

MULHERES LEITORAS

REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS NAS OBRAS
DE ALMEIDA JÚNIOR (1890 A 1900)



**MULHERES LEITORAS:
Representações iconográficas nas obras
de Almeida Júnior (1890 A 1900)**

SIMONE CLEA DOS SANTOS MIYOSHI

**MULHERES LEITORAS:
Representações iconográficas nas obras
de Almeida Júnior (1890 A 1900)**

Editora Sibipiruna
2021

CONSELHO EDITORIAL

Claudia Rodrigues da Silva Nascimento

Daniel Gonçalves Cury

Elenita Pinheiro de Queiroz Silva

Gabriela Marques de Sousa

Jorgetânea da Silva Ferreira

Luís Alberto Pereira Júnior

Maria Helena Negreiros de Oliveira

Maísa Carvalho Tardivo

Milene Soares Agreli

Renata Maria de Oliveira Neiva

Copyright@2021 (Editora Sibipiruna)

Projeto gráfico da capa:
Editora Sibipiruna.

Editoração eletrônica:
Editora Sibipiruna.

Revisão:
Editora Sibipiruna.

Editor responsável:
Gilson Batista Machado

Todos os direitos reservados pela Editora Sibipiruna. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica sem a autorização prévia da Editora.

EDITORA SIBIPIRUNA
Endereço: Alameda Europa, 1892 - 38406-401 - Uberlândia MG
Telefone: 34 99194-7992
www.editorasibipiruna.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Lumos Assessoria Editorial
Bibliotecária: Priscila Pena Machado CRB-7/6971

M685 Miyoshi, Simone Clea Dos Santos.
Mulheres leitoras : representações iconográficas nas
obras de Almeida Júnior (1890 A 1900) [recurso eletrônico]
/ Simone Clea Dos Santos Miyoshi. — Uberlândia :
Sibipiruna, 2021.

Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-991082-6-6

1. Almeida Júnior, José Ferraz de, 1850-1899 - Crítica
e interpretação. 2. Mulheres na arte. 3. Livros e leitura
na arte. 4. Pintura, Brasileira - Séc. XIX - Temas,
motivos. 5. Mulheres - Livros e leitura. I. Título.

CDD 757.4094409081

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

AGRADECIMENTOS

A escrita de um livro envolve certo trabalho solitário permeado por uma gama infindável de conexões entre a memória do vivido e as vozes dos demais sujeitos que compõem essa memória. Um livro, portanto, é escrito por muitos. Por diferentes olhares e percepções de uma dada realidade, de um assunto.

Escrever sobre mulheres, e nesse caso específico, mulheres leitoras e suas representações mostrou-se um grande desafio, sobretudo, por ser uma escrita delineada por diferentes fronteiras. Educação, Arte, Leitura, Mulheres, Representações, categorias que preencheram o texto e apresentaram uma criativa e desafiadora seleção de assuntos e conexões.

Com este breve preâmbulo, agradeço a grandeza do tema que permitiu a jovem pesquisadora caminhar por trilhas ainda não caminhadas.

Este livro é fruto de uma pesquisa de mestrado, realizada na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Desse modo, gostaria, portanto, de agradecer à minha orientadora Prof. Dra. Raquel Discini de Campos, pelo apoio e dedicação nessa caminhada, me ofereceu sua leitura crítica e atenta, assim como o rigor, necessários a empreitada exigida em uma pesquisa. Agradeço pela amizade e afetividade. Mais do que uma orientadora, Professora Raquel tornou-se uma grande amiga e parceira nos caminhos, não apenas naqueles voltados aos estudos ou ao conhecimento, mas aos caminhos que permeiam a vida.

Devo minha gratidão ao Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi do Instituto de Artes da Universidade de Uberlândia, por sua colaboração na fase inicial da pesquisa no mestrado, as imagens cedidas em colaboração e distintos apontamentos naquilo que antecedeu o desenvolvimento do estudo.

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. Agradecimentos especiais para aos professores Sandra Cristina Fagundes de Lima (UFU), Haroldo de Resende (UFU), Sauloéber Tarsio de Souza (UFU), Vera Puga (UFU) Rosa Fátima de Souza Chaloba (UNESP/SP) que contribuíram muito para escrita final desse trabalho, bem como para aparar arestas e questões pertinentes ao campo da História. Agradeço também o carinho ofertado pela querida prof. Roberta Maira Melo que gentilmente escreveu o prefácio dessa obra.

Também devo minha gratidão aos meus queridos amigos da Pós-Graduação na figura da elegante Renata Neiva, grande parceira nos congressos e discussões acerca das questões de gênero.

Agradeço ao querido e sempre presente Gilson Batista Machado, incentivador e excelente crítico. Gratidão por seu brilhantismo e apoio irrestrito. Inclusive sem ele essa publicação não seria possível.

Agradeço a agência de fomento CAPES, pela bolsa de estudos concedida ao longo da pesquisa que deu origem ao livro. Os recursos financeiros a mim destinados, ajudou a subsidiar minha 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. Assim como, subsidiou a viagem exploratória ao Art Institute em Chicago, EUA.

Gratidão também a Pinacoteca do Estado de São Paulo e ao Museu de Arte de São Paulo por disponibilizar as imagens centrais desse estudo.

Agradeço a Editora Sibipiruna e colaboradores pela oportunidade de publicar esse livro e disponibilizá-lo em acesso livre, em especial a Sther Machado e equipe.

Gostaria de registrar 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 em tempos difíceis que circundaram o tempo de pesquisa no mestrado.

Agradeço carinhosamente à minha família, minha mãe amada Marineusa e ao meu querido padrasto José Otávio (in memoriam).

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.

Simone Cléa dos Santos Miyoshi

PREFÁCIO

Há diferentes maneiras de estudar as representações de mulheres leitoras. Simone Clea dos Santos Miyoshi estuda esta representação nas obras do pintor Almeida Júnior e traz a dicotomia entre o real e o representado elucidando um olhar masculino sobre o feminino.

Mulheres Leitoras propicia o entrecruzamento do olhar da pesquisadora e mulher com o olhar do artista e homem, que se intersecciona com olhares dos leitores e leitoras. A trama cultural estabelecida nestas conexões agrega infinitas possibilidades de representações simbólicas.

A história das mulheres ressalta as dicotomias presentes nas representações femininas ao longo dos tempos. Simone Clea expõe as representações visuais femininas de Almeida Júnior no final do século XIX (1890-1900), onde as protagonistas das imagens são representadas por um olhar do outro, um olhar masculino. As mulheres leitoras saem da invisibilidade a que estavam submetidas e passam a protagonizar lugares outros possíveis de estar, seja na vida privada ou na vida pública.

Qual o papel feminino ideal estabelecido nesta época? Decifrar um pouco deste universo e entender quem são estas mulheres aqui representadas é o diálogo que Simone Clea estabelece com as imagens.

Nesse trajeto a autora observa as imagens e coteja-as com outras obras, o que nos traz para um exercício diário e imagético de cruzamentos do passado e do presente, que nos ajuda a elucidar os percursos históricos vividos pelas mulheres e os ainda a serem suplantados.

Mulheres Leitoras na pintura é uma leitura saborosa onde a história e a memória de um período são construídas nas representações das imagens selecionadas pela pesquisadora.

Profa. Dra. Roberta Maira Melo
Instituto de Arte
Universidade Federal de Uberlândia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
OLHARES SOBRE O TEMA	23
Pressupostos teóricos e metodológicos da História	23
Conceito de Cultura.....	30
Imagens e representação.....	32
Iconografia – instrumentos para leitura de imagens	38
Leitura – Uma prática cultural	40
O TEMPO E O ARTISTA.....	42
O Tempo	42
O ideário republicano entre utopias e realidades	42
Na capital paulista.....	50
Na Arte	56
O artista	59
REPRESENTAÇÕES FEMININAS	79
Representações icônicas das mulheres (XIX-XX)	79
Mulheres educadas.....	86
Representações de mulheres na pintura.....	93
Representação de mulheres leitoras na pintura.....	101
PARA ALÉM DAS IMAGENS	111
Representações de Leitoras de Almeida Júnior	111
Quadro <i>Leitura</i>	111
Leitura na intimidade	113
A modelo	119
Quadro <i>Moça com Livro</i>	123
Quadro <i>Repouso</i>	131
Quadro <i>Saudade</i>	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS	146

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

INTRODUÇÃO

Este livro é o resultado de uma pesquisa que buscou 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, sobretudo ligadas a História das mulheres. Trata-se, portanto, de um trabalho interdisciplinar.

O recorte cronológico e temático abarca a representação visual de leitoras 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, utilizou-se com objeto e fonte de estudo primordiais as obras do pintor brasileiro José Ferraz de Almeida Júnior, nascido em Itu (SP), em 1850 e falecido em Piracicaba (SP), em 1899.

Almeida Júnior foi um importante pintor do período, 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 Júnior foi considerado um artista central na

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

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 precursor 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.²

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 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.

A análise acerca dos quadros escolhidos foi realizada por meio da: identificação das obras e das condições de sua produção, tais como as circunstâncias de encomenda; relação e a comparação com outros exemplares de mesma iconografia; inserção das obras nos ambientes públicos e/ou privados, considerando sua exposição, reprodução em outros suportes (revistas, jornais etc.); a recepção crítica e o impacto social por meio de textos e comentários feitos em sua época. A análise também se deu por meio do cotejamento com a História da Educação, isto é, 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 luz sobre os sentidos da representação da mulher leitora nas artes visuais representadas pelos quadros escolhidos em consonância com os projetos de Modernidade da primeira República.

Inicialmente foi possível perceber, por meio da

² PITTA, 2013, p. 59.

representação pictórica da mulher leitora, certa idealização, contrária aos preceitos artísticos da época que demandavam uma representação realista (ou naturalista) do mundo. Desse modo, algumas questões surgiram logo no início da pesquisa, tais como: quais seriam as diferenças e equivalências entre a representação da mulher leitora e a mulher “real” naquela época? Quais relações se podia 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 possuíam uma intencionalidade ou um potencial educativo? As representações perpassam e traduzem um possível imaginário³ e uma idealização do real? Elas colaboraram para a construção de uma cultura visual no período?⁴

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 Lima Duarte, onde se pode encontrar os mais variados ensaios relacionados à História, à Educação, à

3 Compreendendo o 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).

4 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, vale dizer que foi possível eliminar a separação do real e não real, pois a representação muitas vezes tem o potencial de substituir o real que ela representa por meio de uma memória visual representada. Assim, as representações se “[...] inserem em regimes de verossimilhança e credibilidade e não de veracidade” (PESAVENTO, 2003, p. 41).

Literatura e à temática feminina ou de gênero.⁵

Na esteira desses estudos, o presente trabalho propôs ampliar o entendimento de um imaginário acerca da representação das mulheres leitoras, que incluía a representação visual, nomeadamente 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 foi 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. 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, mudança⁶.

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

5 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.

6 MENESES, 2008, p. 10.

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 às imagens, pois elas não falam por si só. No entanto, a

[...] 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 analisar⁷.

Pretendeu-se reconstruir o imaginário do grupo social do qual o pintor fazia parte, pois ele representou leitoras a partir de sua concepção 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 coletivo⁸.

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

7 MAUAD, 1996, p. 10.

8 CHARTIER, 2009; NUNES E CARVALHO, 2005.

a seção com a “*As Leitoras*”, onde apresento os quadros que serão estudados e os cotejamento com a iconografia da época.

A quarta seção é dedicada à análise das obras: os quadros *Leitura* (1892) (fig.1), *Moça com livro* (s/data) (fig.2) e *Repouso* (s/data) (fig.3), *Saudade* (1899) (fig.4). Primeiramente procurei 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.

comportamento feminino⁹.

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

Na segunda seção, “*O Tempo o Artista*”, procuro 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, optei por fazer um breve relato biográfico e valorizar mais suas relações políticas, bem como a análise de artigos jornalísticos publicados em seu tempo.

Na terceira seção, “*Representações femininas*”, procurei 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*” tracei 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*”, abordei a representação iconográfica feminina nas artes visuais, fechando

9 CHARTIER 2009; CAMPOS, 2009.

Figura 1: Leitura, 1892, óleo sobre tela, medindo 95 x 141 cm,
José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 2: Moça com livro (sem data), óleo sobre tela, 50 x 61cm, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: MASP - Museu de Arte de São Paulo.

Figura 4: Saudade, 1899, óleo sobre tela, medindo 197 x 101cm, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 3: Repouso (sem data), óleo sobre tela, medindo 85 x 115 cm, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

OLHARES SOBRE O TEMA

Pressupostos teóricos e metodológicos 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* que a “[...] história é uma narrativa, é a arte de escrever, e ela só existe por meio de uma fonte”¹⁰.

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 história¹¹.

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 e elas “fazem história para um público que os lê ou escuta, discute com eles e acha seu trabalho interessante”¹².

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

10 PROST, 2008, p. 13.

11 CERTEAU, 1988.

12 PROST, 2008, p. 13.

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 ¹³.

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” ¹⁴.

Cabe ao historiador debruçar-se sobre seu material, objeto de estudo, manipulá-lo, desvendá-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 [...]”¹⁵ 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.

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”¹⁶, assim afirmando que não é possível encontrar respostas sem formular questões, sem problematizar. Os historiadores as formulam, e essas necessitam ter pertinência,

13 CERTEAU, 1988.

14 IDEM, 1988, p. 18.

15 IDEM, 1988, p.29-30.

16 PROST, 2008, p. 71.

antecedendo à prática. “Mapear fontes é, portanto, preparar o terreno para uma crítica empírica vigorosa que constitua novos problemas, novos objetos e novas abordagens”¹⁷.

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, faz-se necessário certos cuidados, pois sendo a prática reduzida “[...]em uma análise microscópica e em um estado intensivo do material documental [...]”¹⁸, 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”¹⁹.

Assim, vale ressaltar que o trabalho em arquivos se constitui em uma das tarefas mais importantes do fazer do historiador, na busca, não só de vestígios, mas de informações,

17 NUNES E CARVALHO, 2005, p. 35.

18 LEVI, 1992, p. 136.

19 PESAVENTO, 2004, p. 214.

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 manipula²⁰.

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.

A partir da década de 1930, com a Escola dos Annales²¹ e a propagação dos ideais de seus disseminadores, amplia-se a noção de documento, estabelece-se o alargamento do conteúdo do termo documento que 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 entreatajuda que supre a

20 NUNES; CARVALHO, 2005, p. 32.

21 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.

ausência do documento escrito²².

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 por meio 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

[...] 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 historiadores²³.

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, essa prerrogativa ilumina 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, 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, utilizando-se dos “verdadeiros” documentos, era possível vislumbrar os registros dos fatos históricos e seu conteúdo

22 FEBVRE, 1953, p. 428.

23 LE GOFF, 2003, p. 525.

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 divina²⁴. Le Goff (2003) esclarece que

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 causa²⁵.

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 para além de seu significado aparente. Conforme demonstrou Le Goff é “[...] preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar

24 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” (MARC BLOCH, 1942, pp. 29-30).

25 LE GOFF, 2003, p. 536.

esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos”²⁶,

Se a História é conhecimento, ou construção de conhecimentos através de vestígios, que posteriormente são transformados em fontes pelos historiadores, pensa que o método crítico é fundamental para analisar as fontes. Dessa maneira, 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 científica²⁷.

Já na relação entre historiografia da educação e fontes, é possível pensar e um alargamento da concepção de documento. Dessa maneira, faz-se necessário compreender as fontes não tão somente como algo que deve ser manipulado pelo pesquisador ou historiador, mas como [...] problema que remete diretamente à constituição do campo da própria história da educação [...]”²⁸.

Antes do impacto dos *Annales* e da 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

26 LE GOFF, 2003, p. 538.

27 PROST, 2008, CAMPOS, 2012.

28 E ainda, pensando na área em específico 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.” (NUNES; CARVALHO, 2005, p.20).

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 remodelação²⁹

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 estudos dos anos de 1990 em diante, bem como a fonte utilizada: as pinturas de Almeida Júnior³⁰.

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 estava muito imbricado ao conceito de civilização. Este era muito utilizado na França, em detrimento do conceito de

29 LOPES, 2002.

30 LOPES, 2002; CAMPOS, 2012.

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”³¹.

Vale ressaltar aqui que a obra de Nobeert Elias (1990), “*O processo civilizador*”, analisa os conceitos de cultura e civilização, tratando especificamente da mudança dos costumes na sociedade europeia entre os séculos XVIII e XIX, abordando os costumes da sociedade de corte e posteriormente 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 pôde perceber um sistema de controle e autocontrole construído historicamente, que corroborava com esse e 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 me parece importante, pois se relaciona diretamente com a temática desse estudo. Para ele,

31 KUPPER, 1999 p. 55.

faz-se necessário 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 aprofundada³².

Nesse sentido, as obras, fontes desse estudo, carecem desse olhar mais isento, menos apaixonado e classificatório. Elas 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 elas.

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

32 COLI, 2010, p. 335.

numa época de intenso debate e transformações políticas e sociais³³. 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”³⁴ não apenas as mulheres, mas os homens, as 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 sociais³⁵.

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

33 Na terceira seção desse estudo, dedicada ao tempo e ao artista, será abordado 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.

34 Aqui “educar” toma um sentido no qual o sujeito pode apreender e aprender por meio da imagem, sustentando a hipótese que imagens educam.

35 PESAVENTO, 2003, p. 41.

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?³⁶

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 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 atualmente, 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 [...]”³⁷ de uma São Paulo, como veremos na próxima seção, que procurava dar adeus ao século XIX.

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, levantam-se alguns

36 MENESES, 1998, p. 90).

37 LOURENÇO, 2007, p. 54.

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”³⁸.

Com relação ao conceito de representação, Chartier (1991) faz referência à antiga definição do *Dicionário universal de Furetière* em sua edição de 1727. 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 é³⁹.

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 prática⁴⁰.

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

38 BURKE, 2004, pp.18 e 20.

39 CHARTIER, 1991, p. 184.

40 CHARTIER, 1990.

geradoras de práticas e condutas sociais, elas podem explicar a realidade e o ausente. Ratificando essa afirmativa Pesavento (2003) diz que

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 tempo⁴¹.

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, mitos⁴².

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

41 (PESAVENTO, 2003 p. 41).

42CARVALHO,1990, p. 10.

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 “[...] decifra-me ou tens tudo a perder”⁴³. 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 contemporâneo⁴⁴

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”⁴⁵. 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 ideológica⁴⁶.

Numa expressão simbólica, ou para além disso, história

43 COLI, 2005, p. 11.

44 IDEM, 2005, p.11.

45COLI, 2005, p. 11.

46IDEM, 2005, p. 20.

e arte se relacionam, dialogam, e possivelmente criam uma dependência, pois as imagens também contam uma história.

Iconografia – instrumentos para leitura de imagens

O sentido etimológico da palavra iconografia é formado por dois termos gregos transcrito na palavra – “*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. No século XIX 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”⁴⁷.

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 subjacente 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 assenorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens,

47BURKE, 2004, p.44.

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 básicos⁴⁸.

Panofsky (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 das 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 Panofsky 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 recepção⁴⁹.

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.

48 PANOFSKY, 1986, p. 7.

49BURKE, 2004, p. 52.

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, dessa fora, 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 códex, a leitura tornou-se mais fluida, permitindo-se ler e escrever, realizar anotações, transitar pelo 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 códex 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 eletrônicos⁵⁰.

Com o advento da imprensa o livro sofre grandes mudanças. Com as facilidades de impressão o mesmo passa a ser impresso em grande 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

50MANGUEL, 1996.

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 Gutemberg e, depois dele, pelo livro moderno⁵¹.

Sem dúvida, o modo como nos relacionamos com os suportes de leitura, influência as práticas que a envolve 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 privada⁵².

No âmbito desse estudo, o 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 abordadas, especificamente nesse estudo, fornecem alguns subsídios para entender esse movimento, sobretudo a relação entre práticas culturais, a prática de leitura e a representação de mulheres leitoras.

51CHARTIER, 1999, p. 7.

52MANGUEL, 1996.

O TEMPO E O ARTISTA

O Tempo

O ideário republicano entre utopias e realidades

Em 1892, no auge dos primeiros anos da república, Almeida Júnior pintava a tela intitulada *Leitura*, obra central para esse estudo. Curiosamente, nesse mesmo ano, era inaugurado em São Paulo o Viaduto do Chá⁵³, 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 letrados⁵⁴, imbuídos da esperança de um futuro mais próspero, lançavam-

53 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.

54 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 ideia 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, publicado no Jornal A República, de 03 de dezembro de 1870, é possível verificar a lista completa dos participantes.

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 diferença⁵⁵.

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”⁵⁶. 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 científica- 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

55 SCHAWARCZ, 2000, p. 27.

56 IDEM, 2000, p. 9.

o tom ao período (SCHWARCZ, 2000; SEVCENKO, 2001).

Júlio Verne, em 1873, escreveu “*Volta ao mundo em 80 dias*”, ficção que aspirava um futuro em que a ciência e a tecnologia pudessem tornar as distâncias geográficas menores e superáveis. Verne, de certa maneira, por meio dessa fantasiosa aventura, apresenta os indícios de uma época. Ainda não se sabia, não se podia imaginar, mas a viagem que se propunha na história de Verne, constituía-se 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.⁵⁷

O tempo das certezas, nomeado oportunamente por Lilian Schwarcz, invadia todos os aspectos da vida cotidiana e cultural desse finissecular. 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 século 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 ela também apresentava seus

57 SCHWARCZ, 2000, p. 25.

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 brasileira 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”⁵⁸. E ainda, não existia um cidadão ativo⁵⁹, 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 as tentativas de organização popular, mesmo aqueles que tinham o direito ao voto, não o faziam. No entanto, o povo⁶⁰, 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

58 CARVALHO, 2010, p. 169.

59 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.

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

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.

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 país⁶¹.

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 democrática⁶².

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

61 SEVCENKO, 1998.

62 IDEM, 1998, p. 35.

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 o 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 Janeiro⁶³.

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 imoralidade⁶⁴.

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 cria muito descontentamento, gerando diferentes revoltas em todo o país, como a Revolta de Canudos em 1896 e a Revolta da Vacina em 1904⁶⁵.

Mesmo com todas as problemáticas, o clima de mudança reinava e a vida nas cidades se transformava aceleradamente,

63 SEVCENKO, 1998.

64 IDEM, 1998, p. 21).

65 IDEM, 1998.

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 Constant⁶⁶, 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 Barbosa⁶⁷.

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 populares⁶⁸.

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. Pôde-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 a solução de vários problemas, foi

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

67 SAVIANI, 2007; SOUZA, 2008.

68 SOUZA, 2008, p. 34.

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 salões cujo aluguel era pago pelos mestres de primeiras letras”⁶⁹. 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”⁷⁰. 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”⁷¹.

[...] 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 habilidades⁷²

69 SOUZA, 2008, p. 39.

70 IDEM, 2008, p. 57.

71 IDEM, 2008, p. 57.

72 CUNHA, 2011 p. 82.

Segundo Cunha (2011), a leitura se propagou através dos livros ou manuais escolares, pois estes 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”⁷³. Posteriormente, com o movimento da Escola Nova, na década de 1920, é possível 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, assim como, 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, enquanto isso, as comunidades rurais careciam de todo tipo de investimento e transformações.

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

73 IDEM, 2011, p. 83.

e aos poucos se transformava no polo comercial e financeiro do país. A partir de 1870 essas transformações se apresentam de maneira mais contundente, não apenas na economia que caminhava exitosamente, mas no nas transformações que incidiam 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, é possível ver mulheres, homens, crianças, pessoas de todas as partes transitando e se avolumando nas ruas da cidade de São Paulo, as vestimentas, os costumes, as práticas sociais instituídas e representadas nessa imagem. Também, ao fundo percebe-se 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: Compilação do autor José Alfredo Vidigal Pontes⁷⁴.

74 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 em 1872; Cia. Ituana em 1873 e de Piracicaba em 1879; Cia Tietê em 1883; Ribeirão Preto em 1883 e Cia. São Paulo - Rio de Janeiro em 1890; e no ano de 1895, amplia-se para Minas Gerais⁷⁵.

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 Azevedo⁷⁶. Em 7 de setembro de 1893 era inaugurado o Museu Paulista⁷⁷, idealizado como marco representativo da independência do Brasil, parte de seu acervo comporia hoje a Pinacoteca do Estado, onde encontra-se os quadros de Almeida Júnior.

Descrição feita por Cássio Mota (1890), na edição do Jornal O Estado de São Paulo⁷⁸ 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 dos particulares: casas assobradadas de um e dois andares, os primeiros degraus dos futuros

75 MORSE, 1980.

76 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.

77 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.

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

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 Camões⁷⁹.

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 anos⁸⁰. 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

79 SCHWARCZ, 2000, p. 36.

80 Dados coletados no site da Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado de São Paulo.

para 192.409 habitantes⁸¹.

O crescimento populacional chocava-se com as condições estruturais para viver na cidade de São Paulo. Dias (1984) descreve São Paulo no século XIX como uma área urbana, onde a região 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 a Chácara dos Ingleses, futuramente essa Chácara se tornaria os bairros do Bom Retiro e Campos Elíseos. Nesse entorno, as ruas eram esburacadas, ao redor do Rio Tietê podia-se ver conjunto de casebres, com suas ruas alagadas e mato que crescia. Para Schwarcz (1987) São Paulo

[...] em meados de século XIX, pouco tinha a ver com a metrópole de hoje. Na verdade, neste século em que o 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 Anhangabaú⁸².

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 [...]”⁸³ – são e doentes – ricos e pobres.

É possível encontrar abundante bibliografia que aborda

81 MORSE, 1980; SCHWARCZ, 1987.

82 SCHWARCZ, 1987, p. 41.

83 SCHWARCZ, 1987, p. 47.

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 1920, mostrando que, subjacente ao discurso moderno, havia uma aura 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, ressignificando antigos mitos bandeirantes.

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 1870 e 1890, 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 complementares⁸⁴.

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



Fonte: Collection Museum of Fine Arts, Boston - Plataforma Warburg
- Unicamp

Para Gombrich, durante todo século XIX, procura-se a

84 SCHWARCZ, 2000, p. 23.

ruptura da tradição⁸⁵ dentro do universo da Arte, força que se constituiu a partir da Grande Revolução na França. “As academias e exposições, os críticos e *comnoisseurs*, tinham-se esforçado para introduzir uma distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício [...]”⁸⁶. 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.

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 Moderna⁸⁷ 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 Visconti⁸⁸ e até mesmo, de maneira mais superficial, Almeida Júnior⁸⁹. Gombrich (1999) afirma que

[...] foi somente com o impressionismo que a conquista

85 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).

86 GOMBRICH, 1999, p. 499.

87 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.

88 Eliseu 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.

89 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.

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 artista⁹⁰.

Os arquitetos da época desejavam uma nova arte, uma nova arquitetura, contrária a que se estabeleceu e perdurou durante todo o 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 ⁹¹.

O artista

Almeida Júnior foi um pintor consagrado no seu tempo por sua singular trajetória e grande contribuição à arte brasileira. Foi reconhecido, e por diversas vezes, foi motivo de citação em importantes jornais e periódicos paulistas⁹², bem como, em reportagens elogiosas⁹³, muitas delas chamando atenção sobre sua produção artística e postura política.

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

90 GOMBRICH, 1999.

91 IDEM, 1999.

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

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

que pensava o país, pensava as questões sociais no âmbito das artes visuais⁹⁴. Para Chiarelli, ele se arriscou mais em seu ofício, contribuindo imensamente para a pintura de gênero no Brasil.

Resumidamente, nas palavras de Lourenço (2007), percebemos a importância do ituano e das possíveis pesquisas futuras que podem surgir a partir do estudo ampliado de sua trajetória. 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 passionnal 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 pictórica⁹⁵.

Desde o 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 história 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 de diferentes instituições, como a faculdade de Direito, e constrói biografias de personalidades de destaque, como Martim Affonso de Sousa, Antonio de Queiros Telles entre outros⁹⁶.

Observamos, nesse sentido, que muitos dos relatos

94 Fala pronunciada no Programa “De lá pra cá”, disponibilizado no canal da TV Brasil. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br>. Acesso em 15 fev. 2020.

95 LOURENÇO, 2007, p. 45.

96 RIBEIRO, 1899.

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 Estado⁹⁷.

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 mencionado⁹⁸.

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 enaltecido 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

97 PERUTTI, 2011, p. 43.

98 PERUTTI, 2011.

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 política⁹⁹.

Com o apoio de amigos vai à Corte frequentar a Academia Imperial das Belas Artes, em 1869. Foi aluno de Le Chevreil¹⁰⁰ e de Victor Meireles¹⁰¹. Almeida Júnior não concorreu à bolsa de estudos como seus colegas, pois foi o próprio imperador que lhe concedeu ajuda, com pensão mensal de 300 francos. Residiu em Paris por seis anos, onde frequentou o curso da

99 IDEM, 2011.

100 Le Chevreil era retratista, além de pintor de temas históricos e aquarelista. Foi professor na Academia Imperial de 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.

101 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 de Belas Artes, no Rio de Janeiro e aos vinte anos, conquistou o Prêmio 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 de Belas Artes, onde ensinou pintura histórica e 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. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/bibliografia/#sthash.K4WPVGtk.dpuf>. Acesso em 15 fev 2020.

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”¹⁰².

Na França foi aluno de Alexandre Cabanel¹⁰³, 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”¹⁰⁴.

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”¹⁰⁵.

Galvão (1956) o compara a Gustave Coubert (1810-1877) “[...] pelo vigor e riqueza da matéria pictórica e pelo realismo do resultado, numa pasta que cobre o subjétil uniformemente com uma camada de alguns milímetros de espessura [...]”¹⁰⁶.

102 LOURENÇO, 2007, p. 48.

103 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.

104 LOURENÇO, 2007, p. 47.

105 GALVÃO, 1956, n.p.

106 IDEM, 1956, n.p.

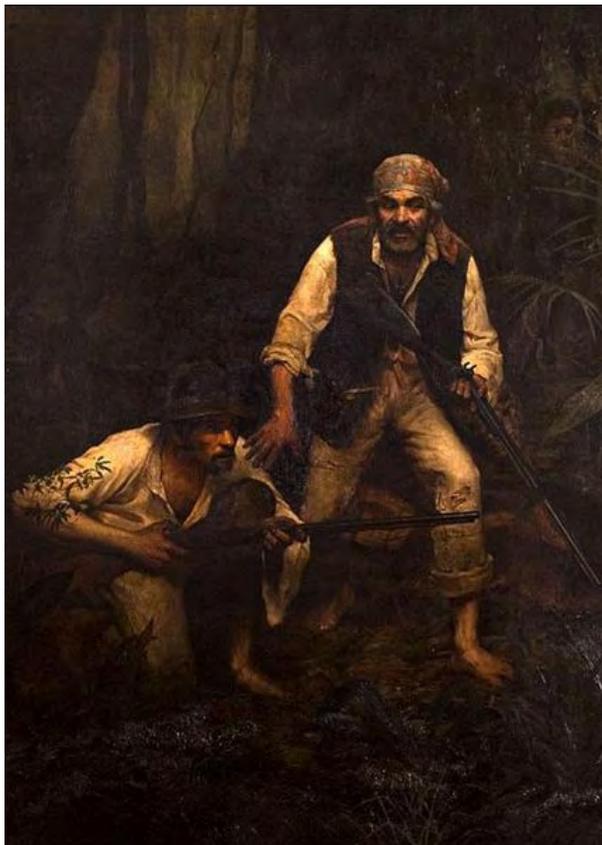
Na segunda fase, de 1882 até sua morte, abandona um pouco a maneira anterior de pintar e passa a representar com mais verdade a natureza, simples, singela e melancólica do sertão e do sertanejo brasileiro. Nessa fase Almeida Júnior pinta, “Violeiro”, “Picando fumo” e “Partida da monção”. Faz também uma 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 7: *Descanso do Modelo*, 1882, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 8: *Caipiras negociando*, 1888, José Ferraz de Almeida Júnior



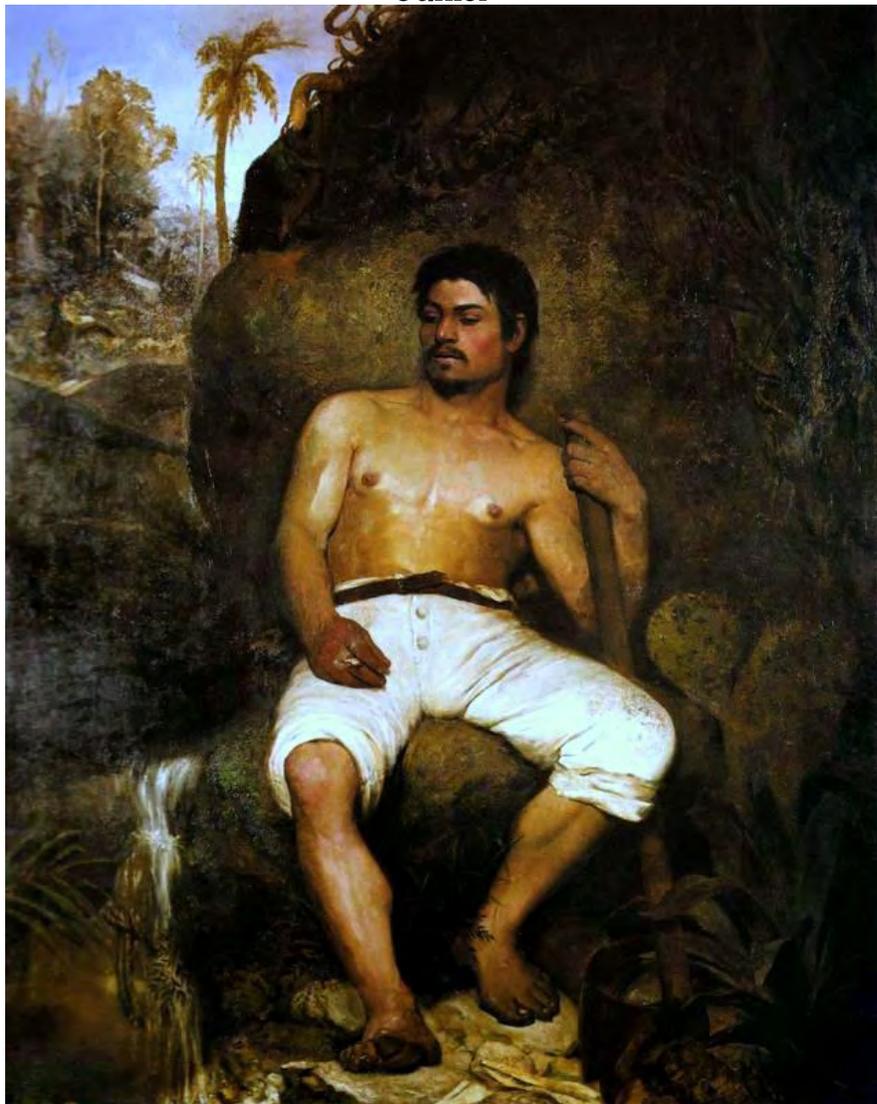
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura 9: *Fuga para o Egito*, 1881, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 10: *Derrubador Brasileiro*, 1879, José Ferraz de Almeida Júnior



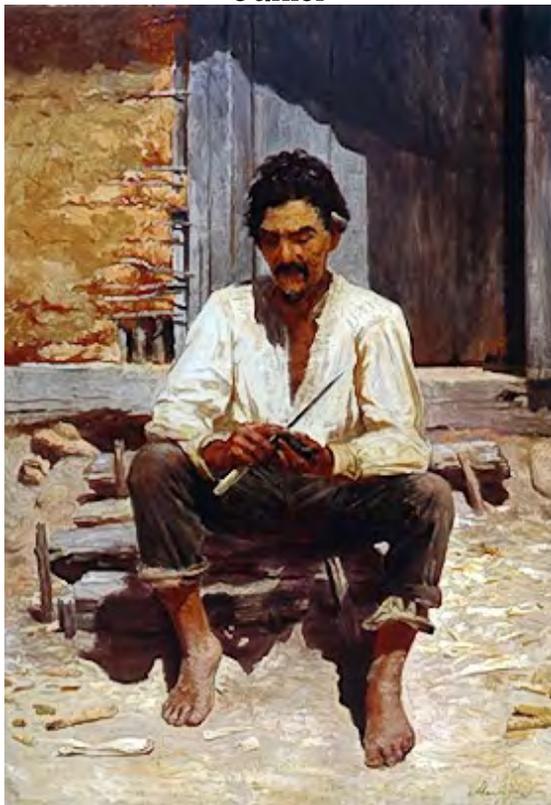
Fonte: Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 11: *O Violeiro*, 1899, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Figura 12: *Caipira picando fumo*, 1893, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: - Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 13: *Partida da monção*, 1897, José Ferraz de Almeida Júnior -



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em nota no *Jornal a Imprensa Ytuana*, de 5 de abril de 1883, na 2ª coluna, Almeida Júnior realiza anúncio acerca de seu ofício, o mesmo se propondo “[...] 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 texto¹⁰⁷ a seguir demonstra tal afirmação. Escrito por Alfredo Galvão, em 1950, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Almeida Júnior.

107 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.

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 intelectual¹⁰⁸.

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 Itu¹⁰⁹.

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).

Oswald de Andrade afirma em seu texto publicado na seção *Lanterna Mágica*, “*Em prol de uma pintura nacional*”¹¹⁰

108 GALVÃO, 1956, n.p.

109 IDEM, 1956, n.p.

110 Artigo originalmente publicado em O Pirralho, 2 jan. 1915.

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, estúpida e fora de crítica, são ainda o que podemos apresentar de mais nosso, como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada¹¹¹.

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 singularidade¹¹².

Contudo, ainda no século XIX, no *Correio Paulistano* de 1887¹¹³, no artigo sobre Almeida Júnior, que noticiava sua viagem a Paris, é possível certificar-se do conteúdo laudatório que era atribuído a 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 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”.

111 ANDRADE, 1915.

112 Para aprofundamento, consultar a 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* Nº.73 São Paulo, nov.2005, Rodrigo Naves analisa a obra do artista a partir da obra de arte “Caipira picando fumo”.

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

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*, à 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 duradoura 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 realidade¹¹⁴.

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 ela tem o poder de recriar a realidade.

Mais adiante, o autor critica a postura dos brasileiros que, segundo ele, estão 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.

114 CORREIO PAULISTANO, 1887.

O gênio do pintor poderia ainda criar. Onde estavam, porém, os homens de gosto para julgá-lo e appaudi-lo? 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 literárias¹¹⁵.

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 os 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 atrophizador”, “[...] 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 das cinzas, 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 atrophizador...

Repetimo-lo o artista precisa viver entre homens de gosto, e o gosto, esse hábito, essa faculdade, só se

115 CORREIO PAULISTANO, 1887.

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 hábito 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 crítico, 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 anuaes de pintura de esculptura que tem logar pela primavera nos Campos Elysios, mas também a massa indistincta da população. O mesmo succede na Escola de Bellas-Artes, na qual, digamol-o de passagem, deixou Almeida Júnior a mais invejável reputação pelo seo talento e amor ao trabalho. O que diremos, então, do museo de pintura do Louvre? Quem alli vae um domingo, verifica que, em nenhuma outra cidade, há tantos ricos e pobres, creanças e velhos que experimentem equal prazer deante daquellas telas que a todos ensinam alguma cousa e em todos fazem nascer ou aperfeiçoam o gosto¹¹⁶.

Esse artigo do Correio Paulistano de 1887, juntamente com as críticas acerca do artista, muitas vezes colocando-o lado a lado à figura do bandeirante ou das grandes personalidades históricas paulistas, merece uma breve análise. Nessa conjuntura, observa-se o uso dos símbolos, que muitas vezes têm 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

116 CORREIO PAULISTANO, 1887.

ou de uma coletividade, perpetuando valores encarados como fundamentais para a manutenção da sociedade e de sua civilização”¹¹⁷.

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 quem avenge a hipótese dele ter sido conscientemente manipulado nesse sentido pela elite local no momento conveniente¹¹⁸.

Por que me ufano? Há 114 anos, em 1900, início do século XX, o conde Afonso Celso¹¹⁹, escreveu o livro intitulado, *Por que 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 o intuito de valorizá-lo, tornando-o 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 [...]”¹²⁰. Reaparece em 1870, a partir do desenvolvimento econômico do período, onde desbravadores fazendeiros empreenderam em novas terras, técnicas, plantio,

117 QUEIROZ, 1992, p. 83.

118 IDEM, 1992, p. 87.

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

120 QUEIROZ, 1992, p. 81.

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 cultural¹²¹.

[...] 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 paulista¹²².

Almeida Júnior viveu e produziu sua obra nesse período de efervescência, em um clima de otimismo e ufanismo, permeado

121 FERREIRA; MAHL, 2011.

122 FERREIRA; MAHL, 2011, p. 11.

por contradições e idealizações. Era um membro da 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 aponta a formação da comissão organizadora da exposição paulista, sendo que 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”¹²³.

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

123 DIÁRIO POPULAR, 1895.

REPRESENTAÇÕES FEMININAS

Representações icônicas das mulheres (XIX-XX)

Quem são as mulheres? O que fazem? O que dizem? Como pensam? O que sentem? Onde estão? Todas essas questões permeiam o observador dos quadros, das obras produzidas pelo pintor Almeida Júnior, elas pronunciam-se ávidas por respostas.

A história das mulheres, por meio de seus construtores, autores e pesquisadores, buscaram responder algumas dessas questões, nesse intento, buscou-se explicar uma parte dessas perguntas, outras ficaram no esquecimento ou foram e subjetivadas. Mas, o fato é que, há muitas outras questões, reflexões e histórias ainda a serem escritas sobre elas, sobre as mulheres. Há descobertas a serem realizadas. É uma escrita da história que ainda está em processo. Portanto, diante desse cenário, propõe-se aqui, então, 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 de um outro.

Nesse passo, inicialmente é possível constatar um aspecto intrigante na escrita da história das mulheres: sua invisibilidade. Na condição de estar invisível, de ser invisível ou de ser colocada nesse lugar. Michelle Perrot, atenta para essa condição ao afirmar que “[...] em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas [...]”¹²⁴, como se assim tivesse que ser, um mundo onde as mulheres tem um determinado papel, bem definido e orientado pelo olhar e comando, sobretudo masculino.

Contudo, a despeito disso, diferentes pesquisadores que se propuseram a escrever a respeito, incumbiram-se, nas últimas

124 PERROT, 2006, p. 21.

décadas, de desvelar e fazer emergir o protagonismo feminino, seus modos de participação em diferentes momentos no tempo e espaço da História.

A narrativa histórica sobre as mulheres 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, distante dos olhares externos.

Para Perrot (2006), a presença feminina “[...] é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios”¹²⁵. 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 ignorasse quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam”¹²⁶.

Então, elas não foram agentes da própria história?

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 Brasil¹²⁷.

Nas décadas seguintes, esses estudos, por meio de diferentes pesquisadores de diferentes nacionalidades, como

125 PERROT, 2006, p.21-22.

126 IDEM, 2006, p.21-22.

127 COSTA, 2002, p. 19.

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 binarismo¹²⁸, 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, dual e em oposição, onde os universos feminino e masculino se separam e se definem, era personificado nas relações de trabalho e no cotidiano das mulheres abastadas do final século XIX. A elas cabia, o cuidado com filhos, lar e empregados.¹²⁹ E, nos anos seguintes já no início do século XX, as mesmas eram direcionadas 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 1906: “Para o homem, a madeira e o metal. Para a mulher,

128 O século XIX foi permeado pelos discursos naturalistas, que dividiam 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.

129 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.

a família e os tecidos”¹³⁰. Segundo Perrot (2006) era uma “[...] grande divisão material e simbólica do mundo. O duro para os homens; o mole para as mulheres”¹³¹.

É possível ao refletir sobre as mulheres representadas nos quadros de Almeida Júnior, buscar algumas respostas sobre as condições de vida e participação feminina, até mesmo porque as personagens que compõem, que são representadas nas obras, 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.

Na literatura estudada observa-se que muito se escreveu sobre o confinamento feminino de classe alta¹³² 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 brasileira oitocentista não era tão letrada e culta como uma europeia, já que algumas práticas culturais ainda não tinham se popularizado aqui nos trópicos. Porém, outros relatos possibilitaram 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 vigente¹³³.

É possível citar personalidades que protagonizaram lutas

130 PERROT, 2005, p.171.

131 IDEM, 2006, p. 119

132 Aqui destaco a mulher de classe alta, devido a pertinência dessas mulheres nesta 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.

133 HABNER, 2012.

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 época¹³⁴.

A condição das mulheres de diferentes grupos sociais muda com a industrialização e urbanização das cidades, guerras, entreguerra 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 na seção três desse estudo. 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 protetora dessa nova família. Para cumprir esse novo ideal burguês de família, havia a 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 atualidade¹³⁵.

134 HABNER, 2012; PRADO; FRANCO, 2012.

135 SACOTT 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 padrão¹³⁶.

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 na atualidade contemporânea. Em muitos países, por meio do 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) “[...] há aliança entre feminismo e modernidade, entre feminismo e democracia”¹³⁷. No entanto, ainda hoje a presença das mulheres protestando nas ruas, lutando por seus direitos é vista por um contingente da sociedade como subversiva e violenta, pois o “natural” da mulher é a delicadeza e a discrição.

Nisia 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

136 CAMPOS, 2009.

137 PERROT, 2006, p. 157.

Berta Lutz¹³⁸, Mietta Santiago¹³⁹, 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 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*¹⁴⁰.

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”¹⁴¹.

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 à guerra, refletiram sobre a condição feminina em seu tempo e espaço e foram também

138 Berta Lutz fundou em 1922 a Federação Brasileira pelo Progresso feminino, onde lutava pelo direito ao voto e trabalho para as mulheres. Disponível em: http://www.cnpq.br/web/guest/pioneiras-view/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/902173. Acesso em: 15 jan, 2020.

139 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: 15 jan 2020.

140 FRANCO e PRADO, 2012.

141 IDEM, 2012, p. 211.

protagonistas da história¹⁴²

As mulheres leitoras que vemos na pintura de Almeida Júnior, apesar de 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. Haja vista, que ainda há uma outra versão da história a ser narrada, a partir desse pressuposto idealizado do que vem a ser uma mulher e, nesse caso específico, uma mulher que lê.

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. Parece 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 pelo direito a educação, ao saber e ao conhecimento.

Segundo pesquisas em torno dessa temática, perceber-se 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. 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”¹⁴³. Assim, “[...] uma mulher culta não é

142 IDEM, 2012, p. 214.

143 PERROT, 2006, p. 99.

uma mulher”¹⁴⁴. Não era dado o direito à 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 sociedade da época acreditava que “[...] a mulher deveria ler apenas o necessário para ensinar as primeiras letras e as primeiras operações matemáticas às gerações mais novas”¹⁴⁵. 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) 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

144 IDEM, 2006, p. 99.

145 HELLER, 1997, p.10.

de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício que tecem a coroa das virtudes femininas¹⁴⁶.

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”¹⁴⁷. 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 pessoal¹⁴⁸.

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.¹⁴⁹ 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.

146 PERROT, 2006, p. 93.

147 HELLER, 1997, p. 9-10.

148 IDEM, 1997, p. 177-178.

149 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”. (HELLER, 1997, p. 194-195)

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”. 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”¹⁵⁰. A condição da leitura feminina permanecia, portanto, relacionada ao casamento e à maternidade. A 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 Edmundo 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.

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

150 CORBIN, 2009, p. 459.

obra e para a mais perfeita execução dos seus planos educativos¹⁵¹.

Os excertos esclarecem os lugares da casa próprio 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”¹⁵². Em sua análise acrescenta ainda 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 é possível encontrar pinturas como a de Ludovico Marchetti¹⁵³, na qual uma jovem mulher lê um livro sentada sobre um banco, aparentemente num jardim público, essa é uma imagem mais rara no século XIX.

151 Prefácio de MAGALHÃES, Valentim. In: AMICIS, Edmundo. *Coração*. São Paulo, Teixeira & Irmão, 1891. (O livro foi publicado a primeira vez na Itália em 1866.

152 HELLER, 1997, p. 185.

153 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: 15 jan. 2020.

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



Fonte: Revista ArteCultura - Revista Virtual de Artes, com ênfase na pintura do século XIX.

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 desconfiavam do ensino que lhes era proposto, pois pressentiam certa desvalorização dos programas educativos femininos frente aos programas destinados aos homens. No entanto, sabe-se 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 profissionais¹⁵⁴.

Um caminho também percorrido pelas mulheres, pelo direito à educação, cruza com a história da feminização do magistério no Brasil. 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 a 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 mulheres¹⁵⁵.

Assim, o direito ao conhecimento, ao saber, certamente se constituiu 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 às mulheres de todas as épocas, sobretudo aquelas do emergente século XX¹⁵⁶.

154 ALMEIDA, 1998; SOUZA, 2008.

155 ALMEIDA, 1998.

156 IDEM, 1998.

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 homens¹⁵⁷.

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.

157 PERROT, 2006.

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, Moema foi transformada em uma figura feminina icônica da cultura brasileira.

Figura 15: *Moema*, 1866, Victor Meirelles



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, SP.

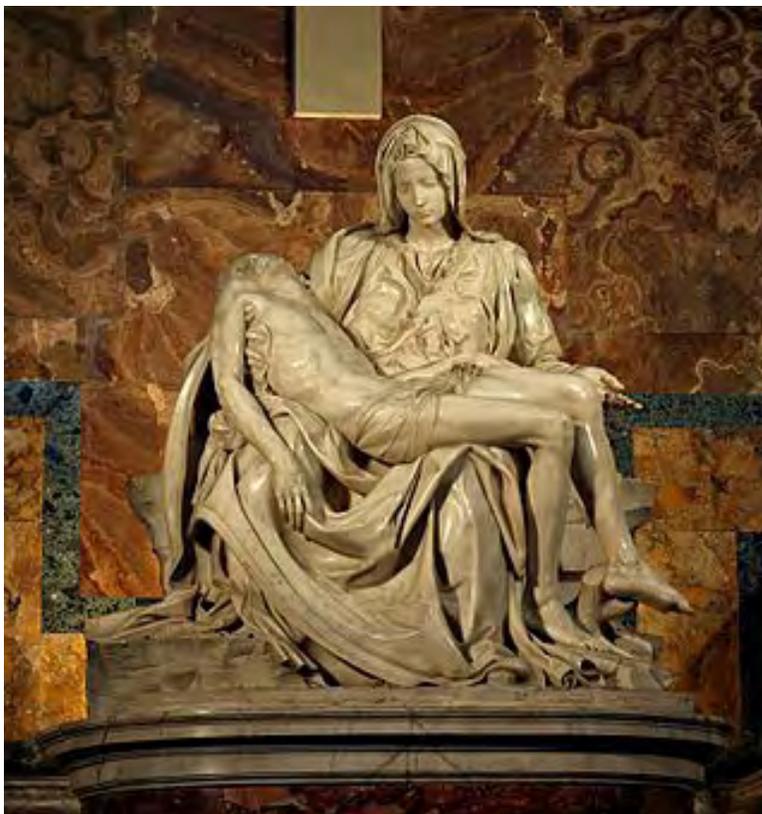
Figura 16: *Moema*, 1895, Rodolpho Bernardelli



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

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) (fig.18). 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.

Figura: 17: *Pietà*, 1498, escultura em mármore, 1,74m x 1,95m, Michelangelo



Fonte: Basílica de São Paulo, Vaticano.

Na representação feminina nas de obras de Manuel Lopes Rodrigues, *Alegoria da República*, de 1896 (fig.19), 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. A 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 do rio carioca* (fig.20) 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.¹⁵⁸

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 gesta¹⁵⁹.

A partir do século XX, a produção de pinturas que exaltavam ou representavam a mulher e suas funções dentro

158 OLIVEIRA, 2008, p. 456.

159 COSTA, 2002, p. 114.

da família, diminuíram e alguns artistas buscam representar a alma feminina, procuram ampliar e deixar de lado apenas o que se chamou de representação de costumes ou práticas¹⁶⁰.

Figura 18: *A Pintura (Alegoria)*, 1892, 250 cm x 125 cm, José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

160 COSTA, 2002, p. 115.

Figura19: *Alegoria da República*, 1896, de Manuel Lopes Rodrigues



Fonte: - Museu de Arte da Bahia, Salvador.

Figura 20: *Alegoria do Rio Carioca*, 1882, Pedro Américo.



Fonte: Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Representação de mulheres leitoras na pintura

Nas artes visuais a representação de leitores aparece como um tema recorrente. Pintores nacionais e estrangeiros immortalizaram 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 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 de mulheres em práticas de leitura, 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) (fig.21), dentre outros. No século XIX essas representações proliferaram-se e artistas 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) (fig.22).

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) (fig.23) – e também em Michelangelo Buonarroti (1475-1564) – *Cumaeen Sibyl* (1510) (fig.24).

São inúmeros os exemplos, e com certeza merecem um compêndio e uma atenção particular, devido a interessante perspectiva que essas representações e fontes iconográficas nos colocam, nos instigando a estabelecer novas e ricas questões e relações entre presente e passado.

No século XIX, no Brasil, encontramos também 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* (fig.25). 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* (fig.26), e em 1910, Eliseu Visconti (1866-1944) produz *Mãe* (fig.27), bem como em 1913, Lasar Segall (1891-1957) produz *Leitura* (fig.28). Todas as obras representam mulheres leitoras, imersas em sua intimidade e em uma prática cultural em franco desenvolvimento e valorização no século XX.

Figura 21: *Madame de Pompadour*, 1756, François Boucher



Fonte: - The Wallace Colection London.

Figura 22: *Mulher lendo* (1869), óleo sobre tela 54,3 x 37,5 cm, Camile Corot



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

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



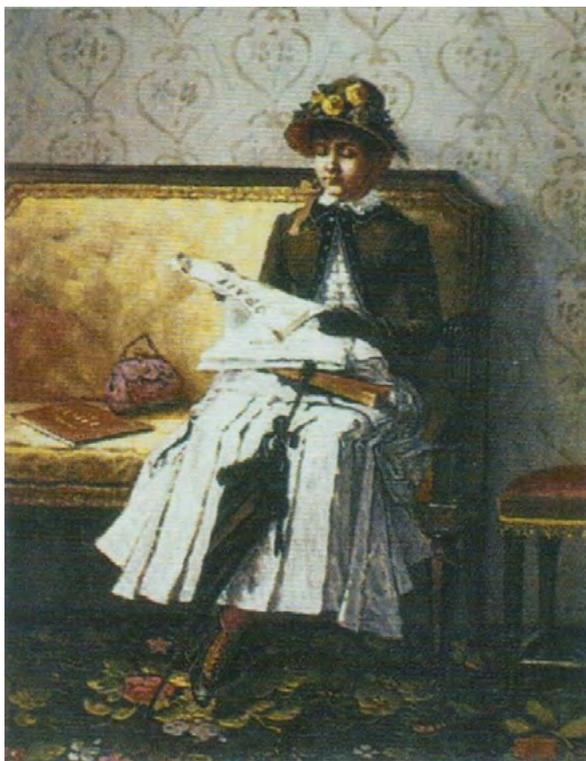
Fonte: Galeria Uffizi Florença.

Figura 24: *Cumaean Sibyl*, 1510, Michelangelo Buonarroti



Fonte: Capela Sistina, Vaticano, Itália.

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



Fonte: Coleção Oscar Pereira da Silva.

Figura 26: *Interior menina que Lê*, 1876, Henrique Bernardeli



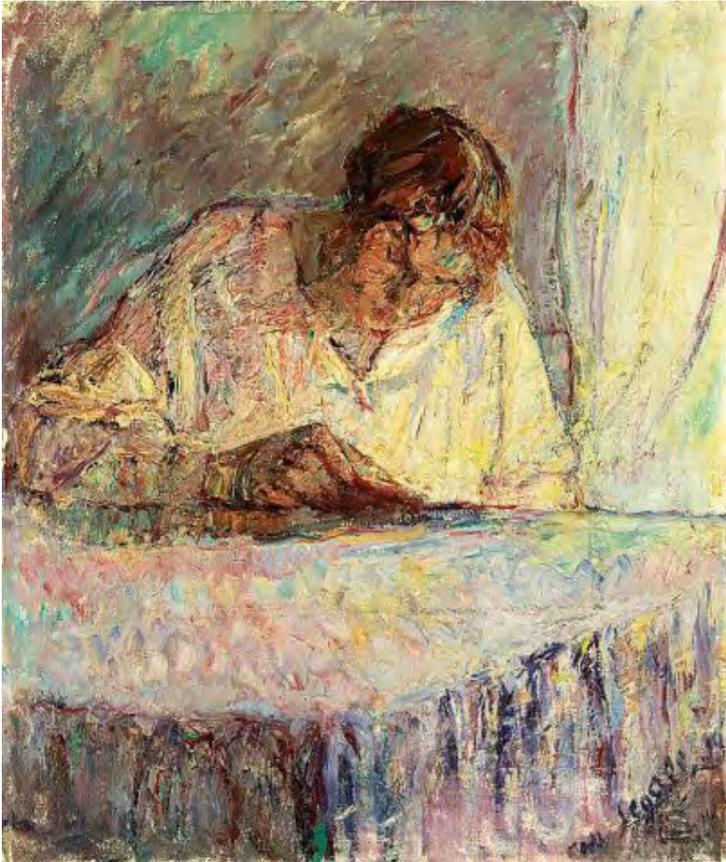
Fonte: Museu de Arte de São Paulo.

Figura 27: *Mãe*, Eliseu Visconti, 1910



Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 28: *Leitura*, Lasar Segall, 1913.



Fonte: Museu Lasar Segall.

PARA ALÉM DAS IMAGENS

Representações de Leitoras de Almeida Júnior

Quadro *Leitura*

Figura 29: *Leitura*, 1892, óleo sobre tela, 95 x 141 cm. José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Almeida Júnior possui um singular conjunto de quadros que representam pessoas com livros ou imersos em práticas de leitura. Dentre essas obras, destaca-se *Leitura* (fig.29), destinada desde 1895 à constituição do acervo da galeria de arte da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde se encontra na atualidade.

Lourenço (2007) esclarece que o artista procurou representar, em suas pinturas, mulheres com costumes mais avançados e liberados para a época, com qualidades intelectuais e hábitos diferenciados dos comumente praticados. Visando atingir, intencionalmente, 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 (2007) ainda chama atenção para um certo aspecto orientalista, onde poderia contrapor as “mulheres do prazer” e a “mulher de família”, colocando a questão e as contradições em foco.

Contrariando essa visão em que a mulher se revela objeto e não sujeito, o ítuano imortaliza as que leem 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 raro¹⁶¹.

Em *Leitura* (fig.29), 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

161 LOURENÇO, 2007, p. 191).

modificava¹⁶². Certamente, a referida obra 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.

Leitura na intimidade

Em *Leitura* (fig.29) 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 à mulher, uma cadeira, com “[...] uma capa usada pelos homens para sair na rua, indicativa de outra pessoa, ausente na tela”¹⁶³.

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* (fig.44) e na cena em família de Adolpho Pinto (fig.30), na qual a mulher é esposa e mãe zelosa, exibida com orgulho pelo comitente e personagem central do quadro¹⁶⁴.

162 LOURENÇO, 2007, p. 117.

163 IDEM, 2007, p. 117).

164 IDEM, 2007.

Figura 30: Família de Adolfo Augusto Pinto, 1891, óleo sobre tela, 106 x 137cm, José Ferraz de Almeida Júnior.



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em meio a tais representações, há mulheres com livros e outras que transitam no mundo das artes, neste caso, como modelos de pose. Lourenço (2007) qualifica ambos os tipos por meio dos “[...] hábitos peculiares, dotes intelectuais e costumes mais liberados das convenções [...]”¹⁶⁵, reconhecidos por Almeida Júnior em suas “[...] descrições apaixonadas, referências elogiosas e uma imagem bem dotada entre os homens daquele finissecular”¹⁶⁶. Conclui-se então que as mulheres seriam retratadas pelo pintor mais como sujeito do que como objeto.

Em um primeiro momento, é possível encontrar 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, talvez seja possível 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.

Ao comparar *Leitura* (fig.29) com o quadro do século XVIII: *La liseuse* (fig.31) de Fragonard. É possível situar o quadro de Almeida Júnior entre as duas obras, certamente aproximando-o mais, pela concentração e discricção, 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”¹⁶⁷.

165 LOURENÇO, 2007, p.191.

166 IDEM, 2007, p.191.

167 CHARTIER, 2009, p. 90).

Vale comparar o quadro *Leitura* (fig.29), de Almeida Júnior, com *A dama de Frankfurt* (fig.32), de Courbet.¹⁶⁸ 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.

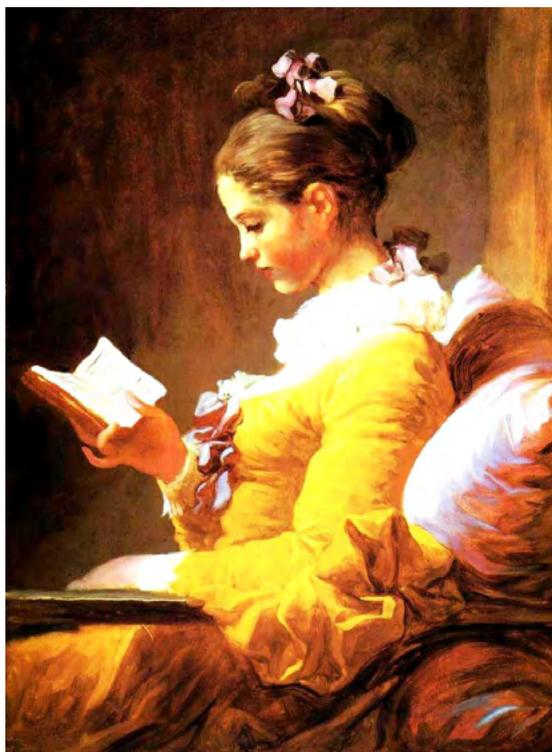
Outro elemento a ser observado é o guarda-corpo metálico que se interpõe entre a figura e a paisagem. No quadro de Courbet ele é discreto e leve, feito com traços finos e evanescentes. No quadro de Almeida Júnior, diferentemente, ele é um dos elementos mais fortes e chamativos. Courbet, por sua vez, 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 no 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, pode-se olhar para o lado direito no quadro de Courbet, é possível ver um montante de guarda-corpos 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

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

ção, 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 distingue¹⁶⁹.

Figura 31: *La liseuse*, c. 1776, óleo sobre tela, 81,1 x 64,8 cm.
Jean-Honoré Fragonard



Fonte: National Gallery of Art, Washington.

169LOURENÇO, 2007; MIYOSHI; SANTOS MIYOSHI, 2011.

Figura 32: *A dama de Frankfurt*, 1858, óleo sobre tela, 104 x 140 cm. Gustave Courbet



Fonte: Wallraf-Richartz Museum, Colônia, Alemanha.

A modelo

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



Fonte: Compilação do autor José Alfredo Pontes Vidigal¹⁷⁰.

Alguns estudos apontam que a modelo para a mulher em *A leitura* (fig.29) é Rita de Paula Ybarra,¹⁷¹ 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* (fig.29) pôde ser vista em cores muito mais vivas, sobretudo no final do século XIX; tratar-se-ia, talvez, de uma exibição pública da própria

170 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.

171 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.

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.¹⁷²

Independentemente de Rita Ybarra ser a leitora do quadro ou não, o que nos interessa é compará-lo aos 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.

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.

O autor das fotos não foi localizado, portanto mantém-se desconhecido, desse modo não é possível saber 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. A pintura, nesses tempos, prevalecia como arte maior, enquanto a fotografia era vista como coadjuvante, técnica de apoio artístico e documental, quando não, simples registro afetivo¹⁷³.

A fotografia, uma arte então negligenciada, acolhia na iconografia típica dos homens, uma mulher, da qual, por sua vez, ela era excluída. Desprezando as hierarquias, é possível que

172 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 (Lourenço, 2007, p. 117).

173 CHIARELLI, 1995.

Rita Ybarra tenha feito uso fotográfico daquilo que ela queria: um retrato com livros tal qual o registro predominantemente feito pelos 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, na obra *Retrato da Marquesa de Pompadour* (fig.34) visualiza-se 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.

Entre os séculos XVIII e XIX, em algumas representações artísticas, o livro passou de objeto de ostentação a elemento. Tradicionalmente, o livro era colocado como ornamento ou decoração, e a biblioteca como espaço de conhecimento e poder, em seguida, também, como um lugar de reclusão, de auto companhia, estudo e devaneio¹⁷⁴. Nesse contexto, o quadro *A leitura* (fig.29), onde a jovem representada surge representada ao lado de uma cadeira vazia, o livro, a prática de leitura não deixam de ser uma opção de companhia.

174 CHARTIER, 2009

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



Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

Quadro *Moça com Livro*

Figura 35: *Moça com o livro* (s/data), óleo tela 50 x 61cm. José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: MASP – Museu de Arte de São Paulo.

Na pintura *Moça com livro* (fig.35) a imagem 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 em questão fazia parte da coleção particular de Guilherme Guinle, a obra foi doada 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 ensajo, 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 europeia, 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?¹⁷⁵

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. Portanto, é possível comparar à *Jovem Mulher lendo* (fig.36), ilustrada e na obra do pintor austríaco do século XIX, a obra de Franz Eybl, o óleo sobre tela, *Garota Lendo* (fig.36). Ambas simetricamente colocadas no quadro em posição, cores e práticas.

A representação de leitores ao ar livre encontra diversos exemplos na pintura francesa, do século XVIII ao XIX. É, novamente, Chartier (1998) quem chama a atenção para o caráter privado desse tipo de representação, da intimidade estabelecida entre o livro e o leitor. Acrescenta-se a isso 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, *La marquise De La Croix* (fig.37), sentada ao pé de uma árvore e cercada de folhagens, evocando uma simbiose com os elementos da terra.

175 DIAS, 2013, p. 56.

No século XIX surgiram diferentes imagens onde o tema é similar a representação pictórica em *Moça com livro* (fig.35): menina deitada sobre a grama, tendo como companhia um livro. Visualiza-se a mesma ideia em *Jovem mulher lendo* (fig.38) de Courbet, *Menina em faixa azul* (fig.39) de Amberg,¹⁷⁶. No quadro de Serov, *Retrato de Adelaida Simonovich* (fig.40); a jovem não está deitada,¹⁷⁷ e tampouco sensualmente provocante, como em alguns dos quadros citados, mas também é possível considera com mais um exemplar imerso na temática. Nessas obras as meninas são quase sempre personagens anônimas, o que sugere quase uma alegoria da leitura.

Sobre *Moça com livro* (fig.35), 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*¹⁷⁸.

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 Dijkstra (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

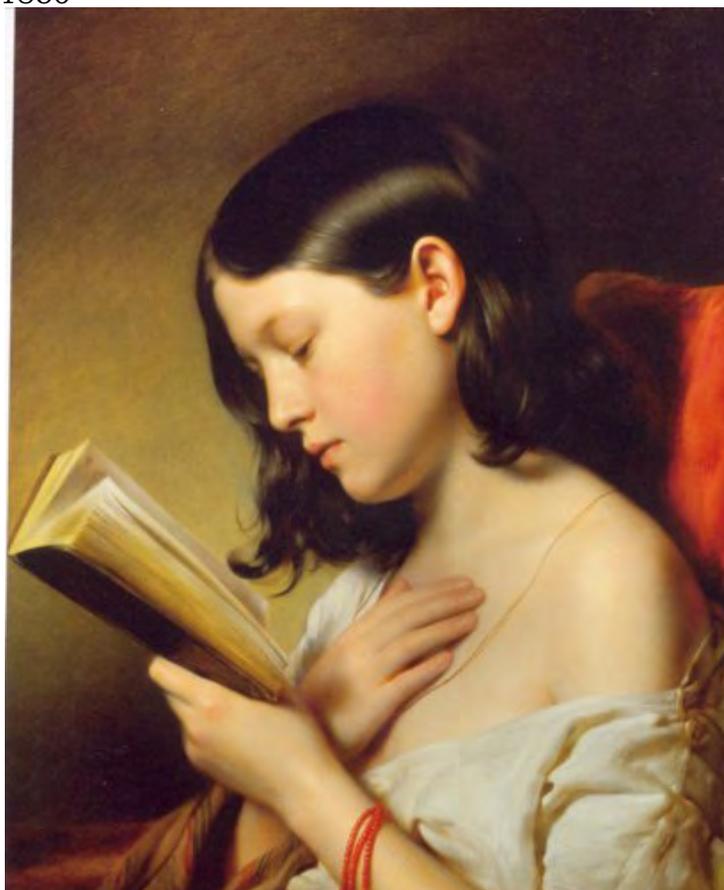
176 Wilhelm Amberg (1822-1899), *Menina em faixa azul*, óleo sobre tela, 49 x 64,5 cm. Outro quadro de Amberg, na verdade uma de suas obras mais célebres, relaciona-se à mesma temática: *Leitura de "Werther" de Goethe* (1870), óleo sobre tela, Alte Nationalgalerie, Berlim.

177 Nesse sentido, acrescenta-se 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.

178 LOURENÇO, 2007, p. 193.

um refresco. Mesmo assim, é preciso abordar seus retratos femininos de forma cautelosa, pois nem tudo o que se vê neles as torna mais sujeito do que objeto.

Figura 36: *Garota lendo*, óleo sobre tela, 41 x 53 cm. Franz Eybl, 1850



Fonte: Galerie Belvedere, Viena.

Figura 37: La marquise De La Croix, c. 1768, aquarela sobre papel, Carmontelle.



Fonte: Musée Condé, Chantilly, França.

Figura 38: *Jovem Mulher Lendo* (1866), óleo sobre tela, 60 x 72,9 cm. Gustave Coubert



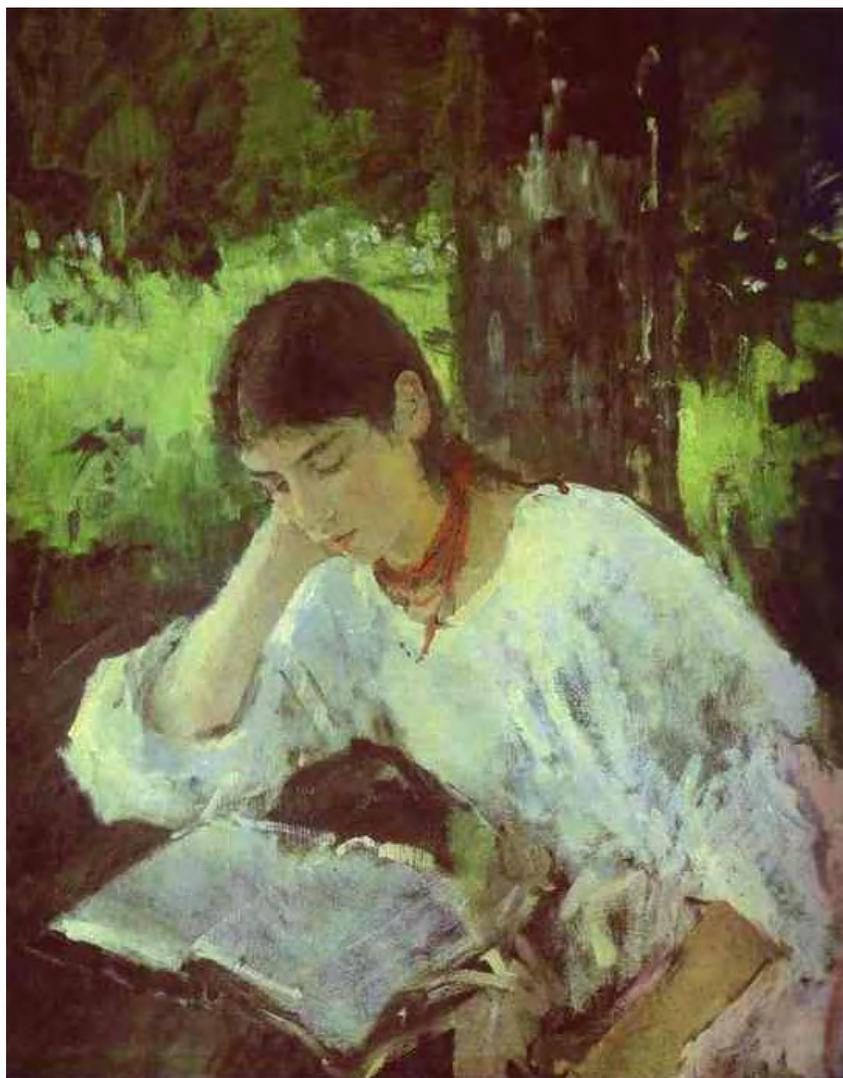
Fonte: National Gallery of Art (Washington D. C.).

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



Fonte: www.kaifineart.com

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



Fonte: Museu Russo, São Petersburgo.

Quadro *Repouso*

Figura 41: *Repouso* (s/data), óleo sobre tela, 85 x 115 cm. José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Coleção Particular, Rio de Janeiro.

Em *Repouso* (fig.41), observa-se 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.

Cotejamos *Repouso* (fig.41) com o quadro de Ramón Casas i Carbó, *After the Ball* (fig.42), 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, é possível relacionar o ato de ler ao de comer, sugerindo ao expectador ambos os atos como alguns dos grandes prazeres da existência.

Ainda, ao cotejá-lo com o quadro de Pierre-Antoine Baudouin, *La lecture* (fig.43), 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 [sic] 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 fazer uma clara referência à influência “corruptora da leitura”, aos “perigos”¹⁷⁹ 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* (fig.41), 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.

179 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 pelas 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 42: *After the Ball*, óleo sobre tela, 1895. Ramón Casas i Carbó



Fonte: Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona.

Figura 43: *La lecture*, c. 1760, guache sobre papel. Pierre-Antoine Baudouin



Fonte: Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Quadro *Saudade*

Figura 44: *Saudade*, 1899, óleo sobre tela, 197 x 101cm. José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Por fim, o quadro *Saudade* (fig.44), de 1899, curiosamente produzido no último ano de vida de Almeida Júnior. Apesar da 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 (fig.44) se assemelha às outras cenas do mesmo gênero onde pode-se 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, à 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* (fig.45), de 1895.

As duas mulheres, em ambos os quadros, revelam um tom melancólico, estão encerradas no enquadramento da tela, próximas a uma janela, a um foco de luz, distraídas com seus sentimentos e pensamentos.

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, toda 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 presente¹⁸⁰.

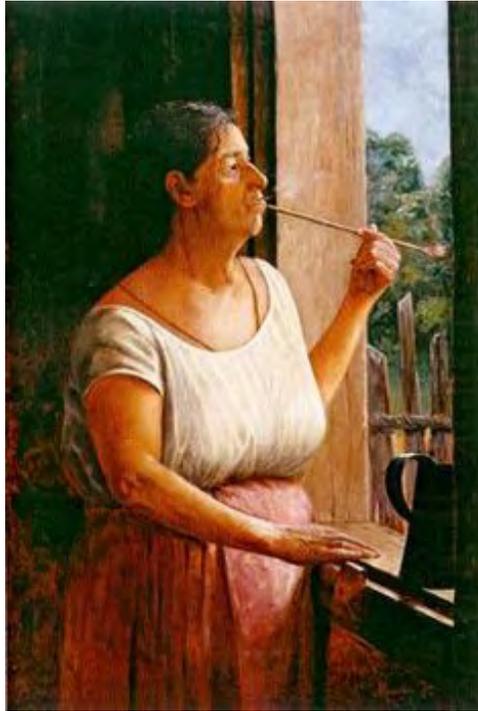
Em uma breve pesquisa, observa-se na iconografia, obras com clímax similar ao de *Saudade* (fig.44), como é o exemplo da obra do século XVII, *Woman Reading a Letter* (fig.46) do holandês Johannes Vermeer 1663-64; nas obras do pintor alemão Anders

180 LOURENÇO, 2007. p. 102.

Ernest (1845-1911), *Afeto materno* (fig.47) e *Lost in Thought* (fig.48), no início do século XX, a obra do artista americano Daniel Garber (1880-1958), *Luz da manhã interior* (fig.49). *Afeto materno* (fig.47) e *Lost in Thought* (fig.48) são as únicas obras desse conjunto que não apresentam a representação de uma mulher que lê, no entanto, elas 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* (fig.44), bem como as obras com as quais a há um cotejamento, conclui-se 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 à janela nos provoca. A mulher encerrada em suas práticas culturais, dentro de seu espaço de intimidade, representada pelo olhar do outro. Vale ainda ressaltar que a senhora que lê em *Saudade*, pode estar lendo uma imagem, possivelmente vive a emoção de relembrar algo que já foi ou ficou no passado, talvez um tempo não volta mais.

Figura 45: *Nhá Chica*, 1895. José Ferraz de Almeida Júnior



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 46: *Woman Reading a letter*, 1663-64. Johannes Vermeer



Fonte: Museu Rijksmuseum, Amsterdam.

Figura 47: *Afeto materno*, sem data. Ernest Anders (1845-1911)



Fonte: Artnet (Revista eletrônica de Arte).

Figura 48: *Lost in Thought*, Ernest Anders (1845-1911)



Fonte: Artnet (Revista eletrônica de Arte)

Figura 49: *Luz da Manhã Interior*, 1923. Daniel Garber



Fonte: Plataforma Warburg, Unicamp, Campinas-SP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A iconografia pesquisada nesse estudo, pinturas, imagens, artistas, temáticas, entre outros possíveis, apresentam-se em uma proporção ampla, onde o número de relações torna-se infindáveis. O trabalho nessa instância pode-se tornar hercúleo, nem por isso menos prazeroso, pois o tema oferece ao pesquisador mais do que se pode fazer em um curto espaço de tempo. É desafiante.

As representações iconográficas estudadas, observadas e analisadas no interior desse estudo comunicam um tempo histórico, uma intencionalidade, uma visão de mundo, uma história a ser contada ou escrita. Para além disso, 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 expostas envolvidas por essas imagens.

O ato de ler tem se constituído como prática cultural. Essa prática pode ser vista e entendida ao longo da pesquisa e por meio da observação das obras e imagens pesquisadas, da bibliografia consultada, sobretudo nos estudos de Roger Chartier, foi possível 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.

Essa mudança de comportamento, no que se refere a prática 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 a história das mulheres, onde as mesmas puderam ser inseridas numa prática moderna e valorizada.

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 uma 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 nos informa uma visão de mundo, uma visão de 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. As imagens são produto de uma sociedade e época, atravessado pelas relações de poder, elas sobrevivem ao tempo devido, às escolhas realizadas por quem detinha o poder para fazê-las, fazem parte da memória coletiva, construída ao longo do tempo.

Por fim, conclui-se, 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 de um 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

ALMEIDA, Jane Soares de. **Mulher e Educação: a paixão pelo possível**. São Paulo, UNESP, 1998.

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder*. In: **O Museu Paulista: 1893-1922**. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.

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.

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.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BOLLMANN, Stefan. **Reading Womem**. London, New York, Merrell, 2005.

BURKE, Peter. **O que é história Cultural?** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e Imagem. São Paulo, EDUSC, 2004.

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 de. **Os Bestializados**. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, José Murilo. **Formação das Almas**. O imaginário da República no Brasil. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano** – Artes do fazer. 9ª ed. V.1. Petrópolis: Vozes. 2003

CERTEAU, M. A operação histórica. In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Dir.) **História novos problemas**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro:

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro, do leitor ao navegador**. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.

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. O mundo como representação. **Revista Estudos Avançados** 11 (5), 1991.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo, EDUSP, 1995.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo Cosac Naify, 2010.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: Editora Senac, 2005**.

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 ideia 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. **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.

GINZBURG, C. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais**. SP: Cia das Letras, 1989.

- 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: 1º abr. 2020.
- 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.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEITE, Aureliano. **Subsídios para a História da Civilização Paulista**. São Paulo: Saraiva, 1954
- 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**.
- 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. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**. São Paulo, v.23, n° 45, p. 11-36 – 2003.

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. 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.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. Almeida Júnior. In: MONTEIRO LOBATO. **Ideias 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.

MOTA, Cássio. Cesário Mota e seu tempo. s/1, 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.

MOURA, Paulo Cursino de. **São Paulo de outrora: evocações da metrópole**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. São Paulo, Revista Novos estudos, CEBRAP n°.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 licenciocidade. 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. **As Mulheres ou os Silêncios da História**. Edusc, Santa Catarina, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo, editora Contexto, 2006.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

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 ideias pedagógicas no Brasil.** Campinas, Editores Associados, 2007.

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.

SCHWARCZ, Lilia; COSTA, Ângela Marques da. **1890-1914 No tempo das certezas.** São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

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.

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: SEVCENKO, Nicolau (Org.) **História da Vida Privado no Brasil.** São Paulo, Companhia das Letras, 1998, v.3.

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.




EDITORA
SIBIRUNA

ISBN 85-212-0380-2



9 788521 203803