Comendador). 1865. Pintura, óleo sobre tela, 105 x 73 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense.

Na imagem, Guimarães está sentado em primeiro plano, à frente de um fundo cinza em que se vê uma cortina marrom, ao lado de uma mesa em que repousam quatro livros. Ele tem em sua mão esquerda um exemplar do *Jornal do Comércio*, referência ao fato de ser bem-informado sobre o que se passava em seu meio. No peito, ostenta três condecorações, uma das quais parece ser a Ordem da Rosa, que era conferida a militares e civis, nacionais e estrangeiros, que se distinguiram por sua fidelidade à pessoa do Imperador e por serviços prestados ao Estado. As analogias com o retrato de Antônio Cândido Ferreira de Abreu, realizado por Corrêa (1870), podem ser feitas em relação à técnica utilizada, mas também à pose, à centralização da figura, ao olhar frontal,

ao vestuário e aos símbolos inseridos no cenário. A partir dessas observações, pode-se concluir que a artista absorveu, durante sua aprendizagem, muitas das convenções que passou a adotar no processo de constituição de suas imagens.

Se o cruzamento das imagens dos homens retratados com suas biografias nos possibilita entrever detalhes de sua posição social, educação e trajetória profissional, o mesmo não ocorre de maneira tão enfática com as mulheres pintadas por Iria Corrêa. As poucas informações disponíveis sobre elas dizem respeito, na maioria dos casos, aos graus de parentesco com os homens de sua família. Diferentemente dos retratos masculinos, nos femininos não há referências externas para além dos adereços pessoais, penteados e vestimentas.

Assim como ocorreu no caso das representações masculinas, é possível observar semelhanças nas imagens das mulheres retratadas (Fig. 4), a começar pelos fundos das pinturas, que não trazem qualquer informação adicional sobre os espaços, mobiliários ou objetos do entorno. No que se refere à aparência física, todas elas são igualmente brancas com cabelos escuros e aparentam a mesma ascendência europeia de seus parentes do sexo masculino. Seus semblantes ou são sérios ou esboçam um leve e tímido sorriso. As poses são semelhantes e todas possuem os penteados em bandó – com cabelos divididos ao meio e presos atrás da cabeça. Os vestidos, em sua maioria pretos, são contidos e recatados, sinais das ideias de renúncia do corpo, de humildade e despojamento, ou de eventual luto por familiares falecidos. Tal severidade é suavizada apenas pelas golas e punhos de delicados bordados, artesanato que fazia parte dos currículos dos colégios particulares femininos de Paranaguá à época e que possivelmente eram confeccionados pelas próprias usuárias ou por mulheres a elas relacionadas.

O estilo vitoriano, que inspirava as vestimentas sóbrias, foi difundido em solo brasileiro por meio de revistas femininas importadas da Europa ou das cópias de estampas feitas pelos impressos femininos locais, que reproduziam imagens do francês *Le Moniteur de La Mode*. Na Província do Paraná, havia anúncios que sugeriam ao público leitor a venda de outros impressos brasileiros que traziam estampas de moda, como o *Jornal das Senhoras* (Subscreve-se, 1855, p. 3), e de outros importados, incluindo o francês *Magasin des Demoiselles* (Anúncio, 1857, p. 4). O modo de vida aburguesado,

arremedado dos meios urbanos europeus, chegava ao Brasil e a Paranaguá em imagens e explicações detalhadas dos trajes a serem confeccionados. Tal rigidez no recato era suavizada apenas em ocasiões festivas, quando as vestimentas eram mais abertas e com cores mais exuberantes.



Figura 4. Retratos femininos de Iria Corrêa dispostos em série.²⁰

Do conjunto de retratos femininos pintados por Corrêa (Fig. 4), o primeiro mostrado, acima e à esquerda, é o de Damiana Corrêa (Corrêa, [18--]c), mãe de Iria Corrêa e esposa de Joaquim Cândido Corrêa. Sua representação revela uma mulher discreta, tendo como únicos ornamentos a gola rendada e um broche próximo ao pescoço. Em sequência vemos as três primas da artista: Delphica, Joaquina e Maria Cândida Guimarães, filhas do Visconde de Nacar com Maria Clara Corrêa (1820-1849), tia de Iria Corrêa por parte de seu pai. Delphica Guimarães (1841-1933) (Corrêa, 1860) foi casada em primeiras núpcias com José Mathias Gonçalves Guimarães, tendo desposado Manoel Ricardo Carneiro depois de sua morte. Seu vestido traz o mesmo tipo de gola rendada que se vê nos outros retratos, além de uma manga bufante finalizada por um laço azul. Como ornamentos, ostenta um broche semelhante ao de Damiana, com uma pulseira correspondente com os mesmos desenhos, e um discreto brinco.

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

Ao lado de Delphica está Joaquina Corrêa Guimarães (1833-1865) (Corrêa, [18--]f) (Fig. 5), esposa de José Mathias Ferreira de Abreu, também retratado por Iria Corrêa. Além das rendas na gola e mangas do seu vestido e de um pequeno brinco, ela tem em seus ombros um chale de cor salmão. Chama a atenção o adereço que traz próximo ao pescoço, ao modo de broche, sendo possível observar nele um retrato de seu marido. Isso pode ser interpretado como um pequeno símbolo do lugar ocupado por mulheres como ela naquela sociedade, que pressupunha necessariamente a submissão aos seus cônjuges e demarcava o fato de que se tratava de uma mulher casada.

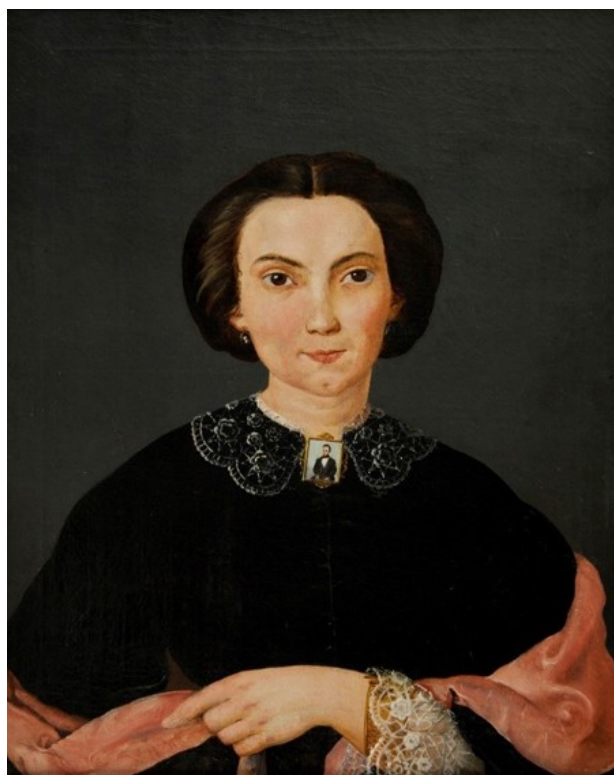


Figura 5: Retrato de Joaquina Corrêa Guimarães em detalhe.

A última filha do Visconde de Nacar retratada por Iria Corrêa, à direita na linha de cima dos retratos femininos (Fig. 4), é Maria Cândida Guimarães Ferreira de Abreu (1840-1928) (Corrêa, [18--]i), que assim como sua irmã Joaquina carrega junto à gola rendada de seu vestido preto o retrato de seu marido, Antonio Cândido Ferreira de Abreu.

Já na linha de baixo da imagem (Fig. 4) aparecem, da esquerda para a direita, Rita Loyola Marques, Rosa Corrêa Guimarães, Francisca Antonia Pereira e Lúcia Guimarães Carneiro. Nesse grupo predominam vestimentas mais leves e abertas. Rita Loyola Marques (Corrêa, [18--]k), a única que não tem relações de parentesco com a artista, era casada com o coronel Manoel Gonçalves Marques, que atuou como Comandante Superior Interino da Guarda Nacional nos municípios paranaenses de Morretes, Antonina, Paranaguá e Guaratuba, tendo sido deputado provincial do Paraná na primeira legislatura, de 1854 a 1855 (Alves, 2017). Sua representação se diferencia em relação às demais pelo vestido em tom salmão-claro, com mais rendados e decote mais aberto, contrastando com o fundo escuro da pintura. As ocasiões festivas, para as quais esse tipo de vestimenta era destinado, eram os únicos momentos em que era permitido às mulheres mostrar o colo e as costas, como se vê no retrato de Rita. As joias que ela porta, tão discretas como as das demais retratadas, incluem um crucifixo pendurado ao pescoço, confissão simbólica da religiosidade católica. Em suas mãos, vê-se um leque, apetrecho comumente utilizado pelas mulheres da época em dias de calor.

Ao lado do retrato de Rita, vê-se representada Rosa Narcisa Corrêa Guimarães (1828-1868) (Corrêa, [18--]j), casada em segundas núpcias com o Visconde de Nacar após o falecimento de Maria Clara, irmã da retratada. Rosa era filha do patriarca Manoel Francisco Corrêa, irmã de Manoel Francisco e de Joaquim, e tia de Iria Corrêa, sendo madrastra de Joaquina, Lúcia e Delphica. As joias que ela porta incluem brincos, colar e um broche preso ao vestido que, embora preto, é um pouco menos recatado, denunciando ser apropriado para eventos especiais. À sua direita está Francisca Antonia Pereira (Corrêa, [18--]e), esposa de Manoel Francisco Corrêa Junior, tio da pintora, e que também foi retratado por ela, possivelmente no mesmo período, como denunciam os detalhes vermelhos das molduras, similares em ambos os casos. Como joias, ela traz um brinco de argolas relativamente pequeno e um broche preso ao laço que arremata o vestido escuro, no qual se sobressai um rendado branco.

A última retratada da linha inferior é Lúcia Guimarães Carneiro²¹ (1838-1888) (Corrêa, [18--]g), filha do Visconde de Nacar, irmã de Joaquina e Delphica, e prima de Iria Corrêa. Foi casada com o Comendador Manoel Ricardo Carneiro (1830-1900), que foi inspetor do Tesouro Provincial, Diretor da Biblioteca Pública do Paraná e Tesoureiro da Alfândega de Santos. Após a morte da esposa, em 1888, Carneiro casou-se com sua cunhada, Delphica. Sem adereços a não ser um minúsculo brinco

Osinski, Dulce Regina Baggio; Mello, Graciele Dellalibera de. **Retratos de Iria Corrêa: questões sociais e de gênero na Paranaguá do século XIX.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 16, n. 36, jan.-abr. 2026.

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.61124> >

que aparece em uma de suas orelhas, Lúcia foi retratada com um vestido azul e branco que deixa o colo e o braço esquerdo à mostra, adornado com laços e rendas, envolta em um manto azul marinho. Segura na mão esquerda uma rosa vermelha, que na simbologia vitoriana poderia significar a intensidade do amor romântico.

As mulheres retratadas por Iria Corrêa eram semelhantes a ela em relação à classe social e à aparência física. Pode ser que a pintora tenha estabelecido um padrão para suas pinturas, ao qual as retratadas se ajustaram em questões de trajes e penteados, ou ainda que seus mecenas tenham pedido unidade em tais construções. Corrêa não deixou nenhum autorretrato para a posteridade. Entretanto, sua família mandou fazer retratos fotográficos seus e dois deles perduraram até os dias atuais. Traremos para a discussão aquele que mais se assemelha com a pose de seus retratados e retratadas em pintura, sendo ele um daguerreótipo pertencente ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá (Fig. 6).



Figura 6. Fotografia feita a partir de um daguerreótipo de Iria Corrêa. [18--]. Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá.

A imagem tem como foco sua figura, não sendo visíveis outros elementos, seja pela escolha do local, pela pouca qualidade da foto ou pela ação do tempo. A artista parece estar sentada com os braços em algum apoio, talvez uma cadeira. Em posição de semiperfil, mantém um olhar altivo direcionado antes ao fotógrafo, agora ao observador. O vestido estampado cobre praticamente todo o corpo visível, e a cintura afunilada sugere o uso de um corpete. Nota-se semelhanças com os retratos por ela pintados, tanto no enquadramento, na pose, quanto na vestimenta ou no broche que arremata a gola do vestido. Nesse sentido, as pinturas e a fotografia revelam mulheres cujos atributos físicos, acessórios e vestimentas eram os elementos mais relevantes a serem registrados.

Considerações finais

As pinturas aqui analisadas foram produzidas por uma mulher branca, de classe abastada, que foi educada por outras mulheres que compartilhavam uma visão de mundo que tinha no homem o protagonista da sociedade, relegando à mulher o papel de submissa. A branquitude e a condição social privilegiada foram determinantes para que ela se estabelecesse como artista profissional, com sua educação e em grande medida sua produção financiada por recursos da família, entre os quais se incluíam aqueles provenientes de atividades relacionadas ao regime escravocrata, exploradas por seu avô.

Entretanto, ter sido artista e mulher no final do século XIX deve ser considerado uma exceção, dadas as restrições a que o gênero feminino era então submetido. Tal feito pode ser em parte explicado pela educação formal recebida em colégios destinados ao público feminino, que lhe proporcionou, para além do aprendizado da leitura, da escrita e de rudimentos de línguas estrangeiras, a iniciação em atividades artísticas, incluindo a música e a pintura, o que veio a reverberar em sua trajetória. Suas professoras instruíram-na num ofício, educaram-na num modelo que era desejado às mulheres de sua classe, destinadas ao lar, e lhe serviram de modelo representacional ao exercer seu ofício de pintora. Ultrapassando os limites reservados às mulheres de seu tempo, destinadas ao abrilhantamento do lar com seus predicados domésticos e artísticos, Iria Corrêa ousou, mesmo que de forma relativamente restrita, alcançar o status de pintora de ofício. Essa profissão era tolerada, de modo excepcional, às mulheres de uma classe alta que, de alguma forma, necessitassem de sustento econômico, como viúvas ou aquelas empobrecidas por reveses familiares, situação que veio a afetar mais tarde Iria e sua família.

No que tange à sua produção, ela parece ter respondido a algo esperado de uma mulher de seu tempo, etnia e nível social, já que a arte era ofertada em sua instrução. Era aceitável que as mulheres pintassem gêneros considerados menores e que foram, inclusive, chamados de femininos, caso dos retratos e das naturezas-mortas, ou ainda que se precisassem trabalhar, o fizessem no âmbito do artesanato ou das artes decorativas.

Sua posição familiar foi determinante para que ela viesse a se dedicar à realização de retratos, especialmente no que se refere ao entrelaçamento das influentes famílias Corrêa e Guimarães, às quais ela era vinculada e de quem recebia as encomendas, o que fica evidente no emaranhado de relações de parentesco que une os personagens por ela retratados. O registro da elite parnanguara nessas pinturas, permeadas pela aura de verdade e pela semelhança com os modelos, reafirmava o poder local, conferindo prestígio aos retratados e contribuindo para a construção de uma memória que foi legada à sociedade paranaense. As pinturas de Iria Corrêa estavam, assim, a serviço dos agentes dos campos político e econômico, fomentando a visão que temos da classe a que ela pertencia, mesmo que tais representações carreguem certo grau de idealização.

Tanto nos retratos masculinos como nos femininos, todos os retratados são pessoas brancas de descendência europeia e pertencem ao círculo familiar ou de amizade da artista. Há uma certa homogeneidade no trato pictórico e cromático que transcende os gêneros representados, o que se nota pelas pinceladas mais lisas e pelos tons mais rebaixados, sem contrastes marcantes. Percebe-se a opção por poses frontais, que mostram os retratados de forma digna e altiva. Eles e elas sempre olham diretamente para o observador, embora haja nuances entre os semblantes dos homens, mais sérios e altivos, e os das mulheres, mais tímidos e em alguns casos levemente sorridentes.

As relações entre representação pictórica e a fotografia, bastante em diálogo no período, deixam vestígios no processo de trabalho de Corrêa. Se por um lado o fato de ter feito um retrato póstumo de seu avô possa indicar o uso da fotografia como referência, por outro seu próprio retrato fotográfico aponta para semelhanças nos códigos representacionais, seja no enquadramento, na pose adotada ou nos acessórios portados.

Os trajes dos retratados e das retratadas prenunciam o lugar social privilegiado que ocupam. Se os homens se apresentam como o fariam em ocasiões solenes ou oficiais, de trabalho ou de aparição pública, para as mulheres predominam os vestidos pretos. Simbolizando possíveis situações de luto, eles eram usados tanto no espaço doméstico quanto nos poucos compromissos sociais em que a presença feminina era permitida. Ainda assim, as duas referências a situações festivas indicam momentos de maior descontração e interação social, durante os quais uma maior flexibilidade era permitida no que se refere à indumentária.

No caso dos homens, suas representações têm como elementos simbólicos adicionais alguns referentes à sua educação, ocupação profissional ou distinção social, que, relacionadas às informações biográficas acessíveis sobre eles, nos dão uma ideia de seus movimentos nas esferas de poder da Paranaguá do século XIX, bem como das relações mantidas com a monarquia.

Já no caso das mulheres, pouco se sabe sobre elas para além de suas relações de parentesco. Isso é corroborado pelas imagens, que não apresentam quaisquer complementos de fundo ou adereços referentes a eventuais ocupações. Os elementos comuns a esses retratos são especialmente suas características físicas e os adornos voltados ao embelezamento, a exemplo de penteados, vestimentas e joias que portam. Os únicos objetos presentes – uma rosa e um leque – são vinculados ao universo feminino e doméstico, lugar social que ocupavam e que deveriam eventualmente abri-lhantar com sua presença em ocasiões especiais.

Mulher de seu tempo, mediadora dos códigos da elite e cronista de seu meio social e familiar, Iria Corrêa foi também uma artista atuante que, malgrado as limitações impostas ao seu gênero, logrou perenizar sua obra, conquistando um lugar na historiografia da arte paranaense e brasileira.

REFERÊNCIAS

ALVES, Alessandro Cavassin. A família de Manoel Antonio Guimarães na composição do poder local em Paranaguá no século XIX. **Revista NEP**, v. 3, n. 1, p. 209-237, 2017.

ANÚNCIO. **O Jasmin**, Curitiba, p. 4, 8 nov. 1857.

ARAÚJO, Adalice Maria. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3.000 anos de arte paranaense. 1974. Tese (Livre Docência) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1974.

BARBOSA, João de Almeida. Photographia e ambrotypo. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, p. 4, 6 set. 1865.

BOUTIN, Leônidas. Desenvolvimento socioeconômico e cultural. **Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense**, v. XLV, p. 125-129, 1989.

BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CADORIN, Mônica de Almeida. **A pintura de retratos de Victor Meirelles**. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

CARNEIRO, David. **Galeria de ontem e de hoje**. Curitiba: Vanguarda, 1963.

CARNEIRO, David. Iria Cândida Correia. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 3 out. 1981.

CARNEIRO, David. A propósito de Dona Iria Correia. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 out. 1985.

CARNEIRO JUNIOR, Renato Augusto (coord.). **Personagens da história do Paraná**: acervo do Museu Paranaense. Curitiba: SAMP: Museu Paranaense, 2014.

CAVALCANTI, Carlos. O predomínio do Academicismo Neoclássico. In: PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho**. Rio de Janeiro: PUC Rio: Edições Loyola, 2003.

CORRÊA, Iria. **Delfica Guimarães**. 1860. Pintura, óleo sobre tela, 72,5 x 58,6 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33801>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Manoel Francisco Correia**. 1860. Desenho, carvão sobre papel, 61 x 45 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33793>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Antônio Cândido Ferreira de Abreu**. [1870]. Pintura, óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Acervo BRDE.

CORRÊA, Iria. **Coronel Dr. Matias Gonçalves Guimarães**. [18--]a. Pintura, óleo sobre tela, 72,5 x 59,2 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/293785>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Coronel Joaquim Cândido Correia**. [18--]b. Pintura, óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/292553>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Damiana Correia**. [18--]c. Pintura, óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/292550>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Dr. José Matias Ferreira de Abreu**. [18--]d. Pintura, óleo sobre tela, 72 x 58,5 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/293773>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Francisca Antonia Pereira**. [18--]e. Pintura, óleo sobre papelão, 26 X 22 cm. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33791>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Joaquina Correia Guimarães (Sra. José Mathias Ferreira de Abreu)**. [18--]f. Pintura, óleo sobre tela, 72,3 x 58,5 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33796>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Lúcia G. Carneiro**. [18--]g. Pintura, óleo sobre tela, 72 x 59 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33799>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Manoel Francisco Correia Junior (Comendador)**. [18--]h. Pintura, óleo sobre papelão, 26 x 23 cm. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33790>. Acesso em: 19 abr. 2026.

CORRÊA, Iria. **Maria Cândida Guimarães**. [18--]i. Pintura, óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Acervo BRDE.

CORRÊA, Iria. **Rosa Correia Guimarães**. [18--]j. Pintura, óleo sobre tela. Coleção Eleuthério Guimarães. Memória Institucional do Museu Paranaense.

CORRÊA, Iria. **Senhora M. G. Marques (Rita Loyola Marques)**. [18--]k. Pintura, óleo sobre tela, 71,5 x 58 cm. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33797>. Acesso em: 19 abr. 2026.

COTTA, Francis Albert. **No rastro dos dragões**: políticas da ordem e o universo militar nas minas setecentista. 2004. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 14, n. 1, p. 243-261, 2006.

FÁBIO, Flávia de Almeida. Os retratos de Insley Pacheco – da pintura à fotografia no século XIX. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2004, Belo Horizonte. **Anais** [...]. [S. l.: s. n.], 2004. p. 1-9.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo, Edusp, 1998. p. 11-37.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen *et al.* A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, 2, jul./dez. 2013.

FOTOGRAFIA feita a partir de um daguerreótipo de Iria Corrêa. [18--]. Acervo Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá.

FRANCASTEL, Gallienne; FRANCASTEL, Pierre. **El Retrato**. Madrid: Cátedra, 1995.

GALERIA Nobre. **O Itiberê**, Paranaguá, n. 44, 1922.

GARRIDO, Rosina Herrera. **La conservación de vidrio em fotografia**. Casos prácticos: negativos em placa, autocromos y placas de linterna. In: EMERGE – JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EM CONSERVACIÓN E RESTAURACIÓN DE PATRIMONIO, 2014, Valencia. **EMERGE 2014**. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015. p. 363-372.

HAMILTON, José Mathias Ferreira de Abreu Junior. **Rastro Ancestral**, 22 abr. 2021. Disponível em: https://rastroatrancel.com.br/jose-mathias-ferreira-de-abreu-junior/?fbclid=IwY2xjawL5_dlleHRuA2FlbQlXMAbIcmkETFsNE9uZFhZeFNScVYzaWpiAR7qiwV89aWPel8Rp7DnnpMjel5pyvxEal6QTWNQvo_telpRGQQ7g8wOnvVtmw_aem_7cLXfwj81BxAApTLUdZyUA. Acesso em: 19 abr. 2026.

HATSCHBACH, Clea Mara *et al.* **Iria Correia**. Trabalho de Pesquisa (Disciplina: Sociologia I) – Faculdade de Direito de Curitiba, Curitiba, 1976.

JAMES, Jessica. **Joaquim Américo Guimarães (Comendador)**. 1865. Pintura, óleo sobre tela, 105 x 73 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense.

LEÃO, Ermelino Agostinho. **Dicionário do Paraná**. Curitiba: Empresa Graphica Paranaense, 1926.

MAGALHÃES, Adriano Aparecido. **“Os guerrilheiros do Liberalismo”**: o juiz de paz e suas práticas no Termo de São João del-Rei, Comarca do Rio das Mortes (1827-1842). 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

MELLO, Graciele Dellalibera de. **As representações de gênero e a educação feminina no Paraná Oitocentista** (1849-1886). 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

MELLO, Graciele Dellalibera de. **Educação artística e mulheres no Paraná**: da sociabilidade à profissionalização (1849-1913). 2023. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

MOSER, Sandro. Quem é Iria Correia, a pioneira da pintura no Paraná que integra mostra no MASP? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/lazer/quem-e-iria-correia-artista-parana/>. Acesso em: 19. abr. 2026.

MUNIZ, Diva Couto. **Um toque de gênero**: história e educação em Minas Gerais (1835-1892). Brasília: UnB, 2003.

MUSEU PARANAENSE. Precursora das artes visuais no Paraná ganha exposição no Museu Paranaense. **MUPA**, Curitiba, [2019]. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Precursora-das-artes-visuais-no-Parana-ganha-exposicao-no-Museu-Paranaense#:~:text=Iria%20Corr%C3%AAa%2C%20que%20fez%20carreira,das%20artes%20visuais%20no%20Paran%C3%A1>. Acesso em: 19 abr. 2026.

NICOLAS, Maria. **Pioneiras do Brasil**: Estado do Paraná. [S. l.: s. n.], 1977.

PARANAGUÁ. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, p. 4, 20 fev. 1856.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso**: ordenamento jurídico e econômico da sociedade paranaense (1829-1889). Curitiba: Editora UFPR, 1996.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2017.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA PORTUGUESA. Ordens Honoríficas Portuguesas. **Antigas Ordens Militares**. [2011]. Disponível em: <https://www.ordens.presidencia.pt/?idc=115>. Acesso em: 19 abr. 2026.

PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). **História: Questões e Debates**, v. 65, p. 359-384, 2017.

PRIORI, Claudia. Maria Amélia D'Assumpção: entre retratos e naturezas-mortas, o protagonismo de uma pintora no começo do século XX no Paraná. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 18, p. 1-25, 2022.

RAUEN, Margarida Gandara; FEY, Andréia Schach (org.). **Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em cotidianos no Paraná**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

REPARTIÇÃO da polícia. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, p. 2, 29 fev. 1857.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem à Curitiba e Santa Catarina**. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.

SANTOS, Antonio Vieira dos. **Memória Histórica da cidade de Paranaguá e seu Município**, segunda parte (1850). Curitiba: Seção de História do Museu Paranaense, 1952.

SANTOS, Antonio Vieira dos. **Memória Histórica de Paranaguá**: V. I e II. Curitiba: Vicentina, 2001.

SANTOS, Antonio Vieira dos; CAVAZZANI, André Luiz Moscaleski; GOMES, Sandro Aramis Richter (org.). **Memória histórica de Morretes**. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

SANTOS, Pompília Lopes dos. Florescimento da arte no Paraná, 1948. **Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense**, v. XVII, 1972. (Volume especial "Gentes e fatos de Paranaguá", comemorativo ao Sesquicentenário da Independência do Brasil).

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SILVA, Geovana. Assistência e poder: os provedores da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. **Revista Em Debate**, fascículo 8, 2009. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14408/14408.PDF>. Acesso em: 19 abr. 2026.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan./jun. 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2008.

SUBSCREVE-SE. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, p. 3, 28 mar. 1855.

ZANINI, Walter (coord.). **História geral da arte no Brasil**. Pesquisa de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Do original: "Portraiture challenges the transiency or irrelevancy of the human existence and the portrait artist must respond to the demands formulated by the individual's wish to endure" (Brilliant, 1991, p. 14, tradução nossa).
- 2 De forma geral, adotamos Corrêa para o sobrenome de Iria e de seus familiares, conforme grafia original. Entretanto, em algumas fontes e referências aparece a grafia Correia, que nesses casos foi por nós respeitada.
- 3 A mostra contou com curadoria de Amélia Siegel e Giselle de Moraes.
- 4 Anteriormente a ela, tem-se registro da passagem, pela então província do Paraná, de artistas viajantes como o pintor norte-americano John Henri Elliot (1809-1884), o caricaturista de origem africana João Pedro Mulato (século XIX) e o pintor alemão Guilherme Frederico Virmond (1791-1876). Já o paisagista francês Guilherme Michaud (1829-1902) acabou se radicando em 1854 em Superagui, região próxima de Paranaguá, onde viveu e trabalhou até a sua morte.
- 5 Pereira (1996) comenta sobre a existência, no Paraná de meados do século XIX, de dois grupos diversos a comporem as elites da região. A burguesia do mate seria integrada pelos comerciantes e produtores da erva-mate do litoral do Paraná e região de Curitiba, mais afeitos a um modo de vida urbano, em contraste com a elite campeira, cujos ganhos provinham da criação de gado.
- 6 No período entre 1849 e 1886, funcionaram em Paranaguá o colégio de Jessica James, o Colégio Paranaense, o colégio de Madame Cadeac e o Colégio de Santa Catharina (Mello, 2018).
- 7 Consta que a poeta paranaense Julia da Costa (1844-1911) também tenha frequentado o colégio das James (Santos, 1972).
- 8 Iria Corrêa também produziu alguns retratos de figuras santas e de crianças, mas que não foram considerados neste estudo, no primeiro caso por não representarem pessoas concretas com as quais conviveu e no segundo por faltarem identificações dos retratados.
- 9 Esse movimento não era uma cópia do que ocorria na França, era antes uma mescla eclética com pitadas do Romantismo e do Realismo, acomodados ao modo da produção nacional (Zanini, 1983).
- 10 Uma parte das imagens está presente no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.
- 11 Encontramos 12 fotografos que fizeram seus anúncios na imprensa paranaense entre os anos de 1856 e 1889. Entre aqueles estrangeiros que nos foi possível seguir suas origens, localizamos um francês, um americano, um alemão e um que mencionava ter estudado em Lisboa.
- 12 O primeiro jornal da Província do Paraná foi o *Dezenove de Dezembro*, fundado em 1854.
- 13 Portugal era dividida em capitânias-mores de ordenanças no século XVIII, "[...] cada qual coordenada por um capitão-mor, senhorio donatário ou alcaide-mor, coadjuvado por um sargento-mor" (Cotta, 2004, p. 76). O sargento-mor, cargo nobre e vitalício, devia transmitir as ordens superiores aos oficiais, ser estrategista, treinar e atuar em batalhas (Cotta, 2004).
- 14 Os únicos retratos feitos em óleo sobre papelão são os de Manoel Francisco Corrêa Junior e Francisca Antonia Pereira.
- 15 Em sequência: **Manoel Francisco Correia**. 1860. Desenho, carvão sobre papel, 61 x 45 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33793>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Manoel Francisco Correia Junior (Comendador)**. [18--]. Pintura, óleo sobre papelão, 26 x 23 cm. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33790>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Coronel Joaquim Cândido Correia**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/292553>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Coronel Dr. Matias Gonçalves Guimarães**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 72,5 x 59,2 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/293785>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Dr. José Matias Ferreira de Abreu**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 72 x 58,5 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/293773>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Antônio Cândido Ferreira de Abreu**. [1870]. Pintura, óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Acervo BRDE.
- 16 Elaborada pelo Rei D. Dinis em 1318 e confirmada pela Bula *Ad ea ex quibus* dada pelo Papa João XXII em Avignon (Presidência da República Portuguesa, 2011).
- 17 Criado em 1559 durante o Concílio de Trento (1545-1563), o *Index Librorum Prohibitorum* tinha inicialmente por objetivo reagir contra o avanço do Protestantismo e continha uma lista de títulos proibidos de obras que de alguma forma se opusessem à doutrina da Igreja Católica.

NOTAS

18 A maior parte das modificações dizem respeito à forma como eram tratados alguns religiosos e tais mudanças foram objeto de pesquisa do jornalista Louis-Augustin Rogeard, que escreveu *Les Deux Bouillet* após comparar a 1ª e a 5ª edição.

19 Segundo a restauração de Alfredo Andersen em 1895, o jornal teria a seguinte escrita: “Willie – cidadão do Rio de Janeiro, de Fevereiro a Setembro, pintou em Curitiba, ano de 1865” (Carneiro, 1963). Carneiro (1963) também assinala que Jessica James teria feito um retrato a óleo do Comendador Joaquim Américo Guimarães. No entanto, Jessica James foi registrada pela última vez através da imprensa, num pedido de passaporte para sua filha brasileira, Amelia Clara, em 26 de fevereiro de 1857, no Rio de Janeiro (Repartição..., 1857, p. 2). Concordamos com a hipótese de que o retrato possa ser da filha Willie James, que chegou com ela ao Brasil em 1848.

20 Em ordem: **Damiana Correia**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/292550>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Delfica Guimarães**. 1860. Pintura, óleo sobre tela, 72,5 x 58,6 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33801>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Joaquina Correia Guimarães (Sra. José Matias Ferreira de Abreu)**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 72,3 x 58,5 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33796>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Maria Cândida Guimarães**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 73 x 59 cm. Acervo BRDE; **Senhora M. G. Marques (Rita Loyola Marques)**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 71,5 x 58 cm. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33797>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Rosa Correia Guimarães**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela. Coleção Eleuthério Guimarães. Memória Institucional do Museu Paranaense; **Francisca Antonia Pereira**. [18--]. Pintura, óleo sobre papelão, 26 x 22 cm. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33791>. Acesso em: 19 abr. 2026; **Lúcia G. Carneiro**. [18--]. Pintura, óleo sobre tela, 72 x 59 cm. Coleção David Carneiro. Acervo Museu Paranaense. Disponível em: <https://www.memoria.pr.gov.br/acervo/33799>. Acesso em: 19 abr. 2026.

21 A pintura foi recentemente registrada pelo Museu Paranaense como sendo de autoria de Iria Corrêa, sendo anteriormente apenas atribuída a ela por semelhança de estilo e aventada a hipótese de que se trataria de um retrato de autoria de uma aluna sua.