

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

SIMONE CLÉA DOS SANTOS MIYOSHI

MULHERES LEITORAS: REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS NA PINTURA
DE ALMEIDA JÚNIOR (1890-1900)

UBERLÂNDIA,

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

SIMONE CLÉA DOS SANTOS MIYOSHI

MULHERES LEITORAS: REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS NA PINTURA
DE ALMEIDA JÚNIOR (1890-1900)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia, como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Educação, na linha de pesquisa História e Historiografia da Educação.

Orientadora: Prof. Dra. Raquel Discini de Campos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M685m Miyoshi, Simone Cléa dos Santos.
2015 Mulheres leitoras : representações iconográficas na pintura de
Almeida Júnior 1890-1900) / Simone Cléa dos Santos Miyoshi. - 2015.
107 f. : il.

Orientador: Raquel Discini de Campos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Educação.
Inclui bibliografia.

1. Educação - Teses. 2. Almeida Júnior, José Ferraz de, 1850-1899 -
Ídolos e imagens - Teses. 3. São Paulo (SP) - Cultura - História - 1890-
1900 - Teses. 4. Mulheres intelectuais - São Paulo - 1890-1990 - Teses.
I. Campos, Raquel Discini de. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

UBERLÂNDIA,
2015

SIMONE CLÉA DOS SANTOS MIYOSHI

**MULHERES LEITORAS: REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS NA PINTURA
DE ALMEIDA JÚNIOR (1890-1900)**

BANCA EXAMINADORA:

Raquel Discini Campos – UFU

Rosa Fátima de Souza Chaloba – UNESP

Sauloéber Tarsio de Souza - UFU

Uberlândia, 1º de junho de 2015.

Com amor e eterna gratidão
para as três grandes mulheres da minha vida,
leitoras da vida,
Vó Cissa (in memorian),
Vó Lizette (in memorian),
Mamãe Marineusa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora Raquel Discini de Campos, pelo apoio e dedicação a essa pesquisa, através de sua leitura crítica e atenta, bem como ao rigor, necessários a essa empreitada. Mas, sobretudo, gostaria de agradecê-la pela amizade e afetividade. Mais do que uma orientadora, Professora Raquel hoje se tornou uma grande amiga e parceira nos caminhos, não apenas naqueles voltados aos estudos ou ao conhecimento, mas aos caminhos que permeiam a vida.

Em segundo lugar, devo minha gratidão eterna à Alexander Gaiotto Miyoshi. Agradeço pela ajuda inicial, pelo apoio irrestrito e por nunca duvidar desse sonho. Agradeço, sobretudo por me ajudar a pensar e refletir sobre o tema e as fontes desse estudo. Essas poucas linhas não conferem a dimensão da importância dessa parceria e da forte presença de Alex na minha vida.

Gostaria de agradecer aos professores do programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Uberlândia, por compartilhar seus saberes e pelas ótimas manhãs e tardes de estudo, reflexão e descobertas. Bem como aos funcionários, na figura do secretário James, sempre gentil e solícito.

Agradecer a leitura atenta e criteriosa no momento da qualificação da professora Sandra Cristina Fagundes de Lima e do professor Haroldo de Resende, que contribuíram muito para escrita final da dissertação, bem como para aparar arestas e questões pertinentes ao campo da História.

Também minha gratidão aos meus queridos amigos da Pós-Graduação Gilson Machado, grande amigo, incentivador e excelente crítico, minhas amigas e parceiras nas reflexões no campo da História, Jeanne Mesquita e Carla Lisboa. E à minha querida Renata Neiva, grande parceira nos congressos e discussões acerca das questões de gênero. Em tempo, também agradecer à professora Vera Puga, por me acolher em sua disciplina na Faculdade de História, dessa mesma Universidade.

Agradeço a agência de fomento CAPES, pela bolsa de estudos concedida ao longo dessa pesquisa, que muito ajudou a subsidiar a ida aos eventos internacionais, como o importante evento do campo da História da Educação CHIELA, ocorrido na Cidade do México e o COLUBHE, em Curitiba. Bem como, corroborou, não apenas para o estudo em si, mas, sobretudo, para a minha formação enquanto pesquisadora.

Gostaria de registrar a minha mais profunda gratidão às minhas queridas amigas, Ludmila Gomide, Erika Germanos, Liliane Torres, Milene Agreli e Ana Luzia da Silva

Vieira. Agradeço a amizade, o carinho, e o apoio integral. Por fim, agradeço à minha família, minha mãe Marineusa e ao meu padrasto José Otávio. Agradeço, sobretudo, ao meu filho Gabriel, pela paciência, amor e pelos abraços apertados nos momentos mais difíceis.

Agradeço à vida e a Deus por essa oportunidade.

RESUMO

Esta pesquisa busca contribuir com os estudos das representações e imagens de mulheres leitoras. Para tanto, se fez necessário a abordagem sobre a história das mulheres, história da educação e história da arte e também o entendimento do período estudado. O recorte temporal e geográfico abarca os anos 1890 a 1900, no Estado de São Paulo; e as fontes utilizadas são as obras do pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior. A obra, como fonte para a escrita da história da educação, justifica-se em função da importância de seus registros pictóricos no que diz respeito à temática das mulheres leitoras. As mesmas foram criadas em um momento singular da história política do Brasil, onde a capital paulista procurava se erigir perante a nação como modelo de civilização e progresso. Buscou-se também ampliar o conhecimento sobre o papel dessas imagens em relação à história da educação, buscando, em particular, entender os lugares da mulher nessa relação, entender como essas imagens poderiam interferir na sua constituição enquanto sujeito, educando o olhar, não apenas das mulheres, mas também dos homens, crianças, enfim, de toda uma geração e sociedade que mantiveram contato com elas.

Palavras-chave: Almeida Júnior; mulheres leitoras; história regional paulista.

ABSTRACT

This research aimed to contribute with the studies of representations and images of readers' women. For this, it was necessary to make an approach about the women history, the education history and Art history, an also, the understanding of the studied period. The time, and geographic frame comprehended the years 1890 to 1900, at the state of São Paulo; the sources used were the paintings of Jose Ferraz de Almeida Junior, a painter who was born in Sao Paulo. The paint, as source for the writing of the education history, was used because the importance of its pictorial registration about the theme of readers' women. They were created in a singular moment of the Brazil politic history, when the capital of the state of São Paulo was trying to grow in front of the nation as a model of civilization and progress. It was aimed, also, to enlarge the knowledge about the role of these images related with the education history, trying to understand the place of the woman in this relation, understand how these images could interfere in its constitution as a subject, educating the look, not just the women's look, but also the men's, children's, and of a hole generation and society that kept contact with them.

Keywords: Almeida Junior, woman readers, History regional of São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Moça com livro (s/data), óleo sobre tela 50x61cm, José Ferraz de Almeida Júnior - MASP – Museu de Arte de São Paulo.....	12
Figura 2	Leitura, 1892, óleo sobre tela, 95 x 141 cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado, São Paulo.....	12
Figura 3	Saudade, 1899, óleo sobre tela, 197x101cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	13
Figura 4	Repouso (s/data), óleo sobre tela, 85x 115 cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Coleção Particular, Rio de Janeiro.....	13
Figura 5	Largo da Misericórdia, São Paulo, 1905, fotógrafo desconhecido	38
Figura 6	Camille Monet and a Child in the Artist's Garden in Argenteuil, 1875, óleo sobre tela, 21 3/4 x 25, Claude Monet, - Collection Museum of Fine Arts, Boston.....	41
Figura 7	Descanso do Modelo, 1882, José Ferraz de Almeida Júnior - Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro	46
Figura 8	Caipiras negaciando, 1888, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	46
Figura 9	Fuga para o Egito, 1881, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.....	47
Figura 10	Derrubador brasileiro, 1879, José Ferraz de Almeida Júnior - Museu de Belas Artes, RJ.....	48
Figura 11	O Violeiro, 1899, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.....	49
Figura 12	Caipira picando fumo, 1893, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	49
Figura 13	Partida da monção, 1897, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.....	50
Figura 14	Uma leitura tranquila, 1882, óleo sobre madeira, 26 x 40,6 cm, Ludovico Marchetti.....	65
Figura 15	Moema, 1866, Victor Meirelles - Museu de Arte de São Paulo, SP.....	67
Figura 16	Moema, 1895, Rodolpho Bernardelli - Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.....	67
Figura 17	Pietá, 1498, escultura em mármore, 1,74m X1,95m, Michelangelo - Basílica de São Paulo, Vaticano.....	68
Figura 18	A Pintura (Alegoria), 1892, 250cm x 125cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	69
Figura 19	Alegoria da República, 1896, Manoel Lopes Rodrigues - Museu de Arte da Bahia, Salvador.....	69
Figura 20	Alegoria do Rio Carioca, 1882, Pedro Américo -Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	70
Figura 21	Madame de Pompadour, 1756, François Boucher - The Wallace Collection London.....	72
Figura 22	Mulher lendo (1869), óleo sobre tela 54,3 x 37,5cm, Camille Corot -The Metropolitan Museum of Art, Nova York.....	72
Figura 23	Annunciation (1333), têmpera sobre madeira, 184cm x 210cm, Simone Martini – Galeria Uffizi, Florença.....	73

Figura 24	Cumaeen Sibyl, 1510, Michelangelo Buonarroti - Capela Sistina, Vaticano, Itália.....	74
Figura 25	A Leitura (s/data), Oscar Pereira da Silva.....	75
Figura 26	Interior menina que Lê, 1876, Henrique Bernardeli, São Paulo - Museu de Arte de São Paulo.....	75
Figura 27	Mãe, Eliseu Visconti, 1910 - Coleção Particular, Rio de Janeiro	76
Figura 28	Leitura, Lasar Segall, 1913.....	76
Figura 29	Leitura, 1892, óleo sobre tela, 95 x 141 cm, José Ferraz de Almeida Júnior- Pinacoteca do Estado.....	77
Figura 30	S/ título, cena de família de Adolfo Augusto Pinto, 1891, óleo sobre tela, 106x 137cm, José Ferraz de Almeida Júnior.....	79
Figura 31	La liseuse, c. 1776, óleo sobre tela, 81,1 x 64,8 cm, Jean-Honoré Fragonard, - National Gallery of Art, Washington.....	80
Figura 32	A dama de Frankfurt, 1858, óleo sobre tela, 104 x 140 cm, Gustave Courbet - Wallraf-Richartz Museum, Colônia.....	81
Figura 33	Fotografias de Rita Ybarra - Arquivo Sônia Ybarra de Almeida	82
Figura 34	Retrato da Marquesa de Pompadour, 1748-55, pastel e guache sobre papel, 177 x 130 cm, Maurice-Quentin Delatour - Louvre, Paris.....	84
Figura 35	Moça com livro (s/data), óleo tela 50x61cm, José Ferraz de Almeida Júnior - MASP – Museu de Arte de São Paulo.....	85
Figura 36	Jovem Mulher Lendo(1866), óleo sobre tela, 60 x 72,9cm, Gustave Coubert - National Gallery of Art (Washington D.C.)	86
Figura 37	Garota lendo, óleo sobre tela, 41 x 53cm, Franz Eybl, 1850 - Galerie Belvedere, Viena.....	87
Figura 38	La marquise De La Croix, c.1768, aquarela sobre papel, Carmontelle - Musée Condé, Chantilly.....	88
Figura 39	Menina em faixa azul, Wilhelm Amberg (1822-1899), Alemanha	89
Figura 40	Retrato de Adelaida Simonovich, 1889, óleo sobre tela, Valentin Serov (1865-1911) - Museu Russo, São Petersburgo.....	90
Figura 41	Repouso (s/data), óleo sobre tela, 85x 115 cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Coleção Particular, Rio de Janeiro.....	91
Figura 42	After the Ball, oleo sobre, 1895, Ramón Casas i Carbó - Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona.....	92
Figura 43	La lecture, c. 1760, guache sobre papel, Pierre-Antoine Baudouin - Musée des Arts Décoratifs, Paris.....	93
Figura 44	Saudade, 1899, óleo sobre tela, 197x101cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	94
Figura 45	Nhá Chica, 1895, José Ferraz de Almeida Júnior- Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	95
Figura 46	Woman Reading a letter, 1663-64, Johannes Vermeer - Rijksmuseum, Amsterdam.....	96
Figura 47	Afeto materno, sem data, Ernest Anders (1845-1911)- Hamburg, Alemanha.....	97
Figura 48	Lost in Thought, Ernest Anders - Alemanha.....	97
Figura 49	Luz da Manhã Interior, 1923, Daniel Garber - Estados Unidos.....	98

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	OLHARES SOBRE O TEMA.....	18
2.1	Pressupostos teóricos e métodos da História.....	18
2.2	Conceito de Cultura.....	23
2.3	Imagens e representação.....	24
2.4	Iconografia – Instrumentos para leitura de imagens.....	28
2.5	Leitura – Uma prática cultural.....	30
3	O TEMPO, O ARTISTA.....	32
3.1	O Tempo.....	32
3.1.1	<i>O ideário republicano entre utopias e realidades.....</i>	<i>32</i>
3.1.2	<i>Na capital paulista.....</i>	<i>38</i>
3.1.3	<i>Na Arte.....</i>	<i>42</i>
3.2	O Artista.....	43
4	REPRESENTAÇÕES FEMININAS.....	58
4.1	Representações das mulheres na História.....	58
4.2	Mulheres educadas.....	62
4.3	Representações de mulheres na pintura.....	67
4.4	Representação de mulheres leitoras na pintura.....	72
5	PARA ALÉM DAS IMAGENS.....	78
5.1	Representações de leitoras de Almeida Júnior.....	78
5.1.1	Quadro <i>Leitura</i>	78
5.1.2	<i>Leitura na intimidade</i>	79
5.1.3	<i>A Modelo</i>	83
5.2	Quadro <i>Moça com livro</i>	86
5.3	Quadro <i>Repouso</i>	92
5.4	Quadro <i>Saudade</i>	95
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
	REFERÊNCIAS.....	102

A palavra e a imagem são as duas correlações que se buscam eternamente.

Goethe

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca contribuir para os estudos das representações e imagens de mulheres leitoras, tendo como campo de abordagem, sobretudo, a história da educação, a história cultural e a história da arte, bem com as questões que envolvem as discussões de gênero. Trata-se, portanto, de um trabalho interdisciplinar.

O recorte cronológico e temático abarca a representação visual de leitores no Brasil entre o final do século XIX e o início do XX, mais precisamente na última década do século XIX (1890-1900), voltado às representações pictóricas da mulher leitora. Para tanto, meu objeto e fonte de estudo foram as obras do pintor brasileiro José Ferraz de Almeida Júnior. Nascido em Itu (SP), em 1850, faleceu em Piracicaba (SP), em 1899. Foi um importante pintor do período, entre outros motivos, por retratar o povo do campo. Entre suas obras mais conhecidas estão: *O derrubador brasileiro* (1888), *Caipira picando fumo* (1893), *Amolação interrompida* (1894), *Saudade* (1899) e *A partida da monção* (1899).¹ Nas palavras de Pitta (2013).

Almeida Junior foi considerado um artista central na história da arte paulista de fins do século XIX. Alçado ao estatuto de marco inaugural da arte nacional pela crítica paulista de seu tempo, sua obra foi celebrada pela geração modernista como “a madrugada do dia seguinte” da arte brasileira, como definiu ainda Lobato em sua célebre frase, em 1917. Tomada por essa geração como um percussor e modelo para os artistas, a obra do pintor foi interpretada e reinterpretada conforme a variedade de anseios e expectativas de modernização e dinamização do meio cultural dessa geração (Pitta, 2013, p.59)

A escolha inicial desse artista se deve à importância de sua trajetória no período estudado e pela produção de obras representativas do tema mulheres leitoras— como os

¹ Diversos pesquisadores têm se debruçado sobre as obras do pintor Almeida Júnior. Muitas de suas pinturas são temas de teses de doutorado e mestrado. A exemplo disso podemos encontrar uma série de estudos sobre o artista orientados pelo pesquisador Domingos Tadeu Chiarelli, bem como, por Maria Cecília França Lourenço, através do primeiro estudo acadêmico sobre o artista, além de ensaios e artigos realizados pelos pesquisadores Jorge Coli, Luciano Migliaccio, Daniela Carolina Perutti, entre outros.

quadros *Moça com livro* (sem data), pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo – MASP, *Leitura* (1892) e *Saudade* (1899) da Pinacoteca do Estado de São Paulo e, por fim, *Repouso* (sem data), pertencente a uma coleção particular. Todas as obras, neste caso, representam mulheres leitoras.

Figura 1: *Moça com livro* (s/data), óleo sobre tela 50x61cm, José Ferraz de Almeida Júnior, - MASP – Museu de Arte de São Paulo



Fonte: < <http://masp.art.br/servicoeducativo/assessoriaaoprofessor-ago07.php> >

Figura 2: *Leitura*, 1892, óleo sobre tela 95 x 141 cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado, São Paulo.



Fonte: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335> >

Figura 3: Saudade, 1899, óleo sobre tela, 197x101cm, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Figura 4: Repouso (s/data), óleo sobre tela 85x 115 cm, José Ferraz de Almeida Júnior
- Coleção Particular, Rio de Janeiro



Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida Júnior - Repouso, s.d. \(Col. Particular\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida_Júnior_-_Repouso,_s.d._(Col._Particular).jpg)>

A abordagem dos quadros foi realizada da seguinte maneira – identificação das obras e das condições de sua produção, tais como as circunstâncias de encomenda, a relação e a comparação com outros exemplares de mesma iconografia, a inserção das obras nos ambientes públicos e/ou privados, considerando sua exposição, reprodução em outros suportes (revistas, jornais etc.), recepção crítica e impacto social por meio de textos e comentários feitos em sua época. A partir desse ponto deu-se o cotejamento com a história da educação, isto é, procedeu-se a compreensão dessas obras em paralelo à cultura, às políticas e às práticas educacionais do período, quer fossem formais ou informais, de modo a lançar luzes sobre os sentidos da representação da mulher leitora nas artes visuais em consonância com os projetos de modernidade da Primeira República.

Inicialmente é possível perceber, através da representação pictórica da mulher leitora, certa idealização, contrária aos preceitos artísticos da época que demandavam uma representação realista (ou naturalista) do mundo. Dessa maneira, algumas questões surgiram logo no início da pesquisa, tais como: Quais seriam as diferenças e equivalências entre a figuração da mulher leitora e a mulher “real” naquela época? Quais relações se pode estabelecer entre a representação pictórica da mulher leitora e as mulheres do período? Tais imagens educavam o olhar e as sensibilidades dos homens e mulheres do período? Elas possuem uma intencionalidade ou um potencial educativo? As representações perpassam e traduzem um imaginário² e uma idealização do real? Elas colaboraram para a construção de uma cultura visual no período?³

Alguns pesquisadores estudaram a representação de mulheres leitoras na literatura de ficção, em especial nos romances brasileiros. Dentre esses pesquisadores é importante citar o trabalho da pesquisadora Marisa Lajolo, que muito contribuiu para a história da leitura no Brasil. Um dos aspectos de sua pesquisa abrange a representação da mulher leitora na literatura. Assim como vale citar a coleção *Mulher e Literatura*, organizada por Constância

² Compreendendo imaginário dentro de uma perspectiva da história cultural, “Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.” (Pesavento, 2003, p.43)

³ Vale ressaltar aqui que as questões iniciais do estudo acerca da dicotomia entre o real e o representado, ou das representações do real, serão explicados oportunamente no decorrer desse capítulo. De antemão, pode-se dizer que pode-se eliminar a separação do real e não real, pois a representação muitas vezes tem o potencial de substituir o real que ela representa. Assim, as representações se “... inserem em regimes de verossimilhança e credibilidade e não de veracidade.” (Pesavento, 2003, p.41)

Lima Duarte, onde se pode encontrar os mais variados ensaios relacionados à história, à educação, à literatura e à temática feminina ou de gênero.⁴

Portanto, este trabalho propõe ampliar o entendimento de um imaginário que inclua a representação visual, nomeadamente na pintura. Para tanto, se fez necessário a abordagem sobre a história das mulheres, história da educação, história da arte e os pressupostos teóricos da história, bem como, entendimento do período estudado - final do século XIX e início do XX.

Assim, o objetivo primordial dessa pesquisa é ampliar o nosso conhecimento sobre o papel dessas imagens em relação à história da educação, buscando, em particular, entender os lugares da mulher nessa relação, como essas imagens poderiam interferir na sua constituição enquanto sujeito, educando o olhar não apenas das mulheres, mas também dos homens, crianças, enfim de toda uma geração e sociedade que manteve contato com elas. Trata-se, em última análise, de uma tentativa de reflexão sobre o papel desempenhado pela iconografia na arquitetura daquilo que Upiano Bezerra de Meneses chamou de Cultura Visual.

O ponto de chegada, portanto, da História Visual deveria ser, não a História que se faz com documentos visuais, mas a História que elege a visualidade como plataforma estratégica de observação de uma sociedade, na sua organização, funcionamento, mudança. (Meneses, 2008, p.10)

A cultura visual enquanto campo de pesquisa, apresenta-nos uma possibilidade de estabelecer relações entre diferentes linguagens e sentidos, além de apresentar um movimento de interrogação acerca das imagens construídas e forjadas em seu tempo. Podemos dizer, que a imagem é uma construção social, porque decorre de um arranjo de um sujeito, ou de vários sujeitos, que estão em sociedade. Por outro lado, a imagem também colabora para a constituição de um imaginário. Há uma retroalimentação. Estabelece-se uma relação recíproca e constante.

As fontes imagéticas têm o poder de seduzir a atenção de quem olha, pois elas comunicam, contam uma história. Dessa maneira, faz-se necessário fazer boas perguntas as imagens, pois elas não falam por si só. No entanto, a

⁴ Para aprofundamento do tema, ver LAJOLO, Marisa. *Formação da leitura no Brasil*, São Paulo, editora Ática, 1998. Bem como, a coleção completa *Mulher e Literatura*, organizada por Constancia Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte e Kátia da Costa Bezerra.

imagem para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar. (Mauad, 1996, p.10)

Pretendeu-se reconstruir o imaginário do grupo social do qual o pintor fazia parte, pois o mesmo representou leitoras a partir de suas concepções de mundo, pintura e de práticas sociais que considerava importantes. Além das representações em suas telas, há um modo de ver e ser, uma forma de apresentar pessoas inseridas em práticas culturais. Porque o sujeito é sempre um “eu” e um “outro”, é um ser individual e coletivo (Chartier 2009, Nunes e Carvalho.2005).

As personagens representadas nas pinturas estudadas, apresentam-se em situação de leitura, uma prática social que se disseminava no período, portando um objeto cultural: o livro. Essas mulheres, sujeitos educáveis por excelência, predominantemente da elite, estão presentes nas discussões educacionais no final do século XIX e XX, sejam elas do ponto de vista da educação formal ou informal. Observa-se a temática na pauta da esfera pública, pois médicos, juristas, literatos, jornalistas, feministas, entre outros, estão nesse período discutindo e construindo normas e regras sobre o comportamento feminino. (Chartier 2009; Campos, 2009).

Dessa maneira, o objeto de investigação apresentou um caráter multidisciplinar, constituindo-se numa pesquisa de fronteira, onde diferentes áreas e conhecimentos se relacionam, estabelecendo um alargamento do universo de pesquisa, possibilitando diversos questionamentos, oportunizando o encontro de novas temáticas e metodologias de estudo.

Este trabalho foi organizado da seguinte maneira: na segunda seção, “*História – método e olhares sobre o tema*”, apontamos os pressupostos teóricos que sustentam e orientam esse estudo, assim como o posicionamento crítico e métodos do historiador. Apresentamos as relações do tema estudado e os apontamentos teóricos sobre representações pictóricas.

Na terceira seção, “*O Tempo o Artista*”, procuramos inicialmente realizar uma breve contextualização do período estudado, apontando de forma direta suas características mais contundentes e as problemáticas mais enfatizadas. No texto reservado para o artista, procuramos apresentá-lo de forma peculiar, no entanto, esta tarefa tornou-se bastante desafiadora, porque após diversas leituras biográficas, sempre incorria em um texto pouco atrativo e repetitivo. Dessa maneira, optamos por fazer um breve relato biográfico e valorizar

mais suas relações políticas, bem como a análise de artigos jornalísticos publicados em seu tempo.

Na quarta seção, “*Representações femininas*”, procuramos realizar uma breve discussão sobre a história das mulheres, tentando compreender os sujeitos representados na obra de Almeida Júnior em seu contexto. Em sequência, em “Mulheres Educadas” traçamos uma breve análise sobre a educação feminina e suas relações com as práticas de leitura e culturais do período estudado. No item “Representações na pintura”, abordamos a representação iconográfica feminina nas artes visuais, fechando a seção com a “As Leitoras”, onde apresentamos os quadros que serão estudados e os comparamos com a iconografia da época.

A quinta seção é dedicada à análise das obras: os quadros *Leitura* (1892), *Moça com livro* (s/data) e *Repouso* (s/data)⁵. Primeiramente procuramos observar as imagens atentamente e cotejá-las com outras obras, no intuito de buscar construir uma reflexão que possibilite ampliar o entendimento sobre as mesmas, estabelecendo relações com a educação em um sentido mais amplo, buscando realizar um novo diálogo a partir das obras, desvendando-as, oportunizando novos olhares e leituras sobre o tema.

⁵ No entanto, neste texto constará inicialmente a análise do quadro *Leitura* (1892).

2 OLHARES SOBRE O TEMA

2.1 Pressupostos teóricos e métodos da História

O que é História e como se faz História? Que campo de estudos é esse, no qual historiadores constroem uma narrativa acerca de uma sociedade, de um fato, de uma época ou de um indivíduo em específico, localizado em um tempo e um espaço? Antoine Prost afirma logo no início de *Doze lições sobre história*: “história é uma narrativa, é a arte de escrever, e ela só existe por meio de uma fonte” (Prost, 2008, p.13).

Seu produto é um discurso legitimado ou não pelo campo da história. A narrativa histórica é uma versão, não é um espelho do fato tal como ele acontece. Ela é uma interpretação sobre o passado, ela não é verdade absoluta, ela é uma prática que se dá em meio aos pares, seus semelhantes, os historiadores, portanto não é feita sozinha. O historiador necessita trabalhar sobre o material escolhido, as fontes e suas questões para transformá-los posteriormente em história (Certeau, 1988).

Assim, historiar se faz aos pares, e é a prática legitimada pelo campo, que é composto por historiadores, mulheres e homens interessados no assunto. Eles “fazem história para um público que os lê ou escuta, discute com eles e acha seu trabalho interessante” (Prost, 2008, p.13).

Assim, o fazer histórico busca compreender e explicar um tempo, construindo uma narrativa com bases em documentos, sejam eles escritos ou não, acerca de um dado objeto, que se pode considerar ou avaliar como um testemunho de uma dada época. Para isso há o olhar, a escolha e a ação do historiador.

A operação histórica, portanto, é uma prática, transforma vestígios em documentos, estabelece uma alteração em seu estatuto. Ela desenvolve-se em lugares de pesquisa, coteja, faz emergir as diferenças e semelhanças, busca os desvios, as ausências e excessos de presença, não renuncia ao particular, nem ao inusitado. Cabe ainda dizer que a organização da história é sempre referente a tempo e espaço determinados, onde cada sociedade utiliza suas técnicas e instrumentos próprios (Certeau, 1988, p.29). Segundo o autor:

Considerar a história como uma operação, será tentar, de um modo necessariamente limitado, compreendê-la com relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, um ofício etc.) e *procedimentos* de análise (uma disciplina). É admitir que a história faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser captada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática” (Certeau, 1988, p.18).

Cabe ao historiador debruçar-se sobre seu material, objeto de estudo, manipulá-lo, perscrutá-lo e cotejá-lo. Esse manejo se faz com método, seguindo regras. Esse fazer histórico participa das transformações pelas quais as sociedades passam com a natureza, “transformando o “natural” em utilitário... ou em estético... ou fazendo passar uma instituição social de um estatuto a outro”, por exemplo, transformando uma floresta em lugar de exploração, uma montanha em uma paisagem representada numa tela ou uma igreja em um museu (Certeau, 1988, p.29-30).

Antes da empreitada de busca e mapeamento das fontes, o historiador necessita formular questões. Prost nos alerta quanto à importância das questões: “a História não pode proceder a partir dos fatos: não há fatos sem questões, nem questões prévias” (PROST, 2008, p.71), assim afirmando que não é possível encontrar respostas sem formular questões, sem problematizar. Os historiadores as formulam, e essas necessitam ter pertinência, antecedendo a prática. “Mapear fontes é, portanto, preparar o terreno para uma crítica empírica vigorosa que constitua novos problemas, novos objetos e novas abordagens. ” (Nunes e Carvalho, 2005, p.35)

Nessa busca selecionamos vestígios e apagamos outros, pois não é possível ver todos. Vestígios podem ser transformados em documentos com o olhar do historiador. No entanto, documentos não existem por si, eles precisam do olhar do historiador para existir. Ginzburg (1989) compara esse trabalho ao do investigador, do detetive ou do caçador, em busca de vestígios que o levem a uma descoberta, à solução de um crime, ao encontro da caça.

Ainda, um caminho apontado por Ginzburg (1989, 2007, 2009) e Levi (1992), a partir da perspectiva da micro-história, diminui-se a escala de observação dos objetos e fontes de pesquisa ou lança-se um olhar mais específico sobre eles, possibilitando o descortinamento de novas realidades. Porém, fazem-se necessários certos cuidados, pois sendo a prática reduzida “...em uma análise microscópica e em um estado intensivo do material documental...” (Levi, 1992, p.136), suscita ambiguidades, devido à dificuldade em descrever diferentes combinações de escala, em diferentes âmbitos sociais. Mesmo com essa problemática, a prática de redução de escalas possibilita ao pesquisador deparar-se com fatores ainda não observados ou analisados. Para Pesavento (2004), no âmbito da micro-história, os pesquisadores que adotam esse método procuram “... analisar situações, especificar ações individuais, acontecimentos precisos, redes capilares de relações, mas sem perder de vista a realidade mais global” (p. 214).

Assim, vale ressaltar que o trabalho em arquivos constitui-se em umas das tarefas mais importantes do fazer do historiador, na busca, não só de vestígios, mas de informações, outras fontes que possam ser cotejadas com o objeto de estudo. No entanto, a

ida aos arquivos tem um significado próprio dentro da prática do historiador, significado em boa parte construído por aquele poder polivalente de que nos fala Jacques Le Goff: o poder do doador, do organizador dos acervos e do usuário que os manipula (Nunes e Carvalho, 2005, p.32).

Assim, deve-se levar em conta as intenções do doador e seu papel naquela sociedade, seja qual for ela, dentro do universo de estudo, as exigências da entidade receptora e organizadora dos documentos contidos no arquivo ou instituição, além do poder do próprio pesquisador, o lugar de onde fala e para quem fala, assim como seu poder de selecionar e escolher aquilo que considera pertinente (Nunes e Carvalho, 2005).

A partir da década de 1930, com a Escola dos Annales⁶ e a propagação dos ideais de seus disseminadores, amplia-se a noção de documento, estabelece-se o alargamento do conteúdo do termo documento, o mesmo explode em possibilidades, constituindo-se numa verdadeira revolução documental. A história passa a ser escrita com documentos que existem e que já foram analisados, mas também com documentos que não existiam com tal estatuto até então.

Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entreaajuda que supre a ausência do documento escrito? (Febvre, 1953, p.428).

Le Goff (2003) demonstra que o documento, em seu novo estatuto, torna-se peça fundamental na construção da narrativa histórica, onde a memória coletiva apresenta-se através de uma permanência concreta e simbólica: o “documento-monumento”. Le Goff preconiza que todo documento é um monumento, pois é produto da sociedade e é atravessado por relações de poder. Assim, ele diz que na memória coletiva

⁶ Movimento historiográfico, idealizado por Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929 na França. Neste período é lançado o periódico *Annales d'histoire économique et sociale*, propondo novos métodos acerca das pesquisas em Ciências Sociais e História, além de realizarem contundentes críticas ao modo positivista de conduzir as pesquisas.

o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada, quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (Le Goff, 2003, p. 525).

A prática historiográfica de hoje não é feita como antes da época do surgimento do movimento historiográfico dos Annales. Antes desse movimento, o documento era tomado como ator principal das pesquisas, dentro de uma perspectiva positivista, considerando apenas os documentos “verdadeiros”. Levando sempre em conta, dentro da perspectiva dos Annales, que todo documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, iluminam-se as condições de produção e os modos de produção, sendo possível observar em que medida o documento é instrumento de poder.

Os monumentos apresentam-se como uma herança do passado, como sinais de uma dada época, e sua evocação procura perpetuar e recordar esse tempo, rememorar um fato, um indivíduo, voluntária ou involuntariamente. Segundo os positivistas, os documentos eram os objetos centrais de estudo. Para os estudiosos dessa escola, através dos “verdadeiros” documentos, era possível vislumbrar os registros dos fatos históricos e seu conteúdo enriquecia-se e ampliava-se. Ele era a prova do acontecido, a prova da verdade, a prova de um fato. Sua objetividade fazia oposição à intencionalidade memorial do monumento. Os historiadores positivistas buscaram fazer uma contundente crítica ao documento, procurando essencialmente provar sua autenticidade, atribuindo uma importância fundamental à datação. Com a revolução dos Annales, seus idealizadores ampliam essa crítica, e modificam o estatuto do documento, introduzindo a ideia de que todos os documentos são fabricados, escolhidos e guardados por pessoas, portanto, não são isentos, nem surgiram por obra divina⁷. Le Goff (2003, p.536) esclarece

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinha o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.

⁷ A importante consideração de Marc Bloch já apontava esse cuidado: “o que por vezes parecem pensar os principiantes os documentos não aparecem, aqui ou ali, pelo efeito de qualquer imperscrutável desígnio dos deuses. A sua presença ou a sua ausência no fundo dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que não escapam de forma alguma à análise e os problemas postos pela sua transmissão, longe de serem apenas exercício de técnicos, tocam eles próprios, no mais íntimo da vida do passado”. (1942, pp.29-30)

Aparece aqui uma interessante e importante constatação: no princípio das pesquisas históricas o documento era aquele que dominava a prática historiográfica, partia-se dele. Hoje, no entanto, parte-se do problema, das questões que se colocam diante das fontes de pesquisa e dos documentos.

O documento deve ser analisado, desmistificado, indo-se além de seu significado aparente. Conforme demonstrou Le Goff (2003, p.538): “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.”

Se a história é conhecimento, ou construção de conhecimentos através de vestígios, que posteriormente são transformados em fontes pelos historiadores, o método crítico é fundamental para analisar as fontes. Faz-se necessário a crítica externa e interna do documento no intuito de realizar o diálogo com a fonte, bem como com a bibliografia já produzida sobre o período em que esta foi produzida, procurando entender suas representações e o espírito da época, tomando-se o cuidado de não ser ingênuo, pecado capital dos que se arriscam a contar o passado de forma científica (Prost, 2008, pp. 66-68; Campos, 2012).

Já na relação entre historiografia da educação e fontes, Nunes (2005) e Carvalho (2005), em suas pesquisas, discutem o alargamento da concepção de documento. As autoras buscaram “compreender as fontes não apenas como instrumento manipulado pelo pesquisador, mas como problema que remete diretamente à constituição do campo da própria história da educação”.⁸

Antes do impacto dos *Annales* e Nova História Cultural, as pesquisas em História da Educação giravam em torno dos temas relacionados à organização escolar ou ao pensamento pedagógico. Havia, portanto, uma necessidade de ampliar o universo das fontes e documentos. O olhar do pesquisador e da educação não estaria mais apenas voltado para antigos documentos escolares ou concepções pedagógicas e métodos. Surgiram novos objetos de estudo, em novos lugares dentro de um campo de pesquisa em franca remodelação (Lopes, 2002).

⁸ Nunes e Carvalho (2005) esclarecem ainda que a “[...] história como disciplina escolar apareceu nas universidades e escolas normais européias, no final do século XIX, forjada pela defesa da necessidade de um ensino sistemático da pedagogia, que se iniciara justamente com sua própria história e arte de ensinar. A prestigiada Universidade de Harvard foi, muito possivelmente, a primeira instituição a nomear, em 1891, um professor de History and Art of Teaching. No Brasil a história da história da educação não se dissocia da Escola Normal, nem da inserção da pedagogia como seção da Faculdade Nacional de Filosofia ou da criação das Faculdades de Pedagogia e dos programas de pós-graduação em educação dos anos 1970.” p.20

Dessa maneira, a História da Educação aumentou seu repertório de fontes na esteira dos pressupostos teóricos da Nova História Cultural, herdeira do movimento historiográfico dos Annales. Além de ampliar o universo de fontes, ela diversificou as perguntas que fazia. Assim, o que legitima esse trabalho dentro da História da Educação é o olhar para as representações em curso sobre um sujeito histórico, “as mulheres”, que só vieram à luz dentro do campo dos anos de 1990 em diante, bem como a fonte utilizada: as pinturas de Almeida Júnior (Lopes, 2002; Campos, 2012).

2.2 Conceito de Cultura

Entender o conceito de cultura nesta pesquisa é fundamental, já que tanto o objeto de estudo, quanto a problemática, transitam no universo da cultura como expressão artística, mas não apenas no que se refere à apreciação dos produtos e objetos da arte.

A palavra cultura é carregada de variados significados, às vezes contraditórios, e até hoje é motivo de muitos estudos e discussões. No entanto, esse debate não é assim tão novo: ele atravessou o século XX e continua na pauta de discussões dos estudiosos dessa área.

Autores como Terry Eagleton e Adam Kuper dedicaram-se a explicar o conceito de cultura. No início do século XX este conceito está muito imbricado com o conceito de civilização. Este era muito utilizado na França, em detrimento do conceito de cultura, já que ser civilizado, desde o século XVIII, era fazer uso da racionalidade, da ciência e da técnica, onde o mundo urbano e seu modo de vida eram valorizados. Nascia assim a ideia de progresso, e ser moderno era fazer uso da ciência para aprimorar a tecnologia, o desenvolvimento da indústria, bem como o refinamento dos costumes e modos de vida. Por outro lado, para os alemães a ideia de cultura (*kultur*) estava muito ligada à subjetividade de um povo e ao aprimoramento do espírito: “o conceito de *kultur* espelhava a consciência de uma nação (como a Alemanha) que tinha que lutar constantemente para constituir novas fronteiras, tanto num sentido político como espiritual” (Kupper, 1999 p.55).

Vale ressaltar aqui que a obra de Norbert Elias (1990), “O processo civilizador”, analisa os conceitos de cultura e civilização, tratando especificamente da mudança dos costumes na sociedade europeia entre os séculos XIII e XIX e abordando os costumes, da sociedade de corte e depois da sociedade burguesa. No entanto, sua análise não fica apenas na descrição dessas mudanças, já que ele enfatiza o processo que levou a essas mudanças. Esse processo civilizador se dá através do refinamento dos modos e condutas. Elias tomou como fonte de análise livros e manuais de boas maneiras. No decorrer de seus estudos ele pode

perceber um sistema de controle e autocontrole construído historicamente, que corroborava para esse processo civilizatório, ou seja, as modificações da própria sociedade modificavam o modo de ser e agir do sujeito e vice-versa.

Avançando um pouco no tempo, em uma discussão mais recente sobre Cultura e suas implicações, o historiador de arte Jorge Coli (2010) posiciona-se criticamente acerca dos significados que a engloba e aponta alguns caminhos de entendimento. Essa reflexão parece-nos importante, pois se relaciona diretamente com a temática desse estudo. Para ele, fazem-se necessários alguns cuidados:

Cultura, atributo de gente privilegiada, requintada e decadente, traz uma inevitável marca de classe. No mínimo, é preciso condenar essa forma degenerada, transformá-la, regenerá-la por valores positivos, num conflito de classes. Isto se espelha no jogo, que muitos proclamam, entre “cultura das elites” e “cultura popular”, ou “alta cultura” e “cultura de massa”. Esses conceitos são, sem dúvida, classificatórios, mas são, sobretudo, preconceitos, carregados de ódios e amores instintivos e irracionais. Eles se alimentam de sentimentos apaixonados e impedem uma reflexão aprofundada (Coli, 2010, p.335).

Nesse sentido, as obras, fontes desse estudo, carecem desse olhar mais isento, menos apaixonado e classificatório. As mesmas foram concebidas a partir de uma perspectiva cultural, dentro de uma sociedade com valores determinados por seu tempo. Acredito que as obras contam uma história e representam anseios e desejos de uma época, inseridas num contexto político cultural específico. Portanto, a tarefa aqui é ir além do que está posto e aparente, procurar revelar a partir das fontes o que ainda não foi visto ou escrito. Possivelmente apresentar uma nova perspectiva sobre as mesmas.

2.3 Imagens e representação

No que se refere às representações pictóricas, é possível constatar que há séculos, pintores de diferentes nacionalidades continuam retratando homens, mulheres e crianças, inseridas ou não num contexto letrado, onde não apenas as práticas de leitura são representadas, como também seus atores principais muitas vezes estão absortos nessas práticas, cercados de livros ou em espaços que representam a leitura ou a intelectualidade.

As obras que são objeto desse estudo, foram produzidas numa época de intenso debate e transformações políticas e sociais⁹. Para, além disso, essas representações, essas imagens, evocam uma sensibilidade, um modo de ser idealizado das mulheres representadas. De certa maneira, elas também educam o olhar do expectador, podendo servir como modelos ou anti modelos de práticas e comportamentos. Elas podem educar não apenas às mulheres, mas aos homens, às crianças, a todos que as vislumbrem e as observem. Nesse sentido, tais representações possuem um simbolismo que perpassa o tempo dos sujeitos que a viam. No entanto, é certo dizer que essas imagens foram criadas a partir de uma perspectiva masculina. Talvez um modo característico de ver, imaginar e representar a mulher.

Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo, tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais (Pesavento, 2003, p.41).

Ainda no que se refere às imagens como fonte, as definições relacionadas à cultura material contribuíram para compreender como os historiadores podem transformar um objeto em documento histórico e problematizá-lo. Para tanto, importa compreender que o objeto como documento histórico isolado não interessa à História, pois ele deve trazer à tona informações sobre o homem, numa relação social, dentro de um contexto histórico, a fim de suscitar novos questionamentos ou apresentar algumas respostas.

Qual a natureza do objeto material como documento em que reside sua capacidade documental, como pode ele ser suporte da informação? Ou dito de forma mais direta e sem sofisticação: que tipo de informação intrínseca podem os artefatos conter, especialmente de conteúdo histórico? (Meneses, 1998, p.90).

As obras de arte, os quadros, fontes de estudo desta pesquisa, constituem-se como documento histórico, que no decorrer do trabalho apresenta diversas possibilidades de leituras ou construção de relações entre as representações e o contexto social, político e cultural da

⁹ Na terceira seção desse estudo, dedicada ao tempo e ao artista, abordaremos mais detalhadamente os aspectos referentes às transformações sociais e políticas que se faziam no período, bem como o clima de euforia e expectativas com a virada do século.

época estudada. As obras de Almeida Júnior, suas representações sobre as mulheres leitoras, apresentam-se como uma fonte profícua de sucessivas leituras, análises e descobertas. Ambos, obra e artista, são fortemente estudados nos dias atuais, protagonizando debates acadêmicos. Almeida Júnior procurou estabelecer um diálogo entre suas telas e as questões de seu tempo “denunciando dilemas, conflitos e saídas, além de realizar tema regionalista, cenas religiosas e retratos” de uma São Paulo, como veremos na próxima seção, que procurava dar adeus ao século XIX (Lourenço, 2007, p.54).

No entanto, Burke (2004) destaca as fragilidades e limitações quanto ao uso de imagens como fontes e levanta algumas problemáticas. Para ele as imagens “são testemunhas mudas”, dessa maneira fica difícil descobrir a mensagem ou fazer a leitura das mesmas. Podem ter sido pensadas, criadas para “comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “estrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando”. Nesse sentido, levanta alguns questionamentos sobre a confiabilidade das evidências contidas nas imagens, questiona o caráter subjetivo que algumas análises podem apresentar, afirmando que, “[...] a despeito de algumas semelhanças intrigantes, existem, é claro, enormes diferenças tanto com relação ao que essas imagens deixam transparecer quanto ao que elas omitem”. (Burke, 2004, p.18 e 20)

Com relação ao conceito de representação, Chartier (1991) faz referência à antiga definição do *Dicionário universal de Furetière* em sua edição de 1727 (23), segundo ele,

as acepções correspondentes à palavra "representação" atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é (Chartier, 1991, 184).

Essas representações possibilitam verificar o modo como a realidade social foi construída ou pensada em diferentes tempos e lugares. Dessa maneira, as representações do mundo social também podem ser criadas ou determinadas pelos diferentes grupos e em diferentes contextos. A representação demonstra uma ausência que é substituída por uma imagem, que estabelece uma relação com a memória, mas também demonstra uma presença, de um objeto, pessoa ou prática (Chartier, 1990).

Contudo, é importante esclarecer que a representação não é uma cópia da realidade tal como ela se mostra, ela é uma construção que se faz a partir do real. Essas construções não podem ser colocadas no lugar do real, mas podem ser geradoras de práticas e condutas sociais, elas podem explicar a realidade e o ausente (Pesavento, 2003).

As representações são portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam naturais, dispensando reflexão. Há, no caso do fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo (Pesavento, 2003 p.41).

Vale ressaltar também que nos conceitos de imaginário e representação, a cultura pode se apresentar como importante instrumento do nacionalismo. José Murilo de Carvalho, por exemplo, explicita esse tema em *A formação das almas*. O autor cita a reconstrução ou reelaboração do imaginário nacional a partir de seus símbolos culturais.

A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça, mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, também – e é o que aqui me interessa – por símbolos, alegorias, rituais, mitos (Carvalho, 1990, p.10).

Mas, como estudar e olhar essas representações pictóricas? Como observá-las apreendendo todos os seus sentidos? Muitos críticos e historiadores da arte buscaram construir ferramentas que ajudassem a decifrar essas representações, procurando entendê-las superando análises superficiais. Esse trabalho apresenta-se como um desafio, uma lição que se faz necessário aprender. Dessa maneira, trabalhar com imagens, imaginário e suas representações, torna-se uma tarefa difícil, um enigma a ser decifrado, pois se faz obrigatório ir além das aparências. Nas palavras de Jorge Coli (2005, p.11), “decifra-me ou tens tudo a perder.”. Essa demanda se torna ainda mais contundente quando abordamos uma iconografia produzida sob os preceitos artísticos do século XIX, pois,

(...) como os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostram-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX, é indispensável proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo (Coli, 2005, p.11).

Talvez seja um primeiro fundamento despir-se de análises classificatórias, não se prender às categorias, escolas ou correntes artísticas, mas procurar estabelecer um olhar que interroga, que procura atingir a verdadeira dimensão e mensagem da obra. “Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que o define” (Coli, 2005, p.11). A partir desse pressuposto, os estudos que envolvam obras de artes, representações pictóricas e suas análises e leituras, devem partir da própria obra e do que ela mostra e representa.

O impacto de uma obra, sua força interna, a capacidade de agir sobre outros criadores, que multiplicarão, de maneira muitas vezes indireta e não explícita, a força de protótipos, é impossível de medir por números ou pelas formas simplificadas daquilo que se imagina ser uma compreensão ideológica (Coli, 2005, p.20).

Numa expressão simbólica, ou para além disso, história e arte se relacionam, dialogam, e possivelmente criam uma dependência, pois as imagens também contam uma história.

2.4 Iconografia – instrumentos para leitura de imagens

O sentido etimológico da palavra iconografia é formado por dois termos gregos – “eikon”, que significam imagem e grafia, ou seja, a escrita da imagem. O termo não é recente, pois já havia sido usado no século XVI pelo renascentista Cesare Ripa, e mesmo no século XIX já era possível constatar seu uso. No entanto, foi no século XX que a História da Arte se apropriou do termo, mais precisamente nas décadas de 1920 e 1930. Para Burke (2004) os “iconografistas enfatizam o conteúdo intelectual dos trabalhos de arte, sua filosofia ou teologia implícitas. Para eles as pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem lidas” (p.44).

Entre os iconografistas mais conhecidos estão Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968). Panofsky, em 1939, apresenta três níveis de interpretação e significado para o emprego da iconografia. Primeiro, o que ele chamou de descrição pré-

iconográfica, voltada ao significado natural e identificação de objetos na imagem; segundo, aponta a análise iconográfica mesmo, voltada para o significado convencional (reconhecimento da cena, ainda mais se ela for histórica) e por fim, sugere a interpretação iconológica, ou seja, o significado intrínseco e subjacentes da imagem. Segundo o autor,

a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias: Quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que se ajuste a esses princípios básicos (Panofsky, 1986, p.7)

Panosfsky (1986) defendia que as imagens fazem parte de toda uma cultura e que não podem ser compreendidas sem considerá-la. O que sugere que ao realizarmos a análise, leitura e interpretação de imagens, estamos fazendo a partir dos conhecimentos culturais que possuímos, pois muitas obras representam objetos da sociedade, seus mitos, suas histórias, cenas religiosas a partir da cultura e época nas quais estão inseridas.

No entanto, o método de Panosfsky, foi muito criticado, por ser intuitivo por demasia, especulativo, excessivamente literário (encontramos o que queremos encontrar). Para alguns historiadores da Arte, como Ernst Gombrich, o método não era suficiente. Dessa maneira,

os historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela. É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção. (Burke, 2004, p.52)

No âmbito dessa investigação é importante estar atento aos aspectos iconográficos das obras, bem como, à maneira pela qual se realizam a leitura e a interpretação das imagens, a partir das informações apresentadas por elas mesmas, inseridas em um determinado contexto social.

2.5 Leitura – Uma prática cultural

A leitura, enquanto prática, sofreu grande evolução, pois nos primórdios o livro apresentava-se sob forma de rolo, o que exigia um grande esforço corporal para seu manuseio, pois impunha certa dificuldade à leitura, a liberdade para transitar pelo texto era limitada, ler e escrever ao mesmo tempo apresentava-se como uma tarefa hercúlea. Com a substituição do rolo pelo codex, a leitura tornou-se mais fluida, podia-se ler e escrever, realizar anotações, transitar no texto com mais liberdade. A leitura tornou-se uma prática mais prazerosa e mais rápida, mudando, portanto, a relação do homem com o ato de ler e com o suporte de leitura. Atribui-se essa evolução do rolo para codex às invenções de Gutemberg no século XV, ao surgimento da imprensa. Atualmente vivemos também uma grande revolução das práticas de leitura impulsionada pela revolução tecnológica e pela proliferação dos textos eletrônicos (Manguel, 1996).

Com o advento da imprensa, o livro, certamente sofre grande mudança, com as facilidades de impressão o mesmo passa a ser impresso em quantidade e com maior facilidade, perdendo o status anterior, de objeto caro e luxuoso. Um mesmo título perdia a exclusividade, agora o acesso poderia ser de certa forma democratizado. O desenvolvimento da tipografia propiciou intensas modificações às práticas de leitura, no entanto Chartier (1999), faz uma pequena ressalva, explicitando a complexidade do desenvolvimento do livro, que incide diretamente na forma como o leitor se relaciona com o ato de ler.

A transformação não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex. Tanto um como o outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão de cadernos. Esses cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície das páginas, os instrumentos que lhe permitem as identificações (páginas, numeração), os índices e sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno (Chartier, 1999, p.7).

Sem dúvida, o modo como nos relacionamos com os suportes de leitura, influencia nas práticas de leitura. Além da evolução do livro em si, há multiplicidade dos suportes, que avançaram e modificaram desde o códex, impondo ao leitor uma nova maneira de se relacionar com a leitura. Um exemplo disso é a leitura em voz alta, pois era prática comum

nas bibliotecas da antiguidade (lia-se o rolo em voz alta, segurando-o com uma das mãos e o enrolando com a outra), até chegar ao que conhecemos como uma leitura silenciosa e privada (Manguel, 1996).

No âmbito desse estudo, nosso olhar está sob a representação da mulher leitora, da mulher em uma situação de leitura, relacionando-se, na maioria das vezes, com um dos suportes mais valorizados na época: o livro. É possível perceber que as práticas de leitura, bem como os suportes, mudaram e sofreram influências do tempo, espaço e cultura nas quais estavam inseridas. Elas avançaram ou recuaram, dependendo das circunstâncias culturais as quais estavam submetidas. As imagens com as quais estamos trabalhando, especificamente nesse estudo, nos fornecem alguns subsídios para entender esse movimento, sobretudo a relação entre práticas culturais, a prática de leitura e representação de mulheres leitoras.

3 O TEMPO, E O ARTISTA.

3.1 O Tempo

3.1.1. *O ideário republicano entre utopias e realidades*

Em 1892, no auge dos primeiros anos da República, Almeida Júnior pintava *Leitura*, obra central para esse estudo. Curiosamente nesse mesmo ano era inaugurado em São Paulo o Viaduto do Chá¹⁰, uns dos cartões postais e referência visual do crescimento econômico e cultural da cidade. Em Alagoas nascia Graciliano Ramos, memorialista e escritor brasileiro, que no século XX abordaria, em suas histórias e romances, algumas questões acerca das contradições e misérias desse país republicano que emergia. No Rio de Janeiro, falecia Deodoro da Fonseca, primeiro Presidente do Brasil, arauto da República, figura de grande poder e influência política no período, famoso por seus feitos na sangrenta Guerra do Paraguai. Esses e outros fatos apresentam a atmosfera de um tempo, de uma época, de uma nação.

Alguns anos antes, em 1889, alguns grupos letrados¹¹, imbuídos da esperança de um futuro mais próspero, lançavam-se avidamente ao projeto e ideário republicano. Muitos, desejosos pelo fim do tempo marcado pela roupagem imperialista e escravista. Parecia ser o momento de pensar na transformação de uma sociedade, torná-la mais moderna, mais letrada, mais nacionalista, mais desenvolvida intelectual e culturalmente, conforme os cânones estrangeiros.

O suposto é que a República representava a modernidade que se instalava no país, tirando-o da “letargia da monarquia” ou da “barbárie da escravidão”. Uma verdadeira batalha simbólica é então travada, quando nomes, hinos, bandeiras, heróis e modelos são substituídos (ou alterados os seus significados), com o intuito de marcar a diferença (Schwarcz, 2000, p.27).

¹⁰ Primeiro viaduto da cidade. Na época nele transitavam pessoas de diferentes grupos sociais. No entanto, era conhecido como um local de pessoas refinadas, algo muito diferente dos dias atuais. As pessoas que geralmente passavam por ali se dirigiam aos cinemas, lojas e comércio local e a partir de 1911 ao imponente Teatro Municipal de Ramos de Azevedo. MOURA, Paulo Cursino de. São Paulo de outrora: evocações da metrópole. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, p.312.

¹¹ Esses grupos letrados, em sua maioria, eram formados por cafeicultores, militares, abolicionistas, intelectuais, profissionais liberais, artistas, entre outros. É importante ressaltar que, segundo a tese de 2004 da pesquisadora Silvia Carla Pereira de Brito Fonseca, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, “A idéia de República no Império do Brasil: Rio de Janeiro e Pernambuco (1824-1834)”, o movimento republicano começa já no início do século XIX, sob forte pressão e censura. No Manifesto Republicano de 1870 é possível verificar a lista completa dos participantes.

Assim a república brasileira nascia e dava seus primeiros passos juntamente com a virada do século XIX para o XX. O momento parecia ideal para as mudanças preconizadas e desejadas por seus idealizadores.

A virada do século, portanto, constituiu-se num momento de grande euforia e otimismo. Representava “o momento do triunfo de uma certa modernidade que não podia esperar” (Schwarcz, 2000, p.9). Dessa maneira, buscavam-se símbolos que pudessem representar esse processo civilizatório - arte, teatro, música, literatura - tudo que pudesse demonstrar a suposta civilidade e a modernidade em curso no Brasil e no mundo.

A ciência, por meio de suas descobertas e invenções, despontava e iluminava o futuro. A luz elétrica, os meios de transporte - como trens e locomotivas - o telefone, a aviação, o cinema, o avanço da industrialização, tudo iria compor o quadro de otimismo e de progresso. Era verdadeiramente uma revolução científico tecnológica acontecendo. A confiança do homem em sobrepujar a natureza e dominá-la, transformando-a e utilizando-a como matéria prima para diversas invenções dava o tom ao período (Schwarcz, 2000; Sevcenko, 2001).

Julio Verne, em 1873, escreveu “Volta ao mundo em 80 dias”, ficção que aspirava um futuro onde a ciência e a tecnologia pudessem tornar as distâncias geográficas menores e superáveis. Verne, de certa maneira, por meio dessa fantasiosa aventura, nos apresenta os indícios de uma época. Ainda não sabíamos, mas a viagem que se propunha na história de Verne, constituía num desafio para o homem do século XIX, possivelmente realizável por homens no século XX e totalmente viável no século XXI. Porém, a modernidade, a ciência e suas invenções, apresentam muitas faces, imponderáveis e até mesmo contraditórias. Pois, muitas delas vieram para facilitar a vida dos homens, preservá-lo, mas também, em alguns momentos, lhes tirou a vida.

De qualquer maneira, de forma mais ou menos direta é possível perceber o ideário de uma época que, volta e meia, colocava em evidência as conquistas científicas alcançadas pelo homem, bem como seus efeitos contrários. Mesmo com tantas certezas, há sempre a apreensão diante do que não se pode planejar com certo grau de precisão. Utopias trazem certezas e, também, muitas dúvidas (Schwarcz, 2000, p.25).

O tempo das certezas, nomeado oportunamente por Lilian Schwarcz, invadia todos os aspectos da vida cotidiana e cultural desse finessecular. As mudanças podiam ser observadas na arquitetura e na estruturação das cidades, o ritmo de vida se acelera, prenúncio do processo

de urbanização e industrialização, sobretudo da capital paulista que, já no início do XX, despontaria como ícone financeiro do país.

Não obstante, havia as incertezas, as crenças nas utopias do final do século também traziam dúvidas e temores, muitas delas relacionadas à Ciência, pois a mesma também apresentava seus limites. Muitas invenções não apresentavam a praticidade, aceitação e sucesso preconizados e muitas delas apresentavam perigos inesperados. A própria Ciência mostrava-se impotente diante de dilemas sociais e naturais do período.

Embora a República tivesse emergido a partir de pressupostos de liberdade e democracia, dentro de uma perspectiva de governo federalista, na prática, essa visão não se sustentou, devido ao reduzido envolvimento e participação da população no processo eleitoral. Nas palavras de Carvalho (2010), o que se consolidou foi: “a vitória da ideologia pré-democrática, darwinista e oligárquica” (Carvalho, 2010, p.169). E ainda, não existia um cidadão ativo¹², participativo, atuante, conhecedor de seus direitos e deveres, assim, o comportamento do povo não condizia com as ideias propagadas. A sociedade da época ainda estava sob as velhas tradições escravistas e coloniais, portanto, não se praticava a liberdade e a igualdade tão preconizadas pelo ideário republicano dentro da política brasileira.

Mesmo no âmbito das ideias, as elites intelectuais da época não conseguiam articular, ou até estabelecer, quais seriam as diretrizes ou as formas de participação de cidadão nas decisões do Estado. Dessa maneira, fracassaram todas tentativas de organização popular, mesmo aqueles que tinham o direito ao voto, não o faziam. No entanto, o povo¹³, o cidadão ativo ou não, procurou ter diferentes formas de participação e representatividade dentro da sociedade, através de seus costumes, religiosidade, crenças, organizavam-se em igrejas, grupos, bairros, diferentes espaços, se expressando e buscando o reconhecimento que não era encontrado pelo sistema político da época (Carvalho, 2010).

Portanto, o ideário de liberdade, igualdade e participação, pouco fugiu do papel e não se concretizou em curto prazo, haja vista, que a participação popular em eleições totalmente diretas se deu somente em 1989, quase um século depois. A República nasceu sob o signo da modernidade e do progresso, mas ainda havia a necessidade de conhecer e praticar de fato os valores da democracia.

¹² José Murilo de Carvalho se refere aqui a cidadão ativo sendo aquele que podia votar, entretanto, mesmo aquele que podia votar, não o fazia. Havia, portanto, uma massa popular que não tinha direito ao voto, que se chamou de cidadão inativo.

¹³ Povo é uma abstração, um conceito, aqui utilizado para designar os excluídos da República, conforme Carvalho (2010).

As novas elites que se formavam idealizavam promover a industrialização e a modernização do país. Para tanto, segundo esse grupo, era necessária a abertura do país para o capital estrangeiro, mais precisamente para ingleses e americanos, permitindo a emissão de notas por bancos privados, criação do mercado de ações, no qual inicia-se um grande volume de especulação financeira, possibilitando operações fraudulentas, gerando diversos problemas à economia do país (Sevcenko, 1998).

Bem cedo, artistas, escritores e intelectuais, que haviam se empenhado na propaganda republicana, se deram conta das mazelas, compromissos e articulações fraudulentas mediante as quais o novo regime se implantou. Sua decepção com a República os levaria a denunciar os esquemas de privilégio, as manipulações das instituições, a distribuição dos cargos, as eleições espúrias e a ausência de garantias da cidadania. Apesar da fachada, a República não era liberal nem democrática (Sevcenko, 1998, p.35).

Outra problemática que fazia oposição aos ideais de modernidade, era o grande número de ex-escravos, que migravam das decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba em busca de trabalho na região portuária do Rio de Janeiro. O porto era um local de proliferação das mais diversas doenças e a capital era assolada por surtos de difteria, malária, tuberculose, entre outras. Na época, sanitaristas como Oswaldo Cruz foram incumbidos de promover o saneamento da cidade, e para tanto, impõe-se aos moradores regras muito rígidas com intuito de regenerar e higienizar a cidade. Nesse processo, os moradores mais pobres e necessitados, muitos deles moradores de cortiços e decadentes casarões, são expulsos da cidade e voltam para as encostas dos morros, disseminando as favelas no Rio de Janeiro (Sevcenko, 1998).

Essa população extremamente pobre, se concentrava em antigos casarões do início do século XIX, localizados no centro da cidade, nas áreas ao redor do porto. [...] famílias inteiras, que viviam ali em condições de extrema precariedade, sem recursos de infraestrutura e na mais deprimente promiscuidade. Para as autoridades, eles significavam uma ameaça permanente a ordem, a segurança e à moralidade públicas. [...] foram proibidos os rituais religiosos, cantorias e danças, associadas pelas manifestações rítmicas com as tradições negras e, portanto com a feitiçaria e a imoralidade (Sevcenko, 1998, p.21).

Com os movimentos de regeneração da capital, grupos populares, costumes africanos, danças, jogos de capoeira, músicas tradicionais das camadas mais pobres ou ritos religiosos,

são reprimidos. A cidade assume ares europeizados, torna-se a propaganda do ideário de modernidade Republicana, influenciando todo o país. O que gera muito descontentamento, gerando diferentes revoltas em todo país, como a Revolta de Canudos em 1896 e a Revolta da Vacina em 1904 (Sevcenko, 1998).

Mesmo com todas as problemáticas, o clima de mudança reinava e a vida nas cidades se transformava aceleradamente, através das novas construções, abertura de novas ruas, inauguração de novos espaços. A recém República, com seu ideário de modernidade, tomava corpo e no ambiente educacional o pensamento positivista de Auguste Comte influenciava muitos projetos. Na capital da República era implementada, por Benjamim Constant¹⁴, a reforma do ensino primário e secundário, tornando-se referência para outros Estados. Ideais compartilhados e impulsionados anos antes pelo projeto civilizatório e de modernização do país, preconizados por Rui Barbosa (Saviani, 2007; Souza, 2008).

Em linhas gerais Rui Barbosa propunha,

A educação do corpo, a difusão das noções científicas e dos saberes instrumentais para o trabalho atrelados à educação moral e cívica, compunham um amplo projeto civilizador cujo horizonte vislumbrava a modernização do país, a construção da nação e a dulcificação dos costumes das camadas populares (Souza, 2008, p.34).

Caberia então à escola moldar e forjar o novo cidadão. Sobretudo a escola primária, onde os alunos receberiam sua primeira formação, teria a função de construir a nova nação brasileira, desenvolver novos costumes nos cidadãos, fazendo com que abandonassem maus hábitos. Pode se observar naquela época uma tentativa de implementar o ensino público no Brasil. Os princípios legais da educação estabeleciam a obrigatoriedade e gratuidade da escola primária, assim como previam a escola de caráter laico e com amplitude de vagas. A ideia da escola como fator de regeneração da sociedade, como antídoto contra os males e solução de vários problemas, foi amplamente difundida nesse momento (Souza, 2008).

No entanto, as condições das escolas eram precárias, havia necessidade de reorganizar os espaços que abrigavam o ensino primário, de construir grupos escolares e instituir um novo método de ensino. Pois, “[...] muitas escolas funcionavam nas casas dos professores, outras em espaços impróprios e insalubres, em casas residenciais, em cômodos de comércio e em

¹⁴ Benjamim Constant Botelho de Magalhães, político brasileiro, um dos principais articuladores da República, adepto da corrente positivista no Brasil (Saviani, 2007, p.165).

salões cujo aluguel era pago pelos mestres de primeira letras” (Souza, 2008, p.39). A escassez de mobiliário, materiais pedagógicos e as precárias condições de trabalho dos professores, engrossavam a lista de demandas relativas à formação primária.

Juntamente com os novos projetos no campo educacional, observa-se o crescimento do mercado editorial de livros didáticos no Brasil, sobressaindo-se os livros de caráter instrutivo ou enciclopédico e os formativos. “Ler na escola primária constituía-se, dessa maneira, em um modo de aprender os códigos de sociabilidade e cidadania” (Souza, 2008, p.57). Portanto, a competência leitora é revista e a escrita torna-se um requisito central do ensino naquele tempo. “Ensinar as crianças a redigirem com clareza, correção e fluência esteve no centro do empreendimento educativo” (Souza, 2008, p.57).

os livros escolares foram considerados como base para a aprendizagem da leitura e transformados em obrigatórios, como item curricular. Esta foi uma das estratégias mais importantes que a educação escolarizada tomou a si, e o fez seja para transmitir ensinamentos, seja para exercer controle, alimentar o imaginário e, enfim, construir leitores. Nesse sentido, coube à escola conduzir o ato de ler e dotar as crianças de ferramentas necessárias para automatizar, por meio de exercícios leitores, o uso dessas habilidades (Cunha, 2011 p.82).

Segundo Cunha (2011, p.83), a leitura se propagou através dos livros ou manuais escolares, pois os mesmos não eram encontrados ou utilizados apenas em espaços escolares, eles eram utilizados por diferentes grupos e em diferentes situações, pois faziam “[...] circular valores, normas, condutas, tradições e representações de uma determinada época”. Posteriormente, com o movimento da Escola Nova, na década de 1920, podemos observar uma valorização da escolarização e das práticas de leitura.

Na capital do país, ao longo do século XIX, muitas livrarias e livreiros se estabeleceram no país. E na capital paulista já se podia encontrar a Casa Garraux, de Anatole Louis Garraux, na Praça da Sé, inaugurada em 1860, em 1876 a Livraria Teixeira, dos irmãos Antonio Maria e José Joaquim. Anatole, que era ex-funcionário da livraria Garnier, começou seu estoque com livros jurídicos para atender aos alunos da faculdade de Direito do Largo São Francisco, depois diversificou seu acervo com livros de medicina, literatura e religião. A livraria Teixeira começou suas atividades timidamente, no entanto consagrou alguns escritores, tais como Euclides da Cunha, Alfredo Pujol e Visconde de Taunay e publicou, em 1888, a polêmica obra “A carne” de Júlio Ribeiro (El Far, 2006).

No entanto, a implementação das escolas públicas de ensino primário não se deu de forma satisfatória. Os grupos escolares limitaram-se a atender a população urbana e determinada parcela da população. Enquanto, que as comunidades rurais careciam de todo tipo de investimento e transformações.

3.1.2 Na capital paulista

Nesse passo e com todas as contradições inerentes às demandas e problemáticas da República, a cidade de São Paulo, devido ao sucesso comercial do café, caminhava economicamente e aos poucos se transformava no polo comercial e financeiro do país. A partir de 1870 essas transformações se apresentam mais contundentemente, as modificações se apresentam, não apenas na economia que caminhava exitosamente, mas no espaço urbano e demográfico. A crise do final da escravidão, novos moradores chegando, advindos de diversos lugares para trabalhar nas lavouras de café, bem como, estudantes que chegavam do interior para estudar na capital e influências trazidas do estrangeiro.

Todo esse conjunto de fatores implicou, por sua vez, alterações profundas nas funções e espaços da cidade, em favor de um maior controle e racionalização, de modo a assegurar para São Paulo o status de entreposto comercial e financeiro privilegiado para as relações entre a lavoura cafeeira paulista e o capital internacional (Schawrcz, 2000, p.30).

Na fotografia a seguir, tirada em 1905 por um fotógrafo desconhecido, podemos ver mulheres, homens, crianças, pessoas de todas as partes transitando e avolumando as ruas da cidade de São Paulo, as vestimentas, os costumes, as práticas sociais instituídas e representadas nessa imagem. Também ao fundo podemos perceber o volume arquitetônico dos edifícios, já era a cidade com os dois pés fincados no século XX.

Figura 5: Largo da Misericórdia, São Paulo, 1905, fotógrafo desconhecido



Fonte: PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, O Estado de São Paulo, 2003.

Por conta desse cenário, cresciam as ferrovias no país. Em São Paulo, particularmente, com o crescimento da produção do café, surgiam, além das linhas já criadas ao longo do século XIX, como Santos-Jundiaí, Cia. Paulista, Jundiaí - Rio Claro Capital, 1872, Cia Ituana em 1873 e de Piracicaba em 1879 entre outras, as Cia Tietê em 1883, Ribeirão Preto em 1883 e Cia. São Paulo - Rio de Janeiro em 1890 e depois, em 1895, amplia-se para Minas Gerais (Morse, 1980).

Nasce em 1891 a Avenida Paulista, onde despontam os casarões e palacetes dos grandes cafeicultores. A cidade ostentava grandes edifícios, alguns deles projetados por Ramos de Azevedo¹⁵. Em 7 de setembro de 1895 era inaugurado o Museu Paulista¹⁶, idealizado como marco representativo da independência do Brasil, parte de seu acervo comporia hoje a Pinacoteca do Estado, onde podemos encontrar os quadros de Almeida Júnior.

Descrição feita por Cássio Mota (1890), na edição do *Jornal O Estado de São Paulo*¹⁷ nos informa que:

O que destacava São Paulo das demais cidades do interior e a tornava objeto de orgulho dos paulistas era o fato de possuir, já naquela época, um bom número de melhoramentos, fruto tanto da energia oficial como do esforço

¹⁵ Ramos de Azevedo projetou muitos edifícios em São Paulo, como a Escola Normal Caetano de Campos, Pinacoteca do Estado, Teatro Municipal de São Paulo, entre outros edifícios emblemáticos da cidade. Carvalho, Maria Cristina Wolf de; *Ramos de Azevedo*; São Paulo: EDUSP, 1999.

¹⁶ Em 1893, com a lei 192 de 25 de agosto, o edifício do Ipiranga era destinado à sede do Museu do Estado, depois que seria chamado de Museu Paulista. Seu acervo daria origem no futuro à atual Pinacoteca do Estado, Museu de Zoologia e ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. In *Pinacoteca do Estado, A história de um Museu*. São Paulo, 2005.

¹⁷ Texto disponível no livro de *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole* (2003).

dos particulares: casas assobradadas de um e dois andares, os primeiros degraus dos futuros arranha-céus; ruas e casas com iluminação a gás; bondes a tração animal; carros de praça e particulares, de vários formatos e tamanhos; alguns palácios como o palácio presidencial, o palácio da Escola Normal, o palácio do Ipiranga; lindas chácaras particulares como a de Dona Veridiana Prado, a do Coronel Rodovalho, a do Dr. Domingos Jaguaribe e outras.

Paralelamente, a política imigratória avançava e propunha-se resolver as questões ligadas à mão de obra nas lavouras de café. Povos vindos de diferentes lugares povoavam as ruas de São Paulo e do interior.

Há os que não se adaptam às difíceis condições de trabalho como colonos nos cafezais e se dirigem à capital. Outros se estabelecem logo na cidade grande, e a população dá um salto: em 1890 havia 65 mil habitantes; em 1900, são quase 240 mil. Os costumes se alteram, as culturas se misturam. Costumava-se dizer que em São Paulo ouvia-se mais a língua de Dante que a de Camões (Schwarcz, 2000, p.36).

Nesse turbilhão de mudanças, aspirações, esperanças e euforias, São Paulo se fortalecia, cheia de promessas, aspirando e desejando a tão almejada modernidade, circundada por um movimento comercial, financeiro e cultural. Sem dúvida a cidade crescia de maneira jamais vista. Basta verificar os índices de crescimento, entre 1890 e 1900, o número de habitantes passa de 64.934 para 239.820, ou seja, a população fica quatro vezes maior, em apenas 10 anos¹⁸. Basta olhar os números de habitantes nos últimos anos da década de 1880 ou os primeiros anos da década de 1890 para confirmar o avançado crescimento populacional, por exemplo, em 1886 a população era de 44.030 habitantes, em 1890 passa para 64.934 e em 1893 quase triplica para 192.409 (Morse, 1980; Schwarcz, 1987).

O crescimento populacional chocava-se com as condições estruturais para viver na cidade. Dias (1984) na obra *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*, descreve São Paulo no século XIX, segundo ela, a área urbana central era composta pelo – Convento de São Bento até o Campo da Forca (hoje denominado bairro da Liberdade) e do lado oposto ficava a Capela dos Aflitos e, compondo um conjunto, também se via Chácara dos Ingleses (futuramente essas chácaras se tornariam os bairros do Bom Retiro e Campos Elíseos). Nesse

¹⁸ Dados coletados no site <<http://www.saneamento.sp.gov.br/historico.htm>> Acesso em: dez. 2014.

entorno as ruas eram esburacadas com casas pobres e ao redor do rio Tiete as ruas eram alagadas e o mato crescia.

São Paulo, em meados de século XIX, pouco tinha a ver com a metrópole de hoje. Na verdade, neste século em que período áureo do bandeirantismo havia acabado sem deixar opulência, São Paulo não passava de uma pequena aldeia colonial. Cerca de três séculos depois de sua fundação, a cidade quase nada se modificara, estendendo-se pouco além dos estreitos limites assinalados por Tamanduateí e Anhangabaú (Schwarcz, 1987, p.41).

Dessa maneira, ao lado dos casarões, palacetes, bancos, indústrias, grupos escolares e outros espaços, coexistiam a pobreza e a miséria urbanas, que também se agigantavam, bem como os excluídos do progresso em curso: analfabetos, doentes, menores, ambulantes, etc. Assim, as elites se ocupavam com a exportação do café e em dar continuidade à opulência financeira, enquanto toda pobreza era isolada, “[...]a capital crescia, cada vez mais a sociedade se dividia[...]” – sãos e doentes – ricos e pobres (Schwarcz, 1987, p.47)

É possível encontrar abundante bibliografia que aborda as contradições e problemáticas do período. Em 1890, Aluísio de Azevedo, escritor, publica a obra “O Cortiço”, onde explora e denuncia as péssimas condições de vida dos cidadãos cariocas, abordando as relações estabelecidas nos cortiços e estalagens da época. Através da leitura atenta do romance é possível conhecer a visão que os naturalistas da época tinham sobre as relações sociais estabelecidas nesses espaços, bem como, perceber as profundas transformações urbanas.

Sevcenko, em sua obra *Literatura como missão*, publicada em 1983, constrói uma narrativa analítica sobre a história sócio cultural brasileira, da *belle époque* carioca, abordando as contradições e impasses da modernidade. Faria Filho (2000) também aborda as contradições do progresso na capital mineira, refletindo sobre questões relacionadas à urbanização da cidade e às dificuldades da implementação da instrução primária.

Com relação ao crescimento acelerado de São Paulo, Sevcenko (1992) desmitifica o pensamento modernista, cujo desenvolvimento se deu mais proficuamente na década de 20, mostrando que, subjacente ao discurso moderno, havia uma áurea de nacionalismo, militância e idealismo presentes. Talvez, aqui pudéssemos fazer um paralelo com o tom ufanista que os intelectuais paulistas constroem acerca de São Paulo e suas personalidades. A exaltação de um povo e de um Estado. A supremacia do povo paulista, procurando sobrepujar os outros Estados através de sua cultura e poder financeiro, resignificando antigos mitos bandeirantes.

3.1.3 Na Arte

Nesse período, no universo da Arte, era o momento oportuno para romper com o passado e realizar novas aspirações e manifestações artísticas. Era o momento pela busca da luz e movimento.

A representação é o tema. Não é à toa que o final do século marca o apogeu da pintura impressionista, que reconhece de vez a noção de duplo. O movimento se forma em Paris, entre 1890 e 1870, e se apresenta ao público pela primeira vez em 1874. Em comum, a aversão pela arte acadêmica dos salons oficiais, a orientação realista, o desinteresse pelo objetivo, a preferência pela paisagem, o trabalho em *plein air*, o estudo das sombras e das relações entre cores complementares (Schwarcz, 2000, p.23).

Figura 6: Camille Monet and a Child in the Artist's Garden in Argenteuil, 1875, óleo sobre tela, 21 3/4 x 25, Claude Monet - Collection Museum of Fine Arts, Boston



Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/5593>>

Para Gombrich, durante todo século XIX procura-se a ruptura da tradição¹⁹ dentro do universo da Arte, força que se constituiu a partir da Grande Revolução na França. “As academias e exposições, os críticos e connoisseurs, tinham-se esforçado para introduzir uma distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício[...]” (Gombrich, 1999,

¹⁹ Para os pintores do século XIX, ainda segundo Gombrich, “[...]A ruptura da tradição abria-lhes um campo ilimitado de opções. Cabia ao artista plástico decidir se queria pintar paisagens ou cenas dramáticas do passado, se preferia temas inspirados em Milton ou nos clássicos, se adotava a maneira comedida da ressurreição clássica de David ou a maneira fantástica dos mestres românticos.” (Gombrich 1999, p.501).

p.499). A revolução industrial corria a todo vapor, o trabalho manual dava espaço ao mecânico. As cidades cresciam, as construções se avolumavam e a arquitetura sofria grande transformação. O final do século XIX caracteriza-se fortemente pela busca de novos padrões, até mesmo contrários àquele preconizado no início do século.

Muitos artistas que se encontravam à margem contestavam os métodos e a finalidade da Arte do período. Esse movimento deu origem a diferentes manifestações e correntes artísticas. Na arquitetura, por exemplo, surge a *Art Nouveau*, na pintura o impressionismo, culminando futuramente na Arte Moderna²⁰ no século XX. O movimento impressionista, e sua ampliação, influenciaram muitos pintores brasileiros na época, sobretudo aqueles que frequentaram as famosas escolas de arte em Paris, tais como Eliseu Visconti²¹ e até mesmo, de maneira mais superficial, Almeida Júnior²². Dessa maneira, “[...] foi somente com o impressionismo que a conquista da natureza se completou, que tudo o que se apresentava aos olhos do pintor pôde converter-se em motivo de um quadro e que o mundo real, em todos os seus aspectos, passou a ser um objeto digno de estudo do artista” (Gombrich, 1999).

Os arquitetos da época desejavam uma nova arte, uma nova arquitetura, contrária à que se estabeleceu e perdurou durante todo século XIX, pois a achavam superficial e vazia, totalmente influenciada pela revolução industrial. Portanto, careciam de sentido, de uma nova sensibilidade. A *Art Nouveau*, em 1890, surge como um movimento artístico em busca dessa nova expressão, ela disseminou-se no Brasil na pintura decorativa e arquitetura das cidades. (Gombrich, 1999).

3.2 O artista

Almeida Júnior foi um pintor consagrado no seu tempo por sua singular trajetória e grande contribuição à arte brasileira. Foi reconhecido no tempo, por diversas vezes foi motivo de citação em importantes jornais e periódicos paulistas²³, bem como, em reportagens elogiosas²⁴, muitas delas chamando atenção sobre sua produção artística e postura política.

²⁰ A Arte Moderna, para alguns historiadores, inicia-se no fim do século XIX, no entanto para Argan (2004), inicia-se bem antes, já no século XVIII.

²¹ Eliseu d'Angelo Visconti nasceu na Itália em 1866, viveu desde a tenra infância no Brasil, e boa parte dela no Rio de Janeiro. Foi considerado um ícone da pintura impressionista do período. Seraphim, Mirian N. et alii. *Eliseu Visconti - A modernidade antecipada*. Rio de Janeiro: Holos Consultores Associados, 2012.

²² Segundo uma variedade de estudos em da História da Arte, Almeida Júnior, apesar das influências impressionistas do final do século XIX, é considerado um pintor realista, naturalista.

²³ Tais como: Correio Paulistano, Diário Popular, A Província de São Paulo, dentre outros.

²⁴ Segundo compilação feita por Lourenço (2007), há uma série de reportagens e notas de jornais que fazem referência a Almeida Júnior, bem como a seus quadros e participações em exposições, sejam elas nacionais ou

Tadeu Chiarelli, atual diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, professor livre-docente da Escola de Comunicação e Artes da USP, em entrevista concedida ao programa “De lá pra cá”, afirma categoricamente a importância do pintor. Segundo ele, Almeida Júnior era um “intelectual que pensava o país, pensava as questões sociais no âmbito das artes visuais”. Para Chiarelli ele se arriscou mais em seu ofício, contribuiu imensamente para a pintura de gênero no Brasil.

Resumidamente, nas palavras de Lourenço, percebemos a importância do ituano e das possíveis pesquisas futuras que podem surgir a partir do estudo ampliado de sua trajetória. Segundo ela, Almeida Júnior

tem uma vida breve, profícua e polêmica, pois nasce na cidade de Itu em 8 de maio de 1850 e morre em trágico crime passionai em 13 de novembro de 1899, em Piracicaba, ambas no estado de São Paulo, legando um verdadeiro bem comum. Durante os anos 90 do século XIX, o ituano intensifica a realização regionalista, a mais conhecida e musealizada, cabendo ampliar o conhecimento de outras peculiaridades e levantar hipóteses para se entender com quem dialoga e a quem se direciona sua produção pictórica (Lourenço, 2007, p.45).

Desde seu falecimento trágico em 1899, alguns autores propuseram-se a escrever sobre sua obra e vida. Embora ele tenha sido biografado ainda em vida, José Jacintho Ribeiro, por exemplo, publicara livro onde narra certa historia de São Paulo e tendo Almeida Júnior como um dos ilustres retratados. Ribeiro o coloca como figura histórica do Estado de São Paulo, confirmando a importância do artista. Ademais, Almeida Júnior fazia parte da seleta elite paulista. O livro relata também a origem das instituições, como a faculdade de Direito, constrói biografias de personalidades de destaque, como Martim Affonso de Sousa, Antonio de Queiros Telles e outros (Ribeiro, 1899).

Observamos, nesse sentido, que muitos dos relatos biográficos sobre Almeida Júnior se inserem em uma tendência de publicações cujo objetivo consiste em contar a história de São Paulo selecionando trechos das biografias de seus personagens de maior destaque. Assim, a história de vida de Almeida Júnior, “digna de ser relatada”, foi confundida com a própria história do Estado (Perutti, 2011, p.43).

internacionais. Observa-se nesse registro um aumento significativo de reportagens a partir de 1888, que subitamente explodem com sua morte em 1899.

Nessa tendência, também aparecem os autores Tancredo do Amaral (1895) e Aureliano Leite (1954). Curiosamente, na obra do abolicionista Amaral, são citadas algumas personalidades que fazem parte da História de São Paulo, entre elas, Martim Affonso de Souza, Chefe indígena Tibiriçá, Brás Cubas, José Anchieta, Líbero Badaró, José Joaquim Machado de Oliveira, Cesário Motta Jr., Álvares de Azevedo, Carlos Gomes e Almeida Júnior - único pintor mencionado (Perutti, 2011).

Em 1946, o psicanalista Gastão Pereira da Silva escreve sobre Almeida Júnior. Em 1980, surge o primeiro trabalho de cunho acadêmico, na Universidade de São Paulo, realizado por Maria Cecília Lourenço, dando origem, posteriormente, ao livro “Almeida Júnior – Um criador de imaginários”, possibilitando, também, uma grande exposição em homenagem ao primeiro centenário da Pinacoteca de São Paulo. Nesta mesma década, em 1985, Vicente de Paulo Azevedo publicou a biografia, “Almeida Júnior – o romance do pintor.

Para Lourenço (2007), boa parte das biografias sobre Almeida Júnior têm em comum um tom enaltecedor e enredos romanceados. Dessa maneira, a pesquisadora buscou ampliar os estudos acerca do artista, realizando uma minuciosa pesquisa. Começou com um levantamento das pinturas e, posteriormente, a análise das mesmas. Realizou uma busca em arquivos e jornais da época, procurando, não somente esclarecer algumas informações acerca da biografia de Almeida Júnior, mas, sobretudo, procurou localizar fontes documentais, críticas ou novas informações que pudessem contribuir para o alargamento da pesquisa que envolve o artista.

Ademais, considerando a genealogia da família de Almeida Júnior, seus pais eram descendentes de famílias tradicionais e bem situadas economicamente do ramo dos Bicudos, Campos, Leite, Ferraz, Almeida e Arruda. Famílias consideradas parte integrante da elite paulista, donos de propriedades na região, ocupavam cargos públicos, cargos de ordem religiosa, militar ou política (Perutti, 2011).

Com apoio de amigos vai a Corte frequentar a Academia Imperial das Belas Artes, em 1869. Foi aluno de Le Chevrel²⁵ e de Victor Meireles²⁶. Almeida Júnior não concorreu à bolsa

²⁵ Le Chevrel era retratista, além de pintor de temas históricos e aquarelista. Foi professor na Academia Imperial das Belas Artes, primeiramente como interino, substituindo Pedro Américo e Victor Meireles e, posteriormente, titular da cadeira de Desenho. Seu aluno mais famoso foi Almeida Júnior.

²⁶ Victor Meirelles de Lima nasceu em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, em 18 de agosto de 1832, filho do imigrante português Antônio Meirelles de Lima e da brasileira Maria da Conceição. Pintor, desenhista e professor, começou sua trajetória precocemente, realizando paisagens da cidade. Frequentou a Academia Imperial das Belas Artes, no Rio de Janeiro e aos vinte anos, conquistou o Prêmio Especial de Viagem à Europa. De 1853 a 1861, viveu primeiro na Itália e em seguida na França, onde se dedicou ao estudo e ao trabalho. Foi professor honorário da Academia Imperial das Belas Artes, onde ensinou pintura histórica e

de estudos como seus colegas, foi o próprio imperador que lhe concedeu ajuda, com pensão mensal de 300 francos. Residiu em Paris por seis anos, frequentou o curso da *École Nationale Supérieure des Beaux Arts* e teve oportunidade de expor no importante *Salon des Artistes Français*. Interessante notar nesse caso, que pessoas “[...] antigas de São Paulo repetiam muitas vezes que como moço nascido na cidade berço da República, sentia-se muito desconfortável em receber bolsa do Imperador, sendo republicano” (Lourenço, 2007, p.48).

Na França, foi aluno de Alexandre Cabanel²⁷, no entanto Almeida Júnior procura seguir um caminho próprio. “As diferentes vertentes temáticas e as soluções artísticas configuram uma personalidade sintonizada com as mudanças e sabedora dos limites para aceitação de inovações.” (Lourenço, 2007, p.47).

Na Primeira fase, do desenvolvimento de sua arte até 1882, utilizou a técnica de pintura a óleo, pintou o “Descanso do modelo”, “Caipiras negaceando”, “Fuga para o Egito”, o “Derrubador brasileiro”. Segundo o estudioso Alfredo Galvão (1956), “a pasta de sua pintura é gorda, rica, possante e aplicada franca e largamente sem o uso de requintes de futura como o “esfregaço” e o “regraxo”, numa preocupação elevada de pesquisa da matéria pelos valores e pelo modelado”. Ele o compara a Gustave Coubert (1810-1877) “[...] pelo vigor e riqueza da matéria pictórica e pelo realismo do resultado, numa pasta que cobre o subtel uniformemente com uma camada de alguns milímetros de espessura[...]” (Galvão, 1956).

professor do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Autor de quadros históricos, retratos, panoramas e da mais popular das telas brasileiras, “Primeira Missa no Brasil”, exposta no Salão de Paris em 1861 (obra pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC), Victor Meirelles deixou um acervo, minuciosos esboços, estudos em papel e óleos sobre tela. O artista faleceu no Rio de Janeiro em 22 de fevereiro de 1903. – Disponível em: <<http://www.museuvictormeirelles.gov.br/bibliografia/#sthash.K4WPVGTK.dpuf>>

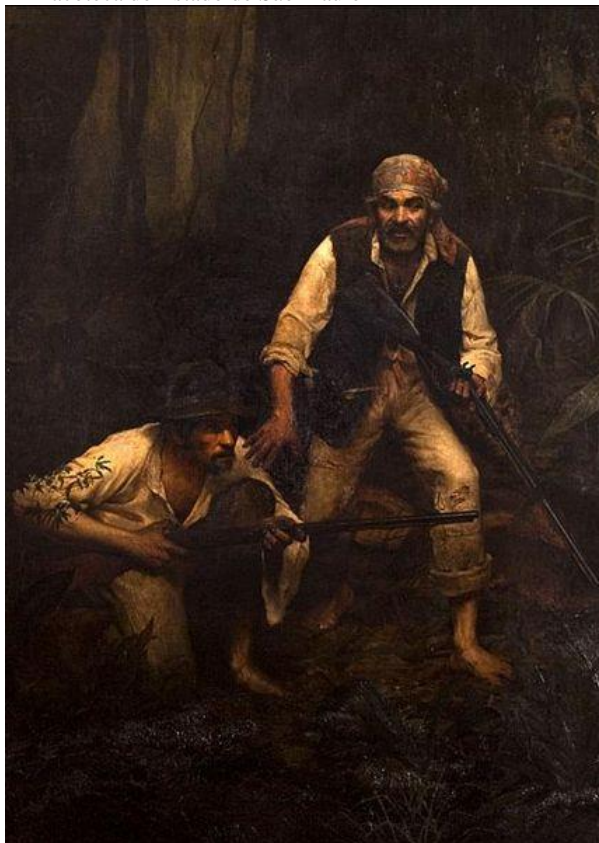
²⁷ Cabanel viveu alheio à revolução impressionista, foi um pintor francês, representante do Neoclassicismo Acadêmico. Dedicou-se a assuntos históricos, mitológicos e religiosos. Foi também autor de retratos, paisagens e composições decorativas.

Figura 7: Descanso do Modelo, 1882, José Ferraz de Almeida Júnior
- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/galeria/descanso_do_modelo.html>

Figura 8: Caipiras negociando, 1888, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado de São Paulo



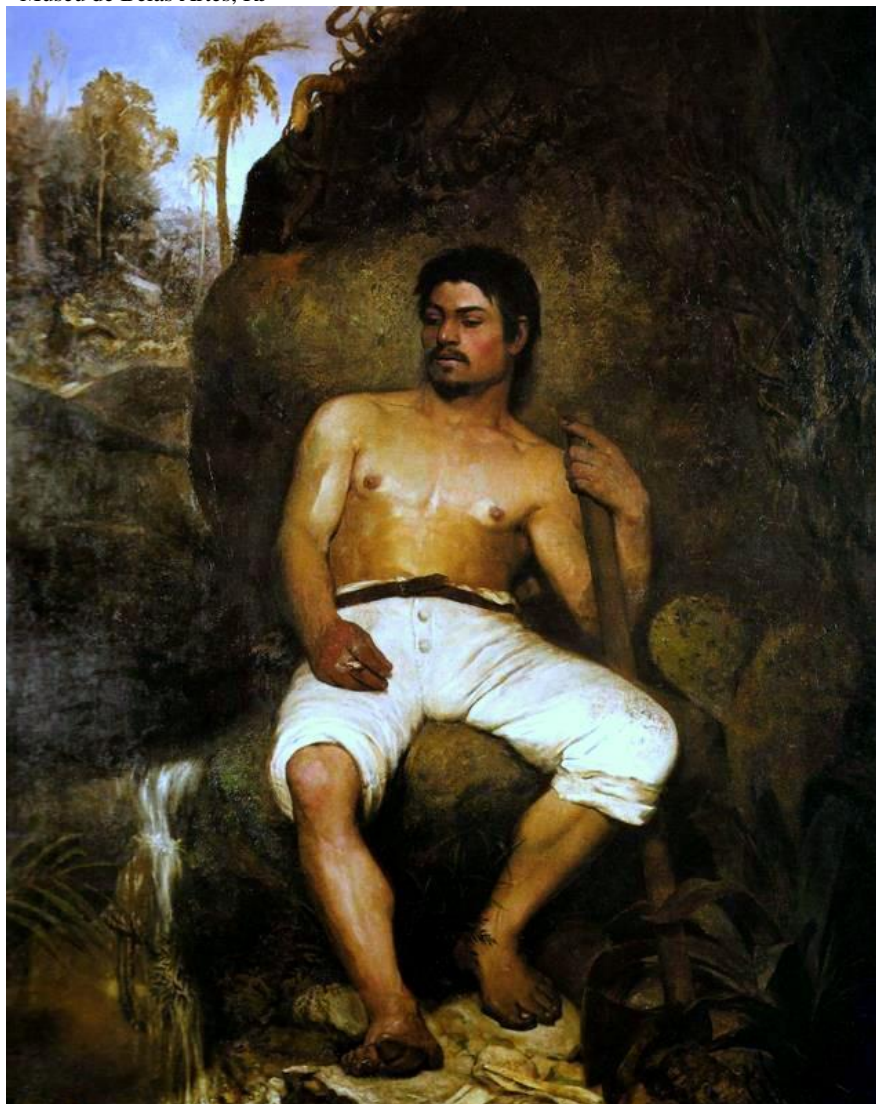
Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Figura 9: Fuga para o Egito, 1881, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Figura 10: Derrubador Brasileiro, 1879, José Ferraz de Almeida Júnior
- Museu de Belas Artes, RJ



Fonte: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/galeria/derrubador_brasileiro.html>

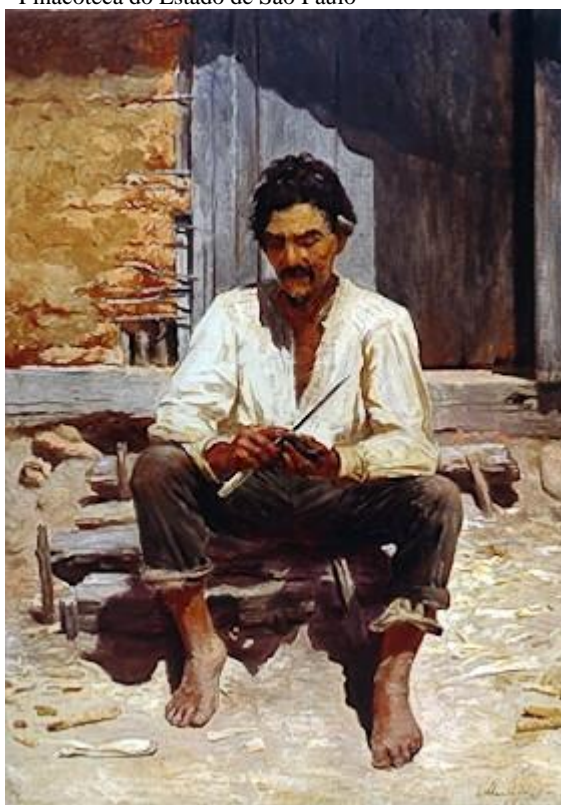
Na segunda fase, de 1882 até sua morte, abandona um pouco a maneira anterior de pintar e passa representar com mais verdade a natureza, simples, singela e melancólica do sertão e do sertanejo brasileiros. Nessa fase Almeida Júnior pinta, “Violeiro”, “Picando fumo” e “Partida da monção”. Faz também uma grande galeria de retratos, dos quais se destacam o de Prudente de Moraes (1886), Antonio Aguiar Barros (Marquês de Itu) (1886), Marquesa de Itu (1886), Joaquim Egidio de Sousa Aranha (1886), Manoel Lopes de Oliveira (1891).

Figura 11: O Violeiro, 1899, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



Fonte: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Figura 12: Caipira picando fumo, 1893, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte:< <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Figura 13: Partida da monção, 1897, José Ferraz de Almeida Júnior - Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Em nota no Jornal a Imprensa Ytuana, de 05 de abril de 1883, na 2ª coluna, Almeida Júnior realiza anúncio acerca de seu ofício, o mesmo se propondo a “[...] a fazer qualquer trabalho inerente à sua profissão, como pintor histórico e retratista, e bem assim a ensinar desenho, pintura e noções de perspectiva e anatomia”.

Algumas décadas após a sua morte, então já pintor consagrado, era incensado por crítica e público – um público “distinto”, bem sabemos, o texto²⁸ abaixo demonstra tal afirmação. Escrito por Alfredo Galvão em 1950 por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Almeida Júnior, é lapidar na construção da figura do pintor:

Almeida Júnior foi, sem dúvida, um dos maiores pintores brasileiros, quer como técnico, quer como artista nacionalista. Dotado de dedicação e alta vocação e de grande energia, constância e aplicação nos estudos, serve de exemplo edificante para os dias de hoje. Tendo cursado duas escolas onde o ensino sempre foi o clássico, ou acadêmico, tornou-se, entretanto, pela lucidez intelectual, pela força técnica e expressiva de suas obras, pelo estranhado amor à pátria e à sua gente, um artista ímpar em sua terra e produziu obra sólida que eleva o nosso patrimônio moral e intelectual (Galvão, 1956).

²⁸ O texto foi originalmente publicado na Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro em 1956, n.13.

E ainda, nas palavras de Alfredo Galvão (1956),

Coube ao nobre Estado bandeirante, por significativa coincidência, a glória de ter dado ao Brasil dois de nossos maiores artistas; aqueles que se classificam entre os que mais pensaram nos assuntos brasileiros, no ambiente brasileiro, na poesia rústica, na simplicidade melancólica da nossa vida sertaneja, na beleza e no esplendor de nossa luz tropical. São eles Antonio Carlos Gomes, de Campinas e José Ferraz de Almeida Júnior, de Itu.

No decorrer do século XX, surgem outras críticas, artigos e ensaios de intelectuais brasileiros acerca da obra de Almeida Júnior, tais como as de Monteiro Lobato que considera o pintor “a madrugada do dia seguinte” da pintura brasileira, em contraposição, muitas vezes, às críticas de Mário de Andrade, que coloca Almeida Júnior ao lado de Aleijadinho, como um pintor genuinamente nacional (Lobato, 1959). Críticos de arte como Gilda de Mello e Souza, Aracy Amaral, Rodrigo Naves, Tadeu Chiarelli entre outros, procuraram realizar uma análise sobre o trabalho de Almeida Júnior, e demonstrar sua importância e singularidade²⁹. Assim como, Oswald de Andrade (1992) afirma em seu texto “Em prol de uma pintura nacional”

Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional, foi mesmo resolvida em São Paulo, por Almeida Júnior, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo. Os seus quadros, se bem que não tragam a marca duma personalidade genial, estupenda e fora de crítica, são ainda o que podemos apresentar de mais nosso, como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada. (Andrade, 1992)

Contudo, ainda no século XIX, no *Correio Paulistano* de 1887³⁰, no artigo sobre Almeida Júnior baseado, que noticiava sua viagem a Paris, é possível certificar-se do conteúdo laudatório que era atribuído à ele pela imprensa do período, que justificava sua importância devido a seu elevado “sentimento da Arte”.

Neste mesmo artigo, a falta de cultura no país é criticada pelo autor, ao afirmar, que os elogios dos incultos “[...] valem menos que a crítica severa e áspera dos sacerdotes da arte” e

²⁹ Para aprofundamento ver na obra organizada por Lourenço (2007), *Almeida Júnior, um criador de imaginários*, onde há ensaios críticos de Aracy Amaral e Gilda de Mello e Souza.

No artigo *Almeida Júnior :o sol no meio do caminho*, da revista *Novos estudos – CEBRAP* N°.73 São Paulo, nov.2005, Rodrigo Naves analisa a obra do artista a partir da obra de arte “Caipira picando fumo”.

³⁰ “Almeida Júnior”. In *Correio Paulistano*. São Paulo, 27 de fevereiro de 1887, página 2, 1ª coluna.

para sanar tal falha de nossas tradições, cita o exemplo de Paris onde “ricos e pobres, crianças e velhos” experimentam o mesmo prazer diante das telas que “a todos ensinam alguma coisa e em todos fazem nascer ou aperfeiçoam o gosto”.

No trecho, “O Laureado discípulo de Cabanel é um artista de raça assim como Carlos Gomes, e a província de São Paulo ufana-se destes dois filhos que tanto souberam honrar o nome brasileiro. ”, pode-se observar a comparação entre os artistas, situando-os entre as grandes personalidades artísticas da época, motivo de orgulho, tanto para o Estado paulista, quanto para a República brasileira.

O seu pequeno *atelier*, á rua do Imperador guarnecido de quadros, formava um mundo a parte onde o artista subtrahia-se ao mercantilismo dominante entre nós... A maior parte desses quadros, que adornariam condignamente galerias em que figurassem obras de artistas affamados, foram pintados em Paris, no convívio de mestres venerandos e de camaradas que, como o jovem pintor brasileiro, procuravam desenvolver, pelo estudo e trabalho perseverantes. O gemem da Arte, legado das gerações precedentes. A fraternidade de sangue dos artistas é mais sincera e duradoira do que a dos homens da sciencia e da política. A sciencia descobre, a política...divide e confunde, e a Arte crêa. Um quadro é um intermediário entre o pensamento e a realidade (Correio Paulistano, 1887).

Aqui o artigo faz referência aos valores de Almeida Júnior, sua posição frente ao mercado das Artes na época e como a Arte estava acima da Ciência e da Política, que segundo o articulista, alijavam de certa forma o pensamento. Destaca o empoderamento da Arte diante das anteriores, pois a mesma tem o poder de recriar a realidade.

Mais adiante o autor critica a postura dos brasileiros que, segundo ele, está aquém das qualidades do artista, de seu carisma, modéstia e espírito elevado. Sua obra é comparada, lado a lado, à dos grandes literatos, traduzindo sua admiração, respeito e evidenciando a qualidade do trabalho do artista em detrimento dos demais.

O gênio do pintor poderia ainda criar. Onde estavam, porém, os homens de gosto para julgar-o e appaudil-o? O gosto não se improvisa e para que elle se forme carece de tradições que nos falham totalmente.

Almeida Júnior reconhecia esta verdade e assim denotava a elevação do seu espírito e a modéstia que o caracteriza.

Nunca percebemos nele esse desejo de ser conhecido de vista, de ser apontado a dedo nos lugares públicos, celebridade essa tão grata aos

charlatães. A sua alma, repassada de ingenuidade, traduz-se inteira nos seus quadros, como a do poeta nas interpretações literárias (Correio Paulistano, 1887)

O artigo é finalizado pelo autor através de uma breve história, bastante ilustrativa daquele tempo, que demonstra o modo de pensar e de agir de um determinado grupo social. Modo esse que influenciou e influencia até hoje comportamentos. Assim, nesse trecho, há forte ênfase na viagem de refinamento do artista, a busca pelo “gosto”, pela alta cultura. Segundo o autor, Almeida Júnior vivia em um “meio atrophiador”, “[...] o artista precisa viver entre homens de gosto[...]”. Enfatiza também a formação da população e seu pouco interesse pela Arte, para ele na Europa “[...] o sentimento da arte parece mais innato e espalhado por todas as classes sociaes[...]”. Aqui aparece a antiga dicotomia entre o selvagem e o civilizado, o preguiçoso e o lutador, aquele que emerge da cinzas e luta e vence comparado ao acomodado. Como se essas qualidades fossem inatas a um povo, a uma raça, a uma determinada sociedade ou grupo social.

Volva o nostálgico temporariamente a pátria cosmopolita da Arte e regresse ao solo natal desde que se sinta retemperado da inevitável inércia em que ia se deixando permanecer neste meio atrophiador...

Repetimo-lo o artista precisa viver entre homens de gosto, e o gosto, esse hábito, essa faculdade, só se encontra em um povo de esmerada civilização.

Francisque Sarcey perguntava um dia a quem estas linhas, em palestra que seguiu-se a uma honrosa apresentação:

-Sois parisiense?

...Parisiense! exclamei...

-Sim, parisiense, isto é, vivendo em Paris, definitiva ou transitoriamente, mas vivendo como vive o parisiense, aquelle que tem o gosto pela Arte, o habito de nella encontrar um dos mais vivos prazeres da existência, que goza da faculdade de julgar instinctivamente as creações artísticas e que nellas procura perenne fonte de emoções sinceras e profundas...

E assim continuou o eminente critico, com sua inexgotável verve e animada volubilidade, a minuciosa discripção do typo do parisiense refinado, habitante da cilada da Europa em que o sentimento da arte parece mais innato e espalhado por todas as classes sociaes.

Em Paris não são só os artistas, amadores e estrangeiros que visitam as grandes exposições anuais de pintura e escultura que tem lugar pela primavera nos Campos Elísios, mas também a massa indistincta da população.

O mesmo succede na Escola de Bellas-Artes, na qual, digamos-o de passagem, deixou Almeida Júnior a mais invejável reputação pelo seu talento e amor ao trabalho.

O que diremos, então, do museu de pintura do Louvre? Quem ali vai um domingo, verifica que, em nenhuma outra cidade, há tantos ricos e pobres, crianças e velhos que experimentem igual prazer diante daquellas telas que a todos ensinam alguma coisa e em todos fazem nascer ou aperfeiçoam o gosto (Correio Paulistano, 1887).

Esse artigo do Correio Paulistano de 1887, juntamente com as críticas acerca do artista, muitas vezes colocando-o lado a lado da figura do Bandeirante ou das grandes personalidades históricas paulistas, merece uma breve análise. Nessa conjuntura, podemos observar o uso dos símbolos, que muitas vezes tem a função de perpetuar valores, condutas, pensamentos. Para Queiroz (1992), o símbolo tem uma função a desempenhar, são “[...] reforçadoras da solidariedade interna de um grupo ou de uma coletividade, perpetuando valores encarados como fundamentais para a manutenção da sociedade e de sua civilização” (Queiroz, 1992, p.83.)

O Bandeirante, propriamente dito, constitui-se numa figura simbólica, que exprime o valor de ser paulista. Nele estão arraigados valores relativos à coragem, à esperteza, à conquista de novas terras, um desbravador, etc. Certamente, os críticos da imprensa da época, como aparecem no artigo do Correio paulistano, colocam intencionalmente Almeida Júnior juntamente com essas figuras míticas paulistas, afinal naquele tempo estava se forjando a mítica da glória paulista.

Tanto o paulista como o bandeirante se originaram em camadas elevadas no interior de uma coletividade; a amplitude maior adquirida pelo símbolo do bandeirante deveu-se a circunstâncias específicas, e há que avente a hipótese dele ter sido conscientemente manipulado nesse sentido pela elite local no momento conveniente (Queiroz, 1992, p.87).

Porque me ufano? Há 114 atrás, 1900, início do século XX, o conde Afonso Celso³¹, escreveu o livro intitulado, *Porque me ufano do meu país?* Nele o autor, em tom ufanista, celebra e ostenta a grandiosidade do Brasil, ressaltando as belezas naturais da terra. O tom é usado oportunamente quando há necessidade de se exaltar alguma característica de um povo ou grupo, com intuito de valorizá-lo, tornando símbolo, guardando-o na memória. A capital paulista foi palco de louvores ufanistas já no século XVIII, devido ao desejo de “[...] opor barreiras às ambições dos forasteiros[...]” (Queiroz, 1992, p.81). Reaparece em 1870, a partir do desenvolvimento econômico do período, onde desbravadores fazendeiros empreenderam em novas terras, técnicas, plantio, cultura e meios de comunicação.

São Paulo, final de século XIX, se torna o palco perfeito para propaganda republicana e ufanista paulista. Não apenas figuras emblemáticas são citadas nas poesias, literatura, artes, mas os símbolos de exaltação desse povo são também altamente promovidos por meio da criação de instituições, museus, confrarias, etc. Tais como o próprio Museu Paulista, que hoje abriga o Museu do Ipiranga, o Monumento da Independência, a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, entre outros.

Quanto à criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, as intenções são claras: nasce vinculado às elites e intelectuais paulistas – figuras públicas como Prudente de Moraes, Washington Luís, Rodrigues Alves, Jorge Tibiriçá, Fernando Prestes, Júlio Prestes, deputados, senadores e prefeitos - e apresenta-se como motivo de exaltação da história de São Paulo e da glória paulista, preservação da história e do patrimônio cultural (Ferreira; Mahl, 2011).

o caráter específico que esta noção de patrimônio comportava: o bem preservado deveria representar um ideal mais alto de sociedade e de civilização, para que os homens e as ações do passado inspirassem o presente, em um processo de continuidade que direcionava e inspiraria a sociedade no futuro. A preservação da história deveria, portanto, servir como ligação entre os bandeirantes do passado e seus auto intitulados descendentes, que por meio das homenagens e das ações de rememoração manteriam viva a chama da epopeia paulista (Ferreira; Mahl, 2011, p,11).

Almeida Júnior viveu e produziu sua obra nesse período de efervescência, em um clima de otimismo e ufanismo, permeado por contradições e idealizações. Era um membro da

³¹ Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior, político brasileiro, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

elite paulista e participou do cenário político cultural da época. É possível se certificar disso a partir do excerto jornalístico “Exposição paulista” do *Diário Popular*, de São Paulo, 19 de dezembro de 1895. Na segunda página, 4ª coluna, o artigo fala sobre a formação da comissão organizadora da exposição paulista, a mesma teria como objetivo

“[...] o incentivo a grandes obras de melhoramentos políticos, tendo por fim transformar completamente esta capital [...]”. Almeida Júnior aparece em 4º lugar na lista da comissão organizadora, atrás apenas do Dr. Antonio Prado, presidente, Dr. Adolfo Pinto, secretário geral e do Dr. Albuquerque Lins” (Diário Popular, 1895).

A lista na sua totalidade é composta pelos nomes de diversas personalidades importantes e influentes da época. Almeida Júnior é o único artista.

4 REPRESENTAÇÕES FEMININAS

4.1 Representações das mulheres na História

Quem são as mulheres? O que fazem? O que dizem? Como pensam? O que sentem? Onde estão? Todas essas questões saltam à vista do observador dos quadros de Almeida Júnior e pronunciam-se ávidas por respostas.

A história das mulheres, por meio de seus autores, responde algumas dessas questões, explica e subjetiva outras. Mas, o fato é que: há muitas outras questões, reflexões e histórias ainda a serem escritas sobre elas. Há descobertas a serem realizadas. É a escrita da história que ainda está em processo. Propomos aqui, então, realizar uma digressão. O intuito maior é vislumbrar uma espécie de linha do tempo onde elas, ora foram protagonistas da sua própria história, ora foram representadas pelo olhar do outro.

Dessa maneira, ao nos depararmos com a história escrita sobre as mulheres, há um aspecto que chama a atenção: sua invisibilidade. A condição de estar invisível, de ser invisível ou de ser colocada nesse lugar. Michelle Perrot, atenta para essa condição, afirma que “[...] em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas [...]” (Perrot, 2006, p.21).

Contudo, apesar disso, diferentes pesquisadores que se propuseram a escrever a respeito, incumbiram-se, nas últimas décadas, de desvelar e fazer emergir o protagonismo de várias delas, seus modos de participação em diferentes momentos no tempo e espaço da história da humanidade.

A narrativa histórica sobre elas nasce na Grã Bretanha e nos Estados Unidos na década de 1960. Certamente, ao contá-la, seus pesquisadores encontraram algumas dificuldades, pois as mulheres de diferentes classes sociais, por muitos anos, pertenciam à esfera privada, particular. Para Perrot (2006), sua presença “[...] é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos, Há um déficit, uma falta de vestígios”. No entanto, há um volume infindável de discursos acerca desses sujeitos históricos, “[...] uma avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obras dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam” (Perrot, 2006, p.21 e 22).

Elas são agentes da história? Qual foi seu papel?

Entre 1970 e 1980, a mulher era um dos temas mais frequentes nos estudos da área chamada humanidades. Pesquisadores debruçaram-se sobre o imaginário feminino, hábitos, costumes e relações relativos à mulher em diversas partes do mundo, assim como no Brasil. Estudos comparativos, análises de sua situação em família e no trabalho, peculiaridades biológicas e psicológicas consagravam um grande número de pesquisadores e escritoras como Simone de Beauvoir, na França, e Carmem da Silva, Rose Marie Muraro, Eva Alterman Blay, Heleieth Safiotti no Brasil (Costa, 2002, p.19).

Nas décadas seguintes, esses estudos, por meio de diferentes pesquisadores de diferentes nacionalidades, como Perrot (1992), Rago(1985), Priore (2002), Vigarello (2006), dentre outros, foram aprofundados sobre a temática feminina e a história das mulheres ganhou novas abordagens e questões. Uma escrita da história das mulheres narrada sob novos olhares, sobretudo, femininos.

O binarismo³², masculino e feminino, por muito tempo determinou fortemente as relações entre os indivíduos na sociedade. O que cabia à mulher, o que cabia ao homem. O que era natural. A mulher e sua natureza específica, seu modo de ser e os papéis que lhe cabiam, seja no âmbito privado, na casa ou família, seja no trabalho ou espaço público. Esse é um assunto bastante discutido e abordado pelas pautas feministas, na tentativa, sobretudo, de sua superação, pois atualmente, já não é mais possível conceber as relações humanas dentro de uma perspectiva tão simplista e reducionista, diante da multiplicidade e complexidade do comportamento humano.

Esse aspecto binário, onde os universos feminino e masculino se separam e se definem naturalmente, era visivelmente observado nas relações de trabalho das mulheres abastadas. A elas cabiam, o cuidado com filhos, lar e empregados.³³ E nos anos seguintes as funções de enfermeira, secretária ou professora, ocupações tidas como ideais para o universo feminino da época. Uma ilustração de tal situação é o discurso de um participante do Congresso operário em 1867: “Para o homem, a madeira e o metal. Para a mulher, a família e os tecidos.”. Segundo Perrot (2006, p.119) era uma “grande divisão material e simbólica do mundo. O duro para os homens; o mole para as mulheres”.

Refletindo sobre as mulheres representadas nos quadros de Almeida Júnior, procuro algumas respostas sobre as condições de vida e participação feminina, até mesmo porque as

³² O século XIX foi permeado pelos discursos naturalistas, que dividia a existência humana em dois gêneros distintos, masculino e feminino, O homem, masculino, a razão. A mulher, feminino, a emoção. Discursos preconizados por pensadores como Comte e Rousseau.

³³ Vale ressaltar que as mulheres mais pobres sempre trabalharam em diferentes segmentos, desempenhando tarefas nas mais variadas ocupações. No entanto, o foco nesse momento é olhar para as mulheres de uma determinada camada social, que fazem referência direta às representadas nesse estudo.

personagens que compõem a obra, são mulheres que fazem parte de um grupo específico social e cultural, certamente, de uma classe social mais favorecida, da elite, com acesso ao mundo letrado e ao conforto de uma vida abastada.

No entanto, é possível verificar que muito se escreveu sobre o confinamento feminino de classe alta³⁴ do século XIX, visto que relatos de viajantes estrangeiros do início do século descrevem-nas de forma estereotipada e preconceituosa. As mesmas são descritas como incultas, indolentes e passivas.

Possivelmente, essa mulher oitocentista não era tão letrada e culta como uma europeia, já que algumas práticas culturais ainda não tinham se popularizado naquela sociedade. Porém, outros relatos possibilitam visualizar as várias formas de sua participação naquela sociedade. Pois, mesmo no confinamento e invisibilidade, elas exerciam sua força e liderança. Comandavam as casas, criados e algumas administravam fazendas e heranças, apesar de tal conduta ser contrária à lei vigente (Habner, 2012).

É possível citar personalidades que protagonizaram lutas feministas, pioneiras na produção de publicações para o público feminino, abordando a emancipação e a educação básica, entre outros temas. Em meados do século XIX, a educadora e poetisa Nísia Floresta lutou pelo direito à educação e formação intelectual das mulheres. Bem como, a editora do jornal paulista *A Família*, de 1880, Josefina Álvares de Azevedo e a professora Francisca Senhorina da Motta, editora do jornal carioca *O Sexo feminino*. Sem deixar de citar as escritoras, Julia Lopes de Almeida, Inês Sabino Pinho Maia e Clara Vilhena da Cunha, que muito contribuíram com seus textos nessas e em outras publicações da época (Habner, 2012; Prado e Franco, 2012).

A condição das mulheres de diferentes grupos sociais muda com a industrialização e urbanização das cidades, guerras e entre guerra e êxodo rural. A *Belle Époque* brasileira é marcada por um ideário de progresso e modernidade, anseios generalizados por novos tempos e novos hábitos, permeados pelas contradições e mazelas das problemáticas, ora herdadas do império, ora criadas pela nova República, conforme observado no capítulo três. A propaganda higienista levantava a bandeira da nova família, monogâmica, heterossexual, onde amor e sexo deveriam ser indissociáveis, arquitetava-se a ideologia da regeneração do corpo e do cidadão. O casamento se estabelece como instituição promotora das relações saudáveis e

³⁴ Aqui destaco a mulher de classe alta, devido a pertinência destas mulheres na minha pesquisa, muitas delas foram representadas por artistas em suas pinturas, além de participar do universo letrado. Sem dúvida, pesquisar e entender o universo das mulheres que pertenciam às outras classes sociais (vendedoras, lavadeiras, criadas, etc.), seria muito interessante e bastante pertinente.

protetora dessa nova família. Para cumprir esse novo ideal burguês de família, havia necessidade de uma nova mulher. A rainha do lar, a esposa e mãe dedicada à família. A família modernizou-se, mas a hierarquização dos sexos continuou a mesma. O homem continua como chefe do lar e a mulher submissa a ele. As lutas pelos direitos das mulheres se acirraram, pois surgiram outras demandas e o debate continua até a atualidade (Scott 2012, Campos 2009).

Esse modelo de família caracterizava-se basicamente pela idealização de esposas afetivas, sadias, belas, instruídas e castas, companheiras perfeitas para um marido também idealizado, laborioso, esforçado, portador de hábitos regrados, enfim. Tanto um quanto outro hipoteticamente distanciados dos fantasmas da sífilis, do alcoolismo, da tuberculose da prostituição, ou mesmo da homossexualidade, os maiores inimigos desse padrão (Campos, 2009).

O pleno acesso aos direitos civis, políticos, ao trabalho, ao conhecimento, à liberdade, ao pensamento livre, aos direitos sobre o próprio corpo, são relativamente recentes. Ainda é uma batalha incessante e contínua nos dias atuais. Em muitos países, por meio de engajamento e luta, as feministas conseguiram conquistar direitos e leis foram propostas e aprovadas beneficiando as mulheres.

Alguns desses movimentos desenvolveram-se e intensificaram-se ao longo do século XX, de maneira geral, de acordo com Perrot (2006, p.157) “[...] há aliança entre feminismo e modernidade, entre feminismo e democracia”. No entanto, ainda hoje a presença das mulheres protestando nas ruas, lutando por seus direitos é vista por contingente da sociedade como subversiva e violenta, pois o “natural” da mulher é a delicadeza e a discrição.

Nísia Floresta, ainda no século XIX, encabeçava a luta pelos direitos civis das mulheres, direito ao acesso ao conhecimento, à intelectualidade. Para muitos pesquisadores da área, ela é considerada a primeira feminista brasileira, juntamente com Berta Lutz³⁵, Mietta Santiago³⁶, entre outras. Ela procurou, ao longo da sua vida, participar de debates políticos, assumiu a condução da sua própria vida, optando pelo divórcio, e vivendo um romance com

³⁵ Berta Lutz fundou em 1922 a Federação Brasileira pelo Progresso feminino, lutava pelo direito ao voto e trabalho para as mulheres. Consultado no link em dezembro de 2014 http://www.cnpq.br/web/guest/pioneiras-view/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/902173

³⁶ Mietta Santiago, escritora, advogada e feminista. Lutou pelo direito ao voto feminino, e demonstrou publicamente como a retirada desse direito feria e descumpria o que preconizava a constituição brasileira. Disponível em: < <http://www.une.org.br/2012/03/80-anos-de-voto-todo-poder-as-mulheres/>> Acesso em: dez, 2014.

um jovem acadêmico. Exercia a liberdade que tanto preconizava e lutava. Traduziu a obra da feminista inglesa Mary Wollstonecraft, *A Vindication of rights of woman*, intitulado por Nísia como *O Direito das mulheres e injustiça dos homens* (Franco; Prado, 2012).

A professora Josefina Álvares de Azevedo também se destacou pela luta dos direitos políticos das mulheres. Já em 1890, ela defende a igualdade das capacidades intelectuais entre os sexos, o voto feminino e a real participação das mulheres na vida política do país. Escreveu a emblemática peça de teatro *O voto feminino*, em cujo enredo dizia que “os casais discutem: as mulheres defendendo seus direitos políticos e a igualdade entre os sexos, e os homens repudiando essa luta” (Franco; Prado, 2012, p.211).

Por fim, cabe ainda enfatizar que apesar das dificuldades

com base nas fontes documentais, que mulheres participaram, durante todo o século, dos principais debates e ações que envolveram a vida pública nacional. Elas se interessaram por temas da política em suas mais diversificadas instâncias. Escrevendo em jornais, produzindo romances ou peças teatrais, vestindo de soldado para ir a guerra, refletiram sobre a condição feminina em seu tempo e espaço e foram também protagonistas da história (FRANCO; PRADO, 2012, p.214).

As mulheres leitoras que vemos na pintura de Almeida Júnior, apesar não serem consideradas a priori como “feministas”, podem compor um capítulo nesse conjunto, mesmo considerando-as como uma idealização, uma construção a partir do olhar do outro, sobretudo masculino e do ideal de uma época. Pois, parece-me que ainda há uma história à ser narrada a partir desse pressuposto idealizado do que vem a ser uma mulher e nesse caso específico uma mulher que lê.

4.2. Mulheres educadas

Meninas educadas e que leem. Mulheres leitoras, representadas e imortalizadas pelo olhar do artista. Essa parece uma boa consigna quando lançamos nosso olhar sobre as fontes desse estudo. Essas imagens parecem comunicar um discurso sobre a condição social das mulheres ali representadas, apresentam uma prática social valorizada: a leitura. Dessa, parece-me pertinente apresentar nesse intervalo - entre a história das mulheres e suas representações - o contexto educativo que as mesmas vivenciaram e a história de suas batalhas pelos direitos ao saber e ao conhecimento.

Segundo pesquisas em torno dessa temática, podemos perceber que ao longo do século XIX, não cabia à mulher ter o acesso ao conhecimento ou à educação formal. Era vedado a ela a intelectualidade ou as profissões de caráter científico ou biológico. Como já vimos, dominava o caráter binário na constituição da identidade, masculino e feminino. O que é natural do homem, o que é natural da mulher. “A glória é masculina e a felicidade feminina” (Perrot, 2006, p.99). Assim, “uma mulher culta não é uma mulher” (Perrot, 2006, p.93). Não é direito da mulher a instrução e muito menos a leitura. Sendo a última muito perigosa, pois, dependendo do seu conteúdo, exacerbava o natural e atávico descontrole feminino.

Conforme demonstrou Heller (1997), “a mulher deveria ler apenas o necessário para ensinar as primeiras letras e as primeiras operações matemáticas às gerações mais novas”. A escrita feminina muitas vezes estava destinada ao âmbito familiar - as correspondências entre familiares, recados, administração da casa e criados. O espaço público não era para elas.

Heller (1997), em sua tese de doutorado, *Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890 a 1920)*, desenvolveu um estudo acerca da imagem das leitoras na literatura. Ela aprofundou questões relacionadas ao ensino das mulheres da época e os lugares que as mesmas ocupavam na sociedade, bem como quais tipos de leitura lhes eram permitidas ou não. Identificou, que nos romances, de modo geral, a mulher ali representada somente poderia se dedicar à leitura quando esta pudesse levá-la à condição de esposa e mãe e a um gerenciamento melhor do lar. A mulher, por exemplo, raramente possuía um local apropriado para leitura – diferente do homem, que tinha um gabinete com biblioteca particular disponível para a sua prática. Não muito diferente do que ocorria em situações cotidianas reais. Nesse sentido, as palavras de Perrot (2006, p.93), confirmam tais situações.

É preciso, pois educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício que tecem a coroa das virtudes femininas.

A autora concluiu que, no geral, transparece uma recomendação: que a mulher se atenha aos estudos rudimentares e acrescenta que se “ultrapassasse esse limite intelectual, corria o risco de ter de escolher entre o casamento, ambição da maior parte das moças, e uma vida um pouco mais intelectualizada” (Heller, 1997, pp. 9-10). Com isso,

as várias personagens leitoras que vão sendo construídas nos romances do período não conseguem desfrutar de uma vida familiar e intelectual satisfatória. Algumas abandonam o hábito da leitura, a fim de preservar o casamento. As que mantêm o apreço aos livros não se casam e não conseguem ser felizes na vida pessoal (Heller, 1997, p.177-178).

Uma exceção foi a escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Para ela, era importante a mulher ter liberdade de acesso ao escritório do marido, do qual a esposa poderia se beneficiar.³⁷ Contudo, se por um lado a esposa poderia “desfrutar de uma biblioteca particular invejável”, por outro lado persistiria ainda “a tutela do homem sobre as leituras da mulher” (Heller, 1997, p. 196). Além disso, a defesa de Lopes de Almeida não foi radical, pois para ela os papéis femininos deveriam continuar os mesmos: cuidados com o lar e família. A leitura, como prática, serviria apenas como uma maneira de melhorar a realização das tarefas ou funções, ela sugeria que a mulher progredisse, mas sem prejudicar os valores e costumes da época.

Mesmo na França, conforme observou Alain Corbin, diversas mulheres “concordam com os médicos quando aconselham que se fiscalizem as leituras domésticas da mocinha”, denunciando “os efeitos destruidores do romance, no qual se concentra o jogo do desejo e da proibição” (Corbin, 2009 (1989), p. 459). Por outro lado, maior “liberdade é concedida à mulher casada [...]. Muitas jovens esposas verão assim a viagem de núpcias assinalar a ampliação do horizonte de suas leituras” (Corbin, 2009, p. 459). A condição da leitura feminina permanecia, portanto, relacionada ao casamento e à maternidade. Como exemplo disso e da divisão de espaços na casa, Heller (1997) destaca um texto de Valentim Magalhães (1859-1903), publicado em 1890 como prefácio à edição brasileira de *Cuore* (Coração), romance de Edmondo De Amicis lançado na Itália em 1886:

Foi ele [De Amicis] quem [...] conseguiu escrever um tratado de educação, sem fazer uma obra propriamente pedagógica, escrever o livro [...] que ele pressentia necessário às mães, quando, na solidão das suas câmaras, à noite, esperando os maridos ou vendo-os dormir, subjugados pelo cansaço, elas pensam na sua maternidade, prestes a desabrochar em frutos de amor [...]

Pena tenho eu que se leia tão pouco neste país [Brasil] e principalmente que as senhoras, em geral, se limitem às suas leituras, às revistas de modas e aos folhetins – romances.

³⁷ No texto “Da sala à cozinha”, que integra *O livro das noivas* (1896), de Júlia Lopes de Almeida, a autora é conduzida pela anfitriã ao escritório do marido desta, lugar que “mesmo sendo do homem, não seja estranho ou proibido à mulher”. Ver Heller, 1997, pp. 194-195.

E ainda:

Lede o *Coração*, minhas senhoras, lede-o [...].

Lede-o e relede-o, e depois, à noite, lede uma página aos vossos filhos e não deixeis que o vosso esposo se recolha ao seu gabinete de trabalho ou ao seu quarto de cama, sem pedir-lhe a colaboração do seu saber e do seu entender para a completa inteligência do que pretende De Amicis neste ou naquele passo de sua obra e para a mais perfeita execução dos seus planos educativos (Amicis apud Heller, 1997).

Os excertos esclarecem os lugares da casa próprios a cada membro de uma família de elite. Conforme a autora, “as partes ocupadas por cada um dos gêneros refletem a importância que desfrutavam no lar”, e “a mulher, íntima dos filhos, não dispunha de um ambiente doméstico onde pudesse ler ou escrever à vontade; o homem, distante da prole, possuía um escritório todo seu, onde convivia intimamente com papéis e livros” (Heller, 1997, p. 185). Em sua análise acrescenta que, ao passo que conquistam esse espaço privado de leitura, as personagens tornam-se leitoras mais competentes, pois além de ler, também podiam escrever.

O que ocorre na literatura equivale, de certo modo, nas artes visuais. Um exemplo disso é o quadro *Leitura* (1892) de Almeida Júnior, onde sua personagem pode estar a meio caminho, isto é, num lugar onde consiga ler com tranquilidade, mas não num escritório ou espaço particular da mulher. Além disso, ela parece estar em um lar e não num ambiente de trabalho externo ou local público, como um café por exemplo. Embora encontremos pinturas como a de Ludovico Marchetti,³⁸ na qual uma jovem mulher lê um livro sentada sobre um banco, aparentemente num jardim aberto, essa é uma imagem mais rara no século XIX.

³⁸ Ludovico Marchetti (1853-1909) nasceu em Roma, foi um pintor especializado em pinturas históricas, expôs em variados salões de arte em Paris e Munique. A obra em questão estava na Christie's até 2002, quando foi leiloadada. Disponível em: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=searchresults&intObjectID=3897453&sid=4dcae079-5e82-44f9-872c-b2770ff95ad9 Acesso em: set. 2014.

Figura 14: Uma leitura tranqüila, 1882, óleo sobre madeira, 26 x 40,6 cm, Ludovico Marchetti



Fonte: <https://peregrinacultural.wordpress.com/2009/03/18/imagem-de-leitura-ludovico-marchetti/>

No começo do século XX, as feministas da *Belle Époque* procuram lutar pela coeducação dos sexos, pelo acesso irrestrito ao mundo letrado e à intelectualidade. Muitas delas desconfiam do ensino que lhes é proposto, pois pressentem certa desvalorização de seus programas educativos frente aos programas destinados aos homens. No entanto, sabemos que programas similares não eram garantia de uma condição igualitária ao conhecimento. A escola mista, certamente constitui-se no século XX como um avanço, mas não o suficiente, pois, havia necessidade de equiparar condições sociais e profissionais (Almeida, 1998; Souza, 2008).

Um caminho também percorrido pelas mulheres, pelo direito à educação, cruza com a história da feminização do magistério no Brasil (Almeida, 1998). Lecionar era, sem dúvida, um trabalho que atraía a atenção das mulheres de classe média. As denominadas normalistas buscavam no magistério a instrução e o exercício de uma profissão, valorizada socialmente e permitida à elas naquele momento, pois o exercício do magistério representava, muitas vezes, a continuidade das funções maternas e familiares: cuidar e educar. Dessa maneira, a priori não se constituía como um desenvolvimento profissional em si, mas novamente o fortalecimento do que se acreditava ser papel das mulheres (Almeida, 1998).

Assim, o direito ao conhecimento, ao saber: é o direito mais desejado, mais defendido e reivindicado pelas mulheres, pois a educação propicia a emancipação, o trabalho, o acesso aos saberes e conhecimentos através da leitura e da escrita. A educação constitui-se em um

direito imprescindível as mulheres de todas as épocas, sobretudo aquelas do emergente século XX (Almeida, 1998).

4.3. Representações de mulheres na pintura

As mulheres, ao longo da história, foram amplamente representadas pela literatura, pintura e escultura. Um infindável conjunto de imagens foi produzido majoritariamente pelo olhar masculino. Essas representações, possivelmente falam sobre como os homens ou uma determinada sociedade as viam. Elas eram imaginadas e idealizadas, suas imagens falam sobre os sonhos, medos e anseios dos próprios homens (Perrot, 2006).

Mas, como elas se viam nessas imagens? Como viviam acerca delas? Aceitavam-nas, recusavam-nas? As subvertiam? Muitas questões surgem nesse estudo, no entanto, não parece ser possível responder a todas neste momento. Mas elas se apresentam e suscitam novas reflexões e questionamentos. Georges Duby, com suas obras *“Damas do século XII – Lembranças das ancestrais”* (1995) e *“O Cavaleiro, a mulher e o padre”* (1981), e Paul Veyne, nos textos da *“História da vida privada I”* (1987) e na obra *“Sexo e poder em Roma”* (2008), também defenderam o pressuposto de que as mulheres são representadas, de que elas não se representam, de que há um olhar masculino e idealizado sobre as elas.

É amplamente encontrada na pintura a representação feminina, ora como madonas, ora como Deusas ou a sublimação de algum ideal: como a justiça, a guerra ou a paz. A imagem feminina também foi muito usada como alegoria para representar um pensamento, para propagar um ideário ou uma cultura, muitas delas fazem parte do imaginário das sociedades ocidentais. Estas imagens foram disseminadas ao longo da história por historiadores da arte, e os mesmos incumbiram-se de compilar essas obras em diferentes livros e publicações, sendo possível vê-las em diferentes museus e monumentos, destinados aos mais diversos propósitos.

Um exemplo disso é a pesquisa de Miyoshi (2010), “Moema é morta”. Ele buscou realizar uma análise do quadro *Moema* (1866), de Victor Meirelles (1832-1903), e da escultura homônima de 1895 de Rodolpho Bernardelli (1852-1931). Para ele, a figura de Moema foi “convertida num emblema da cultura brasileira” (Miyoshi, 2010).

Figura 15: Moema, 1866, Victor Meirelles - Museu de Arte de São Paulo, SP



Fonte: <<http://masp.art.br/servicoeducativo/assessoriaaoprofessor-ago06.php>>

Figura 16: Moema, 1895, Rodolpho Bernardelli - Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=R&cd=2332>>

Figura: 17: Pietá, 1498, escultura em mármore, 1,74m X1,95m, Michelangelo
- Basílica de São Paulo, Vaticano.



Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pietà_\(Michelangelo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pietà_(Michelangelo))>

A *Pietà* (1498) de Michelangelo, também se constitui e uma imagem emblemática, inspiradora de inúmeras outras imagens. A perfeita Madona, possivelmente mãe de todas as Madonas subsequentes a ela. O próprio Almeida Júnior produziu a alegoria da Pintura, representada no quadro *A Pintura* (1892). Nesse quadro, o pintor escolhe uma figura feminina nua com corpo alongado, seu sexo está apenas ocultado por seus longos cabelos, ela inspira sensualidade e liberdade, possivelmente um ideário do movimento artístico da época. Por fim, o pintor Manuel Lopes Rodrigues, também escolheu a figura feminina em a *Alegoria da América* (1896). Ao observá-la podemos compará-la a uma Deusa, através de suas vestes e simbologia.

Figura 18: A Pintura (Alegoria), 1892, 250 cm x 125 cm, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Figura19: Alegoria da República, 1896, Manuel Lopes Rodrigues
- Museu de Arte da Bahia, Salvador



Fonte:< http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm>

Figura 20: Alegoria do Rio Carioca, 1882, Pedro Américo
Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: <<http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/carioca.html>>

Também podemos visualizar a representação feminina nas de obras Manuel Lopes Rodrigues, Alegoria da República de 1896, pertencente ao Museu de Arte da Bahia, e a de Pedro Américo, Alegoria do Rio Carioca de 1882, pertencente ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na segunda, representa o Rio Carioca, que na época da idealização da obra nascia no bairro Cosme Velho, em Laranjeiras e desaguava na Praia do Flamengo. Para apresentar a alegoria o artista cria

[...]a imagem de uma banhista exuberante, uma Náiade, uma ninfa, que, como sabemos, na tradição mitológica clássica é uma divindade dos rios e das fontes, mas, no contexto da tela foi “abrasileirada” para expressar uma das mais caras imagens de exaltação da Nação: a exuberância e a potencialidade da natureza brasileira. (Oliveira, 2008, p.456)

No entanto, para Costa (2002) as mulheres do final do século XIX não se identificaram com o romantismo idealista das madonas, alegorias ou deusas. Elas optaram por retratos num estilo mais condizente com a vida e atribuições que tinham. Pois, muitas vezes,

O Romantismo idealista se refugiará nas cenas de costumes, cuja temática assegura ampla liberdade ao artista. Tais cenas introduzem no imaginário dos Novecentos uma nova figura feminina: a mulher sensual e sensível, de vida cotidiana, é simples, mas plena de sentimento e secreto prazer. Mais

uma vez, a arte age como um espelho às avessas: expõe como idealização o que está por vir, expressando não a realidade existente, mas aquela que é secretamente ansiada pela sociedade que a gesta (Costa, 2002, p.114).

A partir do século XX, a pintura que exaltava ou representava a mulher e suas funções dentro da família diminui e alguns artistas buscam representar a alma feminina, procuram ampliar e deixar de lado apenas o que se chamou de representação de costumes ou práticas (Costa, 2002, p.115).

4.4 Representação de mulheres leitoras na pintura

Nas artes visuais a representação de leitores aparece como um tema recorrente. Pintores nacionais e estrangeiros imortalizaram homens, mulheres e crianças inseridas num contexto letrado, onde não apenas as práticas de leitura são representadas, mas seus atores principais estão absortos nessas práticas ou cercado de livros. Certamente, vale ressaltar, a pintura de leitoras foi feita em quantidade muito menor se comparada ao retrato de mulheres em outras ações. Mas dentro do tema há diferenças significativas nos tratamentos, sobretudo entre as produções dos séculos XVIII e XIX.

No exterior, já no século XVIII, é possível localizar uma abundante representação da mulher lendo, ou em situações que remetem à leitura, nas obras de importantes artistas da época, como é o caso de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) – *Jovem garota lendo* (1766); François Boucher (1703-1770) – a emblemática *Madame de Pompadour* (1756), dentre outros. No século XIX essas representações proliferam e muitos artistas do mundo tomam o tema da mulher leitora como motivo de suas obras. Camille Corot (1796-1875) apresenta uma série formada por elas, tais como *Mulher Lendo* (1869) e *Garota Lendo* (1855 ou 1861), enquanto Gustave Coubert (1818-1877) apresenta a sua, *Jovem mulher lendo* (1866).

Figura 21: Madame de Pompadour, 1756, François Boucher
- The Wallace Collection London



Fonte: <http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/his/CoreArt/art/anc_bou_pomp.html>

Figura 22: Mulher lendo (1869), óleo sobre tela 54,3 x 37,5 cm, Camille Corot,
- The Metropolitan Museum of Art, Nova York



Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/206>>

No entanto, o tema não é exclusividade da modernidade recente. Em fins da Idade Média e início do Renascimento podiam-se localizar representações de leitura feminina, por exemplo, nas obras de Simone Martini (1284-1344) – na obra prima gótica *Annunciation* (1333) – e também em Michelangelo Buonarroti (1475-1564) – *Cumaean Sibyl* (1510). São inúmeros os exemplos, e com certeza merecem um compêndio e uma atenção particular, devido à interessante perspectiva que essas representações e fontes iconográficas nos colocam, nos instigando a estabelecer novas e ricas questões e relações entre presente e passado.

Figura 23: *Annunciation* (1333), têmpera sobre madeira, 184cm x 210cm, Simone Martini - Galeria Uffizi Florença.



Fonte: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/simone/6annunci/index.html>>

Figura 24: Cumaean Sibyl, 1510, Michelangelo Buonarroti
- Capela Sistina, Vaticano, Itália

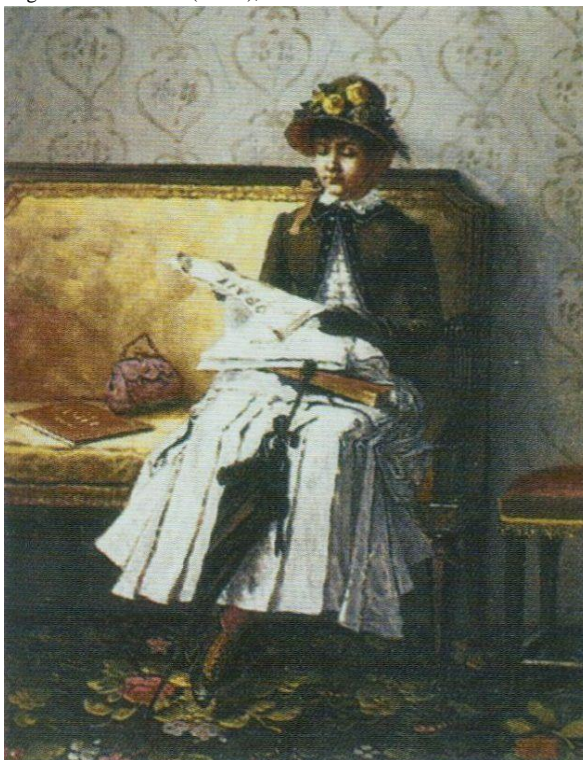


Fonte: <http://www.wga.hu/html_m/m/michelan/3sistina/4sibyls/05_6si3.html>

No século XIX no Brasil, podemos vislumbrar a representação de leitoras nas obras de diferentes artistas. Oscar Pereira da Silva (1865-1939), eternizou uma leitora do jornal *O paíz*, na obra *A Leitura*. A obra chama a atenção, pois numa primeira pesquisa mostrou algo raro a representação de leitoras de jornal no século XIX. Uma contradição, já que a imprensa estava em franco desenvolvimento na época e mostrava-se um veículo de comunicação e informação, mais democrático e acessível.

Nesse mesmo movimento o artista Henrique Bernardelli (1857-1936) produz em 1876 a obra *Interior menina que lê*, e em 1910, Eliseu Visconti (1866-1944) produz *Mãe*, bem como em 1913, Lasar Segall (1891-1957) produz *Leitura*. Todas as obras representam mulheres leitoras, imersas em sua intimidade e em uma prática cultural em franco desenvolvimento e valorização no século XX.

Figura 25: A Leitura (s/data), Oscar Pereira da Silva



Fonte: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_Pereira_da_Silva >

Figura 26: Interior menina que Lê, 1876, Henrique Bernardeli, São Paulo - Museu de Arte de São Paulo



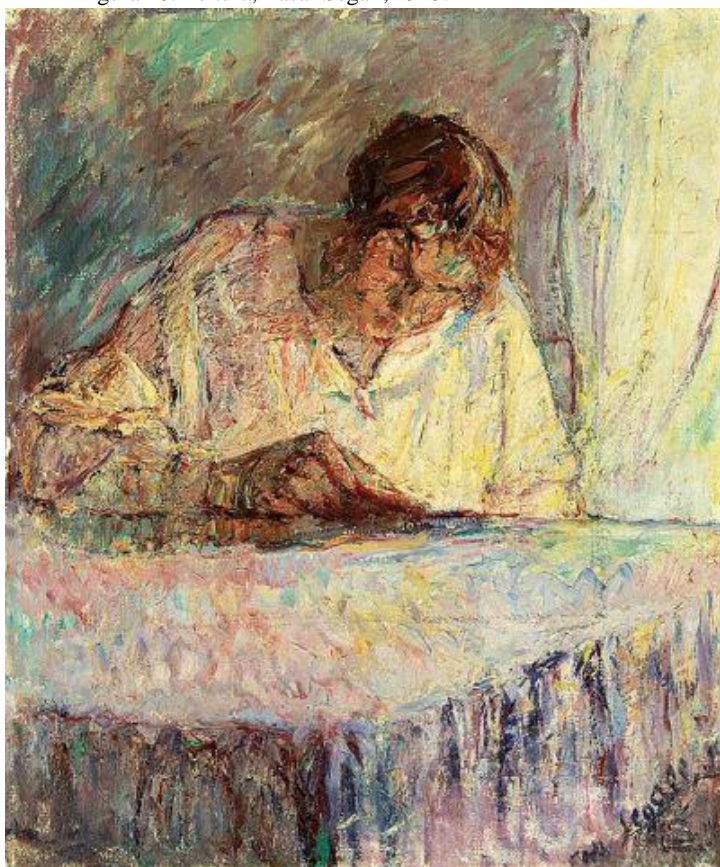
Fonte: < http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=371 >

Figura 27: Mãe, Eliseu Visconti, 1910 - Coleção particular, Rio de Janeiro



Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8232>>

Figura 28: Leitura, Lasar Segall, 1913.



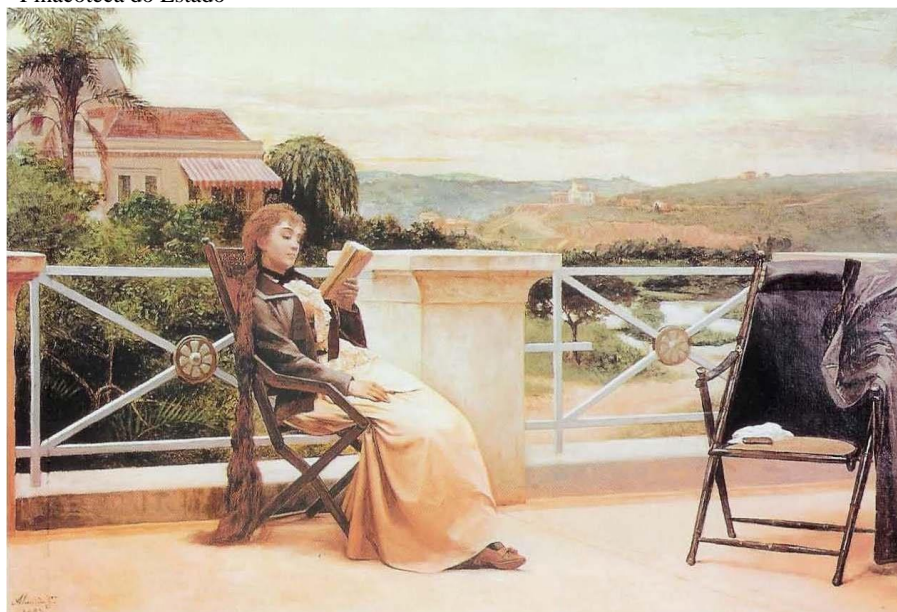
Fonte: <<http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=19&sItem=450>>

5 PARA ALÉM DAS IMAGENS

5.1 Representações de Leitoras de Almeida Júnior

5.1.1 Quadro *Leitura*

Figura 29: *Leitura*, 1892, óleo sobre tela, 95 x 141 cm, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Almeida Júnior possui um conjunto singular de quadros que representam pessoas com livros. Dentre essas obras, destaca-se *Leitura* (1892), destinada, desde 1895, à constituição da galeria de arte do Estado de São Paulo, a Pinacoteca, onde hoje ela se encontra.

Lourenço (2007) esclarece que o artista procura representar em suas pinturas mulheres com costumes mais avançados e liberados para a época, com qualidades intelectuais e hábitos diferenciados dos comumente praticados. No entanto, ele o faz intencionalmente visando atingir uma parcela do público masculino que estava acostumado a transitar nos elegantes salões europeus, bem como, causar interesse de críticos ou amantes da pintura. Lourenço, ainda chama atenção para o certo aspecto orientalista, onde poderia contrapor as “mulheres do prazer” e a “mulher de família”, colocando a questão e as contradições em foco. Certamente,

Contrariando essa visão em que a mulher se revela objeto e não sujeito, o ituano imortaliza as que lêem livros, hábito inovador, revertendo-se o contexto vigente de total falta de autonomia intelectual diante do estreito ambiente familiar. A própria literatura é parcimoniosa no relato de mulheres leitoras e, quando estas aparecem, não raro são estrangeiras ou portam títulos nobiliárquicos, indicadores de que o hábito de leitura ainda se constitui em uma prática iniciante e em um atributo raro (Lourenço, 2007, p. 191).

Em *Leitura*, Lourenço (2007) destaca a presença de um edifício que poderia ser o do antigo Teatro São José, palco de importantes eventos culturais e políticos em São Paulo. O quadro focalizaria, segundo ela, “a centralidade do lugar”, “distinto do provincianismo cultural” da cidade que se modificava (Lourenço, 2007, p. 117). Certamente *Leitura* pode ser tomada como ilustração das transformações, sociais e de costumes em São Paulo, às quais o quadro, de modo geral, parece endossar. Por outro lado, ele não deixa de sugerir o controle sobre os papéis femininos, filiando-se a uma iconografia cristalizada a partir do século XVIII e que retrata, essencialmente, uma mulher com um livro.

5.1.2 *Leitura na intimidade*

Ao olhar para o quadro observarmos: uma mulher jovem lê um livro. Ela o segura à boa distância dos olhos, acima do busto, sentada com algum conforto, não tanto que se sinta totalmente relaxada. Está num terraço descoberto. Ao fundo, uma paisagem forrada por um céu claro, vegetações de espécies variadas, morros de terra cortados por um riacho e raras construções pontuando a cena. Próximo da mulher, uma cadeira, com “uma capa usada pelos homens para sair na rua, indicativa de outra pessoa, ausente na tela” (Lourenço, 2007, p. 117).

A representação das mulheres na obra de Almeida Júnior, embora multifacetada, não é muito espalhada nos temas. Levando-se em conta a quantidade de imagens sensuais no período, a produção de Almeida Júnior é, ao mesmo tempo, discretamente moralista e provocante. Dele, há poucos retratos de bustos femininos e mesmo poucos nus. São célebres, por outro lado, suas obras representando donas de casa, como se vê em *Saudade* (1899) e na cena em família de Adolpho Pinto (1891), na qual a mulher é esposa e mãe zelosa, exibida com orgulho pelo comitente e personagem central do quadro (Lourenço, 2007).

Figura 30: S/ título, cena de família de Adolfo Augusto Pinto, 1891, óleo sobre tela, 106x 137cm, José Ferraz de Almeida Júnior.



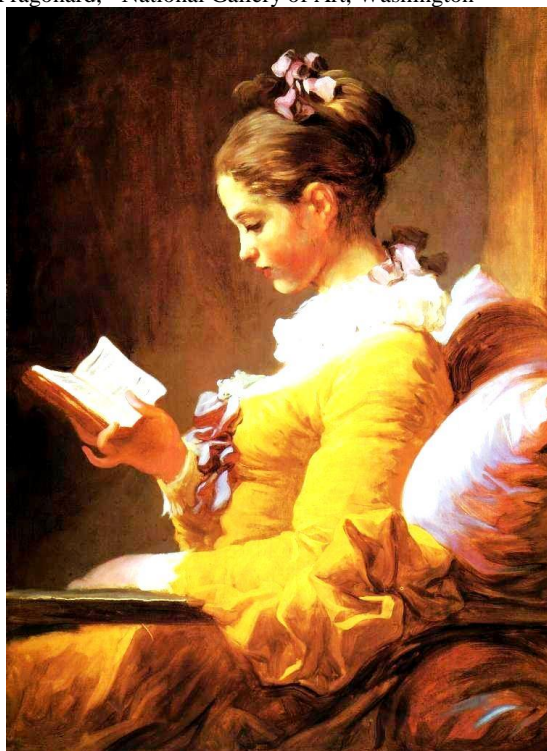
Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Em meio a tais representações, como aponta Lourenço (2007), há mulheres com livros e outras que transitam no mundo das artes, neste caso, como modelos de pose. A autora qualifica ambos os tipos pelos “hábitos peculiares, dotes intelectuais e costumes mais liberados das convenções”, reconhecidos por Almeida Júnior em suas “descrições apaixonadas, referências elogiosas e uma imagem bem dotada entre os homens daquele finesséculo”. Conclui-se então que as mulheres seriam retratadas pelo pintor mais como sujeito do que como objeto.

No primeiro período, é possível encontrarmos mais quadros nos quais a mulher é figurada em altivez e autonomia, enquanto no período seguinte a representação visual da independência feminina é mais relativizada. Além disso, conforme observou Chartier (2009) para o século XVIII na França, mesmo nos casos em que a representação da leitura não seja “nem feminina nem romanesca” ela é substancialmente “leitura da intimidade”, um ato de prazer solitário, flagrado pelo observador do quadro. Partindo daí, poderíamos dizer que, no final do século XIX, em São Paulo, tal representação corresponderia muito mais a uma leitura voltada à coletividade, ou ainda à publicidade, do que propriamente a uma leitura de intimidade.

Podemos comparar *Leitura* com o quadro do século XVIII: *A leitora* (1770) de Fragonard. É possível situar o quadro de Almeida Júnior entre as duas obras, certamente aproximando-o mais, pela concentração e discrição, ao quadro de Fragonard, pois nele a jovem “confortavelmente instalada lê, com uma atenção sábia e aplicada, um livro que segura elegantemente com a mão direita. Atrás da perfeita imobilidade da leitora, como retirada do mundo, adivinha-se uma animação interior, uma tensão pacífica” (CHARTIER, 2009, p.90).

Figura 31: La liseuse, c. 1776, óleo sobre tela, 81,1 x 64,8 cm, Jean-Honoré Fragonard, - National Gallery of Art, Washington



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Honoré_Fragonard>

Vale comparar *Leitura*, de Almeida Júnior, com *A dama de Frankfurt*, de Courbet.³⁹ Embora os quadros sejam extremamente distintos um do outro (a começar pelo fato de não haver representação de leitura em Courbet), ambos têm uma jovem mulher sentada, e as proporções e relações entre as figuras, a linha do horizonte e os arranjos dos corpos possuem semelhanças notáveis. Cada dama se encerra em si mesma e tem a paisagem como um contraponto ao sentimento de interiorização. Pode-se dizer que, sem a vegetação, o céu e a profundidade espacial, essas mulheres se veriam reduzidas ao caráter reflexivo, conforme a pintura se propõe a fazê-las.

³⁹ O paralelo foi sugerido por Jorge Coli em conferência sobre Almeida Júnior na Pinacoteca do Estado, em 2007, em ocasião da retrospectiva do pintor.

Figura 32: A dama de Frankfurt, 1858, óleo sobre tela, 104 x 140 cm, Gustave Courbet
- Wallraf-Richartz Museum, Colônia



Fonte: < <http://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/woman-of-frankfurt-1858>>

Outro elemento a ser observado é o guarda-corpo metálico que se interpõe entre a figura e a paisagem. No quadro de Courbet ele é discreto e leve, feito com traços finos e evanescentes. Em Almeida Júnior, diferentemente, ele é um dos elementos mais fortes e chamativos; sem ele talvez o quadro se desestruture por completo. Courbet, por sua vez, não utiliza o guarda-corpo como estrutura, e embora industrializado, ele se mistura de forma orgânica com os ramos das árvores. O guarda-corpo de Almeida Júnior faz o oposto: com sua geometria racional e enfática formando um “x”, ele se impõe física e visualmente, ainda que seja elegante, austero e transparente.

Essa espécie de barreira representada pelo guarda-corpo do quadro brasileiro é finalizada de forma magistral no lado direito pela cadeira e objetos, que sugerem a presença, não muito distante, de um homem. Em comparação, se olharmos para o lado direito no quadro de Courbet, vemos um montante de guarda-corpo que, além de arrematá-lo, dá lugar a uma escada com degraus largos, franqueando uma grande passagem para fora do quadro. Há também a presença de um cão, que pode ser, tanto amistoso, quanto protetor. Em suma, os dois quadros são totalmente distintos, e não é a leitura de um livro que substancialmente os distingue (Lourenço, 2007; Miyoshi e Santos Miyoshi, 2011)

5.1.3 A modelo

Alguns estudos apontam que o modelo para a mulher em *A leitura* é Rita de Paula Ybarra,⁴⁰ esposa do pintor. Num retrato fotográfico, Ybarra exibe uma longa cabeleira, muito semelhante à da personagem representada no quadro. Se a hipótese for correta, *A leitura* pôde ser vista em cores muito mais vivas, sobretudo no final do século XIX; tratar-se-ia, talvez, de uma exibição pública da própria intimidade do pintor, e não apenas de uma imagem feminina completamente genérica e anônima. O quadro ganharia assim ares de um retrato de família, a exemplo daquele que Almeida Júnior fez para a de Adolpho Pinto.⁴¹

Independentemente de Rita Ybarra ser a leitora do quadro ou não, o que nos interessa é compará-lo com outros retratos feitos pelo pintor e com duas fotografias, nas quais Ybarra aparece ao lado de livros. Ela não os está lendo, mas sim apoiada sobre eles, olhando para fora dos retratos.

Figura 33: Fotografias de Rita Ybarra - Arquivo Sônia Ybarra de Almeida



Fonte: PONTES, José Alfredo Vidigal. São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole. São Paulo, Editora Terceiro Nome, O Estado de São Paulo, 2003.

⁴⁰ Oséas Singh Júnior foi um dos primeiros a afirmar que a retratada não é Maria Laura Gurgel, prima e amante de Almeida Júnior, como afirmam alguns biógrafos do pintor, mas sim Ybarra (Gonçalves Filho, 2000). Lourenço também observa na retratada os “traços bastante assemelhados aos de Rita Ybarra, em foto dessa época” (Lourenço, 2007, p. 117). Não parecem existir, contudo, documentos confirmando a identidade, assim como a vida de Ybarra, salvo engano, não foi devidamente estudada.

⁴¹ *A leitura* foi laureada na Exposição Internacional de Artes, Indústrias Manufatureiras e Produtos do Solo, das Minas e do Mar em Chicago, em 1893. A participação de Almeida Júnior no evento foi feita a convite de Adolpho Pinto. Ver Lourenço, 2007, p. 117.

A iconografia desse tipo de retratística é conhecida. Os livros como símbolo de status (numa estante, escrivaninha etc.), junto ou diante dos quais o retratado se exhibe, possuem ampla e larga fortuna imagética. Almeida Júnior foi pródigo nessa produção. Contudo, esse gênero artístico é marcadamente masculino, e o pintor ituano não parece ter feito nenhum retrato feminino nessa modalidade.

Não conhecemos os autores das fotos, assim como não sabemos se elas foram feitas para um fim específico, como base a uma pintura, por exemplo. Mas se Rita Ybarra não foi pintada ao modo dos notáveis, sugerindo poder ou domínio do conhecimento, ela não privou de deixar-se *fotografar* na mesma tradição. Como sabemos, a pintura prevalecia como arte maior, enquanto a fotografia era vista como coadjuvante, técnica de apoio artístico e documental, quando não, simples registro afetivo (Chiarelli, 1995).

A fotografia, uma arte então negligenciada, acolhia na iconografia típica dos homens, uma mulher, da qual, por sua vez, ela era excluída. Podemos pensar que, desprezando as hierarquias, Rita Ybarra tenha feito uso fotográfico daquilo que ela queria: um retrato com livros tal qual o dos homens. Provavelmente, porém, ela fez o que pôde, supondo-se que a encomenda das fotografias tenha partido da própria fotografada.

Guardadas as proporções, a atitude de Ybarra poderia ser comparada à da marquesa de Pompadour. São conhecidas as várias versões de seu retrato, pintadas por Boucher e Delatour em meados do século XVIII, nas quais vemos uma mulher senhora de si e do espaço que a cerca. Ela se mostra segura e à vontade, em seu quarto elegantemente desarrumado e com uma estante cheia de livros (como na maior parte das cópias). Seu olhar nos retratos de modo algum se perde, do mesmo modo que o livro em seu colo não é um mero acessório, mas um objeto de fato animado e em movimento.

Figura 34: Retrato da Marquesa de Pompadour, 1748-55, pastel e guache sobre papel, 177 x 130 cm, Maurice-Quentin Delatour - Louvre, Paris.



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Pompadour>

Entre os séculos XVIII e XIX, em algumas representações artísticas, o livro passou de objeto de ostentação a elemento, de algum modo, vivo. Nas palavras de Chartier (2009), tradicionalmente “o livro é decoração; e a biblioteca, sinal de um saber ou de um poder”; mas transformou-se pouco a pouco, “de atributo estatutário, índice de uma condição ou função”, em “companheiro de solidão”. De fato, no quadro *A leitura*, diante da cadeira vazia, o livro não deixa de ser uma companhia.

5.2 Quadro *Moça com Livro*

Figura 35: *Moça com o livro* (s/data), óleo tela 50x61cm, José Ferraz de Almeida Júnior
- MASP – Museu de Arte de São Paulo



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4686>

Na pintura *Moça com livro* a imagem nos apresenta, a priori, uma moça envolvida pela vegetação. Ela e o livro parecem fundir-se: o branco de suas vestes mistura-se ao livro, seu semblante meditativo sugere uma reflexão, o mundo do pensamento, das ideias, bem como o devaneio, o prazer, as mãos evocam uma ação, um desejo de continuação, numa pose talvez ensaiada, pouco usual.

O quadro *Moça com livro* fazia parte da coleção particular de Guilherme Guinle e foi doada pelo mesmo ao Museu de Arte de São Paulo em 1947. Em recente publicação organizada pelo grupo Folha de São Paulo e Instituto Itaú Cultural, Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, no volume dedicado a Almeida Júnior, a pintura em questão toma destaque através da significativa escolha dos organizadores para a mesma ser a capa representativa da obra do pintor, tão bem reconhecido outrora por seus caipiras. No ensejo, Elaine Cristina Dias, da Universidade Federal de São Paulo, realiza interessante análise sobre o quadro

Deitada sobre a relva, em uma pose pouco usual na pintura européia, tomada de frente em meio corpo, a moça faz uma pausa na leitura, mas ainda segura a página de um presumido romance. A camisa branca e aberta de forma insolente mostra uma parte do colo alvo dando à retratada a sensualidade contrastante com certa inocência abalada, revelada pela vermelhidão das bochechas. Pensativa e sonhadora, com a mão direita sob o queixo e o braço apoiado sobre o livro, ela parece se colocar na história que lê. Uma história de amor ou reflexão sobre sua existência, sintoma de sua cultura avançada? (Dias, 2013, p.56)

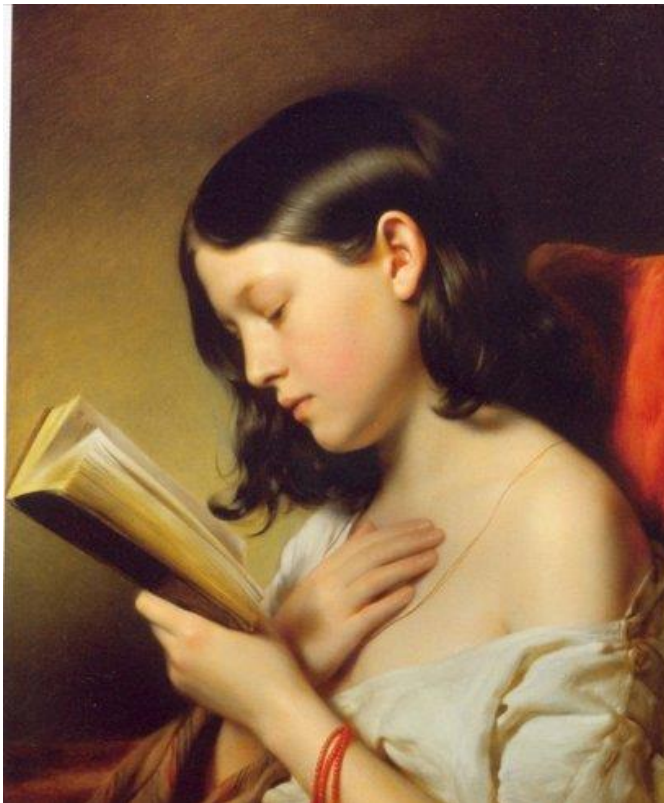
Para Lourenço (2007), a imagem do quadro se assemelha aos temas sensualizados de Coubert, no entanto há nitidamente uma intenção de enquadrá-la a uma prática cultural mais moderna. Podemos, portanto, compará-la à *Jovem Mulher lendo* (1866), ilustrada e na obra do pintor austríaco do século XIX, Franz Eybl, o óleo sobre tela, *Garota Lendo*, 1850.

Figura 36: Jovem Mulher Lendo(1866), óleo sobre tela, 60 x 72,9cm, Gustave Coubert - National Gallery of Art (Washington D.C.)



Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4686>>

Figura 37: Garota lendo, óleo sobre tela, 41 x 53cm, Franz Eybl, 1850
- Galerie Belvedere, Viena.



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Eybl>

A representação de leitores ao ar livre encontra diversos exemplos na pintura francesa, do século XVIII ao XIX. É, novamente, Chartier (1998) que chama a atenção para o caráter privado desse tipo de representação, da “relação íntima entre um leitor e um livro”. Podemos acrescentar que em alguns casos a relação também é íntima entre a personagem e a natureza. No século XVIII, por exemplo, a marquesa De La Croix se fez retratar com um livro, sentada ao pé de uma árvore e cercada de folhagens, evocando uma simbiose com os elementos da terra.

Figura 38: La marquise De La Croix, c.1768, aquarela sobre papel, Carmontelle
- Musée Condé, Chantilly



Fonte: <<http://www.niceartgallery.com/Louis-Carrogis-Carmontelle/La-Marquise-de-la-Croix,-c1768.html>>

No século seguinte, surgiram diferentes imagens de uma menina deitada sobre a grama, tendo como companhia um livro. *Uma jovem lendo*, de Courbet, *Menina em faixa azul*, de Amberg,⁴² e a própria *Moça com livro*, de Almeida Júnior, exemplificam algumas dessas obras.

⁴² Wilhelm Amberg (1822-1899), *Menina em faixa azul*, óleo sobre tela, 49 x 64,5 cm. Outro quadro de Amberg, na verdade uma de suas obras mais célebres, relaciona-se à mesma temática: *Leitura de "Werther" de Goethe* (1870, óleo sobre tela, Alte Nationalgalerie, Berlim).

Figura 39: Menina em faixa azul, Wilhelm Amberg (1822-1899), Alemanha



Fonte: <<https://peregrinacultural.wordpress.com/tag/alemanha/>>

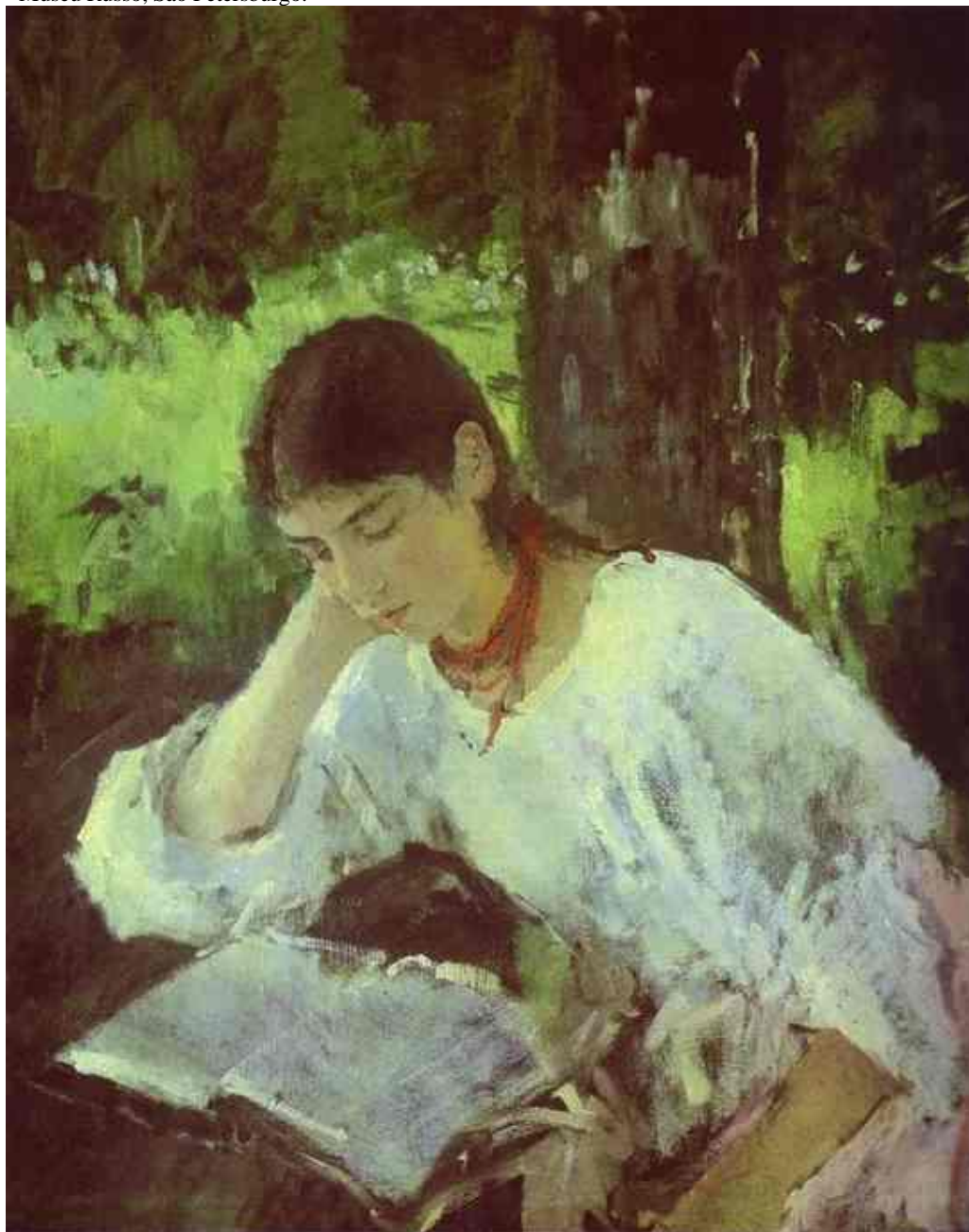
Sobre *Moça com livro*, escreveu Lourenço (2007):

A obra *Moça com livro* (MASP, sem data) reúne, de um lado, novamente o tema da leitora, mas de outro, se acha indiscutivelmente próxima aos focos sensualizados ou explícitos de Courbet. O artista ituano parece olhar os mestres do passado recente, perseguindo inovações no conteúdo e na forma, porém o foco enquadrador tem em grande conta as inquietações ante a *vida moderna* (Lourenço, 2007, p.193)

Nessas obras, as meninas são quase sempre personagens anônimas. Uma exceção é o quadro de Serov, *Retrato de Adelaida Simonovich*; mas ela não está deitada,⁴³ e tampouco sensualmente provocante, como em alguns dos quadros citados. Estes, por sua vez, sugerem quase uma alegoria da leitura.

⁴³ Nesse sentido, poderíamos acrescentar à lista um quadro de outro brasileiro, Oscar Pereira da Silva (1867-1933), *Leitura* (sem data, coleção particular), ainda que a personagem não esteja ao ar livre.

Figura 40: Retrato de Adelaida Simonovich, 1889, óleo sobre tela, Valentin Serov (1865-1911)
- Museu Russo, São Petersburgo.



Fonte:< <https://peregrinacultural.wordpress.com/tag/pintura-russa/>>

De modo geral, a representação da mulher na literatura e nas artes visuais entre os séculos XIX e XX parece objetivada pelo olhar do outro, Bram Djikstra (1987) analisou o fenômeno de forma ampla e aprofundada, mostrando o quanto os corpos femininos, nus ou vestidos, expostos ao deleite ou sacrifício de homens e famílias, multiplicaram-se em inúmeras versões. Diante de tal cenário, os quadros de Almeida Júnior são como um refresco. Mesmo assim, é preciso abordar seus retratos femininos de forma cautelosa, pois nem tudo o que se vê neles se torna mais sujeito do que objeto.

5.3. Quadro *Repouso*

No *Repouso (s/data)* podemos observar uma jovem mulher a descansar. Parece dormir e sonhar. Possivelmente cochila após a leitura. No entanto, não abandona o livro: o segura com uma das mãos, sem soltá-lo. Suas vestes entreabertas e relaxadas, a languidez de seu corpo, seios evidentes, sugerem certo movimento, denotam sensualidade e intimidade. É inegável o erotismo da imagem, a jovem leitora é representada em um espaço íntimo e privado, em um quarto ou sala íntima.

Figura 41: *Repouso (s/data)*, óleo sobre tela, 85x 115 cm, José Ferraz de Almeida Júnior - Coleção Particular, Rio de Janeiro



Fonte: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida_Júnior_-_Repouso,_s.d._\(Col._Particular\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida_Júnior_-_Repouso,_s.d._(Col._Particular).jpg)>

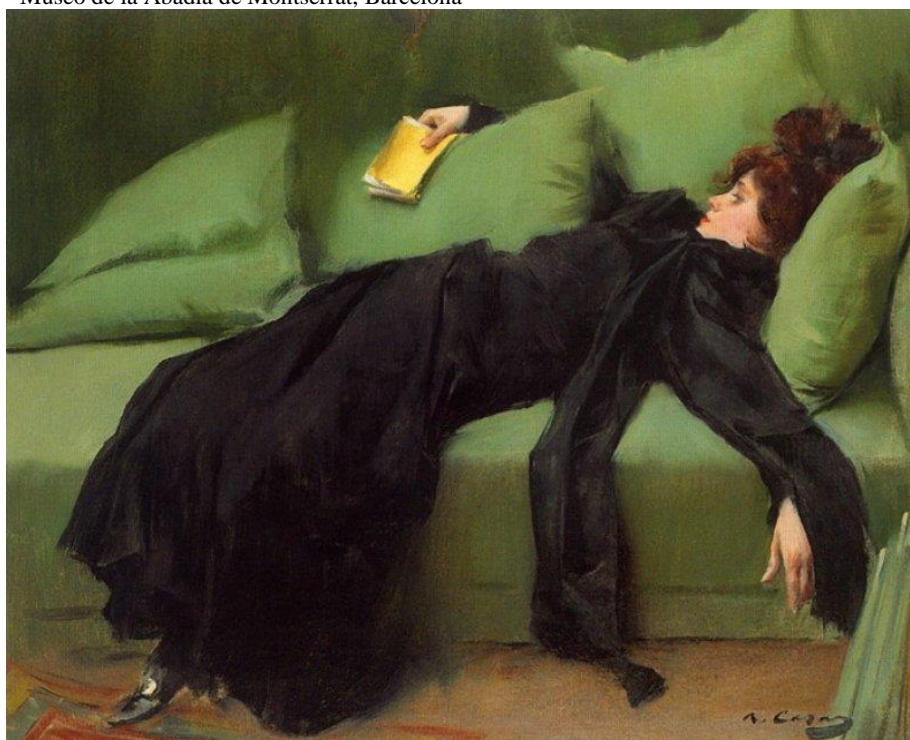
Podemos comparar *Repouso* com o quadro de Ramón Casas i Carbó, *After the Ball*, de 1895. Nele, uma jovem mulher parece se afundar em um sofá, exausta. Segurando um livro esfarrapado, bastante surrado, que parece se desfazer em suas mãos, absorta em pensamentos ou devaneios. Segundo análise de Bollman (2006) o artista aborda a leitura como uma espécie de lanche entre as refeições grandes da vida. Dessa maneira poderíamos relacionar o ato de ler ao de comer, sugerindo ao expectador ambos atos como alguns dos grandes prazeres da existência.

Ainda, podemos cotejá-lo com o quadro de Pierre-Antoine Baudouin, *La lecture*, de 1760, onde o artista parece brincar ou realizar uma crítica à moralidade da época, sugerindo os aspectos sensuais suscitados talvez pela leitura realizada com uma mão só. Goulemot (2000), em seu ensaio “Esses livros que se lêem com uma só mão” disserta sobre os romances eróticos, sua história de proibições e sua longevidade.

Os três quadros fazem alusão aos possíveis sonhos suscitados pela leitura, ao conforto e intimidade do quarto e aos livros imersos e misturados ao espaço e objetos femininos. Os quadros parecem-me fazer uma clara referência à influência “corruptora da leitura”, aos “perigos”⁴⁴ de determinada leitura, à sensualidade e à sexualidade. Talvez, devaneios da intimidade, do sonho, tomados pela loucura, descontrole e devassidão.

Curiosamente há poucas informações ou registros sobre o quadro *Repouso*, que não é um quadro que comumente aparece em catálogos de Museus ou em coletâneas sobre Almeida Júnior. Atualmente ele faz parte de uma coleção particular, sem acesso ao público.

Figura 42: *After the Ball*, óleo sobre, 1895, Ramón Casas i Carbó
- Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona



Fonte: < <http://www.classicalart.org/blog/ramon-casas-i-carb-1866-1932> >

⁴⁴ Rousseau em seu tratado sobre Educação defende a idade do aprendizado tardio da leitura, alerta o leitor quanto aos perigos da leitura. Esse argumento foi muito difundido no século XIX, acerca das leituras proibidas, sobretudo as mulheres. Ver Darnton, Robert. *Os Leitores Respondem a Rousseau - A Fabricação da Sensibilidade Romântica*, in *O Grande Massacre de Gatos*, SP, Graal, 1995, 2ª ed.

Figura 43: La lecture, c. 1760, guache sobre papel, Pierre-Antoine Baudouin
- Musée des Arts Décoratifs, Paris.



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Antoine_Baudouin>

5.4 Quadro *Saudade*

Figura 44: *Saudade*, 1899, óleo sobre tela, 197x101cm, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Por fim, apresentamos *Saudade*, de 1899, curiosamente produzido no último ano de vida de Almeida Júnior. Apesar de a imagem nos remeter a uma suposta leitora, os historiadores da Arte, costumam afirmar que a mesma está olhando para um “*cabinet portrait*”, uma espécie de fotografia muito comum no século XIX. Então, se a representada não é uma leitora por que a mesma se encontra nesse conjunto? *Saudade* se assemelha as outras cenas do mesmo gênero onde podemos encontrar mulheres na mesma posição, em um cenário privado e particular, que alude à sua vida cotidiana, onde a prática cultural da leitura pode ser relacionada aos cuidados com os filhos, a leitura de uma carta ou ao ato de dar vazão à emoção contida, como a saudade. Os historiadores da arte, em suas análises, colocam-na lado a lado com outra obra de Almeida Júnior, produzida quatro anos antes, *Nhá Chica* (1895). As duas mulheres, em ambos os quadros, revelam um tom melancólico, estão

encerradas no enquadramento da tela, próximas a uma janela, ao um foco de luz, distraídas com seus sentimentos e pensamentos.

Figura 45: Nhá Chica, 1895, José Ferraz de Almeida Júnior
- Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>

Saudade é uma das telas mais inquietantes do artista diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma, premonitório, assumindo. Uma jovem viúva, todas de preto, contempla contrita uma fotografia, identificada pela parte posterior em que aparece um carimbo usual nessas fotos. O xale sobre a boca abafa o soluço, que o título sugere. Olha o que não vemos e contempla o passado, rompido no presente (Lourenço, 2007. p.102).

Em uma breve pesquisa podemos encontrar na iconografia obras com clímax similar ao de *Saudade*, como é o exemplo da obra do século XVII, *Woman Reading a Letter*, do holandês Johannes Vermeer 1663-64; nas obras do pintor alemão Anders Ernest (1845-1911), *Afeto materno* e *Lost in Thought* (ambas s/data), mais já no início do século XX, a obra do artista americano Daniel Garber (1880-1958), *Luz da manhã interior* (1923). *Afeto materno* e *Lost in Thought* são as únicas obras desse conjunto que não apresentam a representação de uma mulher que lê, no entanto, as mesmas apresentam clara relação com as demais, quanto ao posicionamento da retratada no quadro, bem como a busca pela luz que vem de fora, que entra pela janela.

Ao contemplar *Saudade* e as obras com as quais elegi aqui para cotejá-la, podemos concluir que todas representam o espaço privado e íntimo da mulher, seja na leitura que exige luz e ar, seja nos cuidados com os filhos ou na espera, que o olhar em direção da janela nos provoca. A mulher encerrada em suas práticas culturais, dentro de seu espaço de intimidade, representada pelo olhar do outro. Podemos ainda dizer que a senhora que lê em *Saudade*, pode estar lendo uma imagem, mas arrisco dizer que ela vive a emoção de relembrar algo que já ficou no passado e que não volta mais.

Figura 46: Woman Reading a letter, 1663-64, Johannes Vermeer
-Rijksmuseum, Amsterdam



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/?lang=en&gclid=CPGPj5_q-8MCFaRi7AodmTIARQ>

Figura 47: Afeto materno, sem data, Ernest Anders (1845-1911)
- Hamburg, Alemanha



Fonte: <<http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/ernst-anders.html>>

Figura 48: Lost in Thought, Ernest Anders - Alemanha



Fonte: <<http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/ernst-anders.html>>

Figura 49: Luz da Manhã Interior, 1923, Daniel Garber - Estados Unidos



Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/11773>>

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas minhas palavras finais, escolho dizer que não é fácil concluir esse trabalho, digo isso, não porque nem um trabalho tem fim, mas porque realmente o tema, a iconografia, os artistas, tomam uma proporção infundável e o número de relações que se pode estabelecer, realizar, construir, inferir são enormes. Posso dizer que a reflexão que procura se estabelecer com as imagens pode se transformar em um trabalho hercúleo, mas nem por isso menos prazeroso, pois o tema nos dá mais do que podemos fazer. É desafiante.

Sem dúvida, as representações que observamos nas obras comunicam o tempo, uma intencionalidade, uma história e uma visão de mundo. Mas, para além disso, também evocam seu potencial educador, a educação do olhar, do olhar sensível, do olhar que constrói significados e representações. O olhar educado, não apenas de mulheres, mas também de homens, crianças, enfim, gerações que foram e ainda são permeadas por essas imagens, e que consumiram essas imagens, desde aqueles tempos até os dias atuais.

Sem contar o fato de o ato de ler ter se constituído como prática cultural, pois ao longo da pesquisa, e da observação das obras e imagens pesquisadas, da bibliografia consultada, sobretudo nos estudos de Roger Chartier, podemos observar que a leitura se disseminou na Europa e América do Norte desde o século XVII ao século XIX, se intensificou no século XX e vem se modificando hoje, na contemporaneidade. É evidente que essa mudança de comportamento de leitura deve ser vista no contexto dos três grandes fatores de desenvolvimento das sociedades modernas: a industrialização, a democratização, a evolução da educação, por conseguinte da alfabetização.

Almeida Júnior, artista, autor das imagens escolhidas para esse estudo, foi um homem de seu tempo. No entanto, ao representar mulheres imersas nas práticas culturais de leitura, possibilitou estabelecer uma rica relação entre as obras, com a história da cidade, representada, neste caso, por São Paulo, à história de um país, no ideário de uma República que emergia, e na história das mulheres inseridas numa prática moderna e valorizada.

Dessa maneira, o enredo desse estudo inicia-se nos pressupostos teóricos da História, que forneceu instrumentos para organizar o estudo e a pesquisa. Ofereceu subsídios e norteadores para as análises. No entanto, cabe dizer que a pesquisadora ainda é um aprendiz dos saberes da História, portanto, esse estudo apresenta uma reflexão dentro dos limites impostos, mas abrindo perspectivas para novos questionamentos e investigações. O tema é farto e generoso com quem se debruça sobre ele, e parecem-me fecundas as relações que podemos estabelecer dentro do campo da História da Educação, bem como da própria

Pedagogia, particularmente no que diz respeito a composição de uma cultura visual no período.

No âmbito da pesquisa, entender o tempo, o espaço, e o homem, foi primordial na feitura das análises realizadas.

Podemos dizer, parafraseando Mauad, que a "imagem informa e conforma uma visão de mundo e sociedade", fazem parte dela os personagens de concepção/construção e consumo, nela está configurada a presença do pintor, está presente também o observador ou receptor da imagem e por conseguinte, está presente a mensagem que pode ser apreendida ou lida, bem como, as relações que podem ser realizadas a partir delas. Entra em jogo novamente a educação do olhar - percepção, interpretação, leituras diferenciadas, relações e inter-relações - toda movimentação de apreensão e significação do mundo ou das representações construídas e que podem ser visualizadas nas imagens.

Retomando Jacques Le Goff, podemos considerar as imagens das representações estudadas como imagem/documento e como imagem/monumento. A primeira com vestígios de um passado e a segunda com sua materialidade e memória de um tempo. Pois, as imagens são produto de uma sociedade e época, atravessado pelas relações de poder, elas sobrevivem ao tempo devido as escolhas realizadas por quem detinha o poder para fazê-la, fazem parte da memória coletiva, construída ao longo do tempo.

Por fim, podemos concluir, que a representação de mulheres leitoras na obra de Almeida Júnior sugere um conjunto singular dentro da pintura brasileira do século XIX, visto que ela dialoga com seu tempo, mas introduz hábitos e práticas modernas. A representação, como bem vimos na segunda seção dessa pesquisa, não é uma cópia da realidade, mas ela pode sugerir e mobilizar o real. As representações dessas mulheres foram criadas e imaginadas por um homem, pelo olhar do outro, então, talvez seja uma consigna futura buscar e conhecer o olhar da mulher leitora acerca dela mesma. Será que sairíamos do campo da idealização? As imagens nos chegam indiscriminadamente; homem, mulher, criança, velho, cabe a quem olha fazer a reflexão.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Tancredo do. “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: História de São Paulo ensinada pela biografia de seus vultos notáveis. São Paulo: Alves e Cia. Editores, 1895.
- ALMEIDA, Jane Soares de. Mulher e Educação: a paixão pelo possível. São Paulo, UNESP, 1998.
- ANDRADE, Oswald. Em prol de uma pintura nacional. In Estética e Política, São Paulo, Jornal O GLOBO (texto publicado originalmente na revista O Pirralho. São Paulo, 2 de janeiro, 1915, seção Lanterna Mágica.
- ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder*. O Museu Paulista: 1893-1922. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- BURKE, Peter. O que é história Cultural? Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular. História e Imagem. São Paulo, EDUSC, 2004.
- BOLLMANN, Stefan. Reading Women. London, New York, Merrell, 2005.
- CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- CAMPOS JUNIOR, Bernardino José de. “Mensagem enviada ao Congresso Legislativo a 7 de Abril de 1896, por Bernardino de Campos, Presidente do Estado”. In: *Mensagens apresentados ao Congresso Legislativo de São Paulo pelos Presidentes e Vice-Presidentes em Exercício desde a Proclamação da República até o anno de 1916*. São Paulo: Typographia do Diario Official, 1916.
- CAMPOS, Raquel Discini de. Mulheres e crianças na imprensa paulista (1920-1940). São Paulo, editora da UNESP, 2009.
- CAMPOS, Raquel Discini de. No rastro de velhos jornais: considerações sobre a utilização da imprensa não pedagógica como fonte para a escrita da história da educação. Revista brasileira de história da Educação, Campinas-SP, v.12, n.1, p.45-70, jan/abr.2012.
- CARVALHO, José Murilo. Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHO, José Murilo de. Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- CHIARELLI, Tadeu. Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo, EDUSP, 1995.

- CHARTIER, Roger. As práticas da escrita – Práticas da leitura. CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2009, pp. 113-162.
- CHARTIER, Roger. A aventura do livro, do leitor ao navegador. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados* 11 (5), 1991.
- CERTEAU, M. A operação histórica. In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Dir.) *História novos problemas*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano – Artes do fazer*. 9ª ed. V.1. Petrópolis: Vozes. 2003
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COLI, Jorge. O corpo da liberdade. São Paulo Cosac Naify, 2010.
- CORBIN, Alain. “Bastidores – O segredo do indivíduo”. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2009, pp. 392-466.
- COSTA, Cristina. A imagem da mulher. Um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro, SENAC Rio, 2002.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. *Das mãos do autor aos olhos do leitor*. Um estudo sobre livros escolares: A série de Leitura Graduada Pedrinho de Lourenço Filho (1950/1970). *História* (São Paulo) v.30, n.2, p.81-99, ago/dez 2011.
- DARTON, Robert. O massacre dos gatos e outros episódios da História Cultural. Rio de Janeiro, Editora Graal, 7ª edição, 2011.
- DIAS, Elaine. Almeida Júnior. *Coleção Folha Grande pintores brasileiros*. São Paulo, Folha de São Paulo, 2013.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX. SP, Braziliense, 1984. p.15
- DUBY, Georges. Damas do século XII. São Paulo, Companhia de bolso, 2013.
- EAGLETON, T. *A idéia de cultura*. São Paulo: UNESP. 2005.
- EL FAR, Alessandra. O livro e a leitura no Brasil. São Paulo, Jorge Zahar, 2006.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma História dos costumes, Volume I. São Paulo, Jorge Zahar, 1990.
- FEBVRE, Lucien. *Combats pour l’histoire*. Armand Colin. 1953, p.428.

- FERREIRA, Antonio Celso; MAHL, Marcelo. Preservação e Patrimônio no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1895-1937). UNESP – FCLAS – CEDAP, v.7, nº1, p. 3-18, jun. 2011.
- FRANCO, Stella Scatena; PRADO, Maria Lígia. Participação Feminina no debate público brasileiro. In PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria. *Nova História das Mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2012.
- FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. *Almeida Junior: uma alma brasileira?* Dissertação de mestrado em artes visuais. Campinas: IA Unicamp, 2006.
- GALVÃO, ALFREDO. Almeida Júnior - Sua técnica, sua obra. Revista do Patrimônio Artístico Cultural, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1956, nº 13.
- GINZBURG, C. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais*. SP: Cia das Letras, 1989.
- GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 2009.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. *Pesquisador resgata a verdade sobre Almeida Júnior em livro*. Agência Estado, fevereiro de 2000. Disponível em <<http://www1.an.com.br/2000/fev/02/0ane.htm>> Acesso em: abr. 2011.
- GOUMELOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão*. São Paulo, Editora Discurso, 2000.
- HABNER, Jane E. Honra e distinção das famílias. In PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova História das Mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2012.
- HELLER, Barbara. *Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)*. 1997. Tese de doutorado em teoria literária. IEL Unicamp, Campinas.
- KUPER, Adam. *Cultura – A visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 1999.
- LEITE, Aureliano. *Subsídios para a História da Civilização Paulista*. São Paulo: Saraiva, 1954
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEVI, G. Sobre a micro-história. In BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Editora UNESP, 1992, p.133-162.
- LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Perspectivas históricas da Educação*. São Paulo, Editora Ática, 2002.

- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior - um criador de imaginários*. Catálogo de exposição na Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MARIN, Louis. Como ler um quadro. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. 4ª. edição revista. São Paulo: Liberdade, 2009, pp. 77-105.
- MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.
- MENESES, U. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21. 1998. p. 89-103.
- MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de história*. São Paulo, v.23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.
- MENESES, U. Prefácio. In: CARVALHO, Vania Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia e cidade. Da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1997-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, 2008.
- MIYOSHI, Alex. *Moema é Morta*. Tese de doutorado, IFCH, Unicamp, Campinas, 2010.
- MIYOSHI, Alex; SANTOS MIYOSHI, Simone Cléa. *Mulheres, livros, e Educação: A pintura de Almeida Júnior e as fotografias de Rita de Paulo Ybarra*. *Revista Trama Interdisciplinar*, v.2, n.2, p.112-130, 2011.
- MOTA, Cássio. Cesário Mota e seu tempo. s/l, s/e1947. In PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, O Estado de São Paulo, 2003.
- MONTEIRO LOBATO, José Bento. Almeida Júnior. In: MONTEIRO LOBATO. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008 (o capítulo corresponde ao artigo homônimo publicado originalmente na *Revista do Brasil*, em janeiro de 1917).
- MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo (de comunidade a metrópole)*. São Paulo. Difel, 1980.
- MOURA, Paulo Cursino de. *São Paulo de outrora: evocações da metrópole*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, p.312.
- NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. São Paulo, *Revista Novos estudos*, CEBRAP nº.73, nov.2005
- NUNES, C; CARVALHO, M. *Historiografia da educação e fontes*. In GONDRA, J. G.(Org.) *Pesquisa em História da Educação no Brasil*. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

- OLIVEIRA, Claudia de. *Imagens da Nação: a carioca de Pedro Américo entre o ufanismo e a licenciosidade*. In: CAVALCANTI, Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.) *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.
- PAIVA, Eduardo França Paiva. *História e Imagens*. Belo Horizonte, Autentica, 2002.
- PANOFSKY, E. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F.Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. 332p. (Oficinas da História;12)
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2006.
- PERUTTI, Daniela Carolina. *Almeida Júnior, gestos feitos de tinta*. Alameda Casa Editorial, São Paulo, 2011.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. São Paulo, Autentica, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O corpo e a alma do mundo. A micro-história e a construção do passado. São Leopoldo, História Unisinos, v.8, nº10, p.179-189, jul. a dez. 2004.
- PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria. *Nova História das Mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2012.
- PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese de doutorado, IFCH, Unicamp, Campinas, 2013.
- PRIORI, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, Editora UNESP, 1997.
- PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário*. Revista da USP, São Paulo, nº13, p.78-87, 1992.
- RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Paisagens e tramas, o gênero entre a história e a arte*. São Paulo, Intermeios, 2013.
- RIBEIRO, José Jacinto. *Chronologia Paulista*. s/e, 1899.
- SAVIANI, Dermeval. *História das idéias pedagógicas no Brasil*. Campinas, Editores Associados, 2007.
- SEVCENKO. Nicolau. *Corrida para o século XXI. O loop da montanha-russa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

- SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In *História da Vida Privada no Brasil*. SEVCENKO, Nicolau(Org.) São Paulo, Companhia das Letras, 1998, v.3.
- SCHWARCZ, Lilia; COSTA, Ângela Marques da. *1890-1914 No tempo das certezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia. *O retrato em branco e Negro*. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria (org.) *Nova História das Mulheres*. São Paulo, editora Contexto, 2012.
- SOUZA, Rosa Fátima de Souza. *História da organização do trabalho escolar e do currículo no século XX*. São Paulo, Editora Cortez, 2008.
- VEYNE, Paul. História da vida Privada I. São Paulo, Companhia de bolso, 2009.
- VEYNE, Paul. Sexo e poder em Roma. Espanha, Editora Paidós Espanha, 2010.
- VIDAL, D. Michel de Certeau e a difícil arte de fazer história das práticas. In: FARIA Fº. Luciano M. (org.). *Pensadores da Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 257-284.
- VIGARELLO, Georges. A história da beleza: o corpo e a arte de se embelezar do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.