



**THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH:
RELAÇÕES ARTÍSTICAS, PESSOAIS E POLÍTICAS NA CAMPANHA
NEOMARAJOARA NO BRASIL**

Paola Pascoal¹

A antiga civilização que ocupou a atual Ilha do Marajó, no Pará, entre aproximadamente 400 a.C a 1350 d.C, despertou grande interesse nos meios intelectuais e artísticos brasileiros desde o século XIX, mas, com especial destaque, nas décadas de 1920 e 1930. Segundo a pesquisadora Denise Pahl Schann, foi ao final do século XIX que cientistas realizaram as primeiras pesquisas arqueológicas na Ilha de Marajó, na intenção de recolherem resquícios que provassem a existência de uma antiga civilização tecnologicamente avançada à região amazônica.

Os resultados das pesquisas arqueológicas foram amplamente divulgados na primeira metade do século XX atraindo não apenas a atenção dos pesquisadores e estudiosos, mas também dos habitantes do Estado do Pará, ou seja, “*o estilo marajoara é plasmado a partir da disseminação de uma cultura científica que vai revelar as cerâmicas antigas como patrimônio nacional valioso*”. Schaan alega que conforme a cultura marajoara era descrita pelos cientistas, era, ao mesmo tempo, acolhida como um passado regional, fazendo com que a população se apoderasse da reconstituição deste passado agregando-lhe sua própria interpretação. (FRADE, 1990. p. 119)

A possibilidade de se valer da cultura material de tal povo na constituição de uma expressão artística “*genuinamente nacional*” animou parte importante dos pensadores da região Norte do Brasil, mas, também dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Tomada como uma fonte válida para a combinação entre modernização e nacionalismo, os grafismos Marajoaras foram adaptados nas composições gráficas da imprensa seriada,

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em História pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP), na linha de pesquisa Instituições, Vida Material. Pesquisadora do grupo de pesquisa Cidade, Arquitetura e Preservação em Perspectiva Histórica (CAPPH). Bolsita de Mestrado - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – (FAPESP).



nos ornamentos domésticos (de bordados a louças) e na produção arquitetônica. Como pontuou o historiador da arte Arthur Valle, “*tal precedente cultural autóctone logo se tornaria fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nativista entre os artistas e intelectuais*” nacionais (VALLE, 2008, p. 2).

Segundo Lucia Lippi Oliveira, o final do século XIX é marcado pelo processo de construção da nação, no qual o Estado começa a atuar sobre os fundamentos culturais que estão à sua disposição. Desta forma, passa a agir “*sobre a máquina da comunicação – imprensa-rádio –, assim como sobre o ensino primário para difundir a imagem de uma herança comum, inventando e inculcando tradições*” (OLIVEIRA, 1997, p. 186). A arte foi naquele momento definida, segundo Velloso, como o saber que seria capaz de capturar o nacional e garantir uma condução eficaz da organização do país. A recuperação das tradições culturais e folclóricas foi uma das características também incorporadas pelos modernistas, o que significava a construção, na plataforma poética de vários artistas, uma identidade brasileira que pudesse refletir a almejada brasilidade (VELLOSO, 2010, p. 42).

Foi exatamente neste momento que a antiga civilização Marajoara passou a ser uma possibilidade para a expressão nacional, este fenômeno de múltiplas incidências artísticas convencionou-se chamar de “Estilo Marajoara”, ou “Neomarajoara”. Partindo do pressuposto de Schmidt, de que uma “biografia não se justifica por si só, mas pelo que ela pode contribuir para o avanço das discussões próprias ao conhecimento histórico”, se faz necessário neste momento o estudo da própria trajetória do casal de artistas Theodoro Braga e Maria Hirsch, os quais se destacam como sendo, possivelmente, os principais divulgadores dessa possibilidade repertorial para a cultura visual e artística do período, de um fenômeno de grandes proposições nacionalistas /nativistas. (SCHMIDT, 2012, p.195).

Para a realização da pesquisa biográfica destes artistas, a pesquisa se desenvolve por meio análise e cruzamento de variadas fontes documentais, como as contidas no arquivo pessoal de Theodoro Braga; As notas de imprensa sobre as Exposições Gerais de Belas Artes e os catálogos de exposições; O levantamento das produções artísticas desse casal no arquivo pessoal de Braga e na imprensa seriada foi de suma importância, assim como as produções textuais de Theodoro Braga, como o artigo “*Estylisação nacional de arte decorativa aplicada*”, publicado na revista Ilustração Brasileira em 1921, o artigo



“*Nacionalização da arte brasileira*”, também da revista Ilustração Brasileira em 1922 e o artigo “*Por uma arte Brasileira*”, na Revista de Engenharia Mackenzie de 1938, dentre outros.

Por meio da trajetória do casal Braga é possível tentar interpretar, conforme afirma Giovanni Levi, as suas “*redes de relações e obrigações externas na qual ele[s] se insere[m]*”, pois para este autor, o trabalho biográfico deve ter clara “*a relação entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade, ou, ainda, entre racionalidade absoluta e racionalidade limitada*”. Ou seja, é “*entender os sujeitos históricos em sociedade*”, tendo em vista que essa sociedade nunca é estável (LEVI, 2006, p. 179).

Pierre Bourdieu, por sua vez, alega que para compreender uma realidade social é preciso entender a relação entre o sujeito e os elementos que agem sobre ele, o uso da biografia não deve ser entendido como “*um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção*”, pois é exatamente por meio da construção do contexto que se pode entender os possíveis deslocamentos do sujeito em vários campos sociais, os quais são, frequentemente, mutáveis (BOURDIEU, 2006, p.185).

De acordo com a pesquisadora Sabina Loriga, a análise de uma trajetória pode revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais e na maneira pela qual os indivíduos conseguem moldar e modificar as relações de poder, tendo em vista a própria multiplicidade, incoerência e conflitos de um indivíduo (LORIGA, 1998, p.249).

Da mesma forma Carlo Ginzburg afirma que o contexto deve ser visto como espaço de possibilidades históricas, pois, “*dá ao historiador o ensejo de integrar a evidência, muitas vezes feita de fragmentos dispersos, sobre a vida de um indivíduo*”. Sendo assim o objetivo específico desse tipo de pesquisa histórica seria a “*reconstrução do relacionamento (sobre o qual tão pouco sabemos) entre as vidas individuais e os contextos em que elas se desdobram*” (GINZBURG, 2011, p.356).

De maneira inegável, contudo, as contribuições do estudo de Giovanni Levi (1992) sobre a micro-história são essenciais para esta pesquisa de mestrado. Levi alega que o “*princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados*”, ou seja, por



meio da micro-história, da micro-análise é possível entender mecanismos e aspectos específicos que não eram perceptíveis numa análise macro-histórica.

Benito Bisso Schmidt concorda com Levi e declara, da mesma forma, que a micro-história deve ser entendida como uma prática historiográfica, a qual segundo o autor caracteriza-se essencialmente pela própria redução da escala de observação dos fenômenos na sociedade, assim como pelo amplo estudo documental. De acordo com o autor uma das preocupações em torno dessa prática é justamente a própria avaliação da existência e da *“extensão da liberdade individual em diferentes contextos, mesmo diante de sistemas normativos opressivos e totalizadores”*.

Nesta perspectiva a própria trajetória artística de Maria Hirsch pode ser interpretada como uma tentativa de mudança de uma prática social vigente, na qual às artistas mulheres era relegado um papel secundário e muitas vezes negado o direito e o acesso ao estudo da pintura. Encontrar mesmo que pequenas informações e indícios da trajetória de uma artista não identificada entre as modernistas podem indicar a sua singularidade dentro de um padrão, pode indicar que sua atuação ultrapassou os limites e os padrões impostos pela própria sociedade.

Partindo do pressuposto da singularidade dos personagens pesquisados e dos campos de atuação que estes se inserem, o contexto neste sentido passa a ser como o indicado por Gilberto Velho, como um verdadeiro *“campo de possibilidades”*, deixando de lado a ideia de contexto como cenário estático, desta forma, contexto passa a ser entendido como mecanismo de entendimento da relação entre indivíduo e sociedade, como um espaço produção de *“projetos individuais e coletivos”*; projetos que designam *“a conduta organizada para atingir finalidades específicas.”* (SCHMIDT, 2012, p.196). De acordo ainda com Schmidt, essa oportunidade de se pensar em campo de possibilidade permite uma análise *“menos dicotômica e mais tensionada, no sentido de dar conta, em um estudo biográfico, dos condicionamentos sociais e das singularidades individuais, resguardando-se ainda o aspecto dinâmico de tal interação”*, pois segundo o autor, tanto as pessoas como os projetos e os contextos mudam.

Acerca da relação entre biografia e contexto, Giovanni Levi, alega que *“a época, o meio e a ambiência também são muito valorizados como fatores capazes de caracterizar uma atmosfera que explicaria a singularidade das trajetórias”*, prática que se faz necessária, tento em vista a própria trajetória de Theodoro Braga, mas, sobretudo



a de Maria Hirsch, já que segundo o autor a *“reconstituição do contexto histórico e social em que se desenrolam os acontecimentos permite compreender o que à primeira vista parece inexplicável e desconcertante”*, o que segundo o autor trata-se especificamente de interpretar as diversidades de biografias tendo em vista um contexto que as torne possível. Ou seja, analisar a trajetória do casal Braga só faz sentido tendo em vista os campos em que atuou, um campo de amplo debate acerca da construção de uma nação por meio da arte.

Entretanto Levi alega da mesma maneira, que o contexto pode ser entendido como uma forma eficaz, para preencher as lacunas documentais, por meio de uma análise comparativa com outras pessoas que atuaram de forma relativamente semelhante (LEVI, 1996, p.177). É a utilização de mecanismos como a analogia e a própria conjectura que permitirá uma compreensão de um determinado personagem, como de certa forma pode se verificar na trajetória de Maria Hirsch, tendo em vista a sua rara documentação, a qual torna-se possível de estudar de acordo com outras trajetórias de mulheres artistas do período em que atuou, ou até mesmo de acordo com uma comparação da trajetória de seu esposo Theodoro Braga.

Como mencionado anteriormente, um dos maiores e mais conhecidos incentivadores do uso dos padrões marajoara tanto nas artes plásticas, em geral, quanto na arquitetura, foi Theodoro José da Silva Braga, paraense de Belém, nascido em junho de 1872. Formado em Direito, em 1893, pela Faculdade de Direito do Recife, Braga adotou, todavia, a produção artística e, posteriormente, a carreira docente como atividades profissionais principais. Tendo, também, se bacharelado pela Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, no Rio de Janeiro, por volta de 1898, Braga dedicou grande parte de sua vida ao estudo, como historiador e geógrafo que ainda foi, aos temas regionais brasileiros, indo da temática bandeirante ao marajoara, mas com especial ênfase nesta última.

Sua passagem, como aluno, pela ENBA, neste sentido, é especialmente importante, pois foi ali que tomou contato com pintores como Belmiro de Almeida, Zeferino da Costa e Bérard e que amechou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, em 1899, que o levou a Paris, onde desenvolveu estudos na *Academie Julian*, sob a tutela de Jean Paul Laurens. De regresso ao Brasil, em 1905, Braga pode desenvolver pintura alusiva à fundação de Belém, fortalecendo seus vínculos com a pintura histórica, assunto que vem sendo trabalhado pelo pesquisador Aldrin Moura de Figueiredo.



No Rio de Janeiro, Braga gravitou em torno dos docentes e dos formados da ENBA até que, em 1921, migrou para São Paulo para desenvolver atividade docente no Escola de Engenharia Mackenzie, lugar em que ministrou a disciplina de Desenho Técnico, dentre outras, e na Escola de Belas Artes de São Paulo, que chegou a dirigir. Mesmo tendo se radicado na capital paulista, manteve vínculos de pesquisa com o seu estado natal, assim como com a produção da ENBA, participando de salões na década de 1920.

Theodoro Braga se enquadra no debate acerca da questão nacional, com uma vertente ufanista, vigente no início do século XX. Esta corrente entende a nacionalidade não como resultado de regimes políticos, mas como fruto das próprias condições naturais da terra. Mais uma vez, Lucia Lippi Oliveira (1997, p. 187) observa que “*a natureza prodigiosa e abençoada garantiria um futuro promissor para além e independentemente dos regimes políticos e das querelas partidárias*”.

Braga acreditava que a renovação da arte brasileira deveria ter como referência a sua própria origem; portanto, seria necessário o constante “resgate” das culturas indígenas amazônicas, fato que permitiria segundo ele fortalecer a nossa individualidade, fazendo-nos reconhecer nossos regionalismos e, principalmente, identificando-nos como “*povo soberano*” (BRAGA, 1921). O artista parte da ideia de que com o passar do tempo, os grafismos da cerâmica Marajoara seriam inculcados no cotidiano da população brasileira, fazendo com que esta se reconhecesse e se apropriasse desse passado. Para tanto, a reformulação do sistema de ensino seria de essencial ajuda para a propagação dessa arte neomarajoara.

Segundo Patrícia Bueno de Godoy (GODOY, 2004. p.27), a produção tanto artística quanto literária de Theodoro Braga repercutiu em outros artistas e no próprio sistema de ensino de arte brasileiro. De acordo com a autora, em sua tese *Carlos Hadler: Apóstolo de uma arte nacionalista*, Braga “*interessa-se pela organização do projeto de nacionalização da arte, especialmente com a reestruturação do ensino da arte decorativa em instituições educacionais em todo país*”.

A pesquisadora alega que intenção de Theodoro Braga em criar objetos decorativos com inspiração em elementos nacionais visando enraizar uma “herança comum” na essência das criações artísticas brasileiras através de uma memória nacional capaz de afastar qualquer estrangeirismo, causando, assim, uma identificação nacional. O



projeto de Braga tinha como principal objetivo a articulação da sociedade para um desenvolvimento artístico alternativo, introduzindo concepções modernas e um debate nacionalista sobre o ornamento e o ensino da Arte:

Acreditava que o estabelecimento de um estilo inconfundivelmente brasileiro deveria surgir com a infiltração do ornamento - inspirado na flora, na fauna e na Arte Marajoara - em todas as esferas sociais. Para isso, a reformulação educacional era a medida mais urgente a ser executada. O ensino da Arte decorativa, desde as primeiras séries escolares, e a eliminação dos repertórios estrangeiros, exaustivamente copiados pelos alunos, seria a maneira ideal para instituir uma Arte incontestavelmente nacional. (GODOY, 2005, p. 80)

A partir das pesquisas realizadas por Patrícia Bueno de Godoy é possível verificar a importância da atuação de Theodoro Braga tendo em vista a influência que causou em vários artistas da época, como no professor Carlos Hadler (1885-1945), habitante da cidade de Rio Claro, interior de São Paulo, autor do repertório ornamental intitulado *88 motivos ornamentais marajoaras*, personagem estudado por Godoy, no qual fica evidente a absorção de certa metodologia de ensino difundida por Theodoro Braga, ao ponto de ser identificado pela autora como um “*difusor local do projeto de nacionalização da arte brasileira durante as décadas de 1920 e 1930*”.

Braga acreditava que, por meio da orientação com caráter prático ao ensino de desenho e da união entre formas novas e típicas, seria construído o futuro estilo brasileiro. Da mesma forma, alegava que a grande arte nacional “*está entregue à mocidade brasileira, que tem sabido e saberá elevá-la ao apogeu da verdade, do sentimento e da originalidade. Falta-nos, porém, a nossa arte aplicada; aos nossos operários compete nacionalizá-la*”.²

Durante sua vida, Theodoro Braga esteve cercado pelas questões da arte e do ensino, dimensões que, entrelaçadas, seriam capazes de se integrarem ao cotidiano do povo brasileiro, como confirma a publicação do XVIII Salão Paulista de Belas Artes, em artigo necrológico: “*oitenta anos viveu ele, pode-se dizer que tirando os tempos indecisos da infância, todos eles foram dedicados à Arte*”. (XVIII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES, 1953).

² BRAGA, Theodoro. Estylisação nacional de Arte decorativa applicada. In. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: Ano IX, n. 16, 1921.



Em um levantamento sobre estudos que envolvem Theodoro Braga e sua produção artística, pode-se concluir que se trata de um personagem que vem sendo bastante estudado, mas, mesmo assim, ainda persistem lacunas sobre suas conexões e pontes intelectuais neste projeto de nacionalização da arte brasileira. Lacunas como a própria ausência de informações e estudos sobre sua esposa, a também artista plástica alemã, Maria Hirsch da Silva Braga. De acordo com esse levantamento foi possível perceber a falta de dados, de pesquisas e de informações mais específicas sobre a atuação desta artista dentro da própria campanha neomarajoara no Brasil, justamente por uma escassez de fontes, o que leva a um dos questionamentos centrais desta pesquisa, como a artista foi esquecida ao longo do tempo, enquanto cada vez mais surgem estudos sobre Theodoro Braga, já que ambos contribuíram para o projeto de nacionalização da arte brasileira?

Maria Hirsch, como assim é mais conhecida, nasceu na Alemanha em 1875, porém ainda não se sabe a data exata de seu falecimento. Hirsch passou a residir no Brasil, ao que tudo indica, a partir de 1905, quando do retorno de Theodoro Braga de seu Premio de Viagem ao Estrangeiro. De acordo com Aldrin Figueiredo, o próprio Theodoro Braga teve contato com a arte decorativa a partir do contato com Maria Hirsch, colocando esta artista em papel central para as produções de Braga.

Hirsch participou ativamente de exposições e salões brasileiros desde 1905. Em breve levantamento de suas produções, verificou-se até o momento de que se trata de uma artista de arte decorativa. Foi a partir de 1922 que seus trabalhos começaram a ficar mais conhecidos e, em 1927, ganhou no Salão Oficial de Belas Artes a Pequena Medalha de ouro por seus trabalhos apresentados:

Cofre em couro, alto relevo, com decorações de galhos de café em frutos; almofada em couro, baixo relevo, com decorações inspiradas nos motivos da cerâmica Marajoara; bolsa em couro, baixo relevo, ornamentada com motivos decorativos de desenhos dos vasos indígenas Paráuaras.³

Enfim, pode-se verificar que assim como Theodoro Braga, Maria Hirsch valia-se também dos Salões de Artes e de exposições coletivas tanto para a divulgação de seus trabalhos como para a difusão de uma arte nacional por meio dos motivos indígenas da cerâmica Marajoara.

³ BELAS-ARTES. O Jornal, Rio de Janeiro, 24 ago. 1927, p. 5



O próprio renomado crítico de arte Adalberto de Mattos, recomenda a utilização das produções de Maria Hirsch nos ambientes públicos, por meio de uma “*nacionalização dos mobiliários*” o que, segundo o crítico, de fato poderia afastar as influências importadas, por meio da qualidade dos trabalhos desenvolvidos pela artista pesquisada, “*a certeza de que somos capazes de realizar, pelos nossos artistas verdadeiras maravilhas, genuinamente nossas!*”. Tal classificação coloca Maria Hirsch quase no mesmo patamar dos artistas considerados profissionais, já que durante muito tempo as mulheres eram apenas consideradas artistas amadoras⁴.

Percebe-se por meio das notas de críticos de arte, a qualidade identificada nos trabalhos de arte aplicada de Maria Hirsch, como pode ser visto na nota de arte do Jornal do Commercio, publicada no Rio de Janeiro, sobre a *Exposição Geral de Belas Artes*, realizada em agosto de 1924, na qual a própria inspiração estética da artista é exaltada por valorizar os aspectos da natureza brasileira, como pode ser percebido no trecho, “*o que torna simpática a sua arte a todos que sabem sentir o mundo de motivos estéticos a que ela pode dar origem*”⁵.

É importante mencionar que recentemente foi descoberto pelo pesquisador André Roberto Speck, da Universidade Federal de Santa Catarina, o arquivo do falecido aluno e amigo de Theodoro Braga, o arquiteto Hugo Edmundo Kuhl, no qual contém informações tanto de Theodoro Braga, quanto de Maria Hirsch, ao que tudo indica, conservados pela própria Maria Hirsch, já que esta teria sido acolhida por este aluno quando Theodoro Braga falecera em 1953.

Michelle Perrot confirma a importância de análise de arquivos privados organizados por mulheres, já que estes podem fornecer outras informações, “na medida em que as mulheres nelas se exprimiam de forma bem mais abundante, e, até mesmo, foram as produtoras desses arquivos, nos casos em que fizeram às vezes de secretárias da família” (PERROT, 1989, p.11).

O surgimento de novos indícios e de novas fontes sobre Maria Hirsch permitirá futuramente uma pesquisa muito mais densa acerca da artista. Entretanto, a documentação sobre esta artista ainda é muito rara e de difícil acesso, em comparação com as disponíveis

⁴ MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. *Ilustração Brasileira*, ano V, n. 48, ago. 1924, n/p.

⁵ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1924, p.8.



sobre Theodoro Braga. As documentações recém-descobertas sobre Hirsch são oriundas de um arquivo pessoal, desta forma o acesso depende, sobretudo da disponibilidade daqueles que os detém.

A própria dificuldade de acesso às fontes impede uma produção acadêmica mais frequente acerca tanto de Maria Hirsch como de outras mulheres artistas antes da produção modernista, segundo a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, o próprio esquecimento de Maria Hirsch como artista alinha-se com os esquecimentos e a exclusão do papel das mulheres nas “fontes oficiais”, antes das famosas artistas modernistas, como mencionado anteriormente. De acordo com a autora, a compreensão das obras e trajetórias de mulheres artistas acadêmicas e de artistas mulheres em geral no Brasil nos primeiros anos no século XX esbarra também no problema das lacunas historiográficas,

genericamente falando, elas não foram objeto de estudos monográficos, não figuraram em mostras de caráter individual ou coletivo, e seus trabalhos raramente pertencem às galerias e museus nacionais. É como se em comum compartilhasse a negação: não possuem biografias, não deixaram registros memoráveis, logo não pertencem à história (SIMIONI, 2008, p. 36, 37).

Simioni alega que a exclusão da atuação das mulheres artistas da história da arte passa por processos de institucionalização daquilo denominado por Michelle Perrot de “silêncios da história”.

A própria lógica de constituição de alguns fundos documentais é inextricavelmente “política”, revelando o quanto a desigualdade entre os gêneros perpassa o próprio acesso desigual às fontes e, consequentemente, invade as possibilidades da interpretação e da escrita da história (SIMIONI, 2007).

De acordo, ainda, com Simioni, um fator foi extremamente decisivo para o obscurecimento das trajetórias e obras produzidas por artistas mulheres no final do século XIX e início do XX, a maneira com que a crítica de arte as compreendeu e como esses escritos se desdobraram sobre a historiografia posterior.

Segundo a pesquisadora, a frequente visão da época dos próprios críticos de arte era marcada pela ideia de que as mulheres eram naturalmente inferiores intelectualmente, crença que impactou além de seus comentários e escritos, boa parte da produção bibliográfica posterior e ao mesmo tempo as próprias fontes que frequentemente utilizam-se para a reconstrução da história das mulheres artistas desse período (SIMIONI, 2007).



Tal como pode ser percebido nas notas de arte sobre as exposições em que Maria Hirsch esteve presente, já que está mesmo recebendo elogios por sua qualidade artística, expôs seus trabalhos somente nas seções de arte decorativa, lugar frequentemente reservado as mulheres, pois se tratava das questões de aplicação da arte na decoração de objetos utilizados em casa, seção frequentemente caracterizada como inferior à pintura e lugar reservado a artistas amadores ou não profissionais, entretanto as seções de pintura e escultura destes salões de arte foram frequentemente dominadas pelas produções masculinas, estes sim entendidos como profissionais das artes.

Ao mesmo tempo, Michelle Perrot declara que trabalhar com a história das mulheres é tentar ultrapassar o próprio problema da ausência de fontes, como pontuado anteriormente.

Significa criticar a própria estrutura de um relato apresentado como universal, nas próprias palavras que o constituem, não somente para explicar os vazios e os elos ausentes, mas para sugerir uma outra leitura possível”. (PERROT, 1995, p. 9).

A utilização do estudo de gênero como uma categoria de análise histórica releva, segundo Joan Scott, uma maneira de indicar as “construções sociais”, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. De acordo ainda com Scott, os estudos sobre gênero devem se direcionar para a necessidade de rejeitar o caráter permanente da oposição binária “*masculino versus feminino*” e apontar para a historicização e “*desconstrução*” hierárquica, ao invés de aceitá-la como óbvia ou natural, reivindicar a importância das mulheres como sujeitos históricos, é resistir às imposições tradicionais na história, “lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tal”. (SCOTT, 2011, p. 80)

Ou seja, a própria falta de documentação mais específica sobre Maria Hirsch permite um questionamento acerca da própria produção artística vigente no período, o que permite uma reflexão sobre gênero e produção cultural, já que o que era produzido por mulheres era considerado como arte menor. E como só apenas a documentação referente as produções masculinas foram capazes de embasar os estudos de arte das primeiras décadas do século XX, e até mesmo como os próprios estudos sobre Theodoro Braga vem a cada dia crescendo enquanto, Maria Hirsch foi totalmente esquecida, já que ambos contribuíram para o projeto de nacionalização da arte brasileira.



Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). Usos & Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAGA, Theodoro. Estylisação nacional de Arte decorativa applicada. In. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: Ano IX, n. 16, 1921.



COELHO, Edilson da Silveira. A multiforme obra Artística e intelectual de Theodoro Braga. In: III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP-IFCH/. Campinas: IFCH, 2007. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIIeha.html#C>>. Acesso em: 17 set. 2014.

COZZI, André. “Fascinação de Iara” - o nacional e o feminino na obra de Theodoro Braga. In: 19&20, Rio de Janeiro: v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/fascinacao_iara.htm>.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EdUSP, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. A memória modernista do tempo do Rei: narrativas das guerras napoleônicas e do Grão Pará III nos tempos do Brasil - Reino (1808-18310). Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

_____. Eternos modernos: uma história social da Arte e da literatura na Amazônia (1908-1929). Campinas: 315 f. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 2001.

FRADE, Isabela. O neo-marajoara em comunicação. In: Logos. Comunicação e Universidade. - Vol. 1, n. 1. 1990. Rio de Janeiro: UERJ. Faculdade de Comunicação Social.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: *O fio e os rastros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GODOY, Patrícia Bueno. A arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica marajoara. Comunicação apresentada no II encontro de História da Arte, IFCH-UNICAMP, Campinas: 2006. [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(73\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(73).pdf) 26

_____. Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista. Campinas: Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 2004.L

_____. O nacionalismo na Arte decorativa brasileira- De Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: I IFCH-UNICAMP Campinas: v.3, 2005.

GRIBAUDI, Maurizio. Escala, pertinência, configuração. in: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.



LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

_____. Usos da biografia, in: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. Práticas da memória feminina. In: Revista Brasileira de História. São Paulo. v. 9,n18. Agosto e setembro 1989.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. in: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SCHMIDT, Benito Bisso. História e biografia. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro Flamarion. (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2. 1995.

_____. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In: Labrys, études féministes/ estudos feministas janvier /juin 2007 - janeiro / junho 2007.

_____. Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

SOIHET, Rachel. Mulheres em busca de novos espaços e relações de gênero. Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 9, Nº 01/02, jan/dez, 1996.