

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores  
1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado  
ISSN: 2236-0719  
<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>  
e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

# Lava roupa todo dia: a performatividade dos corpos das lavadeiras na obra dallariana

Joyce da Costa Peixoto, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro/

0000-0003-2458-5704

joycecosta.hca.ufrj@gmail.com

## Resumo

No entresséculos XIX/XX, as lavadeiras que ocupavam fontes e praças públicas centrais na cidade do Rio de Janeiro passaram a ser representadas, de forma mais intensa, no campo pictórico. Jamais isolado de seu tempo, ao imigrar para o Brasil nessa época, o artista italiano Gustavo Dall'Ara (1865-1923) registrou as trabalhadoras em seu labor cotidiano, como em "Tarefa Pesada" (1913) e "Forte do Morro do Castelo" (1922), atribuindo a elas protagonismo. A fim de construir um diálogo entre o campo da performance artística e das artes plásticas, analisa-se os corpos das lavadeiras imigrantes representadas pelo pintor enquanto corpos performáticos, demonstrando a possibilidade de reflexões e de uma inflexão inseridas no âmbito da história e crítica da arte, associadas à chave do pensamento decolonial.

**Palavras-chave:** Lavadeiras. Performatividade. Corpos femininos. Entresséculos. Gustavo Dall'Ara.

## Abstract

In the between centuries XIX/XX, the washerwomen who occupied fountains and central public squares in the city of Rio de Janeiro began to be represented, more intensely, in the pictorial field. Never isolated from his time, by immigrating to Brazil at that time, the Italian artist Gustavo Dall'Ara (1865-1923) registered\* women workers in their daily labor, as in "Tarefa Pesada" (1913) and "Forte do Morro Castelo" (1922), assigning them protagonism. In order to build a dialogue between the field of artistic performance and plastic arts, we analyze the bodies of the immigrants washerwomen represented by the painter, while performative bodies; demonstrating the possibility of reflections and an inflection within the scope of history and art criticism, associated with the key of decolonial thought.

**Keywords:** Washerwomen. Performativity. Female bodies. Between centuries. Gustavo Dall'Ara.

## Introdução

*“Lava roupa todo dia, que agonia  
Na quebrada da soleira, que chovia, até  
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada  
Uma mulher não deve vacilar”  
(“Juventude Transviada”, composição de Luiz Melodia, 1975)*

No *entresséculos* XIX/ XX, era comum a presença de lavadeiras em fontes e praças públicas centrais, bem como morros e cortiços da cidade do Rio de Janeiro. Nesse mesmo período, elas passaram a ocupar de forma mais intensa o campo das representações pictóricas, intrínsecas a uma conjuntura na qual os atores cotidianos do campo, das fábricas ou do fazer doméstico também adquiriram espaço nas pinturas – afinal, temas corriqueiros faziam parte das preocupações dos românticos e dos realistas. Como um homem de seu próprio tempo, o pintor italiano Gustavo Dall’Ara dedicou-se a pintar lavadeiras tanto em retratos quanto integradas à paisagem urbana, na qual ele se destacava.

O atual artigo analisa duas representações do artista dentro deste recorte temático: “Tarefa Pesada” (1913) e “Forte do Morro do Castelo” (1922). Parte-se da análise iconográfica a fim de construir um diálogo entre o campo da performance artística e das artes plásticas, demonstrando de que modo é possível conceber as lavadeiras representadas por Dall’Ara enquanto corpos performáticos e rituais em seu labor rotineiro. Para tal, recorreu-se ao artigo “Performances do tempo espiralar” (2002) de Leda Maria Martins como “lente teórica” para enxergar as obras, que permitiu compreender o trabalho doméstico das lavadeiras enquanto um conhecimento tradicional e alterno.

### **Belle Époque carioca**

Tendo frequentado por um ano a Academia de Belas Artes de Veneza (em 1882), Gustavo Giovanni Dall’Ara aportou na cidade do Rio de Janeiro em 18 de março de 1890. Apesar da grande produção de retratos, o artista se destacou na pintura de paisagem urbana.

A imigração de Dall’Ara se insere em um período no qual “a República engatinhava” (SIMÕES, 1986) – era um momento de transição do Brasil imperial para o republicano. Destaca-se a gradual abolição da escravidão que gerou o aumento da mão de obra livre, a imigração, o êxodo rural e o crescimento no número de pessoas ociosas (MILAGRE JÚNIOR; FERNANDES, 2013). Acrescenta-se a este cenário, o aumento dos aluguéis

e a consolidação das favelas<sup>1</sup> nos morros, resultante do processo de modernização denominado “*Belle Époque carioca*”<sup>2</sup> (TOMÉ, 2019). Além disso, a Reforma Pereira Passos promoveu transformações que não poupariam o traçado urbano, a cultura das aparências e as artes (FEIJÃO, 2012).

Conforme a historiadora Aline Viana Tomé, Dall’Ara residiu em quatro endereços, dentre os quais está o Morro da Providência ou Morro da Favela<sup>3</sup>, no ano de 1910 (TOMÉ, 2019) – fato relacionado a algumas pinturas nas quais a precariedade social se anuncia, a exemplo de “Tarefa Pesada” (1913), que foi exposta e premiada com a Grande Medalha de Prata na Exposição Geral de Belas Artes daquele ano. De acordo com a historiadora, as experiências vivenciadas na Favela podem ser vistas como propulsoras de sua obra. Nesse limiar, uma figura cotidiana adquire protagonismo nas telas *dallarianas*: a lavadeira.

### Lavadeiras ou feiticeiras?

No período de pós-abolição, muitas mulheres ex-escravas buscavam ampliar sua participação em subempregos, a exemplo da lavagem de roupas (BAZZO, 2016). Mas, se desde os setecentos havia escravas de ganho que atuavam como lavadeiras, ao final do século seguinte, a profissão seria adotada por imigrantes, demonstrando uma divisão hierárquica nessa categoria profissional. Segundo Leda Maria Fonseca Bazzo,

(...) observa-se uma particular valorização das trabalhadoras lavadeiras imigrantes para além das prendas do lavar e passar, engomar, sendo apreciado e difundido seu canto ritmado ao movimento laborioso das mãos, a transmitir as tradições da terra natal, como receitas, remédios e memórias (BAZZO, 2016, p. 1).

A pesquisadora afirma que, ao trabalharem à beira rio, as lavadeiras mantinham contato com outros profissionais como pescadores, canoieiros e carroceiros que contemplavam seu cantarolar. Nesse sentido, nas crônicas literárias, as lavadeiras são apresentadas como supostas “feiticeiras”, que de modo mágico improvisavam suas funções informais, chegando a ser enunciadas como bêbadas ou loucas capazes de

---

1 Utiliza-se o termo “consolidação” em vez de “formação”, pois, a Reforma Pereira Passos não foi a responsável pela criação desse fenômeno, entretanto, determinou o estabelecimento dos menos favorecidos em regiões periféricas. Cf. TOMÉ, Aline Viana. *Metamorfoseando cidade e paisagem urbana na obra de Gustavo Dall’Ara. ANPUH - Brasil - 30º Simpósio Nacional de História - Recife, 2019.*

2 Momento marcado por intensas transformações urbanas pautadas no discurso higienista e nos projetos de Haussmann, realizadas em Paris durante o Segundo Império de Napoleão III. Seguindo a perspectiva historiográfica de Jeffrey D. Needell, considerar-se-á o marco inicial da *Belle Époque carioca* o ano de 1898, com a ascensão de Campos Sales ao poder. Cf. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3 Citando o autor Maurício Abreu, Aline Viana Tomé afirma que o Morro de Santo Antônio e o da Providência são os precursores da favela e que durante toda a década de 10, este termo foi escrito com F maiúsculo, indicando nome próprio para se referir ao Morro da Providência. Cf. TOMÉ, Aline Viana. *Metamorfoseando cidade e paisagem urbana na obra de Gustavo Dall’Ara. ANPUH - Brasil - 30º Simpósio Nacional de História - Recife, 2019.*

misturarem seu primoroso ofício às insanidades sociais. Embora, ao mesmo tempo, fossem concebidas como mulheres valentes e criativas na luta por sua sobrevivência e de sua prole. Por sua vez, o pagamento por tarefas domésticas era ínfimo, pois, no pós-abolição, supôs-se que tais serviços custariam o valor correspondente ao aluguel de escravos. Além disso, o trabalho que prestavam às famílias abastadas era pesado, ocupando muitos dias da semana dessas trabalhadoras (MONTELEONE, 2019).

Conforme Bazzo, do início do século XX a meados dos anos 1930, as lavadeiras são apresentadas consonantes à paisagem, uma vez que seus corpos passam a constituir “o material de discursividade ao serem evidenciados no trabalho realizado nas vias públicas como nas bicas, chafarizes e rios da cidade” (BAZZO, 2016, p. 3). Ademais, são vistos como ameaça, perturbando a “ordem pública”, pois, em razão de atuarem em âmbito público – que segundo os valores da sociedade burguesa da *Belle Époque* é restrito ao gênero masculino (POLLOCK, 2019) –, esses corpos femininos subvertem as regras e estabelecem relações de poder, de *negociação* e *resistência* com os homens.

Evidentemente, estas são algumas das possíveis interpretações sobre as lavadeiras na literatura científica. Todavia, acredita-se que as facetas apresentadas contribuíram para o número de obras nas artes visuais que contemplou a classe marginalizada no *entresséculos XIX/XX*. Assim, Dall’Ara não estava isolado de seus contemporâneos<sup>4</sup> ao representar as lavadeiras imigrantes – fato que suscita alguns questionamentos: o que as obras *dallarianas* dizem sobre os corpos e o labor das lavadeiras que apresentam? como seus trabalhos domésticos se associam à performatividade e ao rito?

### **A episteme do gesto: os corpos performáticos das lavadeiras**

Uma das obras de Gustavo Dall’Ara que aborda as lavadeiras na paisagem carioca consiste na já citada “Tarefa Pesada”, de 1913. Segundo Tomé (2019) e Simões (1986), as obras *dallarianas* remetem a uma saudade reprimida da terra natal por parte do artista e, por conseguinte, ele representaria tipos italianos. No caso da referida obra, Tomé evidencia esse arquétipo na Favela, o que lhe parece incomum, dadas as localidades cariocas que se sabe, habitadas por imigrantes. Desse modo, um dos elementos que deveria apontar para a representação de tipos italianos é a indumentária.

A viajante Maria Graham, ao chegar ao Rio de Janeiro no início do século XIX, escreveu que as lavadeiras (negras, em maior número), frequentemente, usavam um lenço branco ou vermelho ao redor da cabeça, uma manta que se prendia sobre um

---

4 Eliseu Visconti, por exemplo, também no *entresséculos* retratou as lavadeiras. Contudo, a temática já aparece nas obras de Camille Pissarro, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Debret, Rugendas, Firmino Monteiro e João Batista da Costa – para citar alguns.



dos ombros e passava pelo braço oposto e uma saia longa. Graham cita que algumas delas enrolavam uma manta comprida em torno de seus corpos, bem como fazem os indianos; e outras, ainda, trajavam uma veste europeia considerada desprovida de beleza pelo olhar da viajante, tendo em vista um “babadoiro deselegante” que se amarrava à frente (GRAHAM *apud* MONTELEONE, 2019). Interessa notar que, apesar de datado de 1821, este relato traz alguns elementos que condizem com a indumentária das lavadeiras representadas por Dall’Ara, como o lenço na cabeça e as grandes saias, o que indica a permanência da indumentária com o passar dos anos, apesar dos mimetismos realizados por trabalhadoras imigrantes ou ex-escravas. Contudo, o relato apresenta vestimentas europeias, não necessariamente italianas. Enfim, as roupas aqui são importantes por dois motivos: primeiramente, são concebidas como elementos da paisagem, dando a conhecer as condições socioeconômicas do local bem como os aspectos culturais e políticos; em segundo lugar, a indumentária certamente contribui na performatividade que esses corpos exercem no cotidiano.



**Figura 1.** Gustavo G. Dall’Ara. “Tarefa Pesada”, 1913. Óleo sobre tela, 120x90cm. Acervo: Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Fonte: SIMÕES, Ronaldo do Valle. *Gustavo Dall’Ara* (1865-1923) / Ronaldo do Valle Simões, Sandra Quintella e Umberto Cosentino. – Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986. Crédito da imagem: Henrique Sodrê.

Em “Tarefa Pesada” (1913), observa-se cinco mulheres lavadeiras, três delas carregam latas cheias de água. Em primeiro plano, uma mulher caminha olhando para o chão; e na tentativa de sustentar o peso da lata aparenta estar com o peitoral encolhido e ombros rotacionados para frente, ao mesmo tempo em que apoia a mão esquerda no quadril a fim de equilibrar-se. Em segundo plano, uma mulher está de costas, inclinando-se para estender algumas roupas brancas na grama, no intuito de deixá-las quasar, esvaziando a bacia de metal ao seu lado. Já em terceiro plano, duas mulheres sustentam suas respectivas latas na cabeça e, novamente, enquanto uma das mãos segura a lata, a outra se encontra em seus quadris proporcionando o equilíbrio para andarem descalças. Ao fundo, em um quarto plano, uma mulher está agachada – não se sabe o que ela faz ali, encostada no casebre mal acabado, com telhas de barro e muitos remendos à frente. Na paisagem da Favela, duas galinhas e um cachorro circulam pelo gramado que cresce em território árido, banhado pelo sol, interagindo com os outros elementos. As árvores ao lado esquerdo e, atrás, o morro imponente transcendem a altura do casebre e emolduram o céu azul que, naquele instante captado, concebia poucas nuvens.

Nas obras de Gustavo Dall’Ara, sobretudo nesta, pode-se observar o que muitos críticos já apontaram: o movimento e a sensação de “estarmos escutando o barulho” (TOMÉ, 2016, p. 144) provocado pelos atores cotidianos por ele representados. Assim, criam-se narrativas: uma lavadeira busca a água no rio ou no chafariz, duas delas levam as latas de água para o tanque a fim de lavar as roupas de tecidos nobres designadas sob sua incumbência, enquanto outra deixa quasar as roupas brancas debaixo do sol. Podemos ouvi-las cantarolar em língua estrangeira: o som ecoa naquele círculo imaginário criado pela posição dos corpos na composição, ritmado ao movimento das saias conforme o caminhar. Desse modo, a performatividade dos corpos evidencia-se na prática secular das lavadeiras, desenhando uma relação entre o corpo, o saber, a memória e a história de resistência dessas mulheres.

Segundo Leda Maria Martins,

como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. (...) Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Nessa perspectiva, o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada (the

“*twice-behaved behavior*”, de Schchner), mas constitui, em si mesmo, a própria ação. Para Schchner (1994:28), “o processo ritual é performance” e, como tal, alude “não apenas ao tempo e ao espaço, mas também a extensões através de várias fronteiras culturais e pessoais” (MARTINS, 2002, p. 71-72).

Partindo da perspectiva da autora, pode-se conceber o trabalho das lavadeiras como episteme provinda das tradições relacionadas ao senso comum que integra a memória de gerações – conhecimento que se recria e se transmite oralmente por meio de suas narrativas costumeiras, tantas vezes presentes nas canções, nos gestos fundamentais à prática laboral e nas técnicas do “passo a passo”. O agitar das saias e dos quadris ao caminhar com as latas, o movimento repetido das mãos, o agachar-se e levantar-se, os olhos concentrados e a postura mesma com as mãos nos quadris podem ser entendidos enquanto rituais esculpindo performance, que jamais escapam à sua moldura simbólica.

A hipótese que Leda Maria Martins desenvolve e propõe acerca dos rituais dos Congados é, aqui, igualmente sugerida, de “que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (MARTINS, *op. cit.*, p. 4). Além disso, Leda ressalta que o gesto constitui muito mais que a representação de um elemento simbólico que está intrínseco à performance, na medida em que ele *institui* a própria performance.

Enxergar, agora, o labor das lavadeiras como uma episteme faz todo sentido quando se pensa no que afirmou Bazzo acerca das trabalhadoras imigrantes: que difundiam seu canto aliado ao movimento das mãos, ao mesmo tempo em que transmitiam as tradições de sua terra natal. Nesta partilha de convenções e enunciados que reside a moldura simbólica da qual nos fala Martins, dialogando novamente com Bazzo. Seus corpos, enquanto *material de discursividade*, ao empregarem movimentos repetitivos e cantos são compreendidos como elaboradores e praticantes dos *rituais*; ou melhor, *instituidores* da performance, da episteme praticada no improvisado, no *deslocamento*. Não por acaso, essas mulheres podiam ser concebidas como “feiticeiras”<sup>5</sup>, uma vez que estavam atreladas à prática entendida enquanto rito, a qual caminhava na contramão do *status quo*, subvertendo as regras impostas socialmente.

Em “Tarefa Pesada”, quando Dall’Ara oculta o que faz a mulher agachada, cria-se certo suspense no espectador indicando a relação das trabalhadoras com a figura mítica da feiticeira. Concomitantemente, a postura das mulheres que carregam latas cheias de água reforçam a ideia de resistência em uma sociedade impregnada pelos

---

5 Mulheres marginalizadas.

valores burgueses – as latas refletem o peso da vida das mulheres que transgrediam o âmbito reservado à figura feminina socialmente, lançando-se em negociações de diversos tipos (ora por renda, ora por lugar) no espaço público.



**Figura 2.** Gustavo G. Dall'Ara. Forte do Morro do Castelo, 1922. Óleo sobre tela, 90x74cm. Acervo: Coleção Museu Histórico Nacional, RJ. Fonte: SIMÕES, Ronaldo do Valle. *Gustavo Dall'Ara* (1865-1923) / Ronaldo do Valle Simões, Sandra Quintella e Umberto Cosentino. – Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986. Crédito da imagem: Henrique Sodré.

Por sua vez, em “Forte do Morro do Castelo” (1922) – obra realizada no ano em que se deu a demolição do forte –, contempla-se em primeiro plano uma mulher caminhando para fora da tela (bem como na obra anterior) enquanto segura um ramo de lavandas, que ostentam o tom lilás azulado. O termo *lavanda* deriva da raiz latina *lavare*, cujo significado literal é *lavar*, o que explica a escolha proposital do pintor. Sua indumentária chama atenção: uma recatada blusa de cor neutra com babados no colo e uma longa saia verde que comporta o que Maria Graham chamou de um “babadoiro deselegante” amarrado à frente – indicando que sua vestimenta é de origem europeia, embora dispense o lenço na cabeça. Curiosamente, em segundo plano, encontra-se uma mulher de costas, inclinando-se para estender algumas roupas no chão com uma bacia de metal ao lado – um *déjà vu* de “Tarefa Pesada”. Além das duas mulheres, seis crianças circulam pelo espaço, no momento em que um homem de chapéu coco e paletó

segura um cesto repleto de roupas. Por cima da Fortaleza de São Sebastião do Castelo, uma menina observa as relações interpessoais, ao passo que, um varal improvisado se estende à frente do forte, comprovando que as roupas constituem de fato elementos da paisagem – ora apropriadas pelo corpo, ora *ornamentando* determinado ambiente.

Pendentes no varal, as roupas demarcam o âmbito de labor das lavadeiras, transformando-as em protagonistas daquele espaço público e, quem de fora chega, em coadjuvante. Ao se apropriarem do local, as trabalhadoras prenunciam a “subversão da ordem social” e dos “saberes hegemônicos” (MARTINS, *op. cit.*, p. 80), pois, a elas pertence a episteme transmitida e recriada no círculo social da classe das lavadeiras. O homem que as incumbe do cuidado com as peças, ao mesmo tempo as legitima como detentoras de um saber alterno e tradicional – encarnado na memória corporal e na voz –, deslocando, assim, as hierarquias de poder, visto que o homem e sua família (provavelmente, burguesa) delas dependem. De acordo com Michele Perrot, “a lavagem de roupa de casa burguesa ocupa um exército de lavadeiras especializadas, mulheres livres, fortes, independentes (...)” (PERROT, 1988, p.225).

Quanto à menina solitária estrategicamente posicionada acima do forte, causa certa inquietação e ansiedade no espectador. Identificada ao gênero feminino por seu corte de cabelo chanel, ela pode ser compreendida como detentora de forte poder simbólico: diferente das demais crianças, ela olha para seu futuro previamente determinado pela via da educação, posto que os ritos cumprem uma função pedagógica paradigmática (MARTINS, *op. cit.*, p.83). Segundo Turner, como um modelo ou um exemplo, o ritual é capaz de “inscrever ordem nas mentes, corações e vontades” (TURNER *apud* MARTINS, *op. cit.*, p. 83).

Concebe-se a vestimenta das lavadeiras enquanto “um dos modos de escrita do corpo” (MARTINS, *op. cit.*, p. 82), na medida em que a indumentária específica constitui um agente do processo ritual, concomitantemente, uma fronteira cultural simbólica que junto à episteme prefigura estratégias de resistência. Sendo assim, no *locus* da performance todos os aparatos são capazes de reorganizar “as partituras de seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória (...)” (MARTINS, *op. cit.*, p. 83). Deste corpo, *lugar* de sabedoria ancestral, que emana o canto e o labor: eis a performance.

Neste limiar, observa-se gestos comuns nas representações *dallarianas*: o andar ritmado, o inclinar-se para quilar a roupa e uma das mãos apoiada nos quadris. Para Giorgio Agamben, no gesto “não se produz, nem se age, mas se assume e suporta” (AGAMBEN, 1996, p. 12). O filósofo exemplifica o conceito tomando como exemplo a palavra: enquanto meio de comunicação, mostrar uma palavra não significa fazer dela

um objeto da comunicação, mas sim apresentá-la sem que ela ultrapasse a sua própria medialidade. Para Agamben,

o gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar (...), como uma gigantesca falha de memória, como um incurável defeito de palavra. (AGAMBEN, *op. cit.*, p. 13-14)

Os gestos das lavadeiras abarcam algo maior que seria reducionista traduzir em palavras. É no gesto que se inscreve o legado ancestral. A partir de Agamben, as lavadeiras assumem e suportam gestos próprios que, como “um incurável defeito de palavra”, nada têm a dizer, mas, que as evidenciam como seres que *atuam* na linguagem – seus corpos são a própria medialidade. Ao reprisar determinados gestos em suas representações, Dall’Ara confirma o indício da performatividade, pois, o que no corpo<sup>6</sup> se repete constitui uma episteme.

### Considerações finais

Quantas vezes os trabalhos domésticos são invisibilizados? Ofícios árduos realizados com honestidade por mulheres que constantemente precisam sustentar sozinhas, a sua prole – esta realidade não é de hoje. Ainda na virada do século XIX/ XX, as lavadeiras foram concebidas como *feiticeiras*, bêbadas e loucas. De modo consonante, as representações de Dall’Ara não parecem negar este estigma, apesar de atribuir protagonismo às trabalhadoras imigrantes como seus contemporâneos. Contudo, uma sociedade que enxergava as lavadeiras dessa forma indica que elas iam na contramão dos valores burgueses que impregnavam o meio social, “subvertendo” a ordem. Portanto, conceber o seu labor enquanto ritual, essencialmente performático, auxilia a compreendê-lo enquanto um saber alternativo, uma episteme que se transmite por meio da educação e se reconfigura; pois, os gestos, que as legitimam como *seres-na-linguagem*, como pura medialidade, contestam os ditos “saberes hegemônicos”.

---

6 Corpo entendido como *milieux de mémoire* nas palavras de Pierre Nora.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- BAZZO, Leda Maria Fonseca. Trabalhadoras Lavadeiras e a Literatura Científica. *ANPUH – Brasil - VIII Encontro Estadual de História* – Bahia, 2016.
- FEIJÃO, Rosane. Moda Feminina e Imprensa na Belle Époque Carioca. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte* – São Paulo – v.5, n1º, p. 5-21, maio 2012.
- FERNANDES, T. F.; MILAGRE JÚNIOR, S. L.. A Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX. História em curso - *Revista do curso de História da PUC Minas*, v. 3, p. 19-33, 2013.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. - Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras; UFMG: Poslit, 2002, 320p.
- MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.27, 2019.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SIMÕES, Ronaldo do Valle. *Gustavo Dall’Ara (1865-1923)* / Ronaldo do Valle Simões, Sandra Quintella e Umberto Cosentino. – Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986.
- TOMÉ, Aline Viana. As representações da cidade do Rio de Janeiro na obra de Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944). Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2016, 205 p.
- TOMÉ, Aline Viana. Metamorfoseando cidade e paisagem urbana na obra de Gustavo Dall’Ara. *ANPUH - Brasil - 30º Simpósio Nacional de História* - Recife, 2019.

**Como citar:**

PEIXOTO, Joyce da Costa. Lava roupa todo dia: a performatividade dos corpos das lavadeiras na obra dallariana. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1097-1108, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.088>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>