



# Nos

# REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS  
VOL. 06, Nº 1 - 1º SEMESTRE - 2021

ISSN 2448-1793

DOSSIÊ IMAGENS  
AUTO/BIOGRÁFICAS  
NA HISTÓRIA E NA  
PRÁTICA ARTÍSTICA



## ENTRE DOIS JOSÉS: SILÊNCIOS E APARIÇÕES DE MARIA LAURA SAMPAIO

BETWEEN TWO JOSÉS: SILENCES AND APARITIONS OF MARIA LAURA SAMPAIO.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.4818166>

Envio: 02/12/2020 ♦ Aceite: 27/02/2021

### Anna Paula Teixeira Daher



Mestre em História pela UFG. Doutoranda em História pelo PPGH/UFG. Membro do Grupo de Estudos de História e Imagem da UFG e da Rede de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo da UPM.

### Jacqueline Siqueira Vigário



Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Membro do Grupo de Estudos de História e Imagem da UFG e da Rede de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

### RESUMO

Maria Laura do Amaral Gurgel Arruda Botelho Leite Penteado de Almeida Sampaio (1871- 1913) geralmente é encontrada na pesquisa historiográfica como amante e pivô da morte do pintor José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), que foi assassinado pelo marido dela, José de Almeida Sampaio (1861 -1930). A história de Maria Laura, que só é contada enquanto resvala a do amante ou a do marido, é um exemplo do silenciamento da história das mulheres, como apresentado na obra de Michelle Perrot (2005). Maria Laura precisa ser a protagonista da própria narrativa, ainda que para que isso se inicie, precisemos nos referir à história contada a partir da ótica dos homens, como se faz aqui.

**PALAVRAS-CHAVE:** crimes passionais, honra, Almeida Junior, história das mulheres.

**ABSTRACT**

Maria Laura do Amaral Gurgel Arruda Botelho Leite Penteado de Almeida Sampaio (1871-1913) is generally found in historical research as a lover and pivot of the death of the painter José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), who was murdered by her husband, José de Almeida Sampaio (? -1930). Maria Laura's story, which is only told while the lover's or the husband's, is an example of the silencing of the women's history, as presented in the work of Michelle Perrot (2005). Maria Laura needs to be the protagonist of the narrative itself, even if for this to start, we need to refer to the story told from the perspective of men, as it is done here.

**KEYWORDS:** crimes of passion, honor, Almeida Junior, women's history.

Entendam, eu sou invisível simplesmente  
porque as pessoas se recusam a me ver.

*Ralph Ellison*

No ano de 2020 já é de monta a produção historiográfica que contempla a história das mulheres. Ainda insuficiente, embora sempre crescente, na esteira do próprio movimento feminista e das transformações que a história, enquanto disciplina, sofreu especialmente ao longo do último século. A obra *As mulheres ou os silêncios da história*, organizada por Michelle Perrot (2005) é um marco dessa abordagem. A pesquisadora destaca que o silêncio foi reiterado através dos tempos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento: “aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Este mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (PERROT, 2005, p. 10).

Tendo em vista essa abordagem de certa forma incipiente, são muitas as histórias por contar, ainda que elas tenham sido trilhadas lado a lado com histórias que já foram discutidas das mais diversas formas. É o caso de Maria Laura do Amaral Gurgel Arruda Botelho Leite Penteado de Almeida Sampaio (1871- 1913), que geralmente é encontrada na pesquisa historiográfica como amante e pivô da morte do pintor José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899)<sup>66</sup>. O que dela se sabe é o que resvala na história de

---

<sup>66</sup> Almeida Jr. (1850-1899) nasceu em família de muito prestígio e poucos recursos, na cidade de Itu-SP. Desde cedo mostrou grande talento para a pintura, o que o levou à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde recebeu educação formal, apurou a técnica e ganhou vários prêmios, sob a supervisão de professores como Vitor Meirelles. Algum tempo depois seguiu para Paris

seu marido, José de Almeida Sampaio (?-1930), o Juca, e também de seu amante, e do crime que envolveu os três.

Nascida em 12/07/1871, Maria Laura era filha de Balduino do Amaral Gurgel e de Laura Leite Penteado. Como perdeu os pais ainda criança, foi criada pelo avô José Balduino do Amaral Gurgel, que foi quem lhe pleiteou casamento com José de Almeida Sampaio quando ela completou 13 anos de idade, conforme consta de documento preservado pelo Museu Republicano de Itu, sob o título “maço nº 125, ano de 1.884, Juízo de Órfãos de Itu”:

Autos cíveis de licença para casamento em que é: José Balduino do Amaral Gurgel, por sua neta D. Maria Laura do Amaral - Suplicante  
A cinco de setembro de mil oitocentos e oitenta e quatro, na cidade de Itu, em cartorio, apareceu José Balduino do Amaral Gurgel com a seguinte petição:

Ilmo. Sr. Juiz de Orphãos:

Dis José Balduino do Amaral Gurgel, residente na Villa de Indayatuba, que tendo em sua companhia sua netta de nome Maria, orphã, por fallecimento de seus paes Balduino do Amaral Gurgel e d<sup>a</sup> Laura Amélia d'Arruda Amaral, e achando-se essa netta nas condições de contrahir casamento, visto sua idade e desenvolvimento, e como tenha sido pedida em casamento por José d'Almeida Sampaio, e julgando o Suplicante de vantagem a realização de tal casamento, por quanto há inteira igualdade, sinão vantagem por parte do referido Sampaio; por isso vem a Suplicante solicitar de Vsa. se digne conceder a competente licença afim de que possa realizar-se a união. O Suplicante junta a respectiva certidão de baptismo, e declara ser tutor da referida sua netta. Nestes termos pede a Vsa. se digne ordenar o necessario avará de licença na forma da lei. Indaiatuba 4 de setembro de 1.884. A rogo do Sr. José Balduino do Amaral Gorgel por não poder ler nem escrever. Vicente Ferraz do Amaral. (BARBAS, 1997, p. 01)

É importante lembrar que, como destaca Michelle Perrot (1991), no mundo do século XIX o casamento não era uma questão pessoal decidida entre apaixonados, especialmente entre as famílias de posse. Era negociação familiar conduzida por parentes, amigos ou pessoas próximas aptas para tal, a fim de assegurar o melhor acordo possível para aquele que era um dos "negócios mais importantes que uma

---

como bolsista do Imperador Dom Pedro II e, como aluno de Alexandre Cabanel na Escola Nacional Superior de Belas Artes, lapidou o seu aprendizado, retornando ao Brasil para seguir uma carreira que foi muito prestigiada, até sua morte (DAHER, 2017).

família tinha de resolver" (HUFTON, 1991, p. 25). Ao ser prometida em casamento para um homem de boa família, boa situação, a filha levava aos seus mais recursos, não só financeiros, mas também sociais. Esta escolha levava em conta pontos muito mais práticos do que os sentimentos entre os interessados, pois era por meio dessas alianças entre famílias que se estabelecia ampla e unida rede de parentesco, integrando grupos com os mesmos interesses que pretendiam construir um sistema de dominação socioeconômica (FRANCO, 1997).

Maria Laura, apenas uma criança, obedeceu às ordens de seu avô, casando-se com seu tutor, na conformidade dos costumes de meados do século XIX. Esse tipo de relação se encaixa na descrição de León Rabinowicz sobre traições nos casamentos do século XIX:

O adultério em si nada tem de anormal ou extraordinário. Está tão intimamente ligado ao casamento na época que passa, que seria difícil separá-los. [...] As causas são muitas, e não nos compete estudá-las, basta enumerar a desproporção de idades entre marido e mulher, o casamento forçado, os defeitos do marido, o temperamento vivo da mulher, etc. A culpa pertence, frequentemente, à mulher, mas é absolutamente verdadeiro que os culpados são, sobretudo, os homens; um grande número entre eles recorda estranhamente o tal macaco de Cassan (cuja história nos é contada por Balzac, em *Fisiologia do Casamento*), que um dia se apoderou do violino do dono e, não podendo tirar dele sons melodiosos, despedaçou o instrumento. (RABINOWICZ, 2007, p. 111).

Em nome da coesão familiar eram sufocados desejos pessoais, o que acarretava, muitas vezes, em insurreições contra os casamentos arranjados, numa situação de drama romântico que acabava em crime passionai (PERROT, 1991). Roberto Lyra (1938) chegou a ponderar que esse tipo de conflito dava-se por ser a mulher "a eleita e não a eleitora". O casamento arranjado tinha como ideal uma união racional, razão pela qual a mulher deveria opinar sobre o acordo. Sua falta de atuação no contrato era uma das razões pelas quais essas uniões desembocavam nos crimes passionais, "tinha-se o domínio da emoção, que era responsável pelo início de um casamento infeliz e dos resultados desastrosos do adultério e do crime passionai" (BORELLI, 1998, p. 41).

Segundo Diva Pereira Mendes (FERRARI, 2010), neta de Maria Laura e Juca Sampaio, o relacionamento deles não era feliz. O marido não dava a devida atenção à sua jovem esposa, além de se dedicar aos jogos e divertimentos com outras mulheres. Zito Pereira Mendes (FUKUDA, 2010), também neto de Maria Laura e Juca, por sua vez, conta que seu avô era tutor de sua avó desde os seus 12 anos de idade e que os dois se casaram quando ela atingiu a puberdade, aos 14 anos, e pondera que sendo ela uma criança e ele um homem adulto, ela nunca se apaixonou por ele.

A moça demonstrava horror e desprezo pelo marido: "[...] eu sofro demais me ver sobre a direção de uma coisa tão inútil, sobre a vontade de um nojento que cada vez mais odeio, Meu Deus, quando me verei livre de semelhante peste [...]" (LOURENÇO, 2007, p. 329). Contudo, Maria Laura era a guardiã do bom nome da família e a ela pertencia a honra de Sampaio – a ele pertencia o dever de exigir o comportamento impecável da esposa, pois o peso de sua reputação era inestimável, e o impulso da paixão irresistível.

Um dos biógrafos de Almeida Jr., Jorge Luiz Antônio (1983) conta da impossibilidade de informar quando ele e Maria Laura teriam se conhecido, mas que se sabe que além das vagas afirmações de que ele e Sampaio seriam parentes, eram amigos íntimos. Não há um exato registro de quaisquer das relações amorosas de Almeida Jr. Maria Laura provavelmente passou à história com maior destaque por ter sido apontada como a causa direta do ataque que causou a morte do artista<sup>67</sup> e, embora se note em alguns de seus biógrafos um esforço em fazer da relação entre os dois uma grande história de amor e haja indícios de que Almeida Jr. fora inclusive o pai dos dois filhos mais novos dela<sup>68</sup>, não há na documentação qualquer comprovação de que o pintor

---

<sup>67</sup> Juca Sampaio, em juízo, informou que encontrou cartas da esposa endereçadas à Almeida Jr. e "(...) que, no entanto, ao examinar as cartas foi surpreendido com o conteúdo delas, a qual revelava a existência de relações ilícitas entre a mulher dele interrogado e Almeida Júnior; que alucinado com essa relação saiu da casa de Almeida Júnior, seguindo (ou vagando) algum tempo pelas ruas de São Paulo (...)" (LOURENÇO, 2007, p. 326).

<sup>68</sup> Essas crianças, Laurita e Zezé, foram registradas por Juca, mas ficaram com Maria Laura por ocasião do divórcio, após o crime. Em uma das cartas a Almeida Jr., Maria Laura escreveu: "Está com 6 anos a tua filhinha; sinto ver ela na idade de receber educação, que havia de ser boa tendo um pai como ela tem e não aproveitar" (SILVA, 2013, p. 93) (AUTOR, ano, página). Os dois filhos mais velhos do casamento, Zilda e Renato, ficaram com Sampaio. E o filho do meio, Fausto,

fosse fazer o que Maria Laura deixa avistar em suas cartas: assumir o relacionamento. Não há respostas conhecidas de Almeida Jr. àquelas cartas e sabe-se de pelo menos outro relacionamento importante do pintor, com Rita Ybarra, mãe de seu filho Mário<sup>69</sup>.

Outro dos biógrafos do pintor, Vicente de Azevedo, quando se dedica ao romance entre Maria Laura e Almeida Jr. trata, inicialmente, das cartas trocadas entre os amantes, apontando que em algumas é possível determinar que ocorreram no período da segunda viagem de Almeida Jr. a Europa e dedica-se a provar a inocência do amor de ambos, maculado pela tragédia cercada de "tumular silêncio" (AZEVEDO, 1985, p. 78 e 81.).

São muitas as representações do feminino saídas do pincel de Almeida Jr. Há, de fato, algum enigma em torno das mulheres que Almeida Jr. pintou e, sob esse ângulo, Maria Laura aparece de forma recorrente:

A mística em torno do artista e as circunstâncias de sua morte geraram uma busca reiterada em associar todas as figuras femininas ao pivô do crime, o que se torna absolutamente discutível e inverídico, sendo desejável cotejar as diferentes mulheres presentes nas obras deste artista tão adestrado em seus pincéis e capaz de reproduzir fisionomias. (LOURENÇO, 2007, p. 55).

Contudo, antes de pensar na própria Maria Laura, convém ponderar como essas sensibilidades e o papel das mulheres na sociedade refletem-se na representação delas nas artes. Seriam as mulheres representadas nos extremos? Como santas, em motivos religiosos, ou como sedutoras, nuas e envoltas em véus cuidadosamente posicionados, nunca como um meio termo<sup>70</sup>. Vindas da tradição colonial de representação mariana,

---

acabou sendo adotado por parentes dos Sampaio e levado para a Argentina (conforme informa SILVA, 2013). < se for citação indireta não colocar número de página

<sup>69</sup> Mário Ybarra de Almeida (1893-1952) tinha cinco anos quando seu pai foi assassinado. Como ele, também foi pintor e estudou no Rio de Janeiro (Escola Nacional de Belas Artes) e em Paris (Academie Julian). Nunca atingiu a envergadura do pai, mas foi pintor reconhecido, premiado e de grande importância para a difusão do estudo das artes no interior de São Paulo no séc. XX.

<sup>70</sup> Na maioria das figuras e figurações da mulher na história da arte há sempre algo da idealização romântica na figura da mulher, "como um arquétipo do que se imagina, almeja, circunscreve, localiza, confina, maravilha ou santifica; muitas vezes conforme a imaginação masculina, com a qual também tem sido construída a auto imagem feminina". (KRÜGER; MAKOWIECKY, 2010, p. 07).

forjada na religiosidade e na devoção à Maria, após uma maior laicização da arte no séc. XVIII, as figuras de mulher passam a consagrar novos valores.

Urge lembrar que a figura feminina clássica é feita de formas: corpos generosos que se exibem nos nus artísticos; e presenças majestosas representando personagens imperiais e fulgurantes madonas. Mulheres ondulantes, recobertas de tecidos e transparências, portando joias e adornos aparecem consagrando os valores aristocráticos de uma elite política e econômica. Expressando uma sensualidade nova, mais terrena e materialista, a figura feminina abandona os ideais ascéticos da Idade Média (COSTA, 2002). Encontramos as mulheres, na pintura do século XIX, em cenas de costume (também chamadas de pinturas de gênero), nus artísticos e retratos (COSTA, 2002).

A mulher<sup>71</sup> do *fin du siècle* era, em regra, a mulher que ficava em casa, confinada aos tratos com a família:

O cotidiano das mulheres brasileiras no século XIX baseava-se muitas vezes nos afazeres domésticos, eram elas que deveriam exercer as atividades relacionadas ao lar, como cuidar dos membros da família, cozinhar, lavar as roupas e etc. Muitas mulheres deveriam seguir os ideais católicos de família, onde elas tinham obrigações quando jovens, casadas e até mesmo quando viúvas. Uma característica tanto do pensamento católico, que tentava se impor a todo momento, quanto do pensamento positivista, era acentuar a divisão entre o trabalho externo e a vida no lar. Onde cabia ao homem a responsabilidade financeira da família e a mulher competia todas as funções da casa, mediante a procriação e a educação dos filhos. Havia uma grande insistência desses pensamentos de que em seu cotidiano, a mulher deveria manter-se afastada da vida social e considerar a reclusão no lar como seu único e devido espaço. Dessa forma, muitas delas, principalmente das classes com mais condições financeiras, inicialmente não tinham interesse de instrução e nem de participação política na sociedade, e se por acaso houvesse, essas seriam tidas como mulheres desprezíveis, pois não enquadravam-se nos moldes conservadores que a Igreja e muitos juristas recomendavam e faziam grandes esforços para evitar qualquer alteração na ordem social, qual queriam consolidar cada vez mais no país. (CUNHA, 2014, p. 04).

---

<sup>71</sup> Coloca-se aqui mulher em um sentido amplo, mas é prudente lembrar, Maria Laura era uma mulher branca de família proprietária de terras no interior do Brasil do final do séc. XIX. Essa mulher ainda vivia essa vida protegida e regrada, e buscava por mudanças.

Mas isso vinha mudando aos poucos e, cada vez mais, mesmo que a sociedade (urbana) brasileira caminhasse mais lentamente que as sociedades europeias, as mulheres passam a conquistar novos espaços e a demonstrar interesses próprios, como a leitura. O olhar lançado a essas imagens nos mais diversos tempos históricos torna possível visualizar as subjetividades que constroem a relação entre as mulheres e os homens, os filhos, a vida na sociedade, as mudanças dali decorridas. É possível aproximar o passado do presente por meio da cultura cotidiana. Essas imagens falam de trajetórias de figuras sem nome, mas representativas de uma época de mudanças, quando as mulheres brasileiras de classes abastadas davam os primeiros passos para a transição da vida privada para a vida pública.

Seria Maria Laura o modelo ideal dessa mulher? Azevedo (1985), por exemplo, remete a imagem da mulher da obra *Leitura* (1892) à Maria Laura, a quem o pintor não teria sido fiel:

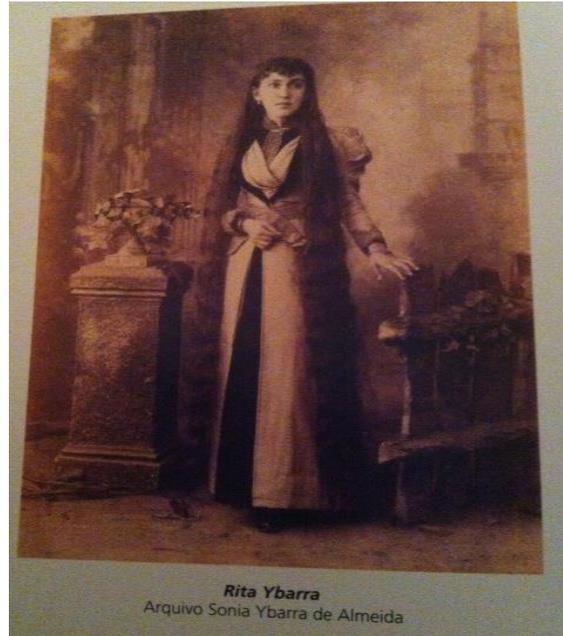
Na aventura amorosa - analisados com atenção os vestígios documentais - chega o biógrafo a esta conclusão segura do panorama: Maria Laura dedicou-lhe o seu grande, o seu único amor. Foi-lhe fiel. Da parte dele, a retribuição não foi equivalente. Amava-a, sem dúvida. Amava-a muito, muito, com a espontaneidade do primeiro e grande amor. Mas, em seguida, concedeu-se liberdade que a fraqueza da carne pediu. E liberdades que deixaram vestígios concretos... (AZEVEDO, 1985, p. 75).

Carolina Perutti (2001), por sua vez, informa que a modelo para a obra foi Rita Ybarra. É uma constante essa dicotomia entre Maria Laura e Rita, tendo em vista que são dos dois nomes femininos que se ligam mais constantemente ao pintor. Pouco se sabe sobre ambas, e as informações sobre Maria Laura, em quase sua totalidade, como já se destacou, se extraem de argumentos e informações sobre seu marido e seu amante.

É crível que qualquer delas seja a retratada nessa obra, uma vez que não está comprovado em qualquer documentação quem seja a modelo, e imagens fotográficas de Maria Laura comparadas com as de Rita Ybarra mostram algumas semelhanças físicas entre elas, como o tom de pele e a cor do cabelo.



Maria Laura Sampaio.  
Fonte: Revista Piauí.



Rita Ybarra.  
Fonte: (LOURENÇO, 2007)

O engenheiro Adolfo Augusto Pinto (SILVA, 2013, p. 122), contemporâneo de Almeida Jr., descreve a tela, dizendo esta representar “uma bela paulistana absorta em interessante leitura no terraço da confortável vivenda que o ilustre artista possui em São Paulo, ao largo da Glória”. Qualquer dessas mulheres de famílias abastadas, especialmente as burguesas, morando na cidade de São Paulo e buscando ocupações compatíveis com sua posição social<sup>72</sup>, como as artes plásticas, frequentaria a casa dele em São Paulo e poderia ter sido retratada.

<sup>72</sup> Aqui podemos destacar a observação de Ribeiro (2016) que lembra que a mulher burguesa ideal destoaria de seu papel social se desse mais importância ao trabalho do que a busca de um marido.



Leitura (1892). José Ferraz de Almeida Jr. Óleo sobre tela 95 x 141cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Outra obra que se liga a Maria Laura é *A noiva* (1886). Silva (2013) conta que segundo a tradição oral da família de Maria Laura, desde quando ela posou para o já citado quadro *A Noiva*, passou a ser usada constantemente por ele como modelo. Em conversa informal com Diva Pereira Mendes, neta de Maria Laura, esta afirmou que a avó teria sido modelo não só para a referida tela, citada expressamente, como também que Maria Laura teria sido a principal modelo para as figuras femininas de Almeida Jr..



A noiva. 1886. José Ferraz de Almeida Jr. Óleo sobre tela 60,5 x 48.5 cm.  
Coleção Particular.

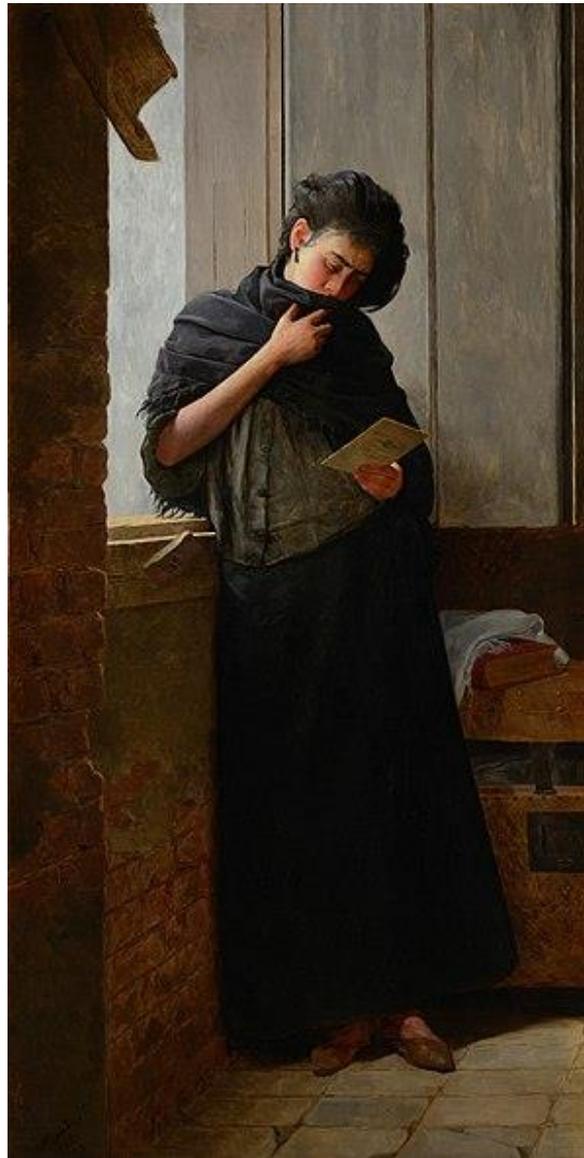
Azevedo também destaca a obra *Saudade* (1899) a qual seria premonitória, antecipando o sofrimento da amada depois de sua morte, pois, segundo ele, "[...] os gênios, poetas, pintores, escritores, possuem esta faculdade de antecipação" (AZEVEDO, 1985, p. 77). Domício Silva (2013) é outro biógrafo que visita *Saudade* e a liga à vida amorosa de Almeida Jr., contudo ele afirma ser a figura a de Rita Ybarra.

Lourenço (2007, p. 102) reverbera que *Saudade* "é uma das telas mais inquietantes do artista, diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma premonitório, assumido" e não faz menção direta à Rita Ybarra. Da mesma forma, cabe frisar aqui que em outras ocasiões Lourenço (2007) ligou Ybarra a figuras femininas saídas do pincel de Almeida Jr., como é o caso da obra *Leitura*, que Azevedo liga a Maria Laura. Ademais, é preciso manter em mente - e mais uma vez destaca-se o entendimento de Lourenço, que a reprodução de figuras femininas era usual em Almeida Jr., "o artista mantém uma gama imensa de figuras femininas em suas obras e em todas as modalidades, sempre revelando clara proximidade afetiva [...]" (LOURENÇO, 2007, p. 183).

Essa mulher retratada chora e é abordada por circunstâncias relacionadas à tragédia, como se vê no próprio título da pintura. Parece ter uma influência neoclássica, também destacada por Coli (2004), quando lembra que o pintor Jacques-Louis David (1748 - 1825), o principal ator desse movimento, determina com clareza o papel feminino dentro da família, no gineceu, enquanto mães, irmãs, mas, sobretudo, como mulheres passivas – no sentido etimológico do termo, de sofrer, receber, não agir – já que a ação é reservada aos homens.

O sofrimento da mulher está no primeiro plano, ela é o grande destaque. A tragédia já foi anunciada, e o retrato já nos fala das consequências. Uma mulher enlutada prepara sua partida, cercada de sinais de uma pessoa que não retornou: a foto amassada na mão, o chapéu pendurado perto da janela. Ela lamenta dentro do seu lar, afastada do local onde o infortúnio se deu, longe do centro das decisões. Nela, o sentimento retratado se derrama, como se não pudesse ser contido na tela. Monteiro Lobato, em uma famosa descrição da tela, citado por Philippov (2007) cataloga *Saudade* como um poema inteiro de mágoas resignadas. A citada autora vê a figura feminina

como alguém que sofre de maneira contida, discreta e ensimesmada, sem explosão, arroubo ou desespero. E essa dor contida é destacada pela maravilhosa luz que se infiltra pela janela, iluminando sua dolorosa intimidade. Também não podemos nos esquecer da alegada premonição do artista ao pintar a mulher sofrida e chorosa de Saudade, "[...] uma das telas mais inquietantes do artista, diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma premonitório [...]. Uma jovem viúva, toda de preto, contempla contrita uma fotografia." (LOURENÇO, 2007, p. 102.).



Saudade (1899). José Ferraz de Almeida Jr. Óleo sobre tela 197 x 101 cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Se esse quadro traz em si uma possível viúva de Almeida Jr., o fato é que não há na documentação informação suficiente para essa certeza. Contudo, Silva também destaca que Almeida Jr. se envolveu com Maria Laura e Rita Ybarra em um mesmo período, tendo nessa ocasião Ybarra dado à luz Mário, reconhecido pelo pintor em seu testamento. Maria Laura também deu à luz a dois filhos nesses anos, e em suas cartas, como já se destacou, fica insinuado que Almeida Jr. seria o pai de ambos.

A Revista Piauí publicou em sua 86ª Edição, de novembro de 2013, o texto Coitado do tio Jujiquinha - uma vida infeliz e o assassino do pintor Almeida Júnior, de autoria de Luiz Gastão Paes de Barros Leães. Ele é advogado e professor de Direito, além de bisneto de Francisca Eugênia Sampaio Góes Paes de Barros, irmã de José de Almeida Sampaio. Com a proximidade familiar, sua pena vem imbuída da defesa de Sampaio, e ele dedica grande tempo a discutir a relação muito próxima que Sampaio e Almeida Júnior construíram, interregno que ele não dedica à relação de Maria Laura e o marido. Leães aponta a mesma origem interiorana e afinidades comuns, além do parentesco. Sampaio era homem de grande prestígio social, e como Almeida Jr. estava ligado à rica e influente família Arruda Botelho, "cujas primeiras atividades estiveram ligadas à produção do açúcar e posteriormente, ao café" (RIBEIRO, 2012, p. 60). E, houve um tempo, também de grande fortuna – que na ocasião do crime já se encontrava perdida.

Ademais, confirma o que outras obras e o próprio processo crime que apurou a morte do pintor já informavam: Juca Sampaio encontrava-se em meio a grandes dificuldades financeiras. Igualmente, narra de forma aberta e clara a desconfiança que Juca tinha da relação entre Almeida Júnior e Maria Laura. O autor estudou o depoimento de testemunhas constantes do processo crime e destacou como foi dada importância à frase dita por Sampaio no momento do ataque a Almeida Júnior: "Roubaste-me a honra, mas não me roubas a vida" (LOURENÇO, 2007, p. 300, página), além de concluir que Sampaio não matara Maria Laura porque entendera que melhor seria sequestrar-lhe o objeto do amor. Morreu Almeida Jr. e ela permaneceu viva, socialmente condenada.

Vista como pecadora em razão do adultério cometido, Maria Laura acabou uma mulher divorciada<sup>73</sup>, o que era uma situação muito excludente para alguém que vivia em uma cidade do interior de um país profundamente católico no final do século XIX. Aos olhos da sociedade dominante, tão conservadora apesar de um mundo de grandes mudanças, ela não só enxovalhara a honra de seu marido e de sua família, mas rompera os laços de uma união que deveria ser eterna, uma vez que, perante Deus, prometera honrar, obedecer, amar e respeitar o cônjuge.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

ANTÔNIO, Jorge Luiz. *Morte e glória de Almeida Júnior: 1850-1899*. Secretaria de Estado dos Negócios da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1983.

AZEVEDO, Vicente de. *Almeida Júnior, o romance do pintor*. São Paulo-SP: Editora Própria, 1985.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª edição. São Paulo-SP: Fundação Editora da Unesp, 1997.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior. Um criador de imaginários*. São Paulo: PESP, 2007. (Catálogo de exposição).

PERROT, Michelle (Org). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v. 4.

\_\_\_\_\_. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Almeida Júnior, gestos feitos de tinta*. São Paulo: Alameda, 2001.

SILVA, Domício Pacheco e. *A morte no fim do mundo. A história do pintor Almeida Júnior*. São Paulo-SP: Terceiro Nome, 2013.

---

<sup>73</sup> Em seu depoimento ao Delegado de Polícia (LOURENÇO, 1997), o próprio Sampaio informa ter procurado Prudente de Moraes para tratar dos procedimentos do divórcio.

**ARTIGOS**

KRÜGER, Aline Carmes; MAKOWIECKY, Sandra. A representação da mulher na obra de Franklin Joaquim Cascaes – possíveis leituras. In **Anais do Fazendo Gênero 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos**. Florianópolis, UFSC, 23 a 26 de agosto de 2010. In [http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1297306999\\_ARQUIVO\\_artigo\\_Kruger\\_Makowiecky\\_fev\\_2011.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1297306999_ARQUIVO_artigo_Kruger_Makowiecky_fev_2011.pdf). Acesso em 10 jul 2015.

CUNHA, Karolina Dias da. As mulheres brasileiras no séc. XIX. In **Anais do Encontro Nacional do GT-Gênero**, Anpuh. Disponível em [https://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/karolina\\_dias\\_da\\_cunha.pdf](https://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/karolina_dias_da_cunha.pdf). Acesso em 08 mar 2021.

**TRABALHOS ACADÊMICOS**

DAHER, Anna Paula Teixeira. **A cultura da violência entre traços e tramas**: o caso do pintor Almeida Jr. (1850-1899). Dissertação (mestrado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017.

RIBEIRO, Nathalia Saraiva. **Entre Salomé, burguesas e mulheres populares**: reflexões sobre as personagens femininas das crônicas de João do Rio e a formação de perfis morais da modernidade urbana. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

**TEXTOS DE JORNAL**

BARBAS, Manoel Valente. O germe da tragédia. In **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia** (ABRAP), vol. 4, p. 97-102, 1997. Disponível em [http://www.asbrap.org.br/documentos/revistas/rev4\\_art6.pdf](http://www.asbrap.org.br/documentos/revistas/rev4_art6.pdf). Acesso em 22 set 20.

FUKUDA, Mônica. Um olhar sem paixão. In **Revista Campo e Cidade**. Edição 67 - Almeida Jr. 2010. Disponível em: < <http://www.campoecidade.com.br>>. Acesso em 03.jul./2012.

LEÃES, Luiz Gastão Paes de Barros. Coitado do Tio Jujuinha. In **Revista Piauí**. Anais da Pequena História. Edição 86, nov. 2013. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/coitado-do-tio-jujuinha/>. Acesso em 10 fev 2014.

