



MULHERES, LIVROS E EDUCAÇÃO: A PINTURA DE ALMEIDA JÚNIOR E AS FOTOGRAFIAS DE RITA DE PAULA YBARRA

Simone Cléa dos Santos Miyoshi*
Alexander Gaiotto Miyoshi**

Resumo – A pintura de Almeida Júnior contempla de forma especial a representação de leitores, em particular de mulheres leitoras. Este artigo relaciona seu quadro *Leitura* (1892) à iconografia do assunto, assim como a algumas questões sobre a literatura romanesca no Brasil e às ideias de intelectuais e políticos paulistas sobre a educação, no final do século XIX. Observa-se que a obra do pintor, para além do relativo arrojo da abordagem temática – o retrato de “mulheres avançadas” – e da mensagem de progresso pedagógico e social, afirma igualmente o lugar doméstico da mulher, em harmonia e consonância com o trabalho do homem. Concluindo o artigo, em contraponto à obra de Almeida Júnior, analisaremos as fotografias que retratam Rita de Paula Ybarra, esposa do pintor.

Palavras-chave: naturalismo, pintura brasileira, José Ferraz de Almeida Júnior, Rita de Paula Ybarra, Cesário Motta Júnior.

A LEITORA E O CAIPIRA

Artista famoso por seus caipiras, Almeida Júnior¹ pintou também um conjunto notável de quadros que representam pessoas com livros. Dentre essas obras, o objeto de nossa análise é *Leitura* (Figura 1), tela destinada desde 1895 à constituição da galeria de arte do Estado de São Paulo, a Pinacoteca, onde hoje ela se encontra.

Uma mulher jovem lê um livro. Num terraço descoberto, sentada numa cadeira, ela é a única figura humana do quadro. Vê-se uma paisagem forrada por um céu claro, com vege-

* Especialista em Psicopedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coordenadora pedagógica da Prefeitura Municipal de Santo André (SP).

** Pós-doutorando em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP), doutor e mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela USP.

1 - José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) nasceu em Itu-SP. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre o final da década de 1860 e início de 1870, tendo como professores, entre outros, Le Chevreil e Victor Meirelles. Nos anos seguintes, frequentou a Escola de Belas Artes de Paris, com o patrocínio de D. Pedro II. É considerado um dos principais artistas brasileiros do naturalismo e da representação do homem do campo.



Figura 1 Almeida Júnior, *Leitura*, 1892, óleo sobre tela, 95 x 141 cm, Pinacoteca do Estado.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

tações variadas, morros de terra cortados por um riacho e poucas construções. Perto da mulher, há outra cadeira, com "uma capa usada pelos homens para sair na rua, indicativa de outra pessoa, ausente na tela" (LOURENÇO, 2007, p. 117).

Sobre essa e outras pinturas de Almeida Júnior que representam mulheres com livros ou modelos de pose (*Descanso do modelo* e *O importuno*, por exemplo), Maria Cecília França Lourenço escreveu um capítulo publicado em 2007 e intitulado "Mulheres avançadas". Seus primeiros parágrafos sintetizam uma compreensão geral a esses quadros:

Almeida Júnior vai introduzir as mulheres com hábitos peculiares, dotes intelectuais e costumes mais liberados das convenções, talvez visando um público masculino acostumado a circular nos elegantes ambientes europeus, mas também reconhecendo o esforço de algumas profissionais para reverter uma situação de dependência. A retratação das mais liberadas em pinturas lhe garante descrições apaixonadas, referências elogiosas e uma imagem bem dotada entre os homens daquele finessesecular. Com a mesma provável intenção, as telas carregam certo acento orientalista, remetendo a um imaginário de mil e uma noites e harém, muito caro para o provincianismo, em que a mãe de família se contrapõe às mulheres do prazer, paradoxo característico de uma parcela da sociedade, a quem o artista certamente falava.

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

Ainda em *Leitura*, Lourenço (2007) destaca a presença de um edifício que poderia ser o do antigo Teatro São José, palco de importantes eventos culturais e políticos em São Paulo. O quadro focalizaria, segundo Lourenço (2007, p. 117), "a centralidade do lugar", "distinto do provincianismo cultural" da cidade que se modificava.

Decerto o quadro *Leitura* pode ser tomado como ilustração das transformações urbanas, sociais e de costumes em São Paulo, as quais ele, de modo geral, parece endossar. Além disso, a obra sugere 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.

DA INTIMIDADE AO COLETIVO

Roger Chartier (2009, p. 90) observa que, no século XVIII, 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 por um observador. Com base nisso, poderíamos dizer que, no final do século XIX, em São Paulo, no caso da obra que analisamos, tal representação ultrapassa o caráter íntimo para corresponder também a uma pintura voltada à coletividade e, particularmente, à publicidade.

Comparemos *Leitura* com dois quadros do século XVIII: *A leitora* (ca. 1770), de Fragonard, e *A leitura* (ca. 1760), de Baudouin (figuras 2a e 2b). É possível situar o quadro de Almeida



Figura 2a Jean-Honoré Fragonard, *La liseuse*, c. 1776, óleo sobre tela, 81,1 x 64,8 cm, National Gallery of Art, Washington.

Fonte: Wikipédia (2011).



Figura 2b Pierre-Antoine Baudouin, *La lecture*, c. 1760, guache sobre papel, Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Fonte: Bollman (2006, p. 24).

Júnior entre essas duas obras, observando-se as diferenças de fatura: nos franceses, ela é mais solta e vibrante, compondo superfícies frisadas, com dobras e elementos ondeantes; no brasileiro, ela é mais congelada, severa, composta por volumes e planos menos salientes, reforçando as linhas retas. Certamente, pela concentração e discrição da leitora, o quadro de Almeida Júnior se aproxima mais ao de Fragonard, pois neste a jovem "confortavelmente instalada lê, com uma atenção sábia e aplicada, um livro que segura elegantemente" (CHARTIER, 2009, p. 90). A partir de sua "perfeita imobilidade [...], como retirada do mundo, adivinha-se uma animação interior, uma tensão pacífica" (CHARTIER, 2009, p. 90).

Chartier (2009, p. 90) descreve também o quadro de Baudouin. Sua descrição se adapta, até certo ponto, ao quadro de Almeida Júnior; o assento "onde o corpo se enlanguesce, a desordem discreta [...], a leitora, uma mulher jovem [...]"; na sequência, contudo, a cena se transforma:

[...] é surpreendida no instante em que seus pensamentos se evadem do livro que lê, pousado, a página marcada pelo dedo, sobre os joelhos ou sobre o nicho do cão adormecido. Perturbada por sua leitura, a leitora se abandona, a cabeça inclinada sobre uma almofada, o olhar soçobrado, o corpo lânguido. Certamente, seu livro era um daqueles que emocionavam os sentidos se excitavam as imaginações: através de seu quadro, o pintor infringiu a intimidade feminina [...].

Almeida Júnior fez outro quadro relacionado mais diretamente com o de Baudouin: uma menina adormecida, sustentando na mão o livro entreaberto. O título do quadro é *Repouso* – sem data, óleo sobre tela, 85 x 115 cm, coleção privada, Rio de Janeiro (cf. FRIAS, 2006, p. 109). Mas mesmo nesse quadro o pintor paulista não explora a sensualidade. Em Baudouin, o sorriso no rosto, os seios à mostra e principalmente a mão direita colocada por baixo do vestido da moça tornam a obra indubitavelmente erótica². Ela também é irônica, pois os elementos de arte e erudição agitados como se um leve furacão por ali tivesse passado servem para realçar o acontecimento da cena. Nesse sentido, o quadro de Baudouin é correlato ao conhecido retrato feito por Chardin, ao menino que, por um instante, abandona os estudos para brincar com um peão³; pois tanto a tela de Baudouin quanto a de Chardin se preocupam menos com a afirmação das virtudes da leitura do que com o entretenimento e o prazer a partir da pintura.

O quadro brasileiro é substancialmente diverso. Nele não há ironia. A mulher não parece ler somente para se distrair; ela está séria e compenetrada, assim como a leitora de Fragonard. Nesses dois quadros, dá-se a entender que as leituras são comportadas e "adequadas"

2 - Para o quadro de Baudouin, ver também a análise de Bollman (2006, p. 23-24).

3 - *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, conhecido tanto na versão do Louvre (1738) quanto na do Masp (1741).

às mulheres, em contraste com o que ocorre no de Baudouin, em que o livro possivelmente é "licencioso". De todo modo, mesmo que não saibamos o que elas leem e não haja nos quadros indicação concreta dos gêneros dos livros, seus conteúdos pouco importam. Mais significativo nessas obras é o espaço da ação. A literatura romanesca do período demonstra o quanto esse aspecto é importante.

"LEITORAS DE PAPEL"

Diversos romances brasileiros fornecem imagens de mulheres leitoras no final do século XIX. Barbara Heller (1997, p. 9-10) as estudou e concluiu que, no geral, transparece uma recomendação: que a mulher se atenha aos estudos rudimentares, lendo "apenas o necessário para ensinar as primeiras letras e as primeiras operações matemáticas às gerações mais novas". Heller (1997, p. 9-10) 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". Com isso,

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

A escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma exceção. Para ela, era importante que a mulher tivesse liberdade de acesso ao escritório do marido, espaço do qual a esposa poderia se beneficiar⁴. Contudo, se, por um lado, a esposa poderia "desfrutar de uma biblioteca particular invejável", persistiria, por outro, 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 que a mulher ainda deveria desempenhar não eram muito diferentes dos das gerações anteriores de brasileiras: cuidar da casa, da educação e da saúde dos filhos. A leitura funcionava como um meio para a mulher poder cumprir melhor seus múltiplos deveres e não como um fim.

4 - 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).

Júlia Lopes de Almeida não está propondo abandono das funções domésticas ou maternas, mas, ao mesmo tempo, está sugerindo, através de uma situação modelar, como a mulher pode progredir intelectualmente, sem ferir princípios ou costumes da época (HELLER, 1997, p. 196-197)⁵.

Na França, conforme observou Alain Corbin (2009, p. 459), 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". Entretanto, maior "liberdade é concedida à mulher casada [...]. Muitas jovens esposas verão assim a viagem de núpcias assinalar a ampliação do horizonte de suas leituras" (CORBIN, 2009, p. 459). A prática da leitura feminina era facilitada, portanto, pelo casamento e pela maternidade. Como exemplo disso e da divisão de espaços na casa, Heller (1997) destaca um texto de Valentim Magalhães (1859-1903), publicado em 1890 como prefácio à edição brasileira de *Cuore (Coração)*, romance de Edmondo De Amicis (1846-1908) lançado na Itália em 1886. Diz Magalhães (apud HELLER, 1997, p. 180-181):

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 obra e para a mais perfeita execução dos seus planos educativos (HELLER, 1997, p. 185).

5 - E ainda: "em nenhum momento a autora [Lopes de Almeida] sugere alteração dos costumes. Ao contrário, reforça na mulher as funções de mãe e educadora dos filhos e considera a paciência uma de suas maiores virtudes [...]" (HELLER, 1997, p. 272). Mas, como diz Heller (1997), mesmo que Lopes de Almeida não tenha se desvencilhado "da imagem de boa mãe e dona de casa", de modo algum ela pode ser desabonada "como uma das precursoras do movimento feminista, uma importante educadora e escritora do início do século XX" (HELLER, 1997, p. 272).

Os excertos esclarecem os lugares da casa próprios a cada membro da família. Como observa Heller (1997, p. 185), "as partes ocupadas por cada um dos gêneros refletem a importância que desfrutavam no lar": "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". Acrescenta ainda que, conforme algumas personagens leitoras se apoderam "da própria casa ou de parte dela, tendem a tornar-se leitoras mais qualificadas, pois ter um local adequado de trabalho, mesmo que intramuros, possibilitou-lhes momentos de privacidade, durante os quais era possível ler, escrever e meditar" (HELLER, 1997, p. 177-178).

Voltando ao quadro de Almeida Júnior, sua personagem pode estar a meio caminho: num lugar onde consiga ler com tranquilidade, mas não num escritório ou espaço particular da mulher. Além disso, ela parece inserir-se em ambiente doméstico, mesmo estando ao ar livre. Algo um pouco diverso ocorre em *Uma leitura tranquila*, de Ludovico Marchetti (Figura 3a)⁶, em que uma jovem mulher lê um livro sentada sobre um banco, mas num jardim aparentemente público. Essa imagem, porém, é relativamente rara no século XIX. A recorrência maior está na representação pictórica de uma leitora menina ou moça envolvida por uma atmosfera vegetal, às vezes diretamente acomodada sobre a relva.



Figura 3a Ludovico Marchetti, *A quiet read*, 1882, óleo sobre madeira, 26 x 40,6 cm.

Fonte: Website Christie's (2002).

LEITURA NA NATUREZA

A representação de leitores ao ar livre se multiplica em diversas pinturas. É novamente Charrier (2009, p. 91) que chama a atenção para o caráter privado do tema, da "relação íntima entre

6 - A obra estava na Christie's até 2002, quando foi leiloadada.

um leitor e um livro". Podemos acrescentar que, em alguns casos, a relação também é íntima entre a personagem e a natureza. No século XVIII, por exemplo, a marquesa de la Croix se fez retratar com um livro, sentada ao pé de uma árvore e cercada de folhagens, evocando uma simbiose com os elementos da terra (Figura 3b). Com o mesmo sentido de comunhão telúrica, surgiram no século XIX diferentes imagens de uma menina deitada sobre a grama, tendo como companhia um livro. *Uma jovem lendo*, de Courbet⁷, *Menina em faixa azul*, de Amberg⁸, e a própria *Moça com livro*, de Almeida Júnior⁹, são alguns exemplos desse gênero.

Nesses casos, as meninas são quase sempre personagens anônimas. Uma exceção é o quadro de Serov, *Retrato de Adelaida Simonovich*¹⁰, embora ela não esteja deitada¹¹ e tampouco sensualmente provocante, como em alguns dos quadros mencionados. Estes, por sua vez, evocam algo como uma alegoria da leitura, sendo bastante amenos em comparação a outro tema de grande sucesso, usado como uma espécie de negativo para a imagem da mulher ilustrada, isto é, com um livro à mão: o retrato da mulher



Figura 3b Carmontelle, *La marquise de la croix*, c. 1768, aquarela sobre papel, Musée Condé, Chantilly.

Fonte: Website Larousse (2011).

7 - Gustave Courbet (1819-1877), *Uma jovem lendo*, ca. 1866-1868, óleo sobre tela, 60 x 72,9 cm, Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington.

8 - 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.

9 - Óleo sobre tela, 50 x 61 cm, Masp. Na descrição de Lourenço (2007, p. 193), *Moça com livro* "se acha indiscutivelmente próxima aos focos sensualizados ou explícitos de Courbet. [...] A representada manifesta um olhar de devaneio, estando deitada no chão, salientando também as unhas, os olhos e os lábios pintados, sinais denotadores de mocidade e aparência distinta, assim contrapondo futilidade e intelectualidade; apoiada sobre os braços, a garota deitada sobre a grama exibe um livro aberto, que reina em primeiro plano; com a mão direita mantém a cabeça e, por entre os dedos da esquerda, segura algumas páginas, como se parasse para sonhar, sem perder o ponto que se encontrava lendo. A blusa branca está aberta, indicando outra, em cor de pele, gerando ambigüidade, pois se confunde com parte de corpo exposta da moça".

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

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

vaidosa, admirando-se no reflexo de um espelho. *A vaidade* ou *A fonte do mal*, de Segantini, ilustra um desses casos¹². Diante de representações como essa, uma leitora sobre a relva, graças aos poderes exaltados da educação, se transforma em elogio.

POLÍTICAS PARA EDUCAÇÃO

Almeida Júnior viveu o auge de sua produção em meados dos anos 1890¹³, época de intenso debate sobre a educação, que deveria se voltar amplamente ao povo. Em São Paulo, a palavra de ordem entre os republicanos era instruir; tudo devia girar em torno da educação. Para justificar o alto investimento de verbas no Monumento do Ipiranga, por exemplo, este não poderia ser somente um memorial da Independência. Rangel Pestana manifestou-se nos jornais em favor de sua utilidade concreta ao ensino. "Já dissemos", escreveu ele, "que o melhor, o mais glorioso e duradouro monumento para comemorar a Independência do Brasil, é um estabelecimento de instrução" (ALVES, 2001, p. 40). Por isso, o edifício do Ipiranga acabou se tornando não só um palácio em memória ao ato de D. Pedro I como uma instituição com fins de ciência, pesquisa e ensino: o Museu Paulista, conhecido também como Museu do Ipiranga.

Por volta de 1895, o quadro *Leitura* foi enviado ao Museu Paulista. Doado por Almeida Júnior para o governo de São Paulo¹⁴, tratou-se provavelmente de uma negociação entre o pintor e o poder público, já que alguns políticos desejavam fazer uma galeria de arte do Estado. Nesse sentido, *Leitura* talvez seja um dos primeiros quadros almejados à formação do acervo. Uma carta de Almeida Júnior ao escultor Rodolpho Bernardelli, de 26 de outubro de 1892, relata que "um dos membros da comissão deste Estado me obrigou a acabar mto. precipitadamente um pequeno estudo que tinha no cavalete: é apenas uma figura em 2/3 do natural, para a qual dou o título 'uma leitura'¹⁵". Tratar-se-ia, talvez, de incluir a obra não só na exposição de Chicago como também na galeria pública de São Paulo, reforçando, de algum modo, as atenções do governo com a educação, ou promovendo o seu liberalismo e incentivo às práticas de leitura.

12 - Giovanni Segantini (1858-1899), *A vaidade* ou *A fonte do mal*, 1897, óleo sobre tela, 77 x 124 cm, Kunsthhaus, Zurique. Entre outros exemplos, ver: Édouard Manet (1832-1883), *Nana*, 1877, óleo sobre tela, 154 x 115 cm, Kunsthalle, Hamburgo; Henri Caro-Delvaillle (1876-1928), *Brune au miroir*, 1906; Mary Cassatt (1843-1926), *A criança e o espelho* ou *Mãe usando um girassol no vestido*, ca.1905.

13 - Para MONTEIRO LOBATO (2008, p. 91), os anos em torno da criação de *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894) concentram a "parte capital" da obra de Almeida Júnior.

14 - O quadro foi premiado na Exposição Internacional de Artes, Indústrias Manufatureiras e Produtos do Solo, das Minas e do Mar em Chicago, em 1893, e participou de uma exposição de obras de Almeida Júnior e seus alunos em 1895. Após a exposição, foi doada à Pinacoteca do Estado. Ver "A Pinacoteca" (1905, p. 1) e FRIAS (2006, p. 21).

15 - Agradecemos à equipe do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA) pelo acesso à documentação.

Em termos mais amplos, o relatório da gestão de Bernardino José de Campos Júnior (mais conhecido como Bernardino de Campos) para o ano de 1895 manifesta ser a instrução uma das principais preocupações do governo¹⁶. Além disso, o prédio projetado para abrigar em breve o quadro *Leitura* e as demais pinturas do Estado – o Liceu de Artes e Ofícios – é destacado no discurso de Bernardino José de Campos Júnior (1916, p. 69) como imagem de coroa-mento ao conjunto educacional paulista:

Cuida o Governo em tornar effectiva a subvenção ao Lyceu de Artes e Officios, para o levantamento do predio em que deve ser definitivamente collocada essa utilissima instituição, considerada o elemento primordial para fundação de um curso regular de bellas-artes.

Vê-se que caminhamos gradativamente, mas continuamente, pela justa posição das suas peças componentes, para a completa montagem da opulenta e efficiente organização escolar que abrange todos os elementos do saber, desde os rudimentares até os superiores, ostentando em sua cupula, como brilhante efflorescencia, o cultivo da arte.

Nem pôde essa estructura, presa pela logica connexão de suas partes, soffrer desligações que a fragmentem ou desfaçam.

São indispensaveis todas as disciplinas que ministram o conhecimento essencial a respeito das cousas que constituem o meio que a sociedade se desenvolve, desde que se pretende aperfeiçoal-a pelo preparo intellectual e moral do individuo.

O discurso de Bernardino de Campos corresponde à pedagogia de cunho social e ideológico propagada ao longo do século XIX, sob o influxo do romantismo alemão¹⁷. O papel da mulher era peça-chave nesse sistema, como veremos adiante. Sob tal ótica, para além de *Leitura* ser obra do mais afamado pintor paulista, ela poderia se enquadrar como propaganda adicional aos interesses republicanos. Se pensarmos que *Leitura*, *Amolação interrompida* e *Caipira picando fumo* (os dois últimos comprados pelo Estado em 1895)¹⁸ pudessem estar juntos na galeria e assim serem vistos, a ideia de um governo progressista poderia se forta-

16 - Dentre os relatórios presidenciais do Estado de São Paulo, o de Bernardino de Campos é talvez o mais elaborado, integrado e coeso para a educação nos primeiros anos da República. Começa na página 64 pelo item "Instrução pública" e vai até a página 69, passando por "Ensino primário", "Escola Normal" (com destaque), "Escolas modelo", "Grupos escolares", "Edifícios escolares", "Ensino secundário" e "Ensino superior". Seguem-se ainda os itens dedicados ao Museu do Ipiranga (então recém-inaugurado) e à biblioteca pública. Ver Campos Júnior (1916).

17 - Dentre os principais aspectos dessa pedagogia, Cambi (1999, p. 412-413) destaca quatro: 1. uma concepção em torno da *Bildung*, "profundamente alimentada pela nostalgia do clássico, mas também impregnada do ideal de liberdade como liberação e autonomia"; 2. a preocupação com o caráter educativo da arte, "que valoriza a criatividade" e "reforça a liberdade da mente"; 3. o desenvolvimento de uma epistemologia da educação, isto é, a "fundação rigorosa da pedagogia como saber, ligada aos estatutos da cientificidade"; e 4. a reformulação técnica e funcional da escola, "delineando uma estrutura de tipo arbóreo que veio abranger cada âmbito das necessidades sociais de profissionalismo e de conformação ideológica".

18 - Ambos adquiridos em janeiro de 1895, por 6 contos de réis cada quadro (A PINACHOTECA, 1905, p. 1).

lecer. Decerto, contaria ainda a convicção de as personagens compartilharem suas condições "naturalmente" primitivas a serem superadas também pela educação¹⁹.

O naturalismo científico atravessa as disciplinas. Não por acaso, Almeida Júnior costuma ser classificado como representante da pintura naturalista brasileira. Do mesmo modo, na pedagogia, as formas de ensino e aprendizagem deveriam se inspirar do natural. O próprio secretário de Interior do Estado, Cesário Motta Júnior (1847-1897) – pessoa próxima de Almeida Júnior²⁰ –, não acreditava que bastasse aprender e ensinar somente com base nos livros. Segundo ele,

É preciso que o mestre conheça os fatos e possa explicá-los, em todos os reinos da natureza. A física, a química, a botânica, a fisiologia, a zoologia e astronomia como mero conjunto de noções abstratas se esvaem no cérebro do aluno, passado o período escolar. Carece que este ensino se concretize de modo a permanecer como material imperecível que o aluno capitalize o saber sem oprimir a memória [...] (MOTTA JÚNIOR apud ALVES, 2001, p. 74)²¹.

Cesário Motta (apud MOTTA, 1947, p. 139) defendia o "método intuitivo" na educação, em sentido oposto ao das escolas que fazem dos alunos "meros decoradores inconscientes":

É, pois, indispensável a escola prática, na qual não só o alumno-mestre applique as normas que aprendeu, como ainda se habilite a conhecer, a dirigir a criação, a prezar-a; [...] que os esforços do Estado, e os sacrifícios que faz, visam antes de tudo, aquellas criaturazinhas; que é preciso estudá-las em as diversas fases do desenvolvimento intellectual e sensorio; auxiliar a sua evolução, fazendo que adquiram noções exactas das cousas em todas as esferas da actividade humana, sem prejudicá-las sobrecarregando-lhes a memória, o que mais tarde lhe poderia trazer exaurimento, inação e quiçá atropiamento. Ensinar de modo, quanto possível, intuitivo, segundo os preceitos de Pestalozzi, facilitar o desenvolvimento dos sentidos, aproveitando-lhes a curiosidade, como quer Froebel [...].

O excerto esclarece as fontes de Cesário Motta; Pestalozzi e Fröbel são continuadores e renovadores do pensamento de Rousseau (1712-1778), para quem o indivíduo é por natureza um ser bom, dependendo apenas de orientação e instrução. Com relação à mulher, Rous-

19 - É vasta a bibliografia sobre o binômio natureza/cultura e as questões de gênero e raça. Ver, entre outros, Moore (1989, p. 13-21).

20 - Cesário Motta teria sugerido a Almeida Júnior, por exemplo, o tema de sua maior tela, *A partida da monção* (1897), hoje no Museu Paulista. Ver Nóbrega (1947, p. 158).

21 - Daí também o investimento do Estado em equipamentos como o Museu do Ipiranga, que deveria conter coleções científicas das quais os estudantes pudessem se beneficiar pelo contato direto com os exemplares.

seu foi um dos primeiros a fundar as bases que os demais seguiram com poucas variações²². Assim, no *Emílio, ou Da educação* (1762), Rousseau (1995, p. 433) afirma que a mulher deve

[...] receber uma educação relativa aos homens. Serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância²³.

Pestalozzi (1746-1827) retoma os pressupostos gerais do pensador francês e os alia a questões sociopolíticas, pondo-se ao "lado do povo", pedindo "reformas em direção de uma verdadeira liberdade e igualdade (como queria a Revolução Francesa, que depois traiu esse princípio)", com o objetivo de "fundar uma 'sociedade ideal' que tenha as características da comunidade (modelada sobre a família) e na qual vigorem fortes princípios éticos destinados a 'nobilitar a humanidade'" (CAMBI, 1999, p. 419). Em tal contexto, caberiam à mulher funções pedagógicas ligadas à maternidade, ou seja, "qualquer mãe, por meio de sua abnegação, experiência de vida, bondade, exemplo e amor é capaz de educar seu filho" (ROSSI; INÁCIO FILHO, 2004). A obra central de Pestalozzi, nesse sentido, é significativa desde o título: *Como Gertrude instrui seus filhos* (1801). Segundo o manual, o ensino precisa "sempre partir da intuição, do contato direto com as diversas experiências que cada aluno deve concretamente realizar no próprio meio", pois, sem "'fundamento intuitivo', toda 'verdade', para os rapazes, é apenas um 'jogo tedioso' e 'inadequado às suas capacidades'" (CAMBI, 1999, p. 419).

Fröbel (1782-1852) concentra-se justamente no aspecto lúdico-estético da educação, bem como na infância como núcleo de sua proposta²⁴. "Nesse período", diz Fröbel (2001, p. 46), "a educação do homem corresponde inteiramente à mãe, ao pai, à família, e o homem depende dessa família, e com ela por natureza, forma um todo inseparável e indivisível". Dentro da família, o autor exalta o "coração" materno, pelo que ele "faz espontaneamente, sem necessidade de aprendizagem ou doutrina" (FRÖBEL, 2001, p. 51). A mãe seria assim, por sua "natureza", docilidade e proximidade com os filhos, a sua primeira professora.

Em sua peça *A caipirinha* (ca. 1880), Cesário Motta concebeu a personagem Maroca correspondendo a aspectos de tal imagem. O autor apresenta a protagonista por meio da exaltação de suas qualidades materna e educadora. Na cena inicial, conversam as personagens

22 - Antes de Rousseau, é preciso lembrar François Fénelon (1651-1715), que publicou o *Tratado sobre a educação das moças* em 1687. Ver Rossi e Inácio Filho (2004).

23 - E ainda: "Da boa constituição das mães depende inicialmente a dos filhos; do seio das mulheres depende a primeira educação dos homens; das mulheres dependem ainda os costumes destes, suas paixões, seus gostos, seus prazeres, e até sua felicidade" (ROUSSEAU, 1995, p. 433).

24 - Na análise de Cambi (1999, p. 426) sobre o trabalho de Fröbel, cabe à educação possibilitar "uma comunicação profunda com a natureza e a constituição de uma harmonia entre o eu e o mundo. É necessário, portanto, reforçar na criança a sua capacidade criativa, a sua vontade de mergulhar no mundo-natureza, de conhecê-lo, de dominá-lo, participando da sua atividade criativa com o sentimento e pela arte".

Pedro e Joanico, avô e neto. Joanico arma arapucas e diz que a primeira presa seria dada a Maroca e a segunda para o avô. Pedro pergunta por que Joanico daria o primeiro passarinho a Maroca. Responde o neto: "Uê! O avô não diz sempre que eu devo querer muito bem á Maróca? ... O avô não diz que ella é o retrato da senhora nhã Mãe? ... E que foi Maróca quem me criou?". O avô concorda, finalizando: "Ella [Maroca] tomou conta de você e fez o que sua mãe havia de fazer ... Por isso deve-lhe ser agradecido. Faez bem, Joanico: O primeiro passarinho que caçar dê mesmo para a Maróca, que tem ensinado a você tudo o que aprendeu na escola" (ALMEIDA, 2011, p. 118-119)²⁵.

Embora não haja outras menções à função educadora de Maroca (e mesmo que ela não seja uma mulher da cidade, mas sim a caipira que dá título à peça), é evidente a importância do trecho por colocar desde o início, de forma simpática, o caráter da heroína ao público. Trata-se também de uma demonstração de valores caros ao autor, a dedicação da mulher ao lar e à família, reconhecidos no diálogo entre o avô e o neto, assim como ao longo da peça.

Também em suas atividades políticas, Cesário Motta ressaltou o lugar fundamental da mulher na educação. Na cerimônia de abertura da Escola Politécnica de São Paulo, em 15 de fevereiro de 1894, Motta discursou: "o futuro dos povos, disse Pestalozzi, pertence ás mães de familia. Minhas senhoras, collaborai comosco em bem do futuro de vossos filhos!" (MOTTA, 1947, p. 155). Na inauguração da nova sede da Escola Normal, na Praça da República, em 2 de agosto de 1894, dissertou sobre a "vocaçào para o ensino revelada" pela "indole da [mulher] paulista, a um tempo altiva e meiga, carinhosa e independente", "o typo da profes-sora porque sabe alliar a autoridade à doçura, a ordem ao trabalho, a independência ao cumprimento do dever", lembrando-se ainda de sua própria mãe (MOTTA, 1947, p. 211-212). Por fim, ao celebrar a criação do Ginásio do Estado, em 16 de setembro de 1894, Motta proferiu: "minhas senhoras: vós sabeis, pois tem sido tantas vezes dito: os Gracchos não seriam grandes se Cornelia não fosse sua mãe; sêde mães paulistas como Cornelia soube ser mãe romana" (MOTTA, 1947, p. 170). Neste discurso, a posição de Cesário Motta com relação ao ensino profissional da mulher se esclarece:

Sim: é respeitavel a missão da mulher na sociedade; a civilização elevou-a a uma posição que a sciencia pretende collocar em uma altura superior ás contingencias de sua propria natureza; sem acompanharmos os idealistas, sem entrarmos nas theorias dos poeticos divinizadores da companheira de nossos dias e trabalhos, estudando sómente a mulher no presente, a sua situação actual, eu a vejo, nos grandes centros populosos e ricos, educada principalmente para dar expansão ás suas qualidades de espirito, a seus dotes affectivos; para satisfazer o senso esthetico, antes do que para contribuir para o proprio bem-estar da sua vida [...] (MOTTA, 1947, p. 165-166).

25 - Agradecemos à Fernanda Pitta pela indicação do trabalho.

Não foi à toa, talvez, que a doação de *Leitura* para a galeria de arte do Estado tenha sido feita pelo pintor em homenagem a Cesário Motta (apud SOUZA, no prelo, p. 61)²⁶, já que Motta foi um dos principais mentores na educação pública e na criação do museu de arte do Estado, dentro do qual *Leitura*, junto com os quadros "caipiras" de Almeida Júnior, seria uma das primeiras obras ingressantes. Essas obras formariam o núcleo mais valorizado da Pinacoteca em seus primeiros anos, podendo evocar não só a visão de Motta como também uma qualidade prezada na construção da estrutura educacional, artística e científica do Estado: que a "lição de coisas", lembrando o título do livro mais influente de Pestalozzi, pudesse ser apreendida "naturalmente", como o bom povo do campo e a boa dona de casa de *A Caipirinha* estariam prontos a fazê-lo.

A relação com o mundo natural constitui assim um grande valor. Ao camponês, por sua forte ligação com a terra, dever-se-iam creditar algumas das melhores condições de dominá-la (o sucesso da temática caipira na literatura e nas artes decorreria em parte desse raciocínio). Acreditava-se do mesmo modo que pintar *en plein air* possibilitaria uma interação com o meio ambiente, a ponto de dar à pintura mais vitalidade e consistência. Iguamente, talvez, fosse possível crer que a leitura ao ar livre potencializasse, pela imersão direta no mundo natural, o próprio ato de leitura – especialmente à mulher, já que se supunha ser ela também mais ligada ao "natural" e menos ao "cultural" do que o homem.

A LEITURA E A ESPERA

Vale comparar *Leitura*, de Almeida Júnior, com *A dama de Frankfurt*, de Courbet (Figura 4)²⁷. Embora os quadros sejam extremamente distintos um do outro (a começar pelo fato de não haver representação de leitura em Courbet), ambos têm uma mulher jovem sentada, assim como as relações composições entre as figuras, as linhas do horizonte e os arranjos corporais têm semelhanças notáveis. Além disso, as personagens estão



Figura 4 Gustave Courbet, *La Dame de Francfort*, 1858, óleo sobre tela, 104 x 140 cm, Wallraf-Richartz Museum, Colônia.

Fonte: Fichier (2012).

26 - Agradecemos a Marcio Spadaro de Souza por nos facultar a consulta ao seu trabalho.

27 - O paralelo foi sugerido pelo professor Jorge Coli em conferência sobre Almeida Júnior na Pinacoteca do Estado, em 2007, em ocasião da retrospectiva do pintor. Coli aproxima também a essas obras um quadro de Théodore Roussel (1847-1926): *Menina leitora*, 1886-7, óleo sobre tela, Tate, Londres. Sobre a polêmica que o quadro de Roussel suscitou em sua época, ver Bollman (2006, p. 97).

psicologicamente encerradas em si, tendo as paisagens como contraponto à interiorização dos sentimentos.

Outro elemento a ser observado é o guarda-corpo metálico, que se interpõe entre a figura e o fundo. No quadro francês, ele é discreto e leve, feito com traços finos e evanescentes. Courbet não o utiliza como estrutura, e, embora ele seja um produto industrializado, mistura-se de forma orgânica com os ramos das árvores. Em Almeida Júnior, pelo contrário, o guarda-corpo é um dos elementos mais fortes e marcantes, responsável em grande parte pela estruturação do quadro. Sua geometria racional e enfática, em forma de "x", impõe-se física e visualmente, mesmo que ele seja elegante, austero e transparente.

Essa espécie de barreira representada pelo guarda-corpo na tela brasileira é arrematada no lado direito pela cadeira e pelos objetos, que sugerem a presença não muito distante de um homem. Em comparação, se olharmos para o quadro de Courbet, vemos um cão amigoso e protetor, além de uma escada com largos degraus franqueando a passagem para fora do quadro. A leitura do livro, em suma, não é o elemento que substancialmente distingue as duas pinturas.

RITA YBARRA EM BRANCO E PRETO

Alguns estudos afirmam que o modelo de pose de *Leitura* seria Rita de Paula Ybarra²⁸, esposa do pintor. Um dos indícios à afirmação estaria num retrato fotográfico de Ybarra, no qual ela exhibe uma longa cabeleira, semelhante à da personagem do quadro (Figura 5a). *Leitura* seria vista assim em cores muito mais vivas; tratar-se-ia não apenas de uma imagem feminina genérica e anônima, mas de uma exibição pública da própria intimidade do pintor. A tela ganharia os contornos de um retrato de família²⁹, a exemplo daquele que Almeida Júnior fez para Adolpho Pinto³⁰, no qual a mulher é esposa e mãe zelosa, exibida por detrás do comitente e personagem central da composição.

Independentemente de Rita Ybarra ser a leitora do quadro ou não, o que nos interessa é compará-lo com outros retratos feitos pelo pintor e com duas fotografias nas quais Ybarra aparece junto a livros. Ela não os lê, mas apoia-se sobre eles, lançando o olhar para fora dos retratos (figuras 5b e 5c).

28 - Oséas Singh Júnior foi um dos primeiros a afirmar que a retratada não é Maria Laura Gurgel, prima e amante de Almeida Júnior, como sustentam alguns biógrafos do pintor, mas sim Ybarra (GONÇALVES FILHO, 2000). Lourenço (2007, p. 117) também observa na retratada os "traços bastante assemelhados aos de Rita Ybarra, em foto dessa época".

29 - Outra hipótese de Singh Júnior defende que a mulher retratada na pintura, pelo modo como está sentada, estaria grávida, coincidindo ao nascimento de Mário Ybarra de Almeida, único filho do casal, em 1893 (GONÇALVES FILHO, 2000).

30 - *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891, óleo sobre tela, 106 x 137 cm, Pinacoteca do Estado. A participação de Almeida Júnior na Exposição de Chicago, em 1893, teria sido feita a convite de Adolpho Pinto (LOURENÇO, 2007, p. 117).



Figura 5a Fotografia de Rita de Paula Ybarra. Acervo Sonia Ybarra de Almeida.

Fonte: Lourenço (2007).



Figura 5b Fotografia de Rita de Paula Ybarra. Acervo Sonia Ybarra de Almeida.

Fonte: Lourenço (2007).



Figura 5c Fotografia de Rita de Paula Ybarra. Acervo Sonia Ybarra de Almeida.

Fonte: Lourenço (2007).

Os livros como símbolo de *status*, sugerindo poder ou domínio de conhecimento e junto dos quais o retratado se expõe, têm ampla fortuna iconográfica. Almeida Júnior fez muitas pinturas desse gênero notadamente masculino³¹, dentre as quais aparentemente não compôs nenhum retrato feminino.

Nesse sentido, se Rita Ybarra não foi *pintada* ao modo dos notáveis, ela não se privou de ser *fotografada* na mesma tradição. Entre as duas técnicas, como sabemos, a pintura foi por muito tempo o gênero artístico maior, enquanto à fotografia coube principalmente a função de apoio ou documento, quando não de um registro meramente afetivo³².

Podemos pensar que uma arte negligenciada dava suporte à mulher na iconografia típica dos homens. Ou que uma mulher acolhia a fotografia na retratística (e arte) da qual ambas, de algum modo, se viam obliteradas. Assim, desprezando as hierarquias, Rita Ybarra pode ter encomendado registros fotográficos daquilo que quis: imagens de si mesma acompanhada de livros, tal qual os homens faziam havia muito tempo.

Guardadas as diferenças e proporções, os retratos e a atitude de Ybarra poderiam ser comparados aos da marquesa de Pompadour (1721-1764). São conhecidas as versões pintadas

31 - Ver, entre tantos outros, os seguintes retratos a óleo feitos pelo pintor: *Antônio de Aguiar Barros, marquês de Itu*, 1886, 123 x 96 cm, Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo; *Rubino de Oliveira*, 1892, 230 x 142 cm, Faculdade de Direito da USP; *Dr. Prudente de Moraes*, sem data, 235 x 144 cm, Museu Paulista.

32 - Sobre o assunto, ver Rouillé (2009), entre outros. Agradecemos ao Grupo de Estudos Arte&Fotografia, da ECA-USP, e ao professor Tadeu Chiarelli, por compartilhar a leitura desse livro e nos fazer conhecê-lo.

por Boucher e Delatour³³, nas quais vemos uma mulher senhora de si e do espaço que a cerca. Ela se mostra segura e à vontade, seja entre a vegetação (como é o caso de uma gravura), seja num quarto elegantemente desarrumado e com uma estante cheia de livros. O olhar da marquesa lança-se para fora dos quadros, sem contudo perder-se, diferentemente do que ocorre nas fotografias de Ybarra, onde parece haver uma certa perturbação. O livro no colo da marquesa, por sua vez, é um objeto animado e em movimento, ao contrário dos meros acessórios nos retratos de Ybarra. Seja como for, Ybarra guardou as fotografias, e elas se mantiveram bem conservadas. Certamente as apreciava e por isso também podemos apreciá-las.

Se *Leitura* de Almeida Júnior figura uma mulher em ação (isto é, lendo), ele não deixa de representá-la obediente aos códigos do tempo, sugerindo seus vínculos com o lar e de acordo com as principais teorias da educação no século XIX. Por sua vez, as fotografias de Rita de Paula Ybarra tratam o livro mais como objeto de ostentação do que como elemento vivo, de forma diversa, portanto, ao percurso esboçado por Chartier (2009, p. 90-91), no qual, ultrapassando a condição de "atributo estatutário", o livro converte-se também em "companheiro de solidão". Por fim, voluntariamente ou não, é este o sentido básico no quadro de Almeida Júnior: diante da cadeira vazia, o livro se torna especialmente uma boa companhia.

Women, books, and education: the painting of Almeida Júnior and the photographs of Rita de Paula Ybarra

Abstract – The painting of Almeida Júnior considers in a special way the picture of reading, particularly of women reading. This paper deals with his work *Reading* (1892) and the iconography of the theme as well as with some literary situation in Brazil and the theories of education in the State of São Paulo on the late Nineteenth century. It observes that the painter's work, beyond his relative boldness to the subject – the portrait of "advanced women" – and the message of educational and social progress also affirms the presumed usual woman's place – home – in harmony and consistent with man. The paper ends with a commented overview to the photographs portraying Rita de Paula Ybarra, the painter's wife.

Keywords: naturalism, Brazilian painting, José Ferraz de Almeida Júnior, Rita de Paula Ybarra, Cesário Motta Júnior.

33 – Maurice-Quentin Delatour, *Retrato da marquesa de Pompadour*, 1748-55, pastel e guache sobre papel, 177 x 130 cm, Louvre, Paris. François Boucher (1703-1770); e *Madame de Pompadour*, 1756, óleo sobre tela, 201 x 157 cm, Alte Pinakothek, Munique. As histórias e interpretações dos retratos de Pompadour são muito complexas para serem abarcadas neste pequeno artigo. Ver, entre outros, "Full-length portrait of the Marquise de Pompadour" (2011) e Bollman (2006, p. 60-61).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, V. S. de. *A caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr.* 2011. Dissertação (Mestrado em História Social)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ALVES, A. M. de A. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder.* O Museu Paulista: 1893-1922. São Paulo: Humanitas, FFLCH-USP, 2001.
- A PINACOTHECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 24 dez. 1905.
- BOLLMAN, S. *Reading women.* Londres, Nova York: Merrel, 2006.
- CAMBI, F. *História da pedagogia.* São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- CAMPOS JÚNIOR, B. J. 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 ano de 1916.* São Paulo: Typographia do Diário Oficial, 1916.
- CHARTIER, R. Do livro à leitura. In: _____. (Org.). *Práticas da leitura.* 4. ed. rev. São Paulo: Liberdade, 2009. p. 77-105.
- CHRISTIE'S. Ludovico Marchetti (Italian, 1853-1909). 2002. Disponível em: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3897453>. Acesso em: 16 abr. 2012.
- _____. Sobre *Uma leitura tranquila*, de Ludovico Marchetti. Disponível em: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=searchresults&intObjectID=3897453&sid=4dcae079-5e82-44f9-872c-b2770ff95ad9>. Acesso em: maio 2011.
- CORBIN, A. Bastidores – o segredo do indivíduo. In: PERROT, M. (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 4, p. 392-466.
- FICHIER. Gustave Courbet. *Wikipedia.* Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Liseuse>. Acesso em: 16 abr. 2012.
- FRIAS, P. G. L. A. *Almeida Junior: uma alma brasileira?* 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- FRÖBEL, F. W. A. *A educação do homem.* Passo Fundo: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2001.
- FULL-LENGTH PORTRAIT of the Marquise de Pompadour. Disponível em: <http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225692&CURRENT_

LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225692&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500828&baseIndex=145&bmLocale=en>. Acesso em: maio 2011.

GONÇALVES FILHO, A. Pesquisador resgata a verdade sobre Almeida Júnior em livro. Agência Estado, fev. 2000. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/2000/fev/02/0ane.htm>>. Acesso em: abr. 2011.

HELLER, B. *Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)*. 1997. Tese (Doutorado em Teoria Literária)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LAROUSSE. La Marquise De La Croix née Jarente. 2011. Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/media/La_marquise_de_la_Croix_n%C3%A9e_Jarente/11026254>. Acesso em: 16 abr. 2012.

LOURENÇO, M. C. F. *Almeida Júnior – um criador de imaginários*. Catálogo de exposição na Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

MONTEIRO LOBATO, J. B. Almeida Júnior. In: _____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008.

MOORE, H. L. *Feminism and anthropology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

MOTTA, C. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo: Indústria Gráfica João Bentivegna, 1947.

NÓBREGA, H. M. *História de um rio (o Tietê)*. Desenhos de J. Wash Rodrigues. São Paulo: Martins, 1947.

ROSSI, M. P. da S.; INÁCIO FILHO, G. Modernidade e educação feminina: as construções históricas de uma educação negada. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO – SBHE: A EDUCAÇÃO ESCOLAR EM PERSPECTIVA HISTÓRICA, 3., 2004, Curitiba. *Anais...* Curitiba: PUC-PR, SBHE, 2004. 12 p. Disponível em: <www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo6/497.pdf>. Acesso em: maio 2011.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

ROUSSEAU, J.-J. *Emília, ou Da Educação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, M. G. S. de. *Bibliografia comentada Almeida Júnior: periódicos do século XIX*. Iniciação Científica (Pesquisa em História da Arte)–Universidade de São Paulo, São Paulo, [no prelo].

WIKIPEDIA. *La Liseuse*. 2011. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Liseuse>. Acesso em: 16 abr. 2012.