Um país se faz com mulheres e livros: sobre "Leitura" de Almeida Júnior

A country is built with women and books: on Almeida Júnior's "Leitura"

Gustavo Rigoni Abumrad*

Recebido 2026-08-25
Aceito 2026-10-28
Publicado em 2026-11-09

*Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

Como citar:
Rigoni Abumrad, G. (2026). Um país se faz com mulheres e livros: Sobre "Leitura" de Almeida Júnior. Imagem: Revista de História da Arte, 8(1), e22886. https://doi.org/10.34024/rx2bq106

Resumo:

Ao traçar a trajetória da pintura "Leitura", de Almeida Júnior — da Exposição Colombiana de Chicago, de 1893, passando pela Exposição Geral de Belas Artes em 1894 até sua entrada no Museu Paulista em 1895 —, procuramos relacioná-la com outras pinturas que trazem mulheres leitoras como personagens e também investigamos sua relação com "A dama de Frankfurt" (1858), de Gustave Courbet. Desse diálogo, emergem questões de gênero que se imbricam com as políticas de educação e com o projeto republicano das elites paulistas: exibida ao lado dos caipiras de Almeida Junior no Museu Paulista, "Leitura" poderia ser entendida como alegoria de São Paulo que aponta um caminho para o progresso, ao mesmo tempo em que formula uma imagem da moderna feminilidade em linguagem realista.

Palavras-chave:

Almeida Júnior

Gênero

Leitura

Pintura brasileira

Século XIX

Abstract:

By tracing the trajectory of Almeida Júnior's painting "Leitura" — from the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago and the 1894 General Exhibition of Fine Arts to its donation to the Museu Paulista in 1895 — we seek to relate it to other paintings featuring women reading and to investigate its connection to Gustave Courbet's "The Lady from Frankfurt" (1858). From this dialogue, gender issues emerge that are intertwined with educational policies and the republican project of the São Paulo elites; exhibited alongside Almeida Júnior's "caipiras" (rural folks) paintings at the Museu Paulista, "Leitura" could be interpretated as an allegory for São Paulo, pointing toward a path of progress, while simultaneously formulating an image of modern femininity through a realist aesthetic.

Keywords:

Almeida Júnior

Gender

Reading

Brazilian painting

19th century

Um país se faz com mulheres e livros: sobre "Leitura" de Almeida Júnior

Introdução

Em um terraço gradeado, vemos uma mulher que lê um livro grosso, sentada numa cadeira dobrável. Ela veste um casaco escuro modelo *jacket bodice*, que entrou na moda nos anos 1880, provavelmente uma falsa camisa com babados em renda brancos e um conjunto de corpete e saia amarela, por cuja barra entrevemos um dos seus pés, cruzado sobre o outro, calçando um sapato vermelho de salto. O cabelo, arranjado em uma trança que se desfaz na ponta, cai pelo lado direito da cadeira e, surpreendentemente longo, toca o chão; acredita-se que a modelo para *Leitura* (1892, 95 x 141 cm, óleo sobre tela, Pinacoteca do Estado de São Paulo) tenha sido Rita de Paula Ybarra, companheira do artista, o ituano José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), e conhecida pelo comprimento dos cabelos, que se verifica em fotos da época (ver Miyoshi & Miyoshi, 2011). Seu corpo está relaxado, sua expressão é serena, e ela lê compenetrada; está no começo do livro, e dobra a capa sobre o volume. Segura-o com a mão esquerda, enquanto a direita descansa suavemente sobre a coxa. A cadeira é feita de madeira escura, o encosto parece ser recoberto de veludo e no topo é decorado com um padrão entalhado.



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

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Domínio público.

A mulher está posicionada no primeiro terço do quadro à esquerda, onde se concentram os elementos do cenário com mais peso (os edifícios vizinhos, a vegetação mais espessa) formando uma diagonal que corta o quadro da esquerda para a direita, saindo do topo da palmeira e acompanhando o corpo da personagem. Na frente da mulher, na extremidade direita da tela, há outra cadeira dobrável de um modelo diferente, feita com bambu e acabamentos em couro. Não a vemos inteiramente, pois uma parte dela está fora do enquadramento; Elaine Dias argumenta que a "falta de centralidade da cena remete aos impressionistas e sua relação com o Japonismo" (Dias, 2013, p. 60). Sobre ela estão uma capa preta, um lenço e o que parece ser uma carteira ou talvez um estojo de fumo.

Ali deixados, estes itens aludem a uma segunda personagem ausente, que inferimos ser masculina. São objetos que se leva ao sair de casa, e a improbabilidade de não os ter consigo indicam que a personagem, ainda que fora da cena, está na residência, o que reforça a impressão de uma "presença ausente". Parker e Pollock (2013, p. 116), ao falar dos nus femininos do século XIX, descrevem uma tendência à mulher ser representada como "passiva, disponível, acessível e impotente"[1], enquanto que o elemento masculino, ainda que ausente da imagem, ocupa uma posição dominante. Podemos enxergar dinâmica similar no quadro de Almeida Júnior, com a cadeira sem ocupante na porção direita da tela preenchida por esses signos de masculinidade. Com as duas cadeiras voltadas uma para a outra, podemos dizer que elas de alguma maneira se contrapõem, e só não dizemos que há uma tensão devido à passividade da leitora.

Este argumento ganha uma nova camada quando comparamos a leitora de Almeida Júnior à tela *Dame auf der Terrasse (Die Dame von Frankfurt)* [*A dama de Frankfurt*] (1858, 104 x 140 cm, óleo sobre tela, Wallraf-Richartz Museum, Colônia), de Gustave Courbet (1819-1877), que também retrata uma mulher sentada em um terraço gradeado. A aproximação entre as obras, que possuem dimensões similares, foi sugerida por Jorge Coli (Miyoshi, 2015). A personagem não lê, mas apresenta uma expressão compenetrada apesar da pose relaxada. Na mesa ao seu lado, apoia um dos braços, onde também descansa uma xícara de chá; mais à frente, um cachorro de porte médio observa. À direita, o terraço termina em alguns degraus descendentes. O pôr-do-sol tinge de tons alaranjados o céu e as nuvens que vemos por entre as árvores do bosque, e no interior dele pode-se ver à distância um coreto. À direita, com menos árvores, podemos divisar ao longe as construções feitas no pé da montanha que delineia o horizonte da tela em toda a

1 "Passive, available, possessable, powerless", no original.

sua extensão. Também à direita, embaixo e mais próximo do terraço, vemos um riacho, como em *Leitura*.



Figura 2: Gustave Courbet. *Dame auf der Terrasse (Die Dame von Frankfurt)* [*A dama de Frankfurt*], 1858, 104 x 140 cm, óleo sobre tela, Wallraf-Richartz Museum, Colônia.

Fonte: © Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv.

O notável desta tela de aspecto inacabado que Courbet pintou em sua passagem pela Alemanha é que algumas mudanças na composição estão aparentes, especialmente uma figura masculina que originalmente estaria sentada ao lado direito da mulher. Herding (2007) argumenta que o casal seria Pauline Pose (nascida Klotz, 1817-1867) e seu esposo Eduard Wilhelm Pose (1812-1878), pintor próximo de Courbet. O alemão teria encomendado a pintura ao amigo mas recusado-a; e então Courbet, apaixonado por Pauline, teria coberto a sua imagem (Herding, 2007), retrabalhando o quadro[2]. Mal-recoberto de tinta, o homem tornou-se uma figura fantasmagórica, ao mesmo tempo presente e ausente. Essa silhueta norteia o sentido da imagem, que sem ela poderia ser tomada como serena ou melancólica,

2 Courbet retrabalha algumas telas durante sua carreira, como por exemplo o autorretrato *L'homme blessé* [*O homem ferido*] (1844 e 1854, óleo sobre tela, 81,5 x 97,5 cm, Musée d'Orsay): quando pintado em 1844, trazia o pintor com Virginie Binet, com quem ele mantinha um relacionamento, deitada no seu ombro; mas ele exclui a figura da mulher em 1854 após o término da relação e acrescenta a espada e a mancha de sangue. Em outro caso, Euphrasie Proudhon, esposa do filósofo Pierre-Joseph Proudhon, aparecia em 1853 na primeira versão da tela *Proudhon et ses enfants* [*Proudhon e suas filhas*] (óleo sobre tela, 198 x 147 cm, Petit Palais), mas foi apagada em 1865.

mas que assim assombrada se reveste de tensão e estranheza. Comparada à de Courbet, a figura feminina de Almeida Júnior tem muito menos peso visual: parece modesta, enquanto que a outra se impõe; é ligeiramente menor e a cor de suas roupas não contrastam tanto quanto o vestido rosado e bufante da dama de Frankfurt; posicionada mais à direita em comparação com a dama, a leitora está mais assente na composição. Ainda que o ituano tenha colocado a cadeira "masculina" na extremidade direita, "saindo da tela", o resultado é uma pintura mais estruturada e com menos tensão, que transmite serenidade.



Figura 3: Gustave Courbet. Detalhe de *A dama de Frankfurt*.
Fonte: © Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv.

Podemos também relacionar o quadro de Almeida Junior com outras pinturas que trazem uma mulher que lê como figura central. Presente ao longo da história da arte, a figura da leitora teve um interesse renovado na arte francesa do século XIX, particularmente entre os pintores de tendência realista. Certamente contribuiu o fato de a França (como as demais nações europeias) atingir ao final do século a plena alfabetização de sua população — equiparando os índices tradicionalmente desiguais entre mulheres e homens —, juntamente com a difusão da educação primária e das bibliotecas e da publicação de livros, revistas e jornais direcionadas ao público feminino (Cavallo & Chartier, 1999). Mas ainda que seja um tipo mais presente no cotidiano, isso unicamente não explica a razão pela qual a figura da leitora é mobilizada pelos artistas.

> Desde a Monarquia de Julho, a imagem da mulher leitora serviu múltiplas finalidades. Funcionando simultaneamente como caricatura das pretensões

> femininas, alegoria da piedade ou, igualmente, da imagem da sonhadora sexualizada, passou também a encarnar a figura elegante de silenciosa introspecção e reflexão que era a face desejável da moderna feminilidade. A contemplação circunscrita que a imagem da leitora sugeria forneceu um *topos* realista bem acabado da interioridade feminina que permitia olhos baixos, desorientação e devaneio característico de inúmeras imagens de uma feminilidade nada ameaçadora. (Garb, 2007, p. 116, tradução livre[3])

A descrição de Garb parece adequada a duas pinturas tão diferentes quanto *La liseuse* [*A leitora*] (s/d, óleo sobre tela, 66,1 x 55,3 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge), de Alfred Stevens (1823-1906), e *Madame Monet* (c. 1874, óleo sobre tela, 61,7 x 50,3 cm, The Clark Art Institute), de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Elas remetem aos retratos aristocráticos de mulheres portando livros (como, *La emperatriz Isabel de Portugal* [*A imperatriz Isabel de Portugal*] (1548, óleo sobre tela, 117 x 98 cm, Museo del Prado), de Ticiano c.1488-1576), mas nestes casos a figura da leitora é incorporada pela mulher burguesa. Sua leitura não indica piedade, como outrora, e diz pouco sobre a erudição delas; fala mais sobre uma prática que ajuda a compor o *ethos* burguês das retratadas. Ler é um hábito elegante, tal como os vestidos que as mulheres estão usando, ambos símbolos de sua distinção social. Contrastando com a exuberância das suas roupas, a singeleza das leitoras sugere modéstia e serenidade, e nos remete à *Leitura* e seu ambiente de tranquilidade.

3 No original: "Since the July Monarchy, the image of the reading woman had served multiple purposes. Functioning simultaneously as a caricatural representation of female pretension, an allegorical representation of piety or, equally, the image of the sexualised daydreamer, it came also to embody the elegant figure of quiet self-absorption and thought that was the desirable face of modern femininity. The enclosed circularity of contemplation that the image of the reading woman suggested provided a ready-made Realist topos of female interiority that allowed for the downcast eyes, averted orientation and distracted reverie characteristic of countless images of an unthreatening femininity."



Figura 4: Alfred Stevens. *La liseuse* [*A leitora*], s/d, óleo sobre tela, 66,1 x 55,3 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Fonte: © The Fitzwilliam Museum, Cambridge/CC BY-NC-ND.



Figura 5: Auguste Renoir. *Retrato de madame Monet*, c. 1874, óleo sobre tela, 61,7 x 50,3 cm, The Clark Art Institute.

Fonte: Cortesia do Clark Art Institute. clarkart.edu.

Almeida Júnior aborda a leitora por um outro viés em *Moça com livro* (s.d., 50 x 61 cm, óleo sobre tela, Museu de Arte de São Paulo), cujo rubor provocado pela leitura alinha sua personagem à sonhadora sexualizada da listagem de Garb. Aqui, a figura da leitora dá forma à mulher sensível e ao mesmo tempo sensual que, no Brasil, é típica do ideal romântico (Costa, 2002), em contraste com *Leitura*, cuja personagem não é sensual, mas graciosa; não é sonhadora, mas introspectiva. Em comum, os dois quadros oferecem, na representação de uma mulher, uma formulação sobre o feminino:

> (...) artistas como Corot, Fantin-Latour e Renoir pintaram diversos quadros com o título enigmático de "La Liseuse", ocultando a identidade de uma familiar ou amiga e transformando retratos em estudos de figuras genéricas. *Topoi* prontos como esse [da leitora] forneciam esquemas úteis para representar a subjetividade feminina como superficial e para naturalizar alegações imagéticas de identidades de gênero. (Garb, 2007, p. 116, tradução livre[4]).



Figura 6: Almeida Júnior, *Moça com livro,* s.d., 50 x 61 cm, óleo sobre tela, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Doação Guilherme Guinle, 1947. MASP.00275.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto de CABREL | Escritório de Imagem.

4 No original: "(...) artists such as Corot, Fantin-Latour and Renoir painting a number of pictures with the enigmatic title of *La Liseuse* occluding the identity of a family member or friend and transforming portraits into generic figure studies. Such ready-made *topoi* provided useful formats for the staging of female subjectivity as surface and for naturalising figural articulations of gender identity."

No século XIX, as discussões sobre as práticas de leitura femininas tomavam os romances como diversão frívola e muitas vezes imoral que afasta a mulher dos seus deveres; por outro lado, livros adequados poderiam ser uma ferramenta para fortalecer a fibra moral delas. O estudo de bons livros traria benefícios que se estenderiam à família e, em última instância, à sociedade (Brown, 2012). A seleção dos "bons livros", das leituras apropriadas, salutares e úteis para o sexo feminino é responsabilidade da família, ainda que membros do clero e educadores também tenham uma eventual participação; Michelet, em particular, enfatiza o papel do pai e, após o casamento, do marido, em guiar e supervisionar as leituras das mulheres com seu discernimento (Brown, 2012). Subjaz aqui a concepção da mulher como suscetível, vulnerável e governada pelo emocional ao invés do racional, e que precisa ser tutelada.

No Brasil finissecular, esse cenário tem suas particularidades, a principal sendo a escassez de leitoras dado o pequeno número de mulheres alfabetizadas: são pouco mais de 5% da população total de mulheres em 1872, e passariam a ser cerca de 10% em 1890 (Heller, 1997)[5]. De maneira geral, não se incentiva o seu desenvolvimento intelectual: aquelas que frequentam a escola têm uma instrução restrita em letras, matemática, francês e música. Nas casas, são raros os livros avistados — lembremos que a imprensa fora proibida na então colônia até meados do século —, e as leituras femininas costumam ser os manuais edificantes, além dos romances açucarados (Lajolo & Zilberman, 2019). As demandas por uma educação universal — e também por uma educação feminina — ganham fôlego apenas nos anos 1870 junto ao fortalecimento de uma nova elite econômica e burguesa:

> O enriquecimento decorrente da exportação do café favorece a emergência de segmentos urbanos, o fortalecimento da classe média e a modificação dos setores dirigentes, associados ainda à propriedade da terra, mas agora também interessados no comércio exterior. Os novos grupos não se satisfazem inteiramente com a fisionomia política, econômica e cultural do país, julgada conservadora e ultrapassada: querem modificá-la, tornando a nação moderna e civilizada, adaptada às inovações tecnológicas, aos novos costumes e ao progresso, característicos do final do século europeu. (Lajolo & Zilberman, 2019, p. 350)

5 A diferença em relação ao público masculino era substancial: são duas vezes mais homens alfabetizados que mulheres em 1872, e cerca de 45% mais em 1890; mas, no cômputo geral, o cenário é desalentador: menos de 15% da população brasileira é alfabetizada em 1890 (Heller, 1997).

Nesse projeto modernizador, a educação tem um papel primordial. Entre intelectuais e médicos membros dessas elites, terá especial destaque o papel da mulher no processo civilizatório ao reiterar sua vocação natural para a maternidade:

> Avessos aos discursos mais misóginos de seus congêneres europeus e norte-americanos, os médicos e intelectuais brasileiros preferiram adaptar as teorias e ideias a respeito da alteridade feminina às particularidades da realidade social e cultural brasileira, procurando, ao mesmo tempo, definir a mulher e estabelecer a sua função na sociedade, como a 'formadora de homens'. (Martins, 2004, p. 222)

Nessa visão, muito influenciada pelo positivismo de Comte (ver Heller, 1997), a mulher seria a aliada fundamental para gerar e formar cidadãos bons e saudáveis e fazer da família o veículo primordial para o aperfeiçoamento da espécie (Martins, 2004). Às mães, como educadoras primeiras dos filhos, seria necessário oferecer pela educação os subsídios à sua tarefa.[6] Esse ideário fora incorporado inclusive por mulheres pioneiras do feminismo no Brasil, como Nísia Floresta (1810-1885) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): também entre elas as leituras destinadas à mulher deveriam ser selecionadas, circunscritas aos livros morais e pragmáticos e excluir os livros românticos, escapistas e, consequentemente, insalubres (Lajolo & Zilberman, 2019).

Nesse contexto, aparece como possível interpretação da obra de Almeida Júnior a presença do elemento masculino como índice de que a leitura que faz a mulher foi adequadamente indicada ou validada por um homem (seja seu pai ou marido) e, portanto, é moral e edificante. Em *A dama de Frankfurt*, a fantasmagoria masculina não pode ser ignorada, é uma presença que se impõe; ela assombra o quadro e a mulher ali retratada, enquanto que em *Leitura* a presença masculina pode ser entendida como vigilante — intenção incômoda ao olhar do século XXI —, presente com o propósito de proteger a figura feminina das más influências (que no caso viriam do texto), e garantir o seu bem-estar.

Leitura é a imagem de circunspecção de uma personagem elegante, cuja concentração a mantém alheada e que conserva os olhos baixos em atitude recatada, bastante afim com as características elencadas por Parker e Pollock

6 Heller (1997) demonstra em sua tese de doutorado que já no Brasil colônia circulava a proposição de se fazer da mulher um agente de aperfeiçoamento e moralização da sociedade como esteio da família e educadora dos filhos, e que seria preciso uma educação e uma literatura específica voltada ao público feminino; do que se pode assumir que o ideário positivista que inspirou as elites modernizadoras da segunda metade do XIX encontrou aqui um ambiente favorável à sua disseminação.

acima e que convergem com o que Garb descreve como uma faceta conveniente da feminilidade. A imagem da leitora é tida como de uma mulher moderna — leia-se: de hábitos burgueses —, e a da leitura, entendida como prática progressista de uma sociedade que se moderniza e amplia as liberdades da mulher; mas a pintura evidencia um ponto de contato entre a sociedade tradicional e os modernizadores: a possibilidade de aprimorar-se pela educação não abala a tutela masculina sobre o feminino, que tem no ambiente doméstico o seu lugar.

1. A presença de *Leitura* na Exposição Colombiana de Chicago

Leitura é uma pintura que figurou em importantes exposições até ser incorporada a um destacado acervo público, como se verá a seguir. Ela é uma das telas que integra a seção brasileira da mostra de belas artes da Exposição Internacional de Artes, Indústrias Manufatureiras e Produtos do Solo, das Minas e do Mar, patrocinada pelo governo dos Estados Unidos em Chicago, em 1893. Conhecida como Exposição Colombiana,

> A exposição de Chicago pretendia confirmar a pujança do continente americano, comemorando os quatrocentos anos do "descobrimento" do continente, bem como testemunhar a recuperação da cidade de Chicago após o grande incêndio de 1871. Ela visava rivalizar com suas congêneres europeias, atestando as qualidades do modelo político e social norte-americano, baseado nas ideias de liberdade, individualismo e seu caráter de modelo para o mundo civilizado. O gigantesco parque expositivo, construído para a ocasião, recebeu pavilhões e construções de todas as partes do mundo. Milhares de pessoas visitaram a feira durante os seis meses de duração do evento. As artes tinham um lugar de destaque no palácio dedicado à atividade, além de estar presente nos pavilhões nacionais e dos estados americanos. Era considerada a instituição que coroava e atestava o progresso e a pujança do modelo social, econômico e político celebrado pela exposição. (Pitta, 2013, p. 309).

Para a jovem república brasileira, nas palavras do então Ministro de Estado dos Negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Bibiano Sérgio Macedo da Fontoura Costallat, este "certamen do progresso e da civilização" era uma oportunidade de "demonstrar [...] o progresso do Brazil em todos os ramos da actividade humana" realizado "em tão curtos annos de sua nacionalidade" (Costallat, 1893, como citado em Dazzi, 2011, p. 467). Especificamente em relação às artes

plásticas, a exposição foi entendida como ocasião para a afirmação dos preceitos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instituição que substituíra a Academia Imperial de Belas Artes e que, encabeçada pelo diretor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), reformara os estatutos da antiga academia com o objetivo de modernizar o ensino de artes no Brasil (Dazzi, 2011).

Bernardelli é o responsável pela curadoria das obras que serão enviadas a Chicago, e seu objetivo parece ser também o de demonstrar os progressos da arte brasileira, que, com as suas características particulares, se apresentaria em consonância com o que o diretor da ENBA entende serem os princípios da arte moderna. Dazzi (2011) argumenta que Bernardelli faz uma seleção das obras segundo critérios bastante pessoais, privilegiando obras suas, dos professores da ENBA e de seus alunos, e preterindo artistas consagrados associados ao academicismo, como Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meirelles (1832-1903), que têm na mostra apenas uma tela cada um. Segundo este mesmo intento, junto das telas que tratam da fundação da nação, há grande número de paisagens e cenas de gênero (Dazzi, 2011).

Em carta a Rodolfo Bernardelli, Almeida Júnior alega que não pretendia concorrer à Exposição Colombiana, e só o fez por insistência dos membros da comissão organizadora de São Paulo, presidida pelo engenheiro Adolfo Augusto Pinto (1856-1930). Além de *Leitura* e de *Caipiras Negaceando* (1888, óleo sobre tela, 280 x 215 cm, Museu Nacional de Belas Artes), premiada no evento[7], também *Descanso do modelo* (1882, óleo sobre tela, 100 x 130 cm, Museu Nacional de Belas Artes) foi exibida em Chicago. A seleção das obras, como se vê na correspondência, parece ter sido sugerida pelo ituano e acatada por Bernardelli: "dos quadros que aí tenho se tivesse que ir alguns eu votarei pelos 'Caipiras' e 'Descanso do Modelo'. Contudo fica teu critério, no qual muito confio" (Almeida, 1892, como citado em Pitta, 2013, pp. 310-311, nota 536). Na mesma carta, o artista conta que deu o título de "Uma leitura" para "um pequeno estudo que tinha no cavalete", uma "figura em ⅔ do natural" que tivera de "acabar muito precipitadamente". E conclui dizendo ao colega: "se achar [o quadro] digno, manda [para a Exposição de Chicago]" (Almeida, 1892, como citado em Pitta, 2013, pp. 310-311, nota 536).

Adolfo Augusto Pinto comenta sobre a obra em texto publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* de 6 de setembro de 1893:

7 A participação dos artistas brasileiros em Chicago têm boa recepção pela crítica (Dazzi, 2011; Pitta, 2013), e, além de Almeida Júnior, outros quatro artistas são premiados pela comissão de Belas Artes do evento, que conta com Rodolfo Bernardelli no júri: Henrique Bernardelli, Modesto Brocos, Eliseu Visconti, e Pedro Weingärtner (Pitta, 2013).

> representa uma bela paulistana absorta em interessante leitura no terraço da confortável vivenda que o ilustre artista aí possui, ao largo da Glória[8], uma parte do qual aparece no segundo plano da tela, cujo fundo representa o pitoresco bairro do Cambuci com suas ondulações declinando suavemente, e indo morrer na várzea que campeia ao pé. Tenho especial afeto por essa pintura, para mim de extraordinário encanto sugestivo; é que via-a nascer do pincel do artista e cada vez que a revejo aqui, tão longe da terra de que ambos somos filhos, sinto imensa saudade do nosso querido ninho. (Pinto, 1893, p. 2)

A presença de *Leitura* na Exposição de Chicago mostra que Rodolfo Bernardelli não apenas a achou digna, como considerou que a pintura contribuía para o seu intento de apresentar a arte brasileira como pujante e moderna. Em relação às outras representações femininas enviadas pela delegação brasileira, *Amuada* (1882, óleo sobre tela, 72,8 x 48,6 cm, Museu Nacional de Belas Artes), de Rodolfo Amoêdo (1857-1941), é também uma cena de gênero, gênero pictórico cuja ascensão é uma das marcas da pintura moderna. Outra cena de gênero com uma figura feminina é *Descanso do modelo*, do próprio Almeida Júnior, cena erótica que representa o ambiente liberal de um ateliê contemporâneo e deleita os espectadores com seu tom anedótico. Também eróticas são *Desdêmona* (1892, óleo sobre tela, 97 x 130,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes), de Amoêdo, e *Messalina* (1892, óleo sobre tela, 207 x 115 cm, Museu Nacional de Belas Artes), de Henrique Bernardelli (1857-1936), que têm em comum a representação de uma *femme fatale*, figura que ganha força no *fin de siècle*. Também de Bernardelli, *Mater* (1885, óleo sobre tela, 150 x 100 cm, Museu Nacional de Belas Artes) apresenta, ao contrário, uma mulher positiva, exemplar no seu comportamento, ao de certa maneira propagandear o ideal de maternidade da família burguesa sintetizado no ato da amamentação. Também a leitora de Almeida Júnior parece ser uma figura feminina positiva e, se estivermos corretos em nossa hipótese de que se trata de uma personagem recatada que realiza uma leitura edificante, exemplar.

A importância da "questão feminina" na Exposição Colombiana se faz notar pela presença do Pavilhão da Mulher (Women's building) ao lado das outras onze seções do evento[9]. O comitê que o dirigiu e também a equipe que

8 Almeida Júnior residia então na rua da Glória, n.º 56. Pela localização, Lourenço (2007) acredita que o edifício que se vê no alto do morro ao fundo seja o Teatro São José, "um núcleo cultural raro do período", por onde passara a atriz Sarah Bernhardt; já Nery (2015) argumenta que a localização do teatro era mais central, e que o mais provável é que o edifício em questão seria a igreja de Nossa Senhora da Glória.

9 São elas: agricultura, artes liberais, antropologia, belas artes, eletricidade, máquinas, manufaturas, minas, pesca, produtos florestais e transportes (Corn, 2011).

projetou o pavilhão e suas decorações[10] era inteiramente feminino. Foi montado sob os protestos de sufragistas, que não queriam as mulheres restritas a uma seção apartada e demandavam sua presença em todas as seções, e inclusive nos comitês diretores[11] (Corn, 2011). O prefácio da publicação oficial da seção, intitulado *Art and handicraft in the Women's Building of the World's Columbian Exposition*, explicita os objetivos deste empreendimento:

> A Exposição Mundial Colombiana proporcionou à mulher uma oportunidade sem precedentes de apresentar ao mundo a justificativa para a sua reivindicação de ser colocada em completa igualdade com o homem.
>
> O amplo fato de que mulheres capazes e sérias de todos os cantos do globo se organizaram com o objetivo de recolher provas e exigir uma audiência pelo tribunal das nações reunidas é de conhecimento geral. (...)
>
> Não se pode esperar, com razão, que o seu trabalho resultará imediatamente na plena realização das suas esperanças, mas que os seus esforços revelaram a posse de poderes insuspeitados que dispersarão as névoas do preconceito ignorante que atualmente obscurecem a questão, isso não se pode duvidar. (Elliot, 1893, p. i, tradução livre[12])[13]

O frontispício de *Art and handicraft in the Women's Building of the Worlds' Columbian Exposition* é ilustrado com uma gravura de Madeleine Lemaire (1845-

10 Dentre as decorações, destaca-se o painel *Modern woman,* pintado por Mary Cassat para um dos tímpanos do salão de honra do pavilhão, com três partes totalizando 4 x 19 metros. O painel foi destruído, mas o conhecemos por fotos e ainda temos acesso a algumas pinturas preparatórias. Sobre esta obra, ver Pollock, 2022, e também Corn, 2011.

11 Apesar da derrota do pleito das sufragistas e da existência do pavilhão dedicado exclusivamente às mulheres, trabalhos femininos estiveram presentes nas outras mostras, como agricultura e pesca, por exemplo. Pouquíssimas encontraram espaço nos comitês diretores, mas garantiram sua presença nos júris por meio de uma petição no Congresso Nacional. No Pavilhão das Belas-Artes, 104 artistas mulheres norte-americanas exibiram suas obras (Corn, 2011).

12 No original: "The World's Columbian Exposition has afforded woman an unprecedented opportunity to present to the world a justification of her claim to be placed on complete equality with man. The broad fact that able and earnest women from all quarters of the globe organized for the purpose of gathering evidence and demanding a hearing by the court of assembled nations is generally known. (...) That their labors will immediately eventuate in the full realization of their hopes can not with reason be expected, but that their efforts have revealed the possession of unsuspected powers, and will disperse the mists of ignorant prejudice that at present cloud the question, can not be doubted".

13 Infelizmente não pudemos encontrar informações sobre a mostra brasileira no Pavilhão da Mulher, em que o país teve um espaço pequeno no segundo andar do edifício, ao lado das salas da Alemanha e da Índia. Seria interessante poder comparar a imagem feminina projetada ali com as obras de arte em questão. A publicação oficial do Pavilhão da Mulher, *Art and handicraft in the Women's Building of the Worlds' Columbian Exposition*, dedica um de seus artigos à mulher latino-americana (na verdade, à mulher hispano-americana), destacando seu enorme potencial apesar das contingências da raça e do meio (ver Elliot, 1893).

1928) em que se pode ver, ao fundo, o Pavilhão da Mulher. No primeiro plano, vemos uma jovem rodeada por objetos que representam as "artes" e os "trabalhos manuais" da mulher: ela carrega a paleta e os pincéis para a pintura; à esquerda e à direita, o tear e a roca para os trabalhos de tecelagem, costura e renda; o vaso para a cerâmica; a estátua para a escultura; o portfólio para a gravura; o compasso para a arquitetura; a pena e o tinteiro para a literatura; e sob os seus pés, os livros para o estudo e a ciência (Corn, 2011). Nessa imagem-síntese do projeto do pavilhão, as artes aparecem, conforme indicou Pitta na citação acima, como coroação do progresso, atestando o potencial da mulher e suas contribuições efetivas para a sociedade.



Figura 7: Madeleine Lemaire. Ilustração para o frontispício de *Art and Handicraft in the Woman's Building*, 1893.

Fonte: Retirado de Corn, 2011: 13.

De modo similar, a ilustração dos trabalhos da mulher para o livro *History of the World's Columbian Exposition*, de 1893, destaca a excelência da mulher nas artes listando-as em nichos (escultura, pintura, poesia e música) e, junto delas, no alto e embaixo, surgem o estudo e a instrução nas figuras de uma jovem compenetrada na leitura e de outra que abre o livro diante de crianças caracterizadas como *putti*. A parte debaixo da gravura é dedicada às profissões liberais em que as mulheres se empenham, e além do destaque dado à instrução — ou seja, à atividade docente —, também coube aos *putti* figurar, nas laterais, as outras ocupações femininas modernas (operadora de telégrafo, datilógrafa e secretária à esquerda e telefonista, costureira e fotógrafa à direita). Enquanto a primeira imagem, que assimila

estilemas do movimento realista, representa uma jovem moderna em trajes contemporâneos, a segunda lança mão dos *schemata* da alegoria e usa a forma de musas para representar mulheres que de fato desempenham as atividades em questão. Como argumenta Corn, ambas as imagens exemplificam quão desafiador pode ser aos artistas encontrar uma visualidade adequada para representar a mulher moderna, que adentra o mundo do trabalho e não está mais confinada à esfera doméstica (Corn, 2011).



Figura 8: Autor desconhecido. *Woman's Work* [*Os trabalhos da mulher*], ilustração para o livro *History of the World's Columbian Exposition*, 1893.

Fonte: retirado de Corn, 2011: 12.

Destacamos estas duas imagens também como indícios da centralidade que tem a educação da mulher, simbolizada pelo livro e a leitura, no discurso da emancipação feminina. O mapeamento e análise de outras pinturas e imagens de mulheres, leitoras ou não, presentes na Exposição Colombiana e sua comparação com a pintura de Almeida Júnior, apesar do interesse, extrapolam a envergadura deste artigo. Cabe notar aqui o papel que desempenha *Leitura* neste evento em que a jovem República brasileira vê a oportunidade de apresentar os seus avanços sociais, como argumentara o ministro da Indústria, e ainda mais num evento que se vê premido a de alguma forma enfrentar a chamada "questão feminina". Em meio à seleção de obras que, "configuravam novas narrativas visuais a respeito da cultura

brasileira" (Pitta, 2013, pp. 310-311), a presença da tela de Almeida Júnior em Chicago exerce, conjuntamente com os demais trabalhos, a função de representar a mulher brasileira e, podemos argumentar, a moderna mulher da república brasileira. Creio que é possível transpor o que Pitta argumenta sobre outra tela de Almeida Júnior, *Derrubador brasileiro*, para *Leitura* quando a pesquisadora afirma que

> (...) utilizar-se, mesmo que moderadamente, de uma gramática considerada adequada aos últimos desenvolvimentos da arte que lhe era contemporânea, mais uma vez, "moderna" por excelência — o realismo —, tornava-se uma maneira de chancelar, através dela, o próprio conteúdo "moderno" de que era portadora. (Pitta, 2013, p. 204)

Almeida Júnior, assim, opta por um caminho similar ao escolhido por Lemaire na ilustração para o livro do Pavilhão da Mulher, mas a modernidade feminina do ituano não inclui a emancipação que se reivindica no livro: *Leitura* fala de uma mulher instruída que possui o hábito da leitura e, igualmente, da preocupação de uma figura masculina, seja o pai ou o marido, com as suas leituras. Enquanto a altiva figura de Lemaire tem muitas possibilidades de ação, a leitora é apresentada como figura exemplar na medida em que essa leitura proporciona tranquilidade ao lar e mansidão à mulher. A pintura apresenta, portanto, um ideal de sociedade em que os estudos das mulheres são valorizados desde que atendam à função social que a elas foi designada.

2. A Exposição Geral de Belas Artes de 1894

Leitura também participa da primeira Exposição Geral do período republicano, realizada em 1894 pela ENBA. Além dela, Almeida Júnior envia outras seis obras à capital federal: *Caipira picando fumo* (1893, óleo sobre tela, 202 x 141 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo) e *Amolação Interrompida* (1893, óleo sobre tela, 141 x 202 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo), a paisagem *Cascata do Votorantim* (1893, óleo sobre tela, 87 x 116 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo), *A Pintura (alegoria)* (1892, óleo sobre tela, 250 x 125 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo), *Cabeça de caipira* (identificada pelos críticos como *Cabeça de estudo*, 1893, óleo sobre tela, 47 x 58 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo) e a cena de gênero *Pescaria* (coleção particular). Esta última tela é, dentre as obras do ituano, a mais celebrada pela crítica; *Cascata do Votorantim* é que mais desagrada,

censurada pela representação pouco adequada da água (Pitta, 2013).

As críticas na imprensa carioca são, de modo geral, positivas ao artista, ainda que haja reservas quanto a algumas de suas pinturas. Escrevendo para *O Paiz*, o crítico Oscar Guanabarino exalta a brasilidade dos temas na pintura de Weingartner, Brocos e Almeida Júnior, destacando deste *Pescaria*, *Cascata do Votorantim*, *Amolação interrompida* e *Caipira picando fumo*. A crítica é bastante elogiosa, e no louvor aos temas e tipos brasileiros, o crítico parece não os ter identificado em *Leitura*, que não recebeu menção (Guanabarino, 1894). De modo similar, no *Jornal do Brasil*, Carlos de Laet (sob o pseudônimo de Cosme Peixoto) também celebra o talento do pintor ituano, apesar de elogiar apenas *Pescaria* e colocar ressalvas às demais telas (Pitta, 2013). Em texto de 15 de dezembro de 1894, ele comenta todas as pinturas do artista, exceto por *Leitura* (Pitta, 2013).

A única menção à leitora de Almeida Júnior aparece na crítica não assinada da *Gazeta de Notícias* de 24 de outubro. Como nas demais, Almeida Júnior é celebrado e o crítico aprova *Pescaria* e também *Cabeça de caipira* (Exposição Geral de Bellas-Artes, 1894). Já sobre *Leitura*, diz o texto:

> A *Leitora* poderia ser um bom quadro; mas além de ser, como composição, uma adaptação póstuma de título a um estudo feito sem fim determinado e talvez por exercício, o colorido não é simpático: predomina um certo roxo que deixa a cena monótona. (Exposição Geral de Bellas-Artes, 1894, p. 2)

Interessante contrastar este comentário com o que diz o mesmo crítico sobre *A Pintura (alegoria)*, que para ele é "evidentemente uma alegoria decorativa e sob este aspecto é necessário considerá-la"; assim, apesar das ressalvas que coloca ao colorido e ao idealismo, "como decoração agrada, e é suficiente para o fim que se propôs o artista" (Exposição Geral de Bellas-Artes, 1894, p. 2). Do que se pode concluir que o que impede *Leitura* de "ser um bom quadro" é o fato de não ter um fim determinado que o crítico possa distinguir.

Talvez a apatia dos outros dois críticos tenha esta mesma raiz, de não se conseguir divisar a que de fato se propõe esta cena de gênero. Diante das preocupações com os rumos da ENBA e o caráter nacional de nossa arte, *Leitura* é certamente ofuscada pela pintura "regionalista", das paisagens e dos tipos caipiras. É possível que a ambientação na cidade que se urbaniza mas que ainda preserva muitos aspectos de vilarejo não satisfaça nem como metrópole nem como paisagem típica. Os cariocas por certo teriam dificuldade em identificar a

paisagem como o Cambuci, como pode fazer Adolfo Pinto — o que atende ao preceito realista/naturalista de particularizar a cena e buscar a cor local —, nem identificar a mulher como "uma bela paulistana". Mulher que não é uma alegoria típica como *A Pintura* e cuja personalidade pode ter parecido impenetrável com sua leitura compenetrada.

3. A doação de *Leitura* ao Museu Paulista

Em julho de 1895, Almeida Júnior doa *Leitura* para a galeria artística do Museu Paulista[14]. A implementação do museu será levada a cabo pelo então Secretário do Interior Cesário Motta Jr. (1847-1897); e, ainda que ele indique um diretor para o museu, a consolidação coleção artística permanece sob sua alçada, uma vez que não havia uma dotação para aquisição de obras no orçamento do museu: a destinação de qualquer quantia para este fim deveria ser aprovada pelo Congresso Estadual a partir de propostas cuja elaboração e negociação eram sua atribuição (Nery, 2015). Pela lei que acomoda o museu no Monumento do Ipiranga, seriam adquiridas obras que tratem da história nacional para acompanhar *Independência ou Morte* (1888, 415 x 760 cm, óleo sobre tela, Museu Paulista), de Pedro Américo (encomendada pelo governo imperial em 1885), além de estátuas, bustos e retratos de cidadãos que tenham prestado "incontestáveis serviços à Pátria" (Nery, 2015, pp. 14-15). Motta, em relatório de 1893, defende a arte como instrumento educativo e civilizatório, de construção da coesão social em torno de um sentimento patriótico e mesmo de preservação da história, justificando a sua presença em uma instituição republicana:

> (...) as bellas-artes serve para a perpetuação dos documentos historicos, concorre para a educação dos sentidos; para a melhor direcçãao de nossa vontade; para a reproducção dos actos heroicos; serve para a occupação dos verdadeiros genios e talentos, como os que felizmente possuimos entre nós; serve para traço de união entre todos aquelles que pódem amar o bello, para civilisa um estado, formar uma collectividade capaz de constituir nação civilisada, pondo de parte as pequenas questões que surgem frequentemente na lucta pela existencia, nos attritos dos interesses politicos e sociaes. (Motta, 1893, como citado em Nery, 2015, pp. 22-23).

14 Fundado em 1893 como museu de história natural, o Museu Paulista conta também com coleções de história e de arte — o que pode parecer descabido à compartimentação do saber do século XX, mas é compatível com o quadro mental oitocentista (Pitta, 2013: 345). Parte deste acervo será enviado, em 1905, ao edifício inacabado do Liceu de Artes e Ofícios, na praça da Luz, para formar a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fica clara a intenção de Motta de reunir uma coleção para construir e promover uma identidade coletiva em torno da ideia de nação (Nery, 2015). Vale destacar também que as obras que o político adquire para o museu cumprem uma dupla função, ao mesmo tempo históricas e artísticas, sem haver nisso contradição: estão ali por sua capacidade de evocação e celebração, tendo caráter metafórico (Pitta, 2013). A primeira obra que Motta incorpora à galeria artística é *Inundação da Várzea do Carmo* (1892, 125 x 400 cm, óleo sobre tela, Museu Paulista), de Benedito Calixto (1853-1927), adquirida em 1892. Em 1894, é adquirida a natureza-morta *Cozinha na roça* (1894, 130,5 x 110,5 cm, óleo sobre tela, Pinacoteca do Estado de São Paulo), de Pedro Alexandrino (1856-1942), quadro que, segundo Motta, "tem um que dos nossos costumes" (Motta, 1895, como citado em Nery, 2015, pp. 29-30), cumprindo a função histórica de documentar as tradições paulistas (Nery, 2015). Junto dela, são adquiridas duas pinturas de Almeida Júnior que "se referem aos nossos costumes, à nossa raça, à nossa história": *Caipira Picando Fumo* e *Amolação Interrompida*. As telas são versões ampliadas e reelaboradas de outras adquiridas pelo político e colecionador Sampaio Viana (1867-1936)[15] e, apesar de não haver registro de encomenda por parte do Estado, ambas possuem o mesmo tamanho (140 x 200 cm), que é a exata medida para as sancas laterais da sala de honra do Monumento do Ipiranga (Nery, 2015).

O caipira e sua cultura são objeto do interesse de diversos autores paulistas no final do século XIX (como o próprio Motta) num contexto em que toma corpo um novo discurso histórico que pretende recontar a história do Brasil a partir de São Paulo. O caipira é peça central nessa narrativa, ocupando um lugar importante no imaginário de uma parcela das elites paulistas: além de representar o trabalhador rural tradicional, sua figura e seu modo de vida passam a fazer parte da identidade dessas elites modernizadoras, assimilando-os à imagem que fazem de si — e os quadros de Almeida Júnior são parte dessa operação discursiva. "Os ensinamentos da vida caipira formavam um substrato tanto de diferenciação quanto de constituição de uma cultura comum que caracterizava as elites paulistas e seu 'povo', colocando-se em oposição ao restante do Brasil e à voga estrangeira" (Pitta, 2024, p. 43). Entretanto, ao caipira cabia apenas um olhar nostálgico: sua presença efetiva nessa sociedade representava a persistência de um modo de vida ultrapassado e incompatível com o progresso (Pitta, 2024).

15 Hoje a versão preliminar de *Caipira picando fumo* integra a Fundação Luiza e Oscar Americano, enquanto que a versão de *Amolação interrompida* faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ao interesse pelo caipira perpassavam questões de teor racialista. Central para a ciência oitocentista, a noção de raça oferecia um entendimento das características inerentes dos povos, que poderiam ser ensejadas ou limitadas pela influência do ambiente. Esse tipo de teoria sociológica, de fundo determinista, estava presente no meio intelectual brasileiro, preocupado com a composição de sua população (Chiarelli, 1995). Entre as elites letradas de São Paulo, distinguir qual a "raça" havia formado o "povo" da região era essencial para determinar se "seriam o mestiço, o caboclo, o caipira, passíveis de aperfeiçoamento", e então poder definir "os destinos futuros desse povo". Motta está entre os que acreditam que o caipira é capaz de ser "aperfeiçoado" pela educação e poderia ser integrado no processo de modernização — ou seja, "assumir, no cotidiano, os modos e costumes próprios aos 'novos' tempos" (Pitta, 2024, pp. 40-45).

No encontro entre o projeto republicano de unidade nacional e valorização da história do país, de que faz parte o Museu Paulista, e na construção de uma identidade paulista que se notabilize dentre as demais regiões do país é que o caipira torna-se personagem de destaque. E Almeida Júnior está aí implicado: é parte do círculo cultural e político para o qual o caipira se colocava como uma questão (Pitta, 2024) e teve participação, ainda que não consigamos precisar a extensão, na concepção da galeria artística do museu: o pintor visita o Monumento do Ipiranga ao lado de Motta, e discute o projeto e a localização da galeria com ele (Nery, 2015). Também o pintor ituano ter supervisionado a instalação de *Independência ou Morte* na sala de honra dá prova de seu envolvimento com o projeto (Nery, 2015).

Como aponta Pitta (2013), *Amolação interrompida* e *Caipira picando fumo* possuem um tratamento formal distinto das demais obras do artista, sendo a luminosidade a característica que mais se destaca. Almeida Júnior opta por utilizar cores pouco saturadas e que não contrastem fortemente entre si; mesmo os contrastes de luz e sombra são atenuados. Há uma homogeneização dos tons, que tendem para o amarelo, usado como base no preparo das telas, resultando numa pintura clara e de luminosidade intensa (Pitta, 2013). A linha comparece para definir os objetos e "impedir a dissolução das formas pela luminosidade e pela cor" (Pitta, 2013, pp. 317-318). Seguindo os preceitos da pintura realista, o artista opta por deixar de lado técnicas que sugerem um acabamento polido, como a modelagem de volumes, as veladuras e até mesmo a camada final de verniz, e adota outras que dão uma impressão de imediatez e frescor, sugerindo uma apreensão direta da realidade — apesar de serem pinturas de ateliê (Pitta, 2013).

> A luz intensa é entranhada nos objetos e na figura, não sugere tanto uma atmosfera luminosa, mas como notou Rodrigo Naves, um calor que os imobiliza (Naves, 2007). Mas talvez essa imobilidade possa ser pensada não só como submissão ao meio, como sugere Naves, mas como solidez, uma resistência à volatilidade da forma transformada em impulso luminoso. Se ela fixa a figura no ambiente e o apresenta como que submisso aos seus ditames, ela também impede que as coisas se dissolvam na atmosfera, transformadas em puro fenômeno ótico. A secura da luz as dota de uma certa carapaça que as capacita a se sustentarem enquanto forma nesse meio. (Pitta, 2013, p. 320)

Ao enquadrar as figuras, o artista os posicionou um pouco afastados do limite da tela, com um respiro que valoriza a ambientação, mas sem perder a frontalidade: são apresentadas como se o observador estivesse ligeiramente elevado em relação a elas, vendo-as de cima (ver Pitta, 2013). As composições são estáveis, firmemente assentadas na geometrização que, segundo Coli, é uma das marcas da pintura de Almeida Júnior (Coli, 2019). No *Caipira picando fumo*, o baldrame constitui uma faixa horizontal que atravessa a tela bem no meio e que sustenta as verticais dos batentes da porta, e estas linhas estruturam o espaço. Sobre o local em que estas ortogonais estruturantes se encontrariam está o caipira, tomando o lugar de ponto de equilíbrio. "Desta maneira", diz Coli, "ele adquire uma presença sólida, inabalável, impondo-se, não como imagem de impacto, mas como imagem de permanência" (Coli, 2019). A figura do caipira mesmo se estrutura como um triângulo desenhado pelos braços, tendo a cabeça como vértice. E, no centro geométrico da tela, estão as mãos que manejam a faca, o que enfatiza o gesto.

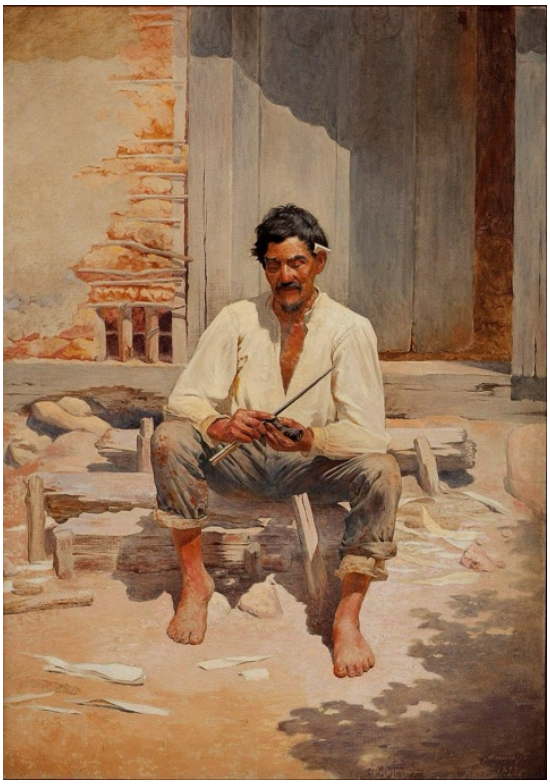


Figura 9: Almeida Júnior. *Caipira picando fumo*, 1893, óleo sobre tela, 202 x 141 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Domínio público.



Figura 10: Almeida Júnior. *Amolação Interrompida*, 1893, óleo sobre tela, 141 x 202 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Domínio público.

Amolação interrompida é mais dinâmico, mas também se desenha aqui um triângulo, cuja base é a beira do riacho, tendo como vértices a porunga, à esquerda, e o encontro da tábua com a água, à direita; dela sobe uma linha que passa pela faca e pelas costas até a cabeça do caipira. Esse triângulo é cortado pelo braço reto que segura o machado, principal linha estruturante do quadro que, com o cabo do machado, traça como que um triângulo menor dentro do triângulo principal (Pitta, 2013). Dessa solidez que advém da composição, como aponta Coli, somada à frontalidade das personagens e à representação vívida — ou seja, o aspecto tátil da pintura, a impressão de frescor, e também a verossimilhança e o apreço aos detalhes que ajudam a construir a ambientação —, os caipiras adquirem "uma qualidade quase estatutária", que combina "uma espécie de monumentalidade e proximidade" (Pitta, 2013, pp. 329-330).

Além dos dois caipiras de Almeida Júnior e da natureza-morta de Pedro Alexandrino, mais duas telas passarão a integrar a galeria artística ainda antes de sua abertura ao público, ambas cedidas pelos seus autores. Em 1894, Antonio Parreiras irá doar *Manhã de inverno* (1894, óleo sobre tela, 152 x 102 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo) ao museu e, em 1895, Almeida Júnior fará a doação de *Leitura* (Nery, 2015). A pintura foi entregue com uma dedicatória à Motta, que deixara o cargo de Secretário do Interior meses antes da inauguração do museu: "Em homenagem ao iniciador do Museu de pintura do E. de São Paulo Exmo. Dr. Cesario Motta, Almeida Junior offerece este quadro para a galeria do Ypiranga" (Almeida, 1895, com citado em Nery, 2015, pp. 45-46). A homenagem ao amigo não impede que se especule outras razões para a doação. As restrições orçamentárias poderiam ser um fator que teria impossibilitado a compra do quadro. A aquisição poderia, quiçá, ter sido discutida com o então Secretário do Interior; no caso de *Partida da Monção* (1897, óleo sobre tela, 640 x 390 cm, Museu Paulista), que também integra o Museu Paulista, há indícios de que havia um acordo prévio para a realização da obra, ao passo que houve entraves à efetivação da sua compra[16] (Pitta, 2013; Nery, 2015) — e o caso de *Leitura* poderia ser similar, ainda que se tratasse de uma pintura já pronta.

Outra hipótese aventada para a doação de *Leitura* seria sua alusão à educação, estendendo a homenagem à Motta não apenas ao projeto do museu como à grande reforma do ensino público que promovera enquanto Secretário do Interior (Nery, 2015; Miyoshi & Miyoshi, 2011). No ideário republicano, as instituições de ensino e pesquisa científica eram essenciais para criar condições favoráveis ao progresso, e

16 *Partida da Monção* seria adquirida pelo estado em 1901, após a morte do pintor.

Motta, em sua gestão, não apenas cria os ginásios (instituições de ensino secundário voltadas para as elites e que garantiam o acesso ao ensino superior) mas reforma o currículo das Escolas Normais, de ensino profissionalizante e direcionado às camadas menos favorecidas da população (Nadai, 1991; Pitta, 2013; Nery, 2015). Por ocasião da inauguração do primeiro Ginásio do estado, Motta profere um discurso em 17 de setembro de 1894 (publicado 5 dias depois na primeira página de *O Estado de S. Paulo*) em que comenta os objetivos da educação feminina:

> (...) estudando somente a mulher do presente, a sua situação atual eu a vejo, nos grandes centros populosos e ricos, educada principalmente para dar expansão às suas qualidades de espírito, a seus dotes afetivos, mais para satisfazer o senso estético, do que para contribuir para o próprio bem-estar, para manutenção de sua vida; e se porventura lhes falecem os recursos advindos de seus progenitores, encontra-a na mais dolorosa impossibilidade de bastar às necessidades de sua subsistência, e aquela que de escrava dos antigos povos, conquistou, graças a evolução do nosso meio social, a posição de rainha de nossos salões, de nossos lares, e ainda procura ao menos igualar-nos nos ramos científicos, aí fica a mercê do primeiro que dispute a sua mão ou compre a sua inocência; ao primeiro argentário, que no balcão das misérias humanas, fizer pesar a sua bolsa, alcançada, muitas vezes, à custa das lágrimas de gerações inteiras, escravizando a seus caprichos voluptuosos aquela que poderia pela educação ter-se elevado ao trono de senhora.
>
> Dar educação profissional à mulher é portanto uma das mais urgentes necessidades do presente. (Motta, 1894, p. 1)

Como aponta Nadai (1991), no discurso de Motta transparece como não há na educação das mulheres de elite o propósito da profissionalização. "Mesmo a profissionalização 'aceita' pelos padrões sociais — o magistério — não o era para a mulher de origem burguesa e sim para aquelas provenientes de setores empobrecidos da burguesia ou originários das camadas médias" (Nadai, 1991, p. 29). Por outro lado, nas situações de necessidade, vemos como o autor concebe a educação como garantidora da liberdade, dignidade e da autonomia da mulher — uma condição conquistada — e considera uma nova submissão como trágica. Também vislumbramos como ele atribui importância à educação para o desenvolvimento individual, possibilitando "dar expansão às suas qualidades de espírito" até "elevar-se ao trono de senhora".

Miyoshi e Miyoshi (2011) evidenciam Motta como partidário das ideias de Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) e Friedrich Fröbel (1782-1852), tidos como precursores da pedagogia. Ambos partilham do ideal iluminista e burguês da mulher predestinada pela natureza à maternidade, o que faria dela naturalmente dócil e amorosa e uma educadora inata; do que decorre a concepção de que a família é a célula essencial da sociedade e o amor materno, o seu sustentáculo (Miyoshi & Miyoshi, 2011). "Sim, é respeitável a missão da mulher na sociedade", diz Motta no mesmo discurso (Motta, 1894, p. 1).

Ainda que defenda a emancipação da mulher, nesse discurso vemos que Motta compartilha da ideologia burguesa que dá a ela a posição de "rainha de nossos salões, de nossos lares". A "companheira de nossos dias e trabalhos" não está no mesmo patamar que o homem, e "ainda procura ao menos igualar-nos nos ramos científicos". "(...) a civilização elevou [a mulher] a uma posição que a sciencia pretende colocar em uma altura superior às contingências de sua própria natureza", diz ele no mesmo discurso (Motta, 1894, p. 1), entendendo o gênero feminino numa condição similar à do caipira, ambos passíveis de serem aprimorados pela educação. Essa aproximação não é despropositada, uma vez que "a ciência sexual e a ciência racial compartilharam dos mesmos princípios, utilizaram os mesmos métodos e chegaram a conclusões muito semelhantes" (Martins, 2004, p. 32). Da mesma maneira que a ciência racial toma o branco europeu como medida, a ciência sexual vê a mulher como divergente do homem, colocando em questão a sua potência física e a sua capacidade intelectual.

> Embora homens negros e mulheres brancas europeias fossem muito bem diferenciados culturalmente, quando pensados como categorias biológicas, as similaridades entre estes dois grupos se acentuavam e eles passaram a interagir no conhecimento novo que era produzido. É assim que se pode entender como as mulheres foram comparadas aos negros a partir do tamanho do crânio, ou como os negros foram considerados representantes de raças do tipo "feminino", porque eram entendidos como menos racionais e mais emotivos. (Martins, 2004, p. 34)

Sob essa perspectiva, podemos tentar uma aproximação entre *Leitura* e os quadros de temática caipira de Almeida Júnior que integram o Museu Paulista. Aracy Amaral destaca a imobilidade da personagem, "retida, no espaço e no tempo, sob a mesma solarização" que encontramos nas pinturas dos caipiras,

para ela "distanciada das preocupações impressionistas" (Amaral, 1990, p. 57)[17]. Com *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*, a tela compartilha a paleta pouco saturada e sem contrastes fortes, que dá a sensação de uma luminosidade intensa; também não possui a camada de verniz, porém a aplicação da tinta é mais uniforme e não possui áreas quase descobertas como nas outras duas (ver Pitta, 2013). Na tela em questão, a imobilidade que Amaral atribui à personagem não parece se dever tanto à submissão ao meio, até por que este se apresenta em transformação: o cenário que circunda a leitora é a São Paulo que se desenvolve e se moderniza. A imobilidade, podemos justificá-la mais pelo aspecto da solidez, que aqui também deve muito à composição: o corpo da personagem delineia a diagonal que estrutura o quadro, mas ao mesmo tempo se combina com a pilastra baixa e robusta no centro da tela: vistas as duas juntas, formam um quadrado tão firme que é capaz de transmitir estabilidade mesmo assentado na diagonal levemente inclinada que a linha da beirada do terraço desenha.

Assim, a leitora parece compartilhar da presença sólida de que fala Coli, sendo ela também uma "imagem de permanência". Também este quadro fixa um instante, e não se propõe a contar uma história: mesmo a evocação de uma segunda personagem, presença ausente, dilata o tempo não mais do que em *Amolação interrompida*, e não é capaz de sugerir uma narrativa. Em ambas o prolongamento narrativo é contido e "atém-se mais ao visto e menos ao imaginado" (Pitta, 2013, p. 318). Deste modo, tal qual a interpretação de Pitta para o *Caipira picando fumo*, poderíamos pensar que *Leitura* igualmente "sugere permanência, uma certa atemporalidade ao gesto" da leitura — tão contido e íntimo quanto o picar o fumo —, "que permite que funcione justamente como emblema e como símbolo" (Pitta, 2013: 368).

Entretanto, a figura não tem a frontalidade dos caipiras, não tem o "caráter estatutário", "monumental" que Pitta atribui a eles. Afinal, não se propõe a caracterizar um tipo ou definir uma identidade. Tratando-se de uma personagem feminina, há o aspecto adicional de que o monumento feminino por excelência é a alegoria (em que o pintor se aventura em 1892 com *A pintura*), enquanto que *Leitura*, como dissemos, parece se alinhar às representações que procuram novos códigos no intuito de figurar a mulher moderna. Que espécie de emblema seria, então, esta obra? A presença da tela na Exposição Colombiana dá mostra de que ela foi concebida para a exibição pública, como disseram Miyoshi e Miyoshi (2011) — ou que o artista, Bernardelli e a comissão paulista assim o entenderam. Se em

17 Lourenço (2007) entenderá, ao contrário, que esta luz é justamente uma influência do movimento francês.

Chicago ela se presta a propagandear um ideal de nação, em São Paulo seu papel é promovê-lo. A tela se adequa, portanto, ao projeto de Motta para o Museu Paulista (de que Almeida Júnior participa) e do papel das belas artes dentro dele. Conforme Motta escreve em seu relatório, elas são capazes civilizar, de unir a coletividade em torno da ideia de nação, mas também ensinam a melhor dirigir a nossa vontade — a coletiva e a individual. Mais do que educativa, seria entendida, portanto, como moralizante. Não seria um caso único: o crítico Jules Castagnary (1830-1888) tratou mais de uma vez da influência positiva que exerciam as austeras leitoras pintadas por Henri Fantin-Latour (1836-1904) (Brown, 2012).

Maria Cecília França Lourenço avalia que, com as suas leitoras, Almeida Júnior, "imortaliza as [mulheres] que lêem livros, hábito inovador" (Lourenço, 2007, p. 191) que passou a ser valorizado pela emergente elite paulista na sua ideologia de caráter burguês (Lajolo & Zilberman, 2019). Contrariaria, segundo Lourenço, "essa visão em que a mulher se revela objeto e não sujeito", revertendo "o contexto vigente de total falta de autonomia intelectual diante do estreito ambiente familiar" (Lourenço, 2007, p. 191). Há claros avanços frente ao cenário em que o analfabetismo e a reclusão eram a norma para o sexo feminino, ainda que o ambiente familiar permaneça estrito e a intelectualidade feminina, controlada. Na obra de Almeida Júnior, a leitura autônoma, para satisfação da própria mulher, é mostrada de maneira depreciativa em *Moça com livro*, e nem ao homem cabe a leitura prazerosa: a figura exemplar de Adolfo Pinto em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* (1891, óleo sobre tela, 106 x 137 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo) lê um texto técnico durante o período de lazer. É da utilidade da leitura que deve advir a sua satisfação, da mesma maneira que o texto edificante é o que seria recomendado, segundo a nossa interpretação, à figura feminina de *Leitura*. Emblemática na sua imobilidade, o artista destina a obra para um museu público — e educativo — para ser exibida junto aos seus caipiras.

Colocada no museu, a figura positiva da leitora e seu livro presumidamente edificante propaga o ideal de mulher instruída, "educada principalmente para dar expansão às suas qualidades de espírito", desde que essas sejam a humildade e o recato, e "a seus dotes afetivos". Sua casa é um lugar de paz por que ela lê, hábito salutar que a eleva e a ajuda a desenvolver o seu potencial. O aprimoramento dessa mulher encontra paralelo no progresso representado pela urbanização, ambientação que não é a da integração humana no meio natural, mas uma intervenção humana na natureza que permite que coexista com ela através da cultura — daí a imagem do teatro em meio à mata — sem ser subjugada. Donde a figura masculina que a vigia

e a guia no caminho do conhecimento poderia ser entendida como metáfora para o Estado: tanto da instituição responsável pelas políticas educacionais, quanto da classe política que o dirige.

O encontro entre a leitora e os caipiras se dá nessa posição de tutelados da elite paulista e submetidos ao seu projeto modernizador. Entretanto, os quadros dos caipiras se voltam para essas personagens que, pensa-se, estão em processo de extinção, para um passado em vias de ser superado pelo esforço civilizatório. O futuro se prenuncia na *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, imagem dessa elite em que se vêem os frutos do espírito empreendedor, da urbanização e da incipiente industrialização (Amaral, 1990). Exemplar como *Leitura*, mostra onde essa elite deseja chegar, como sugeriu Chiarelli (2007), ao passo que a imagem nostálgica do caipira revela uma origem para a qual ela jamais gostaria de voltar. Nessa chave, mais do que um ideal de mulher paulista, poderíamos interpretar a figura desta leitora, numa intersecção entre a representação moderna da mulher, de vocabulário realista, e a personificação da alegoria tradicional, como uma imagem da própria São Paulo a se desenvolver trilhando o caminho do progresso.

Uma equivalência simbólica entre a figura e o cenário — a cidade que se urbaniza, a mulher que se aprimora — ampara nossa hipótese. A alegorização de uma pintura de gênero como forma de "elevar a significação de temas prosaicos" está presente na pintura brasileira do final do século XIX (Silva, 2017, p. 162). Ao mesmo tempo, Carvalho (1990) relata algumas tentativas, inspiradas na tradição francesa, de representar a República brasileira por meio de uma figura alegórica feminina nos anos 1880 e 1890. Nesse contexto, não é descabido pensar em *Leitura* como uma alegoria de São Paulo — uma "alegoria realista" em meio a outras alegorias que recorrem ao modelo de inspiração clássica "a serviço da construção de uma visualidade fundadora dos mitos nacionais" e presente no decorativismo do período republicano (Silva, 2017, pp. 134, 159). Nesse sentido, a recepção apática da crítica ao quadro, condizente com o fracasso da adesão à iconografia da República-mulher que relata Carvalho (1990), corrobora com este argumento.

Seja como alegoria ou como ideal de mulher, também poderíamos ver em *Leitura,* tal qual a *Cena de família*, um prenúncio do futuro, ou ao menos um caminho para o futuro: o esforço civilizatório que passa pela educação, que levaria, aos humanos em geral e às mulheres em particular, a superar a sua condição natural menor. E o mesmo valeria para São Paulo: lida como alegoria, a tese presente na pintura de que é preciso um guia masculino para tutorar a educação feminina

implicitamente posicionaria a liderança política paulista como natural, reforçando a sua autoridade. Por outro lado, é também a valorização de uma cultura literária e da educação feminina, ainda que tutelada, como um valor progressista; a pintura, exibida no Brasil e no exterior, é índice de modernidade e dá um lugar à mulher no projeto civilizatório e republicano numa posição, ainda que subalterna, relevante. No contexto brasileiro, de tão poucas leitoras e raras imagens de leitoras, representar uma mulher engajada em uma atividade intelectual não é trivial.

Agradecimentos

Agradeço à pesquisadora Maria Alice Piassi Dellalibera pelo auxílio nas questões relacionadas à moda do século XIX.

Referências

Amaral, A. (1990). A luz de Almeida Júnior. *Revista USP*, (5), 55–60.

Brown, K. (2012). *Women readers in French painting 1870–1890*. Ashgate Publishing Limited.

Carvalho, J. M. (1990). *A formação das almas*. Companhia das Letras.

Cavallo, G., Chartier, R. (Eds.). (1999). *História da leitura no mundo ocidental* (Coleção Múltiplas Escritas, v. 2). Ática.

Chiarelli, T. (1995). Gonzaga Duque: A moldura e o quadro da arte brasileira. In L. G. Duque-Estrada, *A arte brasileira* (Coleção Arte: Ensaios e Documentos). Mercado das Letras.

Chiarelli, T. (2007). *Pintura não é só beleza: A crítica de arte de Mário de Andrade*. Letras Contemporâneas.

Coli, J. (2019). *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. Editora Senac.

Corn, W. M. (2011). *Women building history: Public art at the 1893 Columbian Exposition*. University of California Press.

Costa, C. (2002). *A imagem da mulher: Um estudo de arte brasileira*. Editora Senac.

Dazzi, C. (2011). A produção dos professores e alunos da Escola Nacional de Belas Artes na Exposição de Chicago de 1893. *19&20, 6*(4).

Dias, E. (2013). *Almeida Júnior* (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros). Folha de São Paulo.

Elliot, M. H. (Ed.). (1893). *Art and handicraft in the Women's Building of the World's Columbian Exposition*. Goupil & Co.

Exposição geral de Bellas-Artes. (1894, 24 de outubro). *Gazeta de Notícias*, 20(296), 2.

Garb, T. (2007). *The painted face: Portraits of women in France, 1814–1914*. Yale University Press.

Guanabarino, O. (1894, 1 outubro). Artes e artistas. *O Paiz*, 2.

Heller, B. (1997). *Em busca de novos papéis: Imagens da mulher leitora no Brasil (1890–1920)* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/119006

Herding, K. (2007). "The more you approach nature, the more you must leave it": Another look at Courbet's landscape painting. In M. Greenberg (Ed.), *Looking at the landscapes: Courbet and modernism*. The J. Paul Getty Museum.

Laet, C. de. (1894, 15 de dezembro). Salão de 1894 – VIII. *Jornal do Brasil*, 4(31), 1.

Lajolo, M., & Zilberman, R. (2019). *A formação da leitura no Brasil* (2.ª ed.). Editora Unesp.

Lourenço, M. C. F. (2007). *Almeida Júnior: Um criador de imaginários*. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Martins, A. P. V. (2004). *Visões do feminino: A medicina da mulher nos séculos XIX e XX* (Coleção História e Saúde). Editora Fiocruz.

Miyoshi, A. G., & Miyoshi, S. C. S. (2011). Mulheres, livros e educação: A pintura de Almeida Júnior e as fotografias de Rita de Paula Ybarra. *Trama Interdisciplinar, 2*(2), 112–130.

Miyoshi, S. C. S. (2015). *Mulheres leitoras: Representações iconográficas na pintura de Almeida Júnior (1890–1900)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia]. Ducere – Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia. https://doi.org/10.14393/ufu.di.2015.284

Motta Jr., C. (1894, 22 setembro). Discurso proferido pelo Dr. Cesario Motta Junior na sessão de installação do Gymnasio Paulista, a 17 de setembro de 94. *O Estado de S. Paulo, 20*(5.825), 1.

Nadai, E. (1991). A educação de elite e a profissionalização da mulher brasileira na Primeira República. *Revista da Faculdade de Educação, 17*(1–2), 5–34.

Nery, P. (2015). *Arte, pátria, civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893–1912* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. https://doi.org/10.11606/D.103.2015.tde-29102015-120926

Parker, R., & pollock, G. (2013). *Old mistresses: Women, art and ideology*. I. B. Tauris.

Pinto, A. A. (1893, 6 setembro). Viajando: O Brasil em Chicago. *O Estado de S. Paulo, 19*(5.523), 2.

Pitta, F. M. (2013). *"Um povo pacato e bucólico": Costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. https://doi.org/10.11606/T.27.2013.tde-07022014-143843

Pitta, F. M. (2024). O caipira como personagem: Um passado a ser lembrado e uma realidade a ser superada? In *Caipiras: Das derrubadas à saudade*. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pollock, G. (2022). *Mary Cassatt: Painter of modern women*. Thames & Hudson.

Silva, E. P. (2017). *A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. https://doi.org/10.11606/D.27.2018.tde-17042018-143000