

VIVIAN DA SILVA PAULITSCH

***IMPASSES NO EXERCÍCIO DA FEMINILIDADE E DA
MATERNIDADE NO TRÍPTICO LA FAISEUSE D'ANGES
DO PINTOR PEDRO WEINGÄRTNER(1853-1929)***

**Campinas
Fevereiro/2009**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

P284i Paulitsch, Vivian da Silva
Impasses no Exercício da Feminilidade e da maternidade no
tríptico La Faiseuse D'Ange (A Fazedora de Anjos) do pintor
Pedro Weingartner (1853-1929) / Vivian da Silva Paulitsch.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2009.

Orientador: Jorge Coli.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Weingartner, Pedro, 1853-1929. 2. Feminilidade.
3. Maternidade. 4. Infanticídio. 5. Artes plásticas. 6. Arte –
História. 7. Mulheres – Séc. XIX-XX. I. Coli, Jorge, 1947-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

cn/ifch

Título em inglês: Impasses in the Exercise of femininity and motherhood in the
triptych La Faiseuse D'Ange (The Maker of Angels) by
painter Pedro Weingartner (1853-1929)

Palavras chaves em inglês (keywords) : **Femininity**
 Maternity
 Infanticide
 Fine arts
 Art – History
 Women – 19th – 20th century

Área de Concentração: História

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora: Jorge Coli, Pedro Paulo Abreu Funari, Maraliz de Castro
Vieira Christo, Paulo Gomes, Ruth Srung Tarasantchi

Data da defesa: 13//02/2009

Programa de Pós-Graduação: História

**IMPASSES NO EXERCÍCIO DA FEMINILIDADE E DA MATERNIDADE
NO TRÍPTICO LA FAISEUSE D'ANGES
DO PINTOR PEDRO WEINGÄRTNER(1853-1929)**

Tese apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do grau de Doutora em História na área de História Cultural sob orientação do Professor Doutor Jorge Sidney Coli Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 13 / 2 / 2009

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. (Presidente) Jorge Sidney Coli Junior

Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Profa.Dra. Ruth Sprung Tarasantchi

Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes

Suplentes

Profa. Dra. Luzia Margareth Rago

Profa.Dra.Maria Lúcia de Bastos Kern

Profa.Dra Elaine Cristina Dias

DEDICATÓRIA

A todos que reconhecem na produção da arte, e em sua exposição, uma possibilidade de transitar nos diferentes tempos e contextos históricos, para a criação de um olhar inédito em torno do vivido e para intervenção na própria realidade, como exercício legítimo de sua condição humana.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, Luanda Norma Pereira da Silva Paulitsch e Vilson Estevão Paulitsch, por terem me concebido, gerado, educado e amado, desde sempre, para a vida.

Aos meus irmãos, Felipe, Eduardo e Nicole, pelo decisivo apoio, pelo carinho e, principalmente, por terem confiado no meu desejo de concretizar este projeto acadêmico.

Ao professor doutor Jorge Coli Sidney Junior que, com a mesma exigência de produção intelectual no processo de elaboração desta tese, exerceu senso crítico estético e metodológico sobre minha trajetória de doutoranda, além de me propiciar significativo convívio e acolhimento humano, fora do ambiente universitário.

À professora doutora Maraliz de Castro Vieira Christo, por sua valorosa e ativa presença na minha vida, pelos horizontes que me mostrou, pelas orientações acadêmicas que me serviram de bússola, pela experiência compartilhada na França e, sobretudo, por sua afetuosa amizade.

À professora doutora Luzia Margareth Rago, cara amiga, por suas referências intelectuais quanto ao exercício da condição feminina, pelo exemplo de coragem para a superação de desafios e por dividir comigo a sua paixão pelo cinema.

À professora doutora Ruth Sprung Tarasantchi, pelo carinhoso reconhecimento da minha dedicação no estudo da obra de Pedro Weingärtner, cujos efeitos se estendem para além desta tese, ao me incluir na fortuna crítica da Exposição da obra (2009) do respectivo pintor, na Pinacoteca de São Paulo, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul e no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

À professora doutora Elaine Dias, caríssima “irmã Getty”, pela amizade dentro e fora da universidade e, em especial, pela cumplicidade decorrente de experiência que igualmente tivemos por meio da bolsa que nos permitiu realizar um ano de estudos no Instituto Nacional de História da Arte, em Paris.

Aos professores doutores da Universidade de Campinas, Marcos Tognon, Luiz Marques, Luciano Migliaccio, Pedro Paulo Funari e Luiz Carlos da Silva Dantas (em memória), pelos imprescindíveis ensinamentos que me transmitiram. Aos professores doutores, Maria Lúcia Kern, Gunter Weimer, Paulo Gomes, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Santa Maria respectivamente, pelo inesquecível e fundamental incentivo que me deram ao longo de minha pesquisa sobre o artista.

Aos professores doutores do Institut National d'Histoire de L'Art (Paris), Philippe Sénéchal, por sua destacada orientação nos meus estudos; Olivier Bonfait, Jean-Pierre

Cousin, Jean-Marc Poinso, Zahia Rahmani, pela oportunidade da bolsa e pelo acolhimento; Gérard Monnier, pela amizade e atenção; Bruno Foucart e Barthélemy Jobert, pela possibilidade de assistir aos seus cursos na Sorbonne Paris IV; da Escola do Louvre: Claire Barbillon, Marie-Clarté O'Neill, Didier Schulmann e Monica Pretti-Hamard, pelas orientações e apoio.

Ao professor doutor Mateo Lafranconi, da Galeria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, pela gentileza em trocar correspondências sobre informações que eu buscava. A professora Doutora Marie-Anne Lescourret, da Universidade de Stassburg, pelas longas discussões sobre o tríptico na visita que fizemos à Pinacoteca de SP. Aos amigos que fiz na França, Jean-Philippe Pouget, Jimena Salvatierra, Anna Kandaraki, Anne Delima, Sophie Granger, Collete Jacklin, Angela Julibert, Malick Ndyae, por me receberem de braços abertos em seu país, por compartilharem sua cultura, seus saberes.

À Capes, pela concessão da bolsa e ao Getty Institute, em Los Angeles, pela concessão da bolsa de um ano pelo programa América Latina no Instituto Nacional de História da Arte, em Paris.

Às seguintes instituições que me abriram portas e permitiram acesso aos seus tesouros culturais, sem os quais eu não teria os instrumentos para sustentar esta jornada acadêmica: Museu de Artes do Rio Grande do Sul, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria do Departamento de História da Unicamp. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Biblioteca de História da Arte da Unicamp, Pinacoteca Rubem Berta-Porto Alegre, Museu de Arte de São Paulo, Biblioteca Pública de Porto Alegre, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Biblioteca Riograndense em Rio Grande, Acervos de Colecionadores Particulares, Bibliothèque D'Art et D'Archéologie Jacques Doucet, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Saint Geneviève, Musée D'Orsay, Musée du Louvre, École National de Beaux Arts, Archives de l'Assistance Publique-Paris, Musée de l'Assistance Publique-Paris, Archives de la Préfecture de Police de Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, BNF-Department des Estampes, Musée Carnavalet de Paris.

Aos colegas da Unicamp, Renata Bittencourt, Luana Saturnino, Carolina Murgel, Mirian Seraphin, Alexander Myioshi, Marili Bassini, e aos demais colegas com quem fiz cursos durante o doutorado, pela alegre e solidária convivência. À Marina Rago e André Azenha Turazzi por terem feito uma pesquisa sobre fotografia de obras de arte para assim, poderem fazer as fotos do tríptico na Pinacoteca do Estado de São Paulo. À Maristela Sanches e Nildo Avelino pela ajuda nos últimos momentos antes da entrega. À Claudia Maia e Alex fabiano Jardim e à Ana Paula Nascimento (Pinacoteca do Estado de São Paulo) pela imagem e dados técnicos do único estudo encontrado do tríptico e ao apoio de Marlise de Cássia Bassfeld.

SUMÁRIO

	LISTA DE FIGURAS	lx
	LISTA DE QUADROS	xii
	RESUMO	xiii
	ABSTRACT	xiv
1	INTRODUÇÃO	1
1.1	Objetivos Específicos	
1.2	JUSTIFICATIVA	1
1.3	ESTRUTURA METODOLÓGICA	2
		4
2	FUNDAMENTOS DA PESQUISA EM WEINGÄRTNER	
2.1	INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE O TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	6
2.2	BIOGRAFIA DE PEDRO WEINGÄRTNER	6
2.3	LEITURA ANALÍTICA DA TRAJETÓRIA DE PEDRO WEINGÄRTNER	7
2.4	BUSCA DE INFORMAÇÕES APROFUNDADAS ACERCA DA OBRA EM ESTUDO	8
2.4.1	Carta que menciona o tríptico exposto na Pinacoteca de São Paulo	12
2.4.2	Pesquisa de campo, em Paris	13
		13
3	REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO EXERCÍCIO DA MATERNIDADE NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX EM PAÍSES DA EUROPA	
		17
4	O TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER EM TESE: CONTEXTO HISTÓRICO, EXPOSIÇÃO, CRÍTICA	
4.1	HISTÓRICO DO QUADRO	39
4.2	EXPOSIÇÃO EM SÃO PAULO, EM 1910, RECEPÇÃO E COMPRA DO QUADRO	40
4.3	REPERCUSSÃO DA EXPOSIÇÃO DA OBRA NA IMPRENSA	43
		48
5	ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA EM TESE, DE WEINGÄRTNER	
5.1	UMA LEITURA DE JORGE COLI ACERCA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	53
5.2	UMA LEITURA DE ÂNGELO GUIDO ACERCA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	54
5.3	UMA LEITURA DE RAFAEL CARDOSO ACERCA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	54
5.4	LEITURA DO TRÍPTICO: UMA ABORDAGEM DESCRITIVA E CONCEITUAL	56

5.4.1	Estudo do primeiro painel (esquerda) do tríptico de Weingärtner	60
5.4.2	Articulações relativas à sedução, na obra de <i>Fausto</i> , de Goethe	60
5.4.3	Análise da relação de objeto na obra de Goethe e o olhar de Weingärtner	62
5.4.4	O infanticídio e o matricídio em <i>Margarida</i> , de Goethe	65
5.4.5	Comparações entre a arte de Delacroix e a obra em tese de Weingärtner	70
5.4.6	Comparações entre a arte de Peter Cornelius e a obra em tese de Weingärtner	72
5.4.7	Comparações entre a arte de Tony Jonannot e a obra em tese de Weingärtner	79
5.4.8	Comparações entre a arte de Jean-Paul Laurens e a obra em tese de Weingärtner	81
5.4.9	Ligações entre Weingärtner e <i>Fausto</i> , de Goethe	82
5.4.10	Estudo sobre dúvida e melancolia na parte central do tríptico de Weingärtner	84
5.4.11	O elemento “mamadeira” no contexto do tríptico de Weingärtner	86
5.4.12	Representações pictóricas do sintoma melancólico	90
5.4.13	Análise do ambiente na obra em estudo	97
5.5	A QUESTAO DO INFANTICÍDIO NA OBRA EM ESTUDO - O TERCEIRO PAINEL DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	108
5.6	LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM O DIREITO E A MEDICINA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	113
5.7	LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM O A IMPRENSA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	131
5.8	LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM A LITERATURA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	141
5.9	LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM AS ARTES PLÁSTICAS NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	151
5.10	OUTRA OBRA (TRÍPTICO) DE PEDRO WEINGARTNER COM FUNDO MORAL.....	154
		162
6	CONCLUSÃO	168
	REFERÊNCIAS	175
	ANEXOS	

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 -	<i>LES SUITES DE LA SEDUCTION</i> , 1840 - ANTOINE BÉRANGER	20
FIGURA 2 -	<i>LE REVEIL DE L'ABANDONNE</i> , 1894 - ROBERT	21
FIGURA 3 -	<i>LA VACCIN DU CROUP</i> , S/D - ANDRE BROUILLET ..	23
FIGURA 4 -	<i>LA VACCINE AU CHATEAU DE LIANCOURT</i> , 1812, CONSTANT DESBORDES	23
FIGURA 5 -	JEAN GEOFFROY (1853-1924), <i>LA GOUTTE DE LAIT DE BELLEVILLE</i>	25
FIGURA 6 -	<i>THE STREAM</i> , 1890-99, LÉON FREDERIC	26
FIGURA 7 -	LEON COGNIET (1794-1880) <i>MASSACRE DOS INOCENTES</i>	28
FIGURA 8 -	GRAVURA ILUSTRA JOVEM MÃE A PROTEGER O FILHO DO PERIGO	28
FIGURA 9 -	<i>LE MASSACRE DES INNOCENTS</i> , GUIDO RENI	30
FIGURA 10 -	<i>L'ANGE ET LA MERE</i> , 1854, LOUIS JANMOT	31
FIGURA 11 -	TELA DE CARL BLOCH (1834-1890)	32
FIGURA 12 -	TELA DE NICOLAS POUSSIN	32
FIGURA 13 -	TELA DE PETER PAUL RUBENS (1577-1640)	33
FIGURA 14 -	<i>LE MASSACRE DES INNOCENTS</i> , 1626-1627	34
FIGURA 15 -	<i>MEDÉIA</i> , 1870, ANSELM FEUERBACH, (1829-80)	34
FIGURA 16 -	<i>MEDÉIA FURIOSA</i> (DELACROIX)	36
FIGURA 17 -	REPRESENTAÇÃO DE <i>MEDÉIA</i> EM ESCULTURA	37
FIGURA 18 -	<i>MEDÉIA</i> , 1896, ESCULTURA EM PEDRA, JEAN-BAPTISTE GASQ	38
FIGURA 19 -	TRECHO DE CARTA DE WEINGÄRTNER A JOAQUIM NABUCO (15/12/1908)	41
FIGURA 20 -	JORNAL NOTICIA CHEGADA DE WEINGÄRTNER AO BRASIL	44
FIGURA 21 -	DETALHE-FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO	45
FIGURA 22 -	FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO	46
FIGURA 23 -	FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO	47
FIGURA 24 -	FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO	47
FIGURAS 25-26 -	COMPARAÇÃO ENTRE OBRAS	51
FIGURA 27 -	PRIMEIRO PAINEL DO TRÍPTICO	61
FIGURA 28 -	DETALHE DO PRIMEIRO PAINEL DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	62
FIGURAS 29-32 -	OUTRAS REPRESENTAÇÕES DE FESTAS PAGÃS NA EUROPA DO FINAL DO SÉCULO XIX E PRIMEIRA	

	METADE DO SÉCULO XX	63
FIGURA 33 -	PÁGINA DO <i>LE PETIT JOURNAL</i> , DE PARIS	64
FIGURA 34 -	REPRODUÇÃO DOS FIGURINOS DA ÓPERA DE FAUSTO	66
FIGURAS 35-38 -	SOLIDÃO DA MULHER NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA	69
FIGURAS 39-40 -	REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA PRISÃO DE MARGARIDA, EM FAUSTO, DE GOETHE	71
FIGURAS 41-45 -	UMA COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE AS PERSONAGENS GRETCHEN E A FAZEDORA DE ANJOS	72
FIGURAS 46-48 -	UMA COMPARAÇÃO PICTÓRICA EM TORNO DE MEFISTÓFELES	74
FIGURAS 49-50 -	COMPARATIVO PICTÓRICO ENTRE UMA OBRA DE DELACROIX E UM QUADRO DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER	77
FIGURAS 51-53 -	DETALHES DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E FAUSTO E MARGARIDA NO JARDIM DE MARTHA, DE CORNELIUS	81
FIGURAS 54-55 -	PARTE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E <i>FAUSTO E MARGARIDA</i> , DE JOHANNOT	82
FIGURAS 56-57 -	PARTE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E <i>FAUSTO NO JARDIM DE MARGARIDA</i> , EM JEAN-PAUL LAURENS (1838-1921)	83
FIGURAS 58-60 -	LIGAÇÕES PICTÓRICAS ARTICULADAS A FAUSTO E MARGARIDA, DE GOETHE	85
FIGURAS 61-62 -	DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E O ELEMENTO MAMADEIRA EM REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DOS SÉCULOS XIX E XX	91
FIGURA 63 -	IMAGEM DE MAMADEIRA ANTIGA	91
FIGURAS 64-65 -	REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE AMAMENTA- ÇÃO	92
FIGURA 66 -	GRAVURA DE DUFLOS (SÉCULO XVIII)	93
FIGURAS 67-68 -	REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS ALUSIVAS À MATERNIDADE E À MULHER (ROUEN)	94
FIGURAS 69-71 -	DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DA MATERNI- DADE	96
FIGURAS 72-74 -	DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E OUTRAS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DO SINTOMA MELANCÓLICO	98
FIGURAS 75-76 -	COMPARAÇÃO PICTÓRICA DE CAMBON E STEVENS	99
FIGURAS 77-78 -	TELAS DE MARCHAL E WEINGÄRTNER	101
FIGURAS 79-80 -	COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE DUAS OBRAS	103

FIGURA 81 -	CROQUI DAS OBRAS	103
FIGURAS 82-83 -	COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE OBRAS	107
FIGURA 84 -	CROQUI DAS OBRAS	107
FIGURAS 85-87 -	COMPARAÇÕES PICTÓRICAS ENTRE OBRAS	108
FIGURAS 88-90 -	DETALHES DAS OBRAS	109
FIGURA 91 -	TELA DE SILVESTRO LEGA	110
FIGURAS 92-94 -	COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE OBRAS	111
FIGURA 95 -	A IDÉIA DO INFANTICÍDIO NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA	113
FIGURAS 96-97 -	A UNIÃO DAS MULHERES NO TRABALHO DO COTIDIANO	115
FIGURA 98 -	CAPA DE PUBLICAÇÃO ESPANHOLA	118
FIGURAS 99-101-	REPRESENTAÇÕES DE MARGARIDA NA PRISÃO	119
FIGURA 102 -	DESENHO DE GRANET	121
FIGURA 103 -	REPRESENTAÇÃO DO SIGNIFICANTE REMORSO	121
FIGURAS 104-106-	TRECHO DE LIVRO E DETALHES DA OBRA EM ESTUDO	125
FIGURAS 107-109-	DETALHES PICTÓRICOS DA OBRAS E A INFANTI- CIDA	126
FIGURA 110 -	TELA DE LOUIS JANMOT	128
FIGURAS 111-112-	DETALHES PICTÓRICOS DAS OBRAS	128
FIGURA 113 -	DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER (ANJOS)	129
FIGURA 114 -	PÁGINA DE LIVRO (ESTUDO MÉDICO-LEGAL)	132
FIGURAS 115-116-	TRECHOS DE LIVRO (INFANTICÍDIO)	133
FIGURA 117 -	PÁGINA DE LIVRO (MEDICINA LEGAL)	134
FIGURA 118 -	PÁGINA DE LIVRO (INFANTICÍDIO)	136
FIGURA 119 -	PÁGINA DE LIVRO (INFANTICÍDIO)	137
FIGURA 120 -	CAPA DE JORNAL (INFANTICÍDIO)	144
FIGURAS 121-122-	CAPA DE JORNAL E GRAVURA (INFANTICÍDIO) ..	146
FIGURA 123 -	REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA OPINIÃO PÚBLICA DA ÉPOCA	146
FIGURA 124 -	ANÚNCIO DE JORNAL (<i>SAGE-FEMME</i>)	148
FIGURAS 125-126-	REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DAS <i>SAGES- FEMMES</i>	154
FIGURAS 127-128-	REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE REAÇÕES À GRAVIDEZ INDESEJADA	157
FIGURA 129 -	REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA REAÇÃO À GRAVIDEZ INDESEJADA	157
FIGURA 130 -	REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA INSPIRADA NO POEMA DE ILLICA	158
FIGURAS 131-132-	REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE GUSTAV A. MOSSA	159

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 –	CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1905)	140
QUADRO 2 –	CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1906)	140
QUADRO 3 –	CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1907)	140
QUADRO 4 –	PESQUISA NA IMPRENSA (PARIS, 1889-1949)	142

RESUMO

Esta tese constitui uma pesquisa em história da arte, relativamente ao tríptico intitulado *La Faiseuse D'Anges* (A fazedora de anjos), de autoria do artista brasileiro e filho de imigrantes alemães, Pedro Weingärtner (1853-1929). É objetivo geral desta tese relacionar, analisar e propor uma leitura crítica acerca dos aspectos picturais, sociais, culturais e historiográficos das representações constantes no tríptico, integrante do acervo da Pinacoteca de São Paulo. O artista percebe a mulher como o centro da sociedade – um pilar – e o lugar capital do casamento em sua vida, como fator de reconhecimento. A injunção desse *status quo* está nos detalhes dos objetos e da cena de carnaval e dos interiores que Weingärtner propositalmente colocou em sua composição, ao reproduzir essa realidade cotidiana, característica da pintura de gênero do século XIX, em toda a Europa. Entende-se que a simbologia e a sugestão foram sua primeira opção de linguagem. Depois, apoiou-se na obra literária *Fausto*, de Goethe, que permeia as três partes do tríptico. O título enigmático, relativo às abortadeiras, colocava em pé de igualdade todo tipo de prática que, de alguma forma, tentasse prejudicar a vida de um novo ser em geração. Pedro Weingärtner criou um tríptico sob um clima prejudicial em relação ao nascimento, resolveu sugerir o abandono e o colocou em posição igualitária ao crime de infanticídio.

Palavras-chave: feminilidade e maternidade, infanticídio, artes plásticas, história da arte, tríptico de Pedro Weingärtner, mulher no final do século XIX e início do século XX.

ABSTRACT

This thesis constitutes a research about Art History, focused on the triptych entitled *La Faiseuse D'Anges* (Angels maker) by the Brazilian artist and German immigrants' son, Pedro Weingärtner (1853-1929). The general goal of this work is to analyze and propose a critical reading of pictorial, social, cultural and historiographical aspects of the representations contained at the triptych, part of Picture Gallery of São Paulo State collection. The artist perceives the woman as the society center – a pillar - and the main place of marriage in her life as a fact of recognition. The injunction of this *status quo* is in the objects' details, in the carnival scenes and in the interiors than Weingärtner places on purpose in his composition, reproducing this daily reality, characteristic in 19th century paintings, all over Europe. Symbology and suggestion are understood as his first language option. Afterward, the artist based his work on *Faust* by Goethe, a literary text that pervades the whole triptych. The enigmatic title, referred to women who practiced abortion, put in the same level all practices that, somehow, attempted to damage the life of a new human being. Pedro Weingärtner created a triptych under a birth damaging approach and suggested the abandonment as well as put it in the same position of infanticide crime.

Key-words: femininity and motherhood, infanticide, art history, triptych of Pedro Weingärtner, women in the late nineteenth century and beginning of the twentieth century

Pedro Weingärtner(1853-1929)
'*La faiseuse D'Anges*', Roma, 1908
Óleo s/ tela, tríptico, H 1,51 x 81,5 ; 1,51 x 2,02 ; 1,51 x 81,5 m



Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo-SP

1 INTRODUÇÃO

Esta tese constitui uma pesquisa em história da arte, relativamente ao tríptico intitulado *La Faiseuse D'Anges* de autoria do artista brasileiro e filho de imigrantes alemães, Pedro Weingärtner (1853-1929).

Aborda aspectos significantes que aludem às relações da sociedade da Europa, no final do século XIX e início do século XX, sob uma perspectiva analítica dos condicionantes do comportamento da mulher, sobretudo quanto à sexualidade, às condições de maternidade e à sua preparação para a vida.

A obra em análise aponta, quanto ao contexto histórico e contemporâneo do autor, a possibilidade de denúncia quanto a práticas de infanticídio resultantes de hábitos, costumes e visão de mundo que sinalizariam um determinado código moral a organizar tais sociedades.

A pertinência desta pesquisa também faz suscitar em que medida a obra permanece atual, face aos impasses que insistem quanto ao exercício da feminilidade e da função materna, em diversos cenários e culturas, em todo o mundo.

1.1 OBJETIVO GERAL

É objetivo geral desta tese relacionar, analisar e propor uma leitura crítica acerca dos aspectos picturais, sociais, culturais e historiográficos das representações constantes no tríptico do artista Pedro Weingärtner, intitulado *La faiseuse d'anges*, integrante do acervo da Pinacoteca de São Paulo.

1.1.1 Objetivos Específicos

São objetivos específicos desta tese:

- buscar elementos subjacentes à obra em estudo, quanto à condição feminina na Europa, no final do século XIX e início do século XX;

- investigar qual teria sido o posicionamento do pintor relativamente ao tríptico em estudo;
- pesquisar as motivações do pintor ante sua manifestação artística: um drama e uma narrativa por meio de um tríptico pictórico;
- verificar aspectos de transversalidade e transdisciplinaridade que possam dar conta dos recursos imaginários e simbólicos implícitos na obra, considerando fatos, documentos e informações presentes no direito penal, na medicina legal, na imprensa, na literatura e nas artes plásticas, no respectivo contexto histórico e geográfico;
- finalmente, apresentar a própria leitura crítica da autora, a partir dos estudos realizados e conhecimentos adquiridos, numa posição de também produzir conhecimento que legitime a função da história da arte no que diz respeito aos grandes temas que instigam civilizações em diferentes tempos, também na atualidade.

1.2 JUSTIFICATIVA

A escolha como pesquisa de doutorado da obra de Pedro Weingärtner, pintor nascido no Rio Grande do Sul, deu-se durante o período de mestrado da autora, em que participou de um seminário sobre o artista em tela, ministrado pelo professor Luciano Migliaccio.

Não se pode deixar de reconhecer o aspecto da curiosidade de analisar a obra desse pintor gaúcho, não tanto por alguma medida de bairrismo nesse interesse mas, sobretudo, pela facilidade de acesso a material para pesquisa e contatos na região sul do Brasil, uma vez que também a autora desta pesquisa é nascida e tem familiares que vivem no Rio Grande do Sul.

O trabalho em pauta tratava do regionalismo italiano na obra de Pedro Weingärtner, e veio a se tornar objeto de uma tesina apresentada em um curso de três meses, realizado na Espanha, junto ao doutorado em História da Arte e da Arquitetura na América Latina. Durante esse curso, houve um questionamento da parte do

professor Jorge Coli a respeito do Tríptico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de autoria do pintor Pedro Weingärtner. A partir de então, estava instalado o estímulo para o início de um trabalho relativo à obra.

A forma e o tema pareciam indicar uma ruptura nas sucessivas produções de pequeno formato de Weingärtner e nos temas de gênero. Além do mais, entendeu-se que seria mais viável estudar, de alguma forma, um tema que é fundamental para a mulher e, em geral, também problematizado pelo olhar masculino. Atualmente, reconhece-se que talvez fosse mais fácil continuar estudos acerca do regionalismo italiano, tema possível para desenvolvimento de tese. Entretanto, o mestrado feito em história da arquitetura implicou um desafio para ampliar conhecimentos em artes plásticas.

Em estudos do mestrado, estiveram presentes historiadores, sociólogos, arquitetos. Havia um foco quanto ao que fosse relacionado às edificações, enquanto também havia um interesse de poder buscar um olhar outro, diferente do que culturalmente enseja a tridimensionalidade dos edifícios. A ciência – o conjunto de saberes – que estaria por trás de uma pintura era algo tão distante, tão difícil que se resolveu enveredar por esses caminhos.

Quanto ao ponto de partida desta pesquisa, havia em comum o contexto histórico e até mesmo a origem do pintor em estudo no doutorado e o arquiteto do mestrado. Ambos foram filhos de imigrantes alemães, com uma formação européia, e de famílias radicadas no Rio Grande do Sul.

Vale mencionar que a permanência por um ano e três meses em Paris, com acesso a variados meios e documentos histórico-culturais, atinentes aos costumes e modos de vida do final do século XIX e início do século XX, possibilitou o aprofundamento necessário para esta pesquisa acadêmica.

Incontáveis visitas a museus e estudos transversais que incluíram o campo da medicina legal, do direito, da comunicação, da literatura e, em especial, das artes plásticas, área de abordagem da tese, legitimaram o desejo de enfrentar e superar esse grande desafio pelos labirintos da produção do conhecimento.

1.3 MÉTODO

Esta tese está organizada em seis capítulos.

Neste **capítulo de Introdução**, demonstram-se as linhas gerais da pesquisa, com a definição do objeto, dos objetivos, da justificativa e a estrutura metodológica.

No **capítulo 2**, intitulado Fundamentos da pesquisa em Weingärtner, são apresentadas informações gerais sobre o tríptico do artista, sua biografia, uma leitura analítica de sua trajetória, bem como é demonstrado o percurso feito em busca de dados e documentos que permitissem um aprofundamento das relações culturais com a obra em estudo.

Também é apresentada a carta que menciona o tríptico exposto na Pinacoteca de São Paulo e, ainda, explica-se e se relata como ocorreu a pesquisa de campo, realizada em Paris.

No **capítulo 3**, aborda-se a representação estética do exercício da maternidade no final do século XIX e início do século XX, em países da Europa. Procurou-se, inicialmente, destacar o tema da “maternidade ameaçada”, que apreender elementos significantes no tríptico, que poderiam estar relacionados à tradição de cenas do *Massacre dos inocentes*, *O complexo de Medeia*: a relação entre mãe e filho. Questionamentos em torno do nascimento são abordados com enfoque na produção artística dessa época.

No **capítulo 4**, trata-se do tríptico de Weingärtner em sua perspectiva histórica, de sua exposição e da crítica recebida. A exposição da obra em São Paulo, em 1910, sua recepção e compra, bem como repercussão nos meios de comunicação de então, também compõem como elementos constitutivos desta etapa da pesquisa.

O **capítulo 5** comporta uma análise crítica da obra em tese de Weingärtner. Apresenta-se então uma leitura de Jorge Coli acerca do tríptico, bem como de seu biógrafo, Ângelo Guido, e de Rafael Cardoso.

Ainda no capítulo 5, é feita uma abordagem descritiva e conceitual da obra, que inclui os seguintes elementos: estudo do primeiro painel (esquerda) do tríptico de Weingärtner; articulações relativas à sedução, na obra de *Fausto*, de Goethe; análise

da relação de objeto na obra de Goethe e o olhar de Weingärtner; o infanticídio e o matricídio em *Margarida*, de Goethe; comparações entre a obra em tese com a arte de Delacroix, Peter Cornelius, Tony Johannot e Jean-Paul Laurens; ligações entre Weingärtner e *Fausto*, de Goethe; estudo sobre dúvida e melancolia na parte central do tríptico em tese; o elemento "mamadeira" no contexto da obra de Weingärtner em estudo; representações pictóricas do sintoma melancólico e análise do ambiente na no tríptico pesquisado.

Quatro outros subitens importantes constituem o capítulo 5: a questão do infanticídio na obra em estudo – o terceiro painel do tríptico de Weingärtner; ligações entre o tema do tríptico com o direito e a medicina, com a imprensa, a literatura e as artes plásticas.

O **capítulo 6** se destina à Conclusão, na qual são apresentadas as considerações finais relativas à pesquisa, à leitura das possíveis inquietações e motivações do autor quanto a sua criação artística, e, ainda, a própria visão da autora e o singular modo como foi tomada pela obra.

Por fim, são mencionadas as **Referências** utilizadas nos estudos e apresentados os **Anexos** respectivos.

2 FUNDAMENTOS DA PESQUISA EM WEINGÄRTNER

A tese sobre a leitura moral relativa ao universo da mulher, na obra de Pedro Weingärtner, resulta de uma busca sucessiva por fontes e iconografia para tornar menos empíricos e mais conceituais as informações de seu tríptico.

Desse modo, parte-se do pressuposto de que há um tema fundamental na obra de Weingärtner em análise, sobretudo no que se refere aos valores culturais de uma determinada época, e, ainda mais, quanto ao que constituiria o mundo da mulher no contexto histórico abordado.

2.1 INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE O TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER

Os três painéis, em exposição na Pinacoteca de São Paulo, promovem critérios de conexões, por meio dos quais se observa um fundo moral e discutível quanto à maternidade, sua recusa expressa pelo aborto e, mais além, pelo infanticídio.

A primeira parte da obra sugere um momento de sedução, um *affaire* que a jovem personagem vive ao conhecer um homem em um baile à fantasia. Depois, observa-se o momento do *chagrin* e da tristeza no semblante de uma jovem mãe que segura no colo com aparente indiferença e desdém um recém-nascido, em situação de uma possível entrega a uma mulher que ocupar-se-ia da nutrição e educação dessa criança bastarda. Diga-se, não se vê a jovem mãe em ato de entrega do filho, o que está tão-somente como sugestão. Por fim, uma mulher de cabelos grisalhos, madura, conta as moedas que estão sobre a mesa quando é surpreendida, em um ambiente que parece uma cela de prisão, por uma nuvem de anjos que sai pela fumaça do forno, talvez simbolizando um possível crime ou vários, ou até mesmo o crime de abandono e que apareceria para atormentar a consciência dessa velha mulher. A culpa, a vergonha e a moral e os “bons costumes” viriam recidivamente aparecer como uma forma de punição.

2.2 BIOGRAFIA DE PEDRO WEINGÄRTNER

Pedro Weingärtner nasceu na cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, no ano de 1858. Era filho de imigrantes alemães. Sua formação artística se deu primeiramente com o pai; depois sob o olhar do irmão, Inácio Weingärtner; então com o português Araújo Guerra e, ainda, com o pintor Delfim Câmara, entre 1870 e 1872.

Em 1877, ao dispor de recursos financeiros, Weingärtner decidiu partir para a Europa. Em Hamburgo, matriculou-se na Escola de Arte de Baden, na cidade de Karlsruhe, em outubro de 1878. Nessa escola, Weingärtner ingressou na turma do professor Theodor Poeckh e, depois, na de Ernest Hildebrandt.

Em outubro do ano seguinte era admitido na Real Academia de Belas Artes de Berlim. Paris e especialmente a academia Julien o atraíram no período de 1882 a 1884, antes de se fixar em Roma, subsidiado por D. Pedro II. Dois professores o orientaram durante sua estada na França: Tony Robert-Fleury (1837-1912) e Adolphe Bouguereau (1825-1905).

Sua transferência para a Itália deve ter se verificado durante os primeiros meses de 1886. Daí por diante Roma se tornou sua residência fixa, embora temporariamente se ausentasse do ateliê para breves excursões a Pompéia, Herculano, Nápoles; para passar o verão em Anticoli Corrado, com o seu colega e amigo Barbasan, ou para mais demoradas viagens ao Rio Grande do Sul e exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Durante cerca de três anos, entre 1891 e 1893, foi professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, depois retornou a Roma, cidade onde passou a maior parte da vida. Em 1920, retornou ao Rio Grande do Sul. Viveu os últimos anos de sua atividade em Porto Alegre, onde realizou mais duas exposições na cidade no ano de 1925. Faleceu em 1929.

No que se refere ainda à biografia de Pedro Weingärtner, desde cedo, Pedro tinha uma evidente e forte ligação com o desenho, talvez por pertencer a uma família de litógrafos. No dicionário biográfico de artistas alemães de Thieme e Becker¹, encontrou-

¹ THIEME, Ulrich; BECKER, Felix. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 1-4. Leipzig: E. A. Seemann, cop. 1980-1989. Tomo XXXV, p. 292.

se uma referência sobre o artista que remete a uma notícia em uma revista inglesa datada de 1901 e também à exposição universal de Paris em 1900.

2.3 LEITURA ANALÍTICA DA TRAJETÓRIA DE PEDRO WEINGÄRTNER

Dois pontos parecem fundamentais nesta análise: primeiro, que Weingärtner era descendente de imigrantes alemães que colonizaram o Rio Grande do Sul e que se situaram na zona de São Leopoldo. Segundo, não surpreende que a temática regionalista se introduzisse modernamente na sua pintura de gênero, um regionalismo que representava a vida dos imigrantes no sul do Brasil².

Nesse período de dois séculos, no entanto, o pintor e muitos de seus contemporâneos estiveram imbuídos da orientação do divisionismo e das influências mútuas e complexas do positivismo e do simbolismo que colocam aos artistas interrogações novas a propósito de sua criação, questionamentos estes e pesquisas que compreendem também sua relação com a fotografia. Pedro Weingärtner, assim como Liebel e os demais, utilizaram a fotografia como substituto do desenho de observação e também os modelos no atelier. Considere-se que, provavelmente, além de fotografar, usava fotos do conhecido fotógrafo Lunara-Luís Nascimento Ramos (1864-1937).

Como foi dito, um dos mais importantes contatos do círculo de amizade de Pedro Weingärtner foi o pintor aragonês Mariano Barbasán Laguerela.

Há muitas ocorrências de sua trajetória que vão da biografia, da correspondência de Joaquim Nabuco a alguns contatos que tiveram em comum Laguerela e o pintor

²*Derrubada*, do gaúcho Pedro Weingärtner, talvez seja a obra de maior êxito entre as que se inserem no filão da retomada da paisagem nacional baseada no exemplo de Taunay. Contudo, nos troncos retorcidos e nas raízes revoltas, expostas a uma luz crua, o artista soube captar as consonâncias simbólicas do tema, enquanto resolve os planos e os contrastes luminosos mediante densos empastes de cor na superfície. Em sua pintura de gênero, Weingärtner fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira, representando o mundo dos emigrantes no sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume e, por vezes, com rara concentração formal, como em *Desolada*, atualmente no Masp. MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: Mostra do Redescobrimento. *Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 180.

Pedro Weingärtner, como é o caso do Papa Leão XIII: Guido³ diz que ele tinha muita estima pelo pintor e que fazia parte das pessoas que visitaram seu ateliê em Roma. A leitura das cartas e o conhecimento das biografias se imbricam deixando a impressão profunda de que alguns intelectuais, artistas, diplomatas que passavam por Roma tenham visitado o atelier de Weingärtner, na Via Margutta.

O presidente brasileiro Campos Sales, após sua eleição em 1898, durante sua viagem à Europa, visitou o atelier de Pedro Weingärtner. O presidente manifestou interesse em adquirir o quadro *Tempora Mutantur* (Roma, 1898) mas este já estava destinado a ser enviado ao Rio Grande do Sul. No entanto, sabe-se que adquiriu outros trabalhos, do modo que, conforme Guido⁴, seriam *Julgamento de Paris*, *Sapho* e *Raphsodo*.

As cartas encontradas, endereçadas a Weingärtner, ferramenta essencial para se compreender a personalidade do pintor, são datadas e assinadas desse período de criação do tríptico, entre os anos de 1905 e 1910.

Em 1905, Pedro Weingärtner enviou um auto-retrato ao amigo Joaquim Nabuco. A carta datada de 28 de outubro de 1905 leva agradecimento por parte do embaixador e um elogio ao trabalho do artista, conforme se verifica:

Pedro Weingärtner, Roma. Washington, 28 de outubro 1905. Meu caro amigo Sr. Weingärtner, somente agora vejo o seu retrato e peço-lhe que me creia mais do que agradecido, commovido e feliz ao sentimento possuidor d'essa obra d'arte para mim inapreciável. N'ella está todo o seu coração e o seu talento. Não preciso dizer mais, não lhe poderia dizer tudo. Do seu todo, em Roma, Joaquim Nabuco. (Carta de 28/10/1905, enviada por Joaquim Nabuco a Pedro Weingärtner, do Arquivo Joaquim Nabuco, Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE)

Por meio de suas correspondências com o pintor, Joaquim Nabuco descrevera o que chamou de “galeria”⁵, que eram, na verdade, fotos dos quadros do pintor. Essa

³ GUIDO, A. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Diretoria de Artes da Divisão de Cultura, 1956, p. 105.

⁴ Ibid. p. 106-7.

⁵ Transcrito conforme a escrita da época: “Às vezes quando me sinto cansado e preciso distrair-me, tomo as photographias dos seus quadros e percorro a sua galeria. É este um meio que não me falha de

galeria, conforme Nabuco, tinha uma divisão temática de retratos, “quadros antigos”, italianos e rio-grandenses. Ademais, ele comentara da morte de um dos amigos em comum em Roma; porém, enfatizava a presença de outro amigo do pintor, o embaixador Carlos Magalhães de Azeredo⁶ (1872-1963).

Na continuação, Nabuco sugeria que Weingärtner fizesse uma viagem a Portugal para pintar cenas da região do Minho. A menção de uma clientela já formada na Itália e talvez uma possível indisponibilidade de fazer essa viagem foi feita pelo embaixador:

Não sei se pode abandonar o terreno da lucta, agora que tem sua clientela formada, mas eu estimaria bem se fosse ao Minho e nos reproduzisse scenas portuguezas como faz com as da Itália. Será o Lima tão bello como a tradição, desde os Romanos, ou figura?

repousar e renovar o espírito”. (Carta de 29 de outubro de 1908, enviada por Joaquim Nabuco a Pedro Weingärtner, Arquivo Joaquim Nabuco. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Recife-PE).

⁶ Brazilian Embassy, Washington, D.C. Oct. 29, 1908. Conforme a grafia de então: “Meu caro Sr. Weingärtner, não o posso esquecer, mesmo que fosse ingrato, porque o tenho sempre diante dos olhos no seu bello retrato, do qual sou orgulhoso possuidor. Às vezes, quando me sinto cansado e preciso distrahir-me, tomo as photographias dos seus quadros e percorro a sua galeria. É este um meio que não me falha de repousar e renovar o espírito. Devo-lhe mais este favor, de me ter dado a melhor das medicinas cerebraes de que faço uso. Diga-me se sua galeria tem aumentado muito nestes annos últimos. Já agora quizeria ter completa a sua obra. Sabe o que tenho. Em matéria de retratos, tenho o de Madame M. de Azeredo e o de madame Bruno Chaves. O primeiro, creio, é o mais antigo. De quadros antigos, a *Sentença de Paris*, *Bachanal*, *Vingança de Pan*, *Raphsodia*, *Daphnis e Chloe*, *Meditação*, *Flautas de Pan*, *Brigas de Gallos*, e o impagável *Recitatur Acerbus*. Como quadros italianos, tenho *Ave Maria*, *Tempora Mutantur*, *A bordo do Regina Margherita*, a nova estrella, *Casamento em Anticoli*, *Ceifa em Anticoli*, o modelo, *Bailarinas*. Como quadros Rio-Grandenses, ou do Sul do Brazil, *Troppo Tarde*, *Arrependimento*, *Piquete do General Arthur Oscar*, *Federalistas de 1893*. Donde é *As Herdeiras*, que também tenho? E depois d’isso o que veio? Estimaria saber que tem prosperado e que vae bem de saúde. A falta do nosso amigo Barros Moreira lhe será sensível, mas tem o Magalhães de Azeredo.[...] Não sei se pode abandonar o terreno da lucta, agora que tem sua clientela formada, mas eu estimaria bem se fosse ao Minho e nos reproduzisse scenas portuguezas como faz com as da Itália. Será o Lima tão bello como a tradição, desde os Romanos, o figura? Creio que só me fiaria na sua impressão. Uma boa temporada às margens d’elle, e em Vianna na foz, talvez resultasse em algumas obras primas, que espalhariam pelo Brazil e pelo mundo a admiração pela paizagem portugueza de todo desconhecida longe d’ella. Mas parece um attentado querer afastá-lo de Roma, mesmo pelo tempo indispensável para ver e sentir o Minho, sobretudo Ponte de Lima e o Lima. Falo-lhe d’elle como do Valle de Tempe pela fama histórica. Mas estou certo que não voltaria desenganado.esta não tem outro fim senão matar as saudades e mostrar-lhe que sou sempre o seu constante admirador e amigo. Joaquim Nabuco.

O papel do embaixador como uma espécie de “mecenas” ou “comanditário” pontuaria caminhos e decisões na obra do pintor assim como essa produção sobre a região do Minho. A argumentação fora de que essa mudança para temas de paisagens de Portugal alcançaria grande sucesso no Brasil, afetando diretamente a carreira do pintor, como se vê em outra carta de 1909 enviada por Joaquim Nabuco:

Aqui Sorolla fez uma exposição e o entusiasmo pela nova Escola Hespanhola é maior do que por qualquer outra. Os assumptos portuguezes teriam grande sucesso no Brazil. Sei que muito custa mudar, mas neste caso acredito que a mudança seria uma renovação e lhe abriria grande carreira.

Em 1909, Weingärtner viajara efetivamente para Vianna do Castelo e outras regiões portuguesas. Em uma carta a Joaquim Nabuco⁷, o pintor descrevia que estivera em Vianna do Castelo em uma feira e, depois, seguira para Santa Marta, onde permanecera mais tempo. Ele enfatizava a amabilidade das pessoas e a cromática do lugar, além da possibilidade de usar como modelos as moradoras da região.

Os quadros com temas dessa região seriam expostos em 1910, em São Paulo. Além do fato de Pedro Weingärtner dizer em suas cartas que se encontrava “neomasthemico”, afirmava necessitar de independência financeira e que, para tanto, preparara a grande exposição em 1910 em São Paulo.

O aspecto mais importante dessa troca de correspondências estava relacionado às fotos de obras enviadas pelo pintor, as quais proporcionavam um diálogo que, por sua vez, influenciava a criação do artista. Não se pode estabelecer uma data precisa para o começo da amizade e das indicações picturais e temáticas dadas por Nabuco ao pintor.

⁷ “Estive em Vianna do Castelo para a grande feira, que durou três dias. É uma das festas mais bonitas de Portugal. Onde mais me demorei foi em Santa Marta, entre Vianna do Castelo e Ponte do Lima. Santa Marta é muito pitoresca e os estuários das lavadeiras são muito bonitos, vivos de cor, as mulheres bonitas e esbeltas, entre ellas muitas loiras, que com a maior amabilidade, prestar-se-ão para modelos e assim me facilitarão o trabalho.” (Carta de 20/12/1909, de Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco. Arquivo Joaquim Nabuco, Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE).

2.4 BUSCA DE INFORMAÇÕES APROFUNDADAS ACERCA DA OBRA EM ESTUDO

No início deste doutorado, foram realizadas pesquisas em Porto Alegre e São Leopoldo em busca do maior número possível de fontes e documentos. A biografia do artista em estudo, escrita por Ângelo Guido, é a maior referência sobre Pedro Weingärtner e foi baseada em documentos que ainda existiam numa estância do médico que cuidou dele até a morte.

Pedro Weingärtner não teve filhos e sua obra ficou por muito tempo esquecida. Os dois maiores acervos de suas telas e desenhos são a Aplub e o Margs. Em dezembro de 2007, a autora desta tese teve a oportunidade de ver as obras de muitos colecionadores particulares de Porto Alegre com a professora doutora Ruth Tarasantchi (exposição Pinacoteca), pois muitos deles não lhe permitiram tal acesso, em 2004, em contato feito como estudante de doutorado.

Primeiramente, buscou-se um corpus iconográfico sobre o tema do infanticídio, sobre o qual não foram encontradas muitas representações, embora não houvesse algum fato da biografia do pintor que inspirava tal representação. Depois, partiu-se para a etimologia das palavras, que é o título do quadro, *Chez la Faiseuse D'Ange*, encontrando assim outro assunto, o aborto. A pesquisa a fundo sobre a diferença entre aborto e infanticídio tornou-se então obrigatória. Como parte do processo de compreensão do assunto, fez-se um curso sobre feminismo e mergulhou-se na literatura e na história das mulheres, uma vez que desse trabalho há muito do universo da mulher representado pela arte.

A biografia do pintor não dava pistas do motivo pelo qual ele poderia ter pintado esse quadro. Então, durante seu período de bolsa Getty, em Paris, enquanto a autora desta tese trabalhava no Inha com os colecionadores da *Gazette de Beaux Arts*, semanalmente, veio a idéia de procurar por embaixadores que também poderiam ter sido colecionadores e tivessem talvez uma obra de Weingärtner. Assim foi encontrado o nome de Joaquim Nabuco.

A partir daí, foi-se à BNF (*Departement des Estampes*), mas entre a correspondência existente de Joaquim Nabuco, nenhuma se endereçava a

Weingärtner. Depois, foi-se à embaixada do Brasil para pesquisar arquivos e livros. Os poucos arquivos abertos ao público e a biblioteca situam-se na *Maison du Brésil*, onde foi encontrada somente uma publicação de Relações Diplomáticas do Brasil de Raul Campos, com a lista dos nomes dos embaixadores, mas nada que se relacionasse diretamente com o pintor.

2.4.1 A carta que menciona o tríptico exposto na Pinacoteca de São Paulo

Feito o contato com a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), para que permitissem e fizessem o envio de todas as cartas de Weingärtner a Nabuco e vice-versa, teve-se acesso ao material. Surpreendentemente, em uma dessas cartas, Weingärtner falava do tríptico e do tema do quadro.

A carta falava em uma mulher que teria queimado mais de cem recém-nascidos em Paris, em 1906. Trata-se de uma informação um pouco vaga, pois a quantidade de periódicos é grande dessa época para se fazer uma comparação histórica alinhada a fatos culturais e sociais. Por essa razão, buscou-se entrevistar o M. Senechal, no Inha, para que ele indicasse periódicos a serem pesquisados.

2.4.2 Pesquisa de campo, em Paris

Depois, também se visitou a BNF (Tolbiac). Primeiramente, pedia-se acesso somente ao ano de 1906 e também à *table de matières* de um jornal, quando havia. Procurou-se no *L'illustration*, o jornal que M. Senechal apostou onde a notícia estaria; após na *Gazette de Tribunaux*; no *Petit Journal*, *Le Temps*, entre outros, mas nada foi encontrado.

Na verdade, o único *fait divers* que aparecia recorrente era relativo a Jeanne Weber, a *l'ogresse de goutte de lait*. Em 1901, sua filha morreu em circunstâncias que foram ignoradas. Em 1906, apresentou-se à Cour d'Assises de la Seine acusada de ter

estrangulado ou tentado estrangular quatro crianças, sendo suas três sobrinhas, Suzanne, Georgette(dezoito meses) e Germaine(sete anos) e seu sobrinho Maurice(dez meses). Em maio de 1908, após ser acusada duas vezes de assassinar crianças, e duas vezes presa, ela foi de novo presa em flagrante delito cometendo seu sétimo assassinato.

Após dois meses de pesquisa em jornais, foram estudados textos da bibliografia de Direito, em livros sobre processos.

Para ampliar as possibilidades de acesso a informações relativas à obra de Weingärtner as bibliotecárias da instituição indicaram os seguintes livros: *Os Grandes processos do século XX*; *L'encre et le sang*; *Les faits divers à Paris au XIX ème*; entretanto, todos faziam referência somente a Jeanne Webber. Ao ler seu processo na Gazette de Tribunaux, não houve convencimento bastante que se tratasse dessa mulher o tema em estudo na obra de Weingärtner. Ainda assim, fica a hipótese de sua influência na obra o autor em estudo.

Posteriormente, foram pesquisados os arquivos da Polícia de Paris, na busca por algo mais pontual como um nome, um processo para depois partir para os jornais, pois um período de dois anos e mais de 15 títulos era inviável para ser pesquisado no breve tempo existente. Nesse local, deram os arquivos da Morgue que eram uma espécie de álbum que continha nome, data, causa da morte e a foto da pessoa.

Durante essa difícil pesquisa, foram encontrados um feto por dia no período, de 1905 a 1907, e nos arquivos de processos havia mais casos de aborto do que de infanticídio. Então, passou-se a tratar essa busca como secundária e continuou-se a pesquisa iconográfica e literária. Fez-se um levantamento de muitas obras, como de *Fausto*, de Goethe e, após separar três traduções em línguas diferentes, iniciou-se um estudo acerca do tema.

A iconografia e as relações com o tema do Fausto de Goethe são uma das partes mais interessantes do quadro e da tese. A própria origem e a intimidade com a língua podem ter sido a razão pela qual ele teve contato com a obra. Na seqüência, o estudo da obra *Fécondité*, de Émile Zola, na qual se relaciona com a parte central do tríptico, tornou a leitura iconográfica estimulante a outras reflexões.

O questionamento relativo aos detalhes, tal como a mamadeira, levou à *nourrice* que propiciou o acesso ao DVD *La nourrice* e o livro *Les nourrices sur Paris au XIX ème siècle*.

Começou-se então a fazer pesquisa no *Musée de l'Assistance Publique de Paris* e nos arquivos do museu. As fontes de iconografia e também os livros ajudaram a entender questões ligadas diretamente com o aborto-infanticídio (morte) e o nascimento (vida): a questão da roda, da mortalidade infantil, das babás, o leito materno, a parteira (*sage-femme*), o discurso médico etc.

Do direito penal francês e brasileiro, buscou-se conhecer das penas para as mulheres que cometiam aborto e infanticídio. Na medicina legal, foi encontrado um manual do século XIX, com casos de infanticídio na França. Nas obras mais contemporâneas, estão a discrepância e a dificuldade em provar a loucura transitória no estado puerperal.

Após estudar uma possível associação com a figura de Medéia, concluiu-se que não havia uma relação evidente com o tema do tríptico. A iconografia do massacre dos inocentes foi primeiramente algo que atraiu; porém, o fato de não haver representação do cadáver da criança no quadro de Weingärtner, mas sim uma simbologia de anjos que saem do forno, pareceu tornar pouco condizente tal afirmação.

Apesar do tema fazer referência à maternidade, entende-se que aborto e infanticídio são as questões mais pertinentes ao quadro, relacionadas diretamente com a obra de Goethe. Por isso, o espaço dado na tese para o tema da maternidade foi reduzido.

O objetivo “moralizador” da representação da mãe como melancólica, numa posição de recusa do bebê recém-nascido, levaram à busca da iconografia da melancolia na pintura. Sem dúvida, tornou-se necessário desenvolver nessa parte a problemática da melancolia, além de causar questionamento se seria justificado que a *mãe* infanticida fosse por sua vez punida, já que estava também sob a influência de um *pai devorador* (Saturno-Goya).

Como foram pesquisados todos os números entre 1906 e 1908, do *Assiette au Beurre*, na Biblioteca do Inha e no Sebo da Rua l'Arbre Séc, em Paris, descobriu-se de

1907 um número inteiro de desenhos que tratavam do *Laboratoire de Faiseuses d'Anges*. Mais adiante, em uma conversa informal com Michelle Perrot, ela questionou sobre a carta e essa mulher: *Est-ce que cette femme a vraiment existée?* Não houve resposta pois, sob um olhar mais crítico, entende-se que a mulher real no quadro seja *Margarida* (Goethe), que permeia as três partes do tríptico.

Por meio da pesquisa, buscou-se explorar o tema *de Fausto*, passando para a literatura naturalista e depois ao simbolismo na arte. Imagina-se que viver nesse *fin-de-siècle* foi um período de considerável mal-estar para o pintor que, além de tudo, sempre teve privações financeiras.

Ao mesmo tempo, essa década produziu uma cultura visual vibrante, a qual Weingärtner mesclou com sua sensibilidade. A obra em análise se torna fascinante porque sua aproximação com a literatura faz dialogar diretamente com a sociedade da época. Ao se contemplar o tríptico, é possível perceber uma inquietude tal como a que provoca a obra de Goethe: ambos quiseram mostrar o “homem moderno” e a “mulher moderna” de seu tempo.

3 REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO EXERCÍCIO DA MATERNIDADE NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX EM PAÍSES DA EUROPA

*La maternité est la grande affaire de femmes*⁸.

Neste capítulo, antes de entrar na análise do tríptico, serão analisadas questões que envolvem as ligações entre mãe e filho, relacionadas às mentalidades das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX. Diz Michele Perrot⁹,

tudo o que se ensinava sobre esse assunto (a maternidade) era, aliás, confuso e contraditório: o filho era um dom de Deus; ele era também a justificação de atos considerados grosseiros e repreensíveis, mesmo entre esposos, quando a fecundação não vinha justificá-los.

No velho Continente, a maternidade era vista como algo que começava a partir do nascimento da criança, depois do parto, acontecimento objetivamente delimitado no tempo, mas considerado amedrontador, perigoso e algumas vezes mortífero¹⁰. Suas representações estavam expostas por meio da sensibilidade dos artistas desse período, aliadas à mentalidade de grupos sociais relacionados às descobertas científicas, à puericultura, ao Estado, ao discurso médico. O desejo pela criança, concepção, gravidez, parto, pós-parto, aleitamento, certamente eram entendidas como importantes fases quando a sociedade ocidental conheceu a assunção da maternidade.¹¹

⁸ Perrot, M. *Mon histoire des Femmes*. Paris: Ed. Seuil, 2006. p. 88.

⁹ Marguerite Yourcenar, em *Souvenirs Pieux* (trad. Lembranças venerandas), Ed. Gallimard, debruça-se sobre mentalidades das últimas décadas do século XIX e das primeiras do XX. COLI, J. *A gravidez da sombra*. Ponto de Fuga. Caderno Mais. Jornal Folha de S. Paulo, 19/01/2003.

¹⁰ BENHAÏN, M. *La folie de mères, j'ai tué mon enfant*. Paris, éditions IMAGO, 1992. p. 10

¹¹ *Elle l'a nimbée d'amour, l'amour en plus', selon l'expression d'Élisabeth Badinter qui décrit la montée du sentiment maternel depuis le XVIIe siècle et celle de la figure de la mère, dans les pratiques (santé, puericulture, prime éducation) comme dans la symbolique.* Perrot, M. *Mon histoire des Femmes*. Paris: Seuil, 2006. p. 89. tradução: 'Ela ornou de uma auréola de amor, amor a mais', segundo a expressão de Elisabeth Badinter que descreveu a exaltação do sentimento maternal após o século XVII e a figura da mãe, tanto nas suas práticas (puericultura, primeira educação) como no simbólico.

A invenção de uma maternidade modelo nos anos deu-se pela inquietação relativa às teorias neo-malthusianas. E frente a essa ameaça, os órgãos públicos reagiram de duas formas: multiplicaram as medidas para aumentar a taxa de natalidade e sustentaram maiores esforços do corpus medical a fim de reduzir a mortalidade infantil. “*Le bébé devient une personne, caressé, mignoté, par la mère, et à moindre degré par le père. La peinture impressionniste montre peu de bébés, mais s’attache aux berceaux*” (ainsi Berthe Morisot)¹². Por meio da incitação dos médicos para que as mães tomassem nota do crescimento dos filhos, horários de mamada e outras singularidades de seu comportamento, elas se tornavam agentes da puericultura e desenvolviam assim, conforme explica Perrot uma individualização da maternidade e o desejo pelo bebê.

Pelas descobertas pasteurianas e criação de maternidades¹³ os médicos puderam ter cuidados especiais com as mães e as crianças no período pós-parto até a “desmama”¹⁴. Qual foi então a sensibilidade dos pintores em relação a isso? Por que houve produção desse tema em diferentes suportes como afrescos, gravuras, e pinturas a óleo, pertencentes a hospitais e, atualmente, a acervos de museus hospitalares?

Trata-se muito mais que uma forma de representação, uma nova mentalidade e novos costumes que se criaram, em que a arte serviria como um caráter educativo de uma assistência médico-social baseada no trabalho científico.

¹² Perrot, M. *Mon histoire des Femmes*. Paris: Ed. Seuil, 2006. p. 98.

¹³ *Rituais de vida, rituais de mortes* as parteiras, as maternidades que surgem para ajudar e ensinar jovens mães os ofícios da maternidade pelas possíveis complicações no parto, os primeiros dias, meses e os primeiros anos. Loux, F. *Rituais de vida, rituais de morte: o nascimento na sociedade francesa pré-industrial*. In: *L'heureux événement: une histoire de l'acouchement*. Catálogo de exposição. Museu da Assistance Publique –Hôpitaux de Paris (07/04 a 16/07/1995). Paris: Frazier, 1995, p. 55.

¹⁴ Isto graças ao professor Adolphe Pinard ‘inventor da puericultura’, que ensinava na clínica obstetrícia na maternidade de Baudelocque de 1890 a 1914.

Tradicionalmente, a maternidade e o parto sempre disseram respeito às mulheres. Observe-se que a medicalização da maternidade foi acelerada pela guerra, de maneira que o uso da mão-de-obra feminina e a vida difícil das mães operárias¹⁵ pesaram como uma forma de contradição no trabalho-maternidade¹⁶. Havia mais obstáculos a um controle de nascimentos que a redução da mortalidade infantil e o

¹⁵ « Rien n'a été fait en France pour la mère et l'enfant. La loi sur le repos obligatoire de 4 semaines après l'accouchement qui existe dans la plupart des législations étrangères, n'a pas encore pu être appliquée chez nous; depuis 20 ans elle dort au sein des commissions. Depuis 7 ans, le projet de loi de M. Strauss, sénateur, sur la protection de la mère et l'enfant, erre aussi de commissions en commissions sans jamais voir le jour, et nous le répétons, il y a tous les ans des milliers de mères françaises qui mettent des enfants au monde en se demandant comment elles parviendront à les élever. Et on se plaint de la dépopulation ! Que l'Etat fasse son devoir envers celles qui lui donnent des enfants; que grâce à des lois protectrices, la maternité devienne pour elles ce qu'elle devrait être, une source de joie, au lieu d'être ce qu'elle est: une source de larmes et d'angoisses. C'est le premier remède, le plus efficace peut-être, à diminution de la natalité en France. (...) La Mutualité Maternelle s'applique à remédier de toutes ses forces à des situations si douloureuses pour la mère et l'enfant; on ne saurait trop admirer la persévérance, l'activité, la foi qu'elle apporte à cette grande et lourde tâche.in : *La maternité chez l'ouvrière en 1911. La situation des femmes et des enfants de nos soldats en 1911*. LEGRAND, E. 1911. *La mutualité maternelle de Paris*, Paris, p. 2. tradução : Nada tinha sido feito na França pela mãe e a criança. A lei sobre o repouso obrigatório de 4 semanas após o parto que existia na maioria das legislações estrangeiras, ainda não pôde ser aplicada aqui; há 20 anos que ela é esquecida no seio das comissões. Por 7 anos, o projeto de lei do Sr. Strauss, senador, sobre a proteção da mãe e da criança, vagueia também de comissões em comissões sem nunca ver o dia, e nós repetimos, todos os anos existem milhares de mães francesas que colocam crianças no mundo se perguntando como elas conseguirão criá-las. E elas se queixam da despovoação! Que o Estado faça o seu dever àqueles que lhe dão essas crianças; que graças às leis protetoras, a maternidade torne-se para elas o que deveria ser, uma fonte de alegria, em vez de ser aquilo que ela é: uma fonte de lágrimas e angústia. Esta é a primeira solução, talvez a mais eficaz, para a diminuição da natalidade na França. (...) A Mutualidade maternal se aplica em sanar com todas suas forças as situações tão dolorosas para a mãe e a criança; não saberemos admirar tamanha perseverança, a atividade, a fé que ela fornece nesta grande e pesada tarefa.

¹⁶ Fundada em 1892, a Mutualité maternelle Paris pretendia fornecer às mães da classe trabalhadora, participantes da sociedade, uma assistência material e moral que eles precisavam no momento crítico da hora do parto. A ajuda material era dada sob a forma de uma indenização de repouso de 12 francos por semana durante 4 semanas, mais um prêmio de amamentação de 10 francos se fosse necessário. Para as mais necessitadas era doado berços, bônus de leite, alimentos ; no momento do parto era emprestado a cada participante, caso ela não tivesse, lençóis, toalhas, camisas, camisolas e bacia. Então, a fim de garantir que a criança teria os cuidados necessários para o seu desenvolvimento, 80 lugares para consultas foram instalados em Paris e no subúrbio, onde estas ocorriam cada semana, as mães recebiam orientação e conselhos de um médico. A Mutualidade maternal também trazia além da ajuda material a ajuda psicológica.

inevitável papel da mãe como única responsável pela educação dos seus filhos. Tal imposição vinha do Estado e da Igreja.

Os neo-malthusianos foram, portanto, fortes e atuantes como no caso da região da Bretanha na França, desenvolvendo uma propaganda engenhosa dedicada aos operários e às mulheres, por meio de folhetos, livros, slogans: *'Femme, apprend à n'être mère qu'à ton gré'*¹⁷.

Conforme relata Coli¹⁸,

Em período de efervescências nacionalistas e guerreiras, era preciso que as populações aumentassem para que os exércitos crescessem. Isso pode explicar algumas criações curiosas, surgidas no universo simbolista, que se centram nos mistérios do nascimento.

FIGURA 1 - Antoine Béranger(1785-1867), *Les Suites De La Séduction*, 1840 ,
Pintura A Óleo Sobre Tela, H 0,895 X L 1,165 m



Acervo: Museu da Assistência Pública de Paris

¹⁷ Perrot, M. *Mon histoire des Femmes*. Paris: Ed. Seuil, 2006. p. 92.

¹⁸ COLI, J. *A gravidez da sombra*. Ponto de Fuga. Caderno Mais. Jornal Folha de S. Paulo, 19/01/2003.

O quadro acima, intitulado *Les suites de la séduction* (As sucessões da sedução), pertence ao acervo do Museu da Assistência Pública - Hospitais de Paris, e foi apresentado ao Salão de 1824. Nessa obra, onde se tem aparentemente uma cena familiar prosaica, há, de fato, uma entrega do bebê às *Enfants trouvées* (Crianças achadas) que seriam encaminhadas para adoção ou criadas pelo Estado.

Nesse caso, o abandono é mais discreto, ou seja, com menor exposição do recém-nascido, em que uma responsável vem buscar a criança que está no colo da mulher agachada aos pés do homem em primeiro plano, à esquerda. Este era um tema por excelência da *Assistance publique* (Assistência Pública) mas com qualidade de expressão em relação a esse *fait divers*, principalmente no semblante de desespero observado na pose de joelhos da jovem mulher com a criança no colo.

Comumente, as crianças eram deixadas nas rodas ou nas portas das igrejas. A escultura de Robert, que participou da exposição Universal de 1900 e depois foi adquirida para o hospital São Vicente de Paula, em Paris, é particularmente emocionante, pois lembra a forma sinistra de exposição que consistia em deixar a criança em um local público, para que fosse acolhida por outrem.

A medicalização da nascença se deu com o uso de novas técnicas como o fórceps, a personalidade de J. L. Baudelocque (1740-1810) e Louis Pasteur. Caso a criança conseguisse passar a primeira e difícil fase do nascimento, começava uma nova fase para enfrentar determinados males da infância que hoje em dia passam despercebidos mas que então se agravavam por falta de higiene e, muitas vezes, poderiam chegar a conseqüências dramáticas.

FIGURA 2 - Robert (? , 1912), *Le Reveil De L'abandonne*, 1894 -

H 0,50 X 0,130 X 0,85



Acervo: Museu da Assistência Pública-Hospitais de Paris.

A criança se tornava um fator de especialização no hospital, como se vê na Figura 3, nesse quadro de Chicotot. A criança está ao centro, no colo da mãe recebendo total atenção dos médicos e dos alunos que estão fazendo procedimentos para uma difteria que atingia a laringe e onde se assistiu à representação dessa operação, considerada benigna na época.

No quadro de Desbordes também está presente o mesmo tema que trata da prevenção e uso de técnicas novas, paralelamente às ciências. A vacinação foi imposta apesar de inúmeras reticências pelo duque Rochefoucault-Liancourt e Louis Pasteur. A prevenção e a preocupação com tais doenças que causariam a morte das crianças nos primeiros anos de vida podem explicar essas criações feitas por artistas em torno desses cuidados após o nascimento. Além, é claro, de não ser descartada a possibilidade de um mercado de arte voltado para os próprios hospitais, pois algumas dessas obras eram compradas pelo Estado ou encomendadas por hospitais.

FIGURA 3 – G. Chicotot (?), *Le Tubage*, S/D –A.P 1497

Pintura A Óleo Sobre Tela ,H :1,30 X L 1,80 M,



Acervo: Museu da Assistência Pública-Hospitais de Paris

Foto: Vivian Paulitsch, 2005.

FIGURA 4 - Constant Desbordes (1761-1828),

La Vaccine Au Chateau De Liancourt, 1812,

Pintura A Óleo-Réplica Original, H : 1,10 X L 1,40 M,



Fonte: Museu da Assistência Pública-Hospitais de Paris

Foto: Vivian Paulitsch, 2005.

Na obra do pintor francês Jean Geoffroy (1853-1924) se pode encontrar a mesma forma de representação em tríptico, mas com um tema oposto. Tal obra está localizada no Museu de Assistência Pública de Paris (*Musée de l'Assistance Publique de Paris*) e retrata o aleitamento dos recém-nascidos, relacionado à grande taxa de mortalidade infantil em Paris, no começo do século XX.

Esse quadro foi encomendado para o *Hospital Laborisière* pelo Dr. Variot¹⁹, em 1908. Geoffroy criou o tríptico tratando do tema do dispensário da *gota de leite* e da “arte” dos médicos em prevenir doenças. O dispensário foi fundado em Belleville para ensinar às mulheres de camadas populares os métodos modernos de higiene dos recém-nascidos. O tríptico, de grandes dimensões, é dividido em uma leitura da esquerda para direita, na paisagem, na consulta e após a distribuição do leite. A difusão das regras da puericultura no século XIX nos meios era até então pouco aproveitada pela medicina.

Nessa representação, Geoffroy mostra o cotidiano de uma instituição médica *Gouttes de Lait* (Gotas de leite) que tinha por função diminuir a mortalidade infantil nas classes menos favorecidas, preservando a primeira infância das doenças causadas pela má alimentação.

Nessa narrativa, primeiramente a criança é pesada, depois é tratada de algum mal até mesmo digestivo e depois está a distribuição do leite esterilizado. Apesar de ter

¹⁹ *Le Dr. Variot est le commanditaire de ce triptyque. Il a perçu très tôt la force de l'image pour la diffusion de ses idées. Il n'hésite pas, lorsqu'il crée en 1893 le Journal de Clinique et de Thérapeutique Infantile, à s'entourer de plusieurs artistes (José Frappa, Edouard Letourneau et Jean Geoffroy) pour illustrer d'une manière immédiate, donc plus efficace, le résultat des actions qu'il engage et qu'il défend. On a d'ailleurs dit de Geoffroy qu'il est devenu «l'illustrateur officiel du Dr Variot». in: Anne NARDIN, http://www.histoireimage.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?analyse_id=242.*

Tradução : O Dr. Variot foi o comandatário deste tríptico. Ele se apercebeu muito cedo da força da imagem para a difusão de suas idéias. Ele não hesitou, após que criou em 1893 o Jornal de Clínica e Terapia Infantil, de cercar –se de vários artistas (*José Frappa, Edouard Letourneau e Jean Geoffroy*) para ilustrar de uma maneira imediata, mais eficaz, o resultado das ações que ele participava e defendia. Dizia-se que Geoffroy tornou-se o ‘ilustrador oficial do Dr. Variot’.

sido uma encomenda pontual, o artista compôs numa sobreposição de retratos de mães com filhos, cujo painel central seria oposto do acontecido nas representações do *Massacre dos inocentes*, em que no lugar do punhal foi substituído o leite esterilizado. Geoffroy usa o contraste de luz que se concentra nas peles brancas de porcelana dos recém-nascidos, explora a brancura dos panos e xales e a expressão confiante e sorridente das mães.

FIGURA 5 - Jean Geoffroy (1853-1924), *La Goutte De Lait De Belleville*;
Consultation Du Docteur Variot, 1906

Pintura a Óleo s/ tela, La Pesée, H. 2,53 X L 1,30 m ; La Consultation, H. 2,56 x L 3,03 m ; La distribution de lait H 2,56 x L 1,29 m



Acervo : Musée de L'Assistance Publique de Paris, Paris

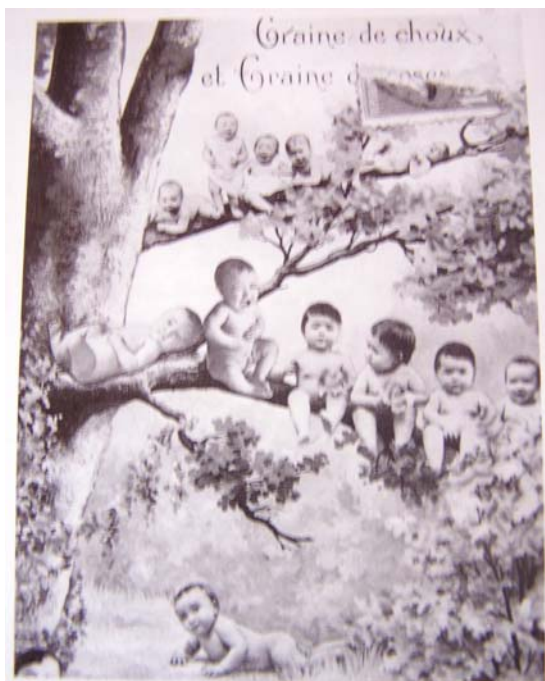
A obsessão pela nascença foi construída nos diversos segmentos da sociedade, de maneira que foi retratada não somente na pintura mas, sobretudo, em gravuras e em

cartões postais e contos, pois, assim, a difusão tinha uma maior abrangência. É o que ocorre no tríptico *A torrente*, de Léon Frédéric, pintor belga, terminado em 1899.

No tríptico, a água, fonte de vida, aparece nos três painéis em que crianças fazem parte da paisagem. Há uma cachoeira, um pequeno rio no painel central e uma floresta densa e em um lago em meio a cisnes, respectivamente. De alguma forma, com essa representação, que poderia ser denominada um *baby-boom*, Frédéric estaria sensibilizado com a política de assistência de mães e filhos de então.

Por sua vez, na Figura 6, um cartão postal daquela época, observa-se uma referência clara ao quadro de Frédéric, em que a abundância de crianças, literalmente nascidas em árvore, faz sugerir que uma delas chegou a cair, podendo ser colhida como fruta.

FIGURA 6 – *Bébés d'hier*, Paris, p.43



Desse período, há muitas histórias de fantásticos nascimentos, entre os quais uma gestação poderia durar cerca de três anos e as condições de respeitar uma dieta com alguns alimentos fariam aumentar a fertilidade. Ainda, questões dos infantes insistiam em estar presentes, tais como de onde vêm as crianças. Os pais lhes inventavam histórias para evitar a descrição do parto e o sofrimento das dores. De fato, nos contos os nascimentos sempre se passam bem e não são jamais descritos. Além disso, a mamãe sempre traz ao mundo lindas crianças. Os mitos utilizados variavam conforme regiões e seus costumes específicos.

Ainda, alguns pintores transportariam o episódio bíblico em diferentes épocas da pintura, relativa ao massacre dos inocentes²⁰ para, assim, mostrar obras contraditórias a essa aparente obsessão pela natalidade. O tema foi explorado em composições complexas, com apelo ao emocional, devido à expressão de violência, com soldados que arrancavam crianças dos braços das mães que podiam estar em grupos ou só, a testemunhar a morte do próprio filho.

Inicie-se por este quadro de Cogniet tratando do massacre dos inocentes, em primeiro plano, uma mulher está se escondendo em um canto de muros de pedras debaixo de uma passagem abraçando fortemente seu filho e tapando-lhe a boca. O corpo da mãe e o da criança ocupam quase todo o espaço pictural onde se vê em menor destaque ao fundo outras mulheres, que fogem.

Ao contrário da clássica representação de crianças mortas e mães desesperadas lamentando suas perdas, Cogniet preferiu uma expressão de medo e pânico frente à possibilidade da morte de seu filho e representar a criança viva nos braços da mãe.

FIGURA 7 - Leon Cogniet, (1794-1880), *Cena Do Massacre Dos Inocentes*, 1824, óleo sobre tela, H 2,65 x L 2,35 m

²⁰ Pertencente ao Evangelho de São Mateus (II, 1-19).



Acervo: Museu de Belas Artes, Rennes

FIGURA 8 – Gravura ilustra jovem mãe a proteger o filho do perigo
Bébés d'hier, Paris, p.17



Na gravura relativa à Figura 8, há uma proximidade com o trabalho de Cogniet. Nela, vê-se uma jovem mãe “*confrontée à son destin féminin, celui du manque, de la*

*perte, sang, eaux, naissance, sevrage, et, du côté du fantasme, enfant*²¹. O artista a desenhou em uma posição de envolvimento, de proteção ao bebê em seus braços, de modo que lhe protege a cabeça com uma expressão no olhar de pavor frente à possibilidade de perdê-lo.

Nota-se que uma das possíveis interpretações do pensamento da época se refere ao tema dos filhos bastardos, condição que a partir do fim do século XVIII deixou de ser um estatuto desejável, de maneira que os juristas passaram a combater principalmente a Igreja. Até aquele momento, não havia o direito à paternidade reconhecida, o que permitia facilmente aos mais ricos abandonarem uma empregada grávida. Na obra de Guido Reni, estão presentes várias mulheres, mães com seus filhos mortos ou sendo apunhalados pelos guardas.

A representação da jovem mãe em pé e em segundo plano à direita, que segura e tenta proteger seu filho, é parecida com a que se vê em Cogniet e na gravura do século XVIII, além da representação mais clássica de vários corpos atirados ao chão e nos braços das mães, salientando-se a nuvem com os anjos que sobe aos céus, representando as almas puras das crianças.

Tanto Bloch quanto Poussin, em sua obra, optaram pela tríade em primeiro plano da criança, a mãe e o guarda. A diferença entre Bloch e Poussin é que em Bloch a criança já foi morta e a mãe desesperada observa seu filho no chão, enquanto o guarda se dirige para a rua. Em Poussin, há uma defesa física em forma de luta da mãe com o guarda que mata a criança e ela tenta, sem sucesso, protegê-la.

FIGURA 9 - Guido Reni (1768-1855), *O Massacre Dos Innocentes*, 1611

²¹ BEHAÏN, M. *La folie des mères. J'ai tué mon enfant*. Paris :éd. Imago, 1992. p. 10. tradução: confrontada ao seu destino feminino, da falta, da perda, sangue, água, nascimento, amamentação, e, do lado do fantasma, a criança.

Pintura A Óleo S/Tela,H 2,68 × L1,70 M



Acervo: Pinacoteca Nazionale, Roma

No quadro, *l'Ange et la mère de Janmot*, em primeiro plano, uma jovem mãe está sentada no chão encostada em um arbusto segurando seu bebê entre os braços, sua cabeça parece repousar carinhosamente encostada na criança. A uma expressão de

simplicidade no gesto de proteção, onde se vê em segundo plano um anjo ajoelhado de costas, que reza voltado para o céu.

Também está presente na obra a beleza italiana, robusta e serena dessa mãe, numa técnica fina como um retrato feminino da maternidade e dos primeiros meses de vida da criança. Trata-se da imagem quase sacralizada da proteção divina numa alegoria da nascença e dos cuidados.

FIGURA 10 - Louis Janmot (1814-1892), *L'ange Et La Mère*, 1854,
Pintura A Óleo Sobre Tela ,104.5 H ; 144 L



Acervo: Museu de Belas Artes de Lyon

FIGURA 11 –Carl Bloch (1834-1890), *O massacre dos Inocentes*, 1875
Óleo sobre tela, H 1,04 x L 0,83 m



Acervo: Hope Gallery

FIGURA 12 –Nicolas Poussin(1594-1665), *Le Massacre des Innocents*, 1625

Oleo sobre tela, H 1,47 x L 1,71 m



Acervo: Chantilly ; Museu Condé

FIGURA 13 –Peter Paul Rubens (1577-1640) ,*O massacre dos Inocentes*,

criada em 1611-12,Óleo sobre madeira, L 1,42 m



Copyright © Private Collection. Used by permission.

Acervo: National Gallery, emprestado de uma Coleção Particular

Ao evocar os grandes mestres como Rubens e Poussin, tem-se a tradição de representação de uma forma agressiva, em que algumas mulheres expressam dor, desespero e loucura. Em primeiro plano, aparecem reproduzidos vários bebês assassinados; em segundo plano, estão os guardas e as mães em uma sobreposição de corpos entrelaçados.

FIGURA 14 – Nicolas Poussin (1594-1665), *Le Massacre Des Innocents*, 1626-1627, Óleo sobre Tela – 0,975 X 1,31 m



Acervo: Paris, *Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris*

FIGURA 15 – Anselm Feuerbach, (1829-80) *Medéia*, 1870,
Óleo sobre tela, H 3,95 x L 1,98 m



Acervo: Munique, Nova Pinacoteca de Munique

A lenda de Medéia²², narrada por diversos autores antigos, em particular Eurípedes e Ovídio, era familiar ao público cultivado. Entretanto, somente em 1944 apareceu a expressão “complexo de Medéia”, introduzida em um artigo denominado *Psicanálise e Literatura de Wittels*²³. Em Feuerbach, nessa de suas mais famosas obras, realizada em Roma, mesmo antecedendo o fato de que Medéia mataria seus filhos, o pintor a retratou em um sublime momento de carinho, enquanto abraçava os dois filhos próximos ao peito. Trata-se de uma representação mais terna de uma ligação entre mãe e filho, por meio da qual Medéia olha fixamente para um deles que parece estar dormindo sobre seu seio esquerdo. Feuerbach concede a suas figuras, em primeiro plano, alguma gravidade melancólica em contraste com a torpe claridade do grupo que está mais ao fundo empurrando a barca.

Delacroix (1997, p. 246), em sua *Medée furieuse* (Medéia furiosa), escolheu representar o momento mais dramático. Provavelmente, ela está sendo perseguida e se esconde em uma gruta com os filhos, enquanto observa o que se passa no exterior. No livrinho do Salon, contém sucintamente: “*Medée Furieuse. Elle est poursuivie et sur le point de tuer ses deux enfants.*” (Medéia Furiosa. Ela é perseguida e está a ponto de matar seus dois filhos.) O seu rosto permanece na penumbra, possui um punhal numa das mãos e sua atitude em relação a segurar seus filhos sugere que estaria pronta para degolá-los; a forma que Medéia os aproxima do corpo é mais agressiva e seu olhar está indiferente às crianças.

²² Jasão, chefe dos argonautas, abandonou Medéia depois que ela o ajudou a conquistar o velocino de ouro conservado por seu pai, o rei da Cólquida. Ela se vinga enviando uma túnica envenenada a sua rival, filha do rei Creonte, que Jasão queria se casar, depois se esconde, fica louca e mata os dois filhos que teve com Jasão.

²³ Wittels introduz a hipótese do Complexo de Medéia. Através do mito, uma série de representações emocionais, de sentimentos parcial ou totalmente inconscientes, que seriam organizados sobre um modo psíquico estrutural bem definido. Alguns psiquiatras preferem falar de uma ‘síndrome de Medéia’. Juridicamente falando, o infanticídio é a morte premeditada ou não de uma criança com menos de 72 horas de vida. In: DEPAULIS, A. *Le complexe de Medée. Quand une mère prive le père de ses enfants*. Bruxelas: Éditions de Boeck Université, 2003. p 75.

A força expressiva desse quadro em relação ao outro e ao êxito que obteve no Salon deu-se “sem dúvida pelo que Delacroix preferiu sugerir a mostrar, em justamente uma narração habilmente elíptica, com três personagens principais que ocupam praticamente a totalidade do espaço pictural”²⁴.

FIGURA 16 – Eugène Delacroix, *Medéia Furiosa* (Réplica), 1862,
Óleo sobre tela ,122,5 H;84,5 L,



Acervo: Museu do Louvre, Departamento de Pintura

²⁴ JOBERT, B. *Delacroix, le trait romantique* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-13 juillet 1998] Paris : Bibliothèque nationale de France , 1998. p. 246

FIGURA 17 – REPRESENTAÇÃO DE MEDÉIA EM ESCULTURA

MEDEE TUANT L'UN DE SES ENFANTS, CERCA DE 330 A.C.,
FACE A, 48.50 H; 18.20 D



Acervo: Museu do Louvre, Departamento de Antiguidades Grega, Etrusca e Romana

Na imagem da ânfora acima, uma escultura de Gasq, observa-se que a escolha pictórica não foi da sugestão como em Delacroix mas de mostrar o crime sendo cometido por Medéia ao apunhalar um de seus filhos. No entanto, na obra de Weingärtner – o tríptico – a ser analisada no próximo capítulo, estaria a suposta representação do infanticídio, que aparentemente não se refere ao *mito* ou ao *complexo de Medéia*, pois esta queria privar o pai dos filhos numa perspectiva mais alusiva à obra *Fausto*, de Goethe.

FIGURA 18 - Jean-Baptiste Gasq, *Medéia*, 1896, Escultura Em Pedra



Localização: Jardin des Tuileries, Paris

Apresentados tais exemplos pictóricos, valeria explicitar uma questão: a arte sob tal contexto reuniria a representação de práticas das mentalidades da época? Weingärtner, ao contrário da tradição da representação do *Massacre dos Inocentes*, optou por não mostrar um infanticídio com corpos de crianças mortas pelo chão. No entanto, representou a relação mãe e filho de modo distinto de Cogniet e de uma maternidade ameaçada.

Contudo, aproxima-se da representação de Feuerbach, que segura a criança no colo, mas com o desprezo de *Medéia Furiosa*, de Delacroix e, mais uma vez, assim como ele, sugere e não mostra o infanticídio num universo simbólico, em torno desse debate moral que é um tema fundamental para a mulher. Em todos os exemplos dos quadros, o tema central é a dor, o ato de proteção e a expressão do sentimento de perda nos rostos das mulheres comparecem através dos olhos, da sensibilidade dos pintores.

4 O TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER EM TESE: CONTEXTO HISTÓRICO, EXPOSIÇÃO, CRÍTICA

Neste capítulo, tratar-se-á do histórico e das condições da obra, sua exposição em 1910, a crítica que a definiu como infanticídio e a fortuna crítica que dialoga com as diversas interpretações da obra.

4.1. HISTÓRICO DO QUADRO

O trajeto desse quadro começa numa carta datada de 15 de dezembro de 1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco. Em sua carta, aparece o anúncio do artista a Joaquim Nabuco, em que descreve que fez um quadro grande, um tríptico, intitulado *Chez la faiseuse d'anges*, de 4,20m x 2,20m²⁵. Ao longo da carta, Weingärtner diz ter-se inspirado em um *fait divers* ocorrido em 1906, em Paris. Escrevera que se tratava de uma mulher que queimara 150 crianças.

O artista plástico acrescentaria em sua missiva os seguintes detalhes: “Não é quadro ‘patriótico’, por isso, talvez encontrarei qualquer obstáculo, mas as galerias de arte da Europa não se importarão e não fazem questão que seja quadro patriótico. Basta que seja um trabalho d’arte”.²⁶ Ou seja, parece que sua obra foi baseada no gosto e no mercado de arte europeu da época, mesmo sabendo que poderia encontrar empecilhos para venda, pois os quadros com temas históricos tinham uma aceitação mais fácil no mercado brasileiro.

²⁵ “Fiz um quadro grande; um tríptico (*chez la faiseuse d'anges*) o qual mede 4.20 X 2.20 m, reproduzindo uma cena que se deu há dois annos em Paris. Trata-se de uma mulher que queimou 150 creaturas. O assunto é pouco simpático mas devo manchar com progresso.” Carta de 15/12/1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco, Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

²⁶ Trecho da Carta de 15/12/1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco, Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

A tentativa de incorporação do quadro ao acervo do Museu Ipiranga²⁷ (atual Museu Paulista) tanto quanto para a Escola Nacional de Belas Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes – MNBA – Rio de Janeiro) foi a intenção do artista, contaria assim com o apoio do embaixador Joaquim Nabuco. Há, na atitude de Weingärtner, uma determinação em conseguir vender esse tríptico de grandes dimensões e que demorou um ano para ser feito.

Conforme afirmara, “bastaria uma recomendação do meu bom e prezado amigo ao Barão do Rio Branco ou qualquer pessoa influente para poder conseguir a venda do meu quadro [tríptico]”. Possivelmente, a venda de um quadro desse porte teria um valor de mercado superior ao que Weingärtner costumava receber pelos seus quadros de pequenas dimensões.

Dentre as condições em que pintou o quadro em Roma, no seu atelier situado no número 23-B da Via Marguta, no que concerne ao aspecto financeiro, não era confortável, o que de algum modo limitava seu trabalho, conforme escrevera: “para pintar quadros deste gênero (grandes dimensões), preciso ter os meios para trabalhar sem ter necessidade de vender”.²⁸ Por efeito, talvez pintasse telas de pequenas dimensões, as quais poderiam ser vendidas mais facilmente.

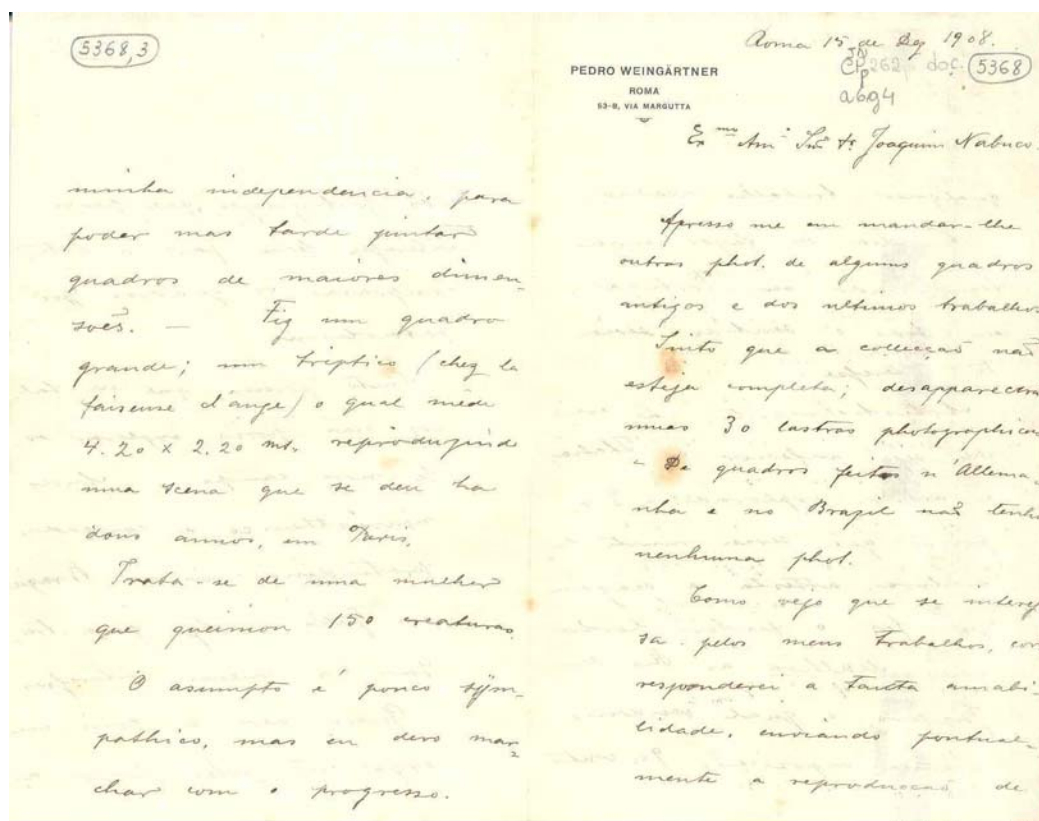
Dentre as condições em que pintou o quadro em Roma, no seu atelier situado no número 23-B da Via Marguta, no que concerne ao aspecto financeiro, não era confortável, o que de algum modo limitava seu trabalho, conforme escrevera: “para pintar quadros deste gênero (grandes dimensões), preciso ter os meios para trabalhar

²⁷ “E como o novo edifício da escola de Bellas Artes tem salas muito grandes necessitará de quadros maiores. Também em S. Paulo há o Museu d’Ipiranga mas pouco conheço pessoas influentes.” Trecho da Carta de 15/12/1908 enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco, Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

²⁸ “Mas para pintar quadros deste gênero (grandes dimensões), preciso ter os meios para trabalhar sem ter necessidade de vender.” Trecho da Carta de 15/12/1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

sem ter necessidade de vender”.²⁹ Por efeito, talvez pintasse telas de pequenas dimensões, as quais poderiam ser vendidas mais facilmente.

FIGURA 19 – TRECHO DE CARTA DE WEINGÄRTNER A JOAQUIM NABUCO
(15/12/1908)



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco

²⁹ “Mas para pintar quadros deste gênero (grandes dimensões), preciso ter os meios para trabalhar sem ter necessidade de vender.” Trecho da Carta de 15/12/1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

Sabe-se que Weingärtner fazia viagens pela Europa e pelo Brasil, fotografando paisagens e fazendo croquis do Rio Grande do Sul (Brasil) para, uso posterior em suas composições no seu atelier em Roma. Era também de suas fotografias que o pintor fazia seus quadros, uma atitude associada à idéia de venda a um público mais seletivo, que incluía embaixadores e pessoas da alta sociedade, bem como compradores alemães que, de acordo com ele, admiravam a técnica, o colorido e o desenho.

Amigo e companheiro, o pintor aragonês Mariano Barbasán Laguerela³⁰ (ZARAGOZA, 1864 – id., 1924), foi um dos principais contatos dele desde que Roma se tornou sua residência fixa, embora temporariamente se ausentasse do atelier para breves excursões a Pompéia, Herculano, Nápoles; para passar o verão em Anticoli Corrado, com Barbasán, ou para viagens mais demoradas ao Rio Grande do Sul e exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Apesar de tudo, ele não abandonaria seu ideal. Há na revista *The Studio* de 1900³¹ uma crítica interessante e uma reprodução de um quadro de Weingärtner. O

³⁰ PANTORBA, B. *Mariano Barbasán*. Zaragoza: Cazar, 1984. Edición crítica de Manuel García Guatas. Barbasán teve sua formação na Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, onde se matriculou em 1880, mantendo estreita relação com seus condiscípulos Joaquín Sorolla e Salvador Abril. Em 1887, mudou-se para Madrid, onde realizou suas primeiras obras, pequenos quadros de gênero. Em 1889, obteve uma pensão da Diputación de Zaragoza para completar sua formação na Academia Espanhola de Roma, decidindo estabelecer-se permanentemente na Itália. Mesmo tendo um ateliê em Roma, demorava-se por longas temporadas, todos os anos, na campanha romana, como Subiaco e Anticoli Corrado. Sua pintura adquiriu difusão na Europa, devido à intervenção de *marchands* ingleses e alemães, assim como pelas exposições realizadas em Berlim, Munique, Viena e em Montevidéu. Na América Latina, mais precisamente em Montevidéu, chegou em 1912, para realizar duas exposições individuais no Círculo de Bellas Artes. No entanto, sua obra foi pouco conhecida na Espanha, apesar de uma participação na Exposição Nacional de 1887, onde não retornaria a expor até seu regresso definitivo a Zaragoza, onde celebrou em 1923 uma mostra antológica no Centro Mercantil. Em 1925, sua obra póstuma foi exposta no Museo de Arte Moderno de Madrid, e em anos sucessivos foram realizadas outras retrospectivas, organizadas pelo seu filho Mariano Barbasán Lucaferri. Seu estilo destaca-se por um esplendoroso colorido e sensível luminosidade, mediante uma técnica de pincelada abreviada e de pequenos toques de cor, derivada do estilo de Fortuny e dos *macchiaioli* e pré-impressionistas italianos.

³¹ *The Studio* – Studio Talk. London: *The Studio*; Paris: Librairie Ollendorff, 1901. p. 137-138. A crítica salienta que Weingärtner também pinta *sujets modernes*, como podemos ver no trecho a seguir: « *Pedro Weingärtner, qui vient de rentrer d'Europe après un long séjour dans l'Ancien Monde, se plaît à peindre des sujets antiques, et, dans la peinture de ces scènes empruntées à la Grèce ou à Rome, il fait preuve d'une parfaite connaissance de ces civilisations disparues. Nous citerons parmi ses principales oeuvres: Sapho, Daphnis & Chloe, un jardin pompéien, Vengeance de Bacchus. M. Weingärtner a aussi peint des*

título da obra é *La moisson*³² ou *Harvesting Wheat* e trata-se de uma cena de colheita em Antícoli, em que já se vê que teria um futuro promissor. Ademais, a crítica refere-se a alguns quadros de temas gregos e romanos dos anos de 1897-98, do que se presume certa erudição do pintor ao ter conhecimento dessas civilizações.

O cotidiano de sua vida na Via Marguta também reúne em torno de si a amizade com Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), possivelmente intermediado por Mariano Barbasán Lagueruela. O pintor comenta com o embaixador do sucesso de Sorolla³³ e que o conheceu em Roma, elogiando os primeiros trabalhos da produção do artista mas critica uma exposição que viu em Köln na Alemanha, onde os trabalhos pareciam inacabados e não correspondiam ao gosto dos colecionadores alemães da época.

4.2 EXPOSIÇÃO EM SÃO PAULO, EM 1910, RECEPÇÃO E COMPRA DO QUADRO

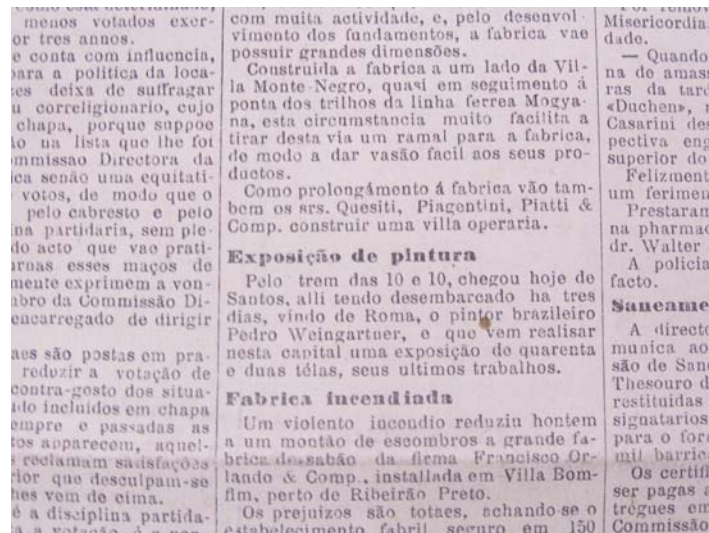
sujets modernes. Nous reproduisons de lui un tableau intitulé la Moisson, dont on ne manquera pas d'apprécier la sobre ordonnance et la savante composition. tradução : 'Pedro Weingartner que acaba de voltar para a Europa após uma longa estada no Mundo Antigo, se satisfaz a pintar temas antigos, e, na pintura de suas cenas apropriadas da Grécia ou de Roma, ele prova que possui um exímio conhecimento das civilizações perdidas. Citamos entre suas principais obras: *Sapho, Daphnis & Chloe, um jardim pompeiano, Vingança de Bachus*. Sr. Weingartner também pinta temas modernos. Reproduzimos um quadro de sua autoria intitulado *A Colheita*, o qual não deixaremos de apreciar a sóbria disposição e sábia composição.'

³² Atualmente, esse quadro faz parte da coleção da Aplub (Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil). Foi intitulado *Ceifa em Antícoli Corrado*. Também foi exposto em 1910, em São Paulo, juntamente com *Faiseuse D'Ange*.

³³ "Aqui nós soubemos do sucesso do pintor Sorolla, e dizem que ele ganhou dois milhões de francos. Eu conheci aqui em Roma o Sr. Sorolla e, na realidade, ele tem muito mérito, os primeiros trabalhos com os quais ele teve medalhas são muito bons, mais agora se paga mais a firma --- Vi uma exposição dele em Köln (na Alemanha) onde tinha 70 quadros mas gostei só de 4 ou 5 trabalhos, o resto era bem medíocre, tanto que o resultado pecuniário foi bem modesto... para os compradores alemães faltava a alma nos quadros de Sorolla, muitos admiraram a técnica, o bom colorido, o desenho correto." Trecho da Carta de 20/12/1909, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco, Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

Sabe-se que, no dia 3 de dezembro de 1910, Weingärtner chegava de Roma³⁴ desembarcando em Santos, com o intuito de organizar uma exposição em São Paulo, conforme mostra a Figura 20³⁵.

FIGURA 20 – JORNAL NOTICIA CHEGADA DE WEINGÄRTNER AO BRASIL



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP

Em 10 de dezembro de 1910, Weingärtner inaugurou sua exposição no Palacete Martinico³⁶, na sala n. 12, pertencente ao colecionador presidente do Banco de

³⁴ Anuncio feito no Jornal Diário Popular de São Paulo, em 03/12/1910, p.1.

³⁵ Detalhe da notícia, 03/12/1910, p. 1, foto do Jornal Diário Popular de São Paulo.

³⁶ O Palacete Martinico foi o primeiro prédio de escritórios da cidade e foi sede da central da Light. in: Gerodetti, João & Cornejo, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999. p. 60. Sobre a construção cita-se: “E por estes acasos do destino – observa Lincoln Secco – os remanescentes do campo santo que era de propriedade da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos foram parar às mãos do... irmão do Prefeito, o sr. Martinico Prado. Ali se construiu o Palacete Martinico Prado, que já abrigou o Citibank, e, hoje, acolhe a bolsa Mercantil de Futuros”. SECCO, Lincoln. *Capelas antigas de São Paulo*, mimeo. in DEAECTO, M. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2002, p. 133.

Comércio e Indústria de São Paulo, Numa de Oliveira (1870-1959)³⁷. Foram expostas, de acordo com o que mencionam os jornais da época, um total de cinquenta e duas obras³⁸. O vernissage não foi aberto ao público em geral mas sim a um restrito grupo de convidados, tais como embaixadores, políticos e colecionadores. O mesmo ardor que Weingärtner investia em seus quadros deu para esse evento, reunindo através de seus contatos possíveis compradores para suas obras.

FIGURA 21 – DETALHE-FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO (10/12/1910, P. 1)



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP

³⁷ 'Durante sua permanência na Capital, o artista italiano Giuseppe Amisani costumava receber, em um atelier improvisado no Hotel Bela Vista, um seleto grupo de clientes, entre os quais encontravam-se Freitas Valle, Numa de Oliveira, Pádua Salles, Nestor Pestana, Samuel das Neves, Silvío de Campos e Jorge de Souza Freitas, que disputavam 'encarniçadamente' seus quadros à óleo e seus originais pastéis.' fonte: 'O pintor Amisani', Correio Paulistano, 1/12/1912, p.03. In: Rossi, Mirian S. *Circulação e Mediação da Obra de Arte na Belle Époque Paulistana*. Anais do Museu Paulista ano/vol 6/7, número 007. São Paulo: USP, 2003. p.114

³⁸ No entanto, há divergências em relação ao número de obras expostas. Primeiramente noticiam 42, após 52 e finalmente 46. Adota-se neste estudo os dados mencionados pelo Jornal Diário Popular, da data de abertura da exposição.

A exposição foi aberta ao público no dia 10 de dezembro³⁹, e resultou em muito sucesso. Todas as obras foram vendidas, inclusive o tríptico *Chez la Faiseuse D'Ange*, que acabou chegando com um atraso, quase no final da exposição, devido ao transporte da obra de Santos para São Paulo, que demorou, conforme noticiara o Diário Popular⁴⁰.

FIGURA 22 - FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO (28/12/1910, P. 1)



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP

³⁹ No dia da inauguração, o Jornal Estado de São Paulo noticiou o evento, conforme se lê: “Palacete Martinico s. 12 com a presença do sr. Presidente do Estado e seus secretários, realiza-se o vernissage da terceira exposição que em S. Paulo faz a este compatriota Pedro Weingärtner é dos modernos pintores brasileiros, da antiga geração, o que mais dedicamento se entregou à sua arte e mais fielmente soube conservar, e mesmo aperfeiçoar, a sua maneira simples e correta de pintar que lhe valeu a consagração dos centros artísticos em que exhibia seus trabalhos. (...) Hoje a exposição estará aberta apenas aos convidados e a partir de amanhã ao público em geral”.

⁴⁰ “Arte em S. Paulo. O pintor brasileiro Pedro Weingärtner não quis encerrar a sua magnífica exposição de arte sem apresentar o seu grande quadro *Faiseuse d'anges*. Não foi um golpe de efeito que o laureado artista riograndense preparou, pois esta sua extraordinária criação demorou em ser transportada para esta capital. O sr. Weingärtner já receiava que ella não fosse despachada a tempo; finalmente; hontem pôde ser emoldurada e desde logo ficou exposta.” Diário Popular de São Paulo, 28/12/1910, p. 1. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP. Pesquisa realizada dia 02/07/2007.

FIGURA 23 - FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO (28/12/1910, P. 1)



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP

FIGURA 24 - FOTO DO JORNAL DIÁRIO POPULAR DE SÃO PAULO (28/12/1910, P. 1 - CONTINUAÇÃO)



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP

Ainda que o tríptico chegasse à exposição um dia antes do encerramento, foi de grande receptividade por parte dos críticos dos jornais da época. Um deles mencionara o tipo de público que freqüentou a exposição denominando-os “nosso público inteligente e educado”.⁴¹

4.3 REPERCUSSÃO DA EXPOSIÇÃO DA OBRA NA IMPRENSA

Acredita-se que a coincidência do tema das *Faiseuses d'Anges* ter sido tratado em uma coluna⁴² de um correspondente de Paris para o Diário Popular, semanas antes da chegada do tríptico, possa ter favorecido o pintor sob o ângulo do tema tratar-se de um fato ‘atual’ em Paris naquela época⁴³.

Tudo isso era um assunto de certa forma ordinário aos leitores da época, pois não era difícil de se achar no segundo semestre do jornal Diário Popular⁴⁴ e Estado de São Paulo casos isolados de infanticídio bem como julgamentos pronunciados⁴⁵. Como

⁴¹ Continuação: “O publico bem compreendeu o esforço e o talento do pintor Weingärtner, pois dos quadros que foram expostos muito poucos deixaram de ser adquiridos. E assim havia de ser.” Diário Popular de São Paulo, 28/12/1910, p. 1. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP. Pesquisa realizada dia 02/07/2007.

⁴² “A *faiseuse d'anges*, como em Paris se denomina a terrível classe de megeras, de que já tratou em suas correspondências para o Diário o nosso apreciado collaborador Xavier de Carvalho, encontrou na pintura do inspirado artista brasileiro uma reprodução brilhante do deshumano commercio a que se entregam (...)”. Diário Popular de São Paulo, 28/12/1910, p. 1. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP. Pesquisa realizada em 02/07/2007. O nome do correspondente é Xavier de Carvalho, ele escrevia uma coluna quinzenal na primeira página sobre assuntos diversos e novidades da capital francesa no Diário Popular de São Paulo. A coluna era denominada *Notas de Paris*.

⁴³ Jornais paulistas e mesmo os do Rio Grande do Sul dessa época foram comparados aos pesquisados na França pela autora. Ambos possuíam uma diagramação bem parecida. Na parte dos anúncios, está o exemplo do Diário Popular de São Paulo. Inúmeros são os anúncios publicitários que remetem a produtos franceses e a moda francesa, além da coluna com atualidades da capital francesa. Paris é referência em moda, culinária e educação, sobretudo para as camadas mais altas da sociedade brasileira da época.

⁴⁴ Infanticídio. “O dr. Sylvio de Campos, 3.º promotor público, denunciou hoje a preta Joanna Maria da Cruz, que pelas 5 horas da manhã de 8 de setembro corrente, esquartejou e atirou a uma privada da casa n. 42 da rua Gomes Cardim uma menina que déra o ser. Capitulando o crime no art. 298 do Código Penal, o dr. 3.º promotor repeliu o atenuante *causa honoris*, encerrando com essas palavras a denuncia: ‘Basta para o imerecido bem da criminosa o illogismo creado pelo erro ou incongruencia do legislador penal, que manda punir com o maximo de 24 annos a quem mata infante até os 7 dias, e commina com o maximo de 30 annos a quem destróe a vida humana maior de 8 dias.’” Jornal Diário Popular de São Paulo-SP, n.8335, anno XXVII. Data: 26/09/1910. Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP.

⁴⁵ Avó que mata os netos. A singeleza da narrativa, na pureza da sua crueldade, dispensa qualquer comentario ao seguinte horrivel facto occorrido no bairro de Pirituba, municipio de Piedade. Maria da

foi o caso de Joanna Maria da Cruz e Maria Conceição, ambas detidas por cometerem crimes de infanticídio, sem direito a abatimento da punição pela *defesa da honra* acarretando em pena máxima pelo assassinato de recém-nascidos. Uma esquartejou e jogou na privada e a outra atirou dois recém-nascidos num rio.

No começo da nota, na seção de Arte e Artistas, o tríptico foi declarado uma obra-prima por tratar-se de um assunto de fácil compreensão sem uma subjetividade exacerbada, de maneira que se cita o seguinte:⁴⁶

O illustre pintor brasileiro Pedro Weingärtner estava para encerrar a sua exposição de pintura da qual restavam por vender apenas alguns quadros. Antes de encerrá-la, porém, quis oferecer à contemplação do nosso publico a sua obra prima: um grande tryptico, pintado em Roma o que representa para o autor um anno de trabalho paciente e indefesso. O assumpto é de fácil compreensão e tratado com simplicidade. Weingärtner não se perde em complicados symbolismos e, quando se afasta da realidade, é para vestir com uma leve roupagem transparente de fantasia poética. Neste tryptico, o talentoso pintor aborda um assumpto social, que senta sinceramente com a alma de philantropo e executou como mestre do desenho e da pintura como realmente é.

A crítica do Jornal Estado de São Paulo concentrou-se em relação à obra no seu fundo moral e que seria algo que:

educa pela arte superior com que é feito e educa pela elevada moral que o inspirou (...). O público paulista não deve deixar de ver e admirar esta obra, que é sem dúvida alguma o mais notável trabalho de pintura até agora exposto em São Paulo.⁴⁷

Conceição é o nome da fera - sabendo que sua neta Hermenelinda de tal, moça solteira e de pouca idade, dera a luz uma creança fruto de um amor oculto, foi procural-a, e arrebatando-lhe a creança, atirou-a ao rio. O delegado de polícia, avisado do que se passara, efectuou a prisão de Maria da Conceição, e em outras diligências que fez, conseguiu apurar que esta mesma mulher, dera igual destino a uma outra creança, filha de uma sua filha, e portanto sua neta! A criminosa que é uma velha bem conservada, confessou cynicamente os crimes, dizendo que preferia isso à deshonra de seu nome". Jornal Diário Popular de São Paulo, SP, n.8398, anno XXVII, 09/12/1910, p. 2, Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP.

⁴⁶ Jornal *Estado de São Paulo*. 28/12/1910, n.11702, ano XXXVI, p. 5, seção: Artes e Artistas. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP. Pesquisa realizada em 02/07/2008. A saber que o Jornal do Estado de São Paulo teve sua redação entre 1906-1929, no palacete Martinico na Praça Antônio Prado (esquinas da rua São Bento e João Brícola). Em 1907, o jornal saiu com uma edição extra, a primeira de sua história, sobre o assassinato, em Lisboa, do rei d. Carlos e de seu filho d. Luís Felipe. A redação funcionava, desde o ano anterior, no Palacete Martinico, na Praça Antônio Prado, onde permaneceria até 1929. in <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp0705200395.htm>, pesquisado em 13/05/2008.

⁴⁷ "O público paulista não deve deixar de ver e admirar esta obra, que é sem dúvida alguma, o mais notável trabalho de pintura até agora exposto em São Paulo. Tão notável que não hesitamos em pedir ao governo do Estado que adquira para a nossa Pinacotheca. Deixá-lo sair de S. Paulo seria um erro imperdoável. Demais, poucos trabalhos se prestarão tão bem a figurar como este numa galeria pública: educa pela arte superior com que é feito e educa pela elevada moral que o inspirou." Jornal Estado de São Paulo. 28/12/1910, n. 11702, ano XXXVI, p. 5, seção Artes e Artistas. Fonte: Acervo do Arquivo

A visão do crítico do Diário Popular de São Paulo foi diversa à do jornal Estado de São Paulo. No Diário Popular de São Paulo (28/12/1910, p.1), o enfoque foi dado ao mundanismo parisiense, conforme se lê:

Representa este quadro as tres scenas do mundanismo parisiense: a entrada da formosa mulher no meio do prazer e dos tentadores encantos; a sua condição de mãe que se vê constrangida ao abandono do filhinho e, por ultimo, o exterminio do infeliz. São estas scenas soberbamente tratadas na tela do distincto pintor⁴⁸.

Porém, a maternidade incondicional e o papel da mãe permeiam as duas críticas.

Mais uma vez, o crítico do Estado de São Paulo diz que é um quadro “horrível que emociona e faz pensar”.⁴⁹ Ver-se-á que mesmo em um assunto tão terrível, segundo a crítica, que ele mantém o “pensar sadiamente, aos homens no respeito pela mulher, as mulheres no sagrado sentimento da maternidade”.⁵⁰ Ainda conforme o crítico, o domínio de suas intenções, de sua técnica e da iconografia está na “figura incomparável da Mãe, no quadro central, domina, porém, todo o trabalho de criação de mestre”.⁵¹

O Diário dá a medida⁵² de até onde pode ir a contemplação da obra pelos espectadores:

Histórico de São Paulo, SP. Pesquisa realizada em 02/07/2007. A saber que o Jornal do Estado de São Paulo teve sua redação entre 1906-1929 no palacete Martinico na Praça Antônio Prado.

⁴⁸ Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa realizada em 02/07/2007.

⁴⁹ Jornal *Estado de São Paulo*. 28/12/1910, n.11702, ano XXXVI, p. 5, seção: Artes e Artistas. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa realizada em 02/07/2008.

⁵⁰ Jornal *Estado de São Paulo*. 28/12/1910, n.11702, ano XXXVI, p. 5, seção: Artes e Artistas. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa feita em 02/07/2008.

⁵¹ Jornal *Estado de São Paulo*. 28/12/1910, n.11702, ano XXXVI, p. 5, seção: Artes e Artistas. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa feita em 02/07/2008.

⁵² “A arte, a concepção e a verdade da expressão de cada uma das figuras communica verdadeira emoção em todos que contemplarem o conjunto deste quadro, incontestavelmente um dos primeiros e dos mais originais até hoje expostos em São Paulo. *Faiseuse d’anges* tem a imponencia do bello triste e da fatalidade, significando ao mesmo tempo um doloroso aspecto da vida e da desgraça a que se reduzem certos seres que de humanos só tem o nome. É uma obra de arte que deve ser conhecida e apreciada.” Diário Popular de São Paulo. 28/12/1910, p. 1. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa realizada 02/07/2007.

a concepção e a verdade da expressão de cada uma das figuras comunica verdadeira emoção em todos que contemplarem o conjunto deste quadro, incontestavelmente um dos primeiros e dos mais originais até hoje expostos em São Paulo. *Faiseuse d'anges* tem a imponência do bello triste e da fatalidade, significando ao mesmo tempo um doloroso aspecto da vida e da desgraça a que se reduzem certos seres que de humanos só tem o nome. É uma obra de arte que deve ser conhecida e apreciada.

Estes textos dos jornais mostram duas constantes essenciais. Primeiro, a descrição pictural que evoca o fundo moral da obra. Segundo, a preferência pela figura da “mãe” com a representação da maternidade.

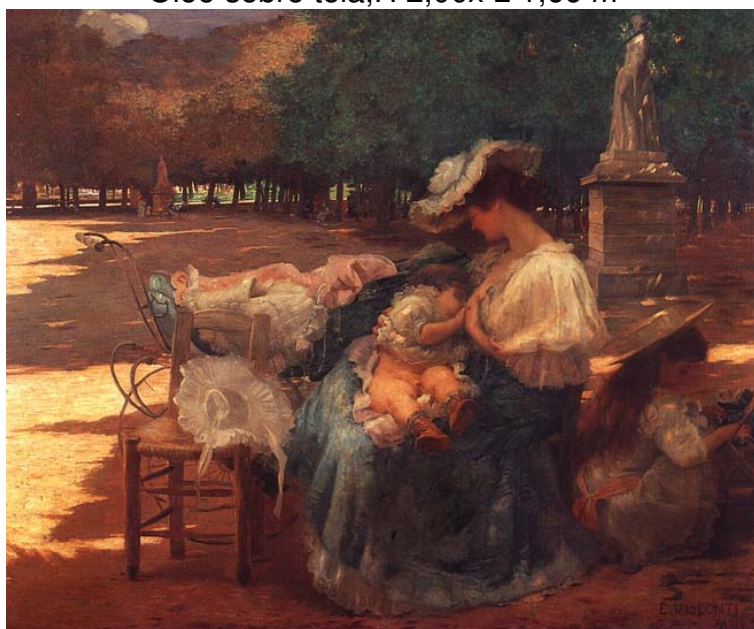
FIGURAS 25 E 26 – COMPARAÇÃO ENTRE OBRAS

Pedro Weingärtner(1853-1929)
'*La faiseuse D'Anges*', Roma, 1908
Óleo s/ tela, tríptico, H 1,51 x 81,5 ; 1,51 x 2,02 ; 1,51 x 81,5 m



Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo-SP

Eliseu Visconti(1866-1944), *Maternidade*,1906
Óleo sobre tela,H 2,00x L 1,66 m



Acervo:Pinacoteca Do Estado De São Paulo-SP

5 ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA EM TESE, DE WEINGÄRTNER

Nessas duas grandes telas que se sucedem em aquisições no mesmo ano pela Pinacoteca do Estado de São Paulo⁵³, uma característica básica é o tema presente da maternidade mesmo em condições opostas: repúdio e acolhimento. Em Visconte, mãe e filho mantêm um afeto mútuo e sincero enquanto que, em Weingärtner, a presença da criança surge na parte central, para desaparecer definitivamente na terceira parte.

O quadro de Weingärtner acabou sendo adquirido para o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo pela soma de 10.000\$000, após uma visita feita à exposição dos três então atuais secretários do Estado, Carlos Guimarães, Olavo Egídio e Washington Luís.

A recompensa do êxito da exposição foi a venda de praticamente todas as obras expostas, além de ter sido celebrado, conforme publicou o Diário Popular de São Paulo⁵⁴ (28/12/1910, p. 1), como o

artista de talento e trabalhador Pedro Weingärtner, que agora se despede da adeantada Paulicéia, mais uma vez testemunhamos nosso aplauso e votos pelos seus novos triumphos numa interação harmoniosa com seu público, que enfim, soube compreendê-lo.

Vale destacar que a fortuna crítica desse quadro é muito importante pois os olhares nas diferentes épocas divergem e são uma fonte inesgotável de compreensões da obra mesmo sem ter sido estudada por muitos autores.

⁵³ Pinacoteca do Estado: criada por iniciativa do governo do Estado de São Paulo na gestão de Jorge Tibiriçá. Inaugurada em 1905, no Liceu de Artes e ofícios, uma pequena coleção, composta de 26 pinturas e abrigando-se nesta instituição escolar. As peças procederam do Museu Paulista que possuía nesta época um acervo variado. Ao todo, foram 26 pinturas de autoria de 8 artistas renomados desta época: Almeida Júnior; Pedro Alexandrino; Oscar Pereira da Silva; Antônio Parreiras; Pedro Weingärtner; Benjamim Parlagrecco; Antonio Ferrigno e Bertha Worms. Essas obras, representativas da melhor produção desses artistas, foram todas compradas pelo Estado. Entre 1905-1911, graças à regulamentação jurídica própria e a figura de José de Freitas Valle, são incorporadas ao patrimônio 33 pinturas sempre com iniciativa do governo Estadual. Nesse período, o Liceu abriga exposições individuais e mostras internacionais de renomados artistas brasileiros ou estrangeiros residentes no país. Algumas das obras integradas nessa época foram adquiridas nessas exposições como *Faiseuse D'Ange*, de Weingärtner, e *Maternidade* de Visconte. Em 1912, o governo cria um pensionato artístico subvencionando artistas paulistas a estudarem na Europa e em troca eles teriam de doar cópias de seus melhores trabalhos executados no período da bolsa.

⁵⁴ Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa realizada dia 02/07/2007.

5.1 UMA LEITURA DE JORGE COLI ACERCA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER

Conforme analisa Coli⁵⁵,

Em período de efervescências nacionalistas e guerreiras, era preciso que as populações aumentassem para que os exércitos crescessem. Isso pode explicar algumas criações curiosas, surgidas no universo simbolista, que se centram nos mistérios do nascimento. Não será, decerto, razão suficiente: outras ramificações da sensibilidade devem ter também estimulado os artistas daqueles tempos. Seja como for, deixaram obras expressivas dessa obsessão pela natalidade. No Brasil, Pedro Weingärtner criou um outro tríptico, de clima deletério, sobre o infanticídio, *La Faiseuse D'Anges* (A Fazedora de Anjinhos, título original em francês, 1908, Pinacoteca do Estado de São Paulo). Mas nunca a questão atingiu tanta grandeza quanto em 1919, na ópera *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss.

Jorge Coli aponta a “semente” que evoca o tema do quadro como uma certa forma de resposta das imagens artísticas em relação aos desejos dos artistas mas condizentes aos acontecimentos e mentalidades de sua época. *A Fazedora de Anjinhos*, em um momento específico na França, foi a representação de um problema social frente à mortalidade infantil.

5.2 UMA LEITURA DE ÂNGELO GUIDO ACERCA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER

Ângelo Guido, como já foi mencionado anteriormente, foi seu principal e único biógrafo e um dos críticos mais confiantes na arte de Weingärtner no Rio Grande do Sul, publicando suas críticas no jornal local da capital do Estado na década de 1930. Em seu artigo denominado *Bucolismo de Pedro Weingärtner*, menciona o tríptico da Pinacoteca após analisar fotos de seus quadros, exaltando o doloroso fundo moral dessa obra e, assim, como disse, “a história da que se transviou e cujo egoísmo

⁵⁵ COLI, J. 2003.

sufocou o instinto materno”.⁵⁶ E vem, com a leitura da obra da esquerda para a direita, fazer alusão a um possível remorso da mesma mulher “egoísta” que “*na tristeza do seu abandono vem a tortura-la a visão do filhinho cuja vida extinguiu com suas próprias mãos*”.

Ainda, Guido⁵⁷ fala de uma certa forma com uma visão de que Weingärtner era um “romântico”, com a subjetividade exacerbada e sentimental:

é novamente a parte boa da alma humana que emerge de um fundo de miséria moral e de sofrimento, mostrando-nos que também nas cousas tragicas e dolorosas o artista nos fala da bondade e da beleza da vida.

Com o passar do tempo, ao escrever sobre o quadro na obra *Pedro Weingärtner*, vinte anos após o artigo anterior, Ângelo Guido dedica três páginas em uma descrição minuciosa da obra além de fazer referência às boas críticas que o quadro teve em 1910, pelos jornais de São Paulo.

Superior e livre, Guido⁵⁸ escolhe o mesmo caminho do debate moral, por meio do qual enfatiza o artifício de que

há um vazio entre elas e um silêncio insuportável que abafa tudo, que sufoca, que desejaríamos romper com um grito terrível de angústia; entre aquele rosto de pecadora em plena luz e a outra mulher de olhar imóvel, que espera.

⁵⁶ “Examinando há dias, várias fotografias de quadros do mestre, mais me convencia de que foi exata a primeira impressão que tive da arte de Weingärtner. (...) As próprias telas, como *Remorso* e *Faiseuse d’anges* de um grande fundo doloroso, são sempre em seu mais intimo sentido, um apelo a bondade humana.(...)A outra tela, através de um tríptico, é a história da que se transviou e cujo egoísmo sufocou o instinto materno. Na ultima cena, na tristeza do seu abandono vem a tortura-la a visão do filhinho cuja vida extinguiu com suas próprias mãos. É novamente a parte boa da alma humana que emerge de um fundo de miséria moral e de sofrimento, mostrando-nos que também nas cousas tragicas e dolorosas o artista nos fala da bondade e da beleza da vida. Vemos que, quando procurou colher uma expressão má da vida, como a que está no tríptico da pinacoteca paulista, é ainda para evocar um sentimento suave de piedade por uma pobre pecadora que, envelhecida e amargurada, sonha com a figura aérea do seu bebê que lhe poderia ter dado a felicidade, inutilmente buscada no atordoamento de uma existência de prazeres e de loucuras.” In GUIDO, A. *O Bucolismo de Pedro Weingärtner*. Jornal Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, p. 8-9. Suplemento.

⁵⁷ GUIDO, 1956, p. 20.

⁵⁸ Ibid,p.120.

A leitura permanece a mesma, ou seja, primeira parte, segunda parte e terceira e no mesmo sentido. Guido também traz a idéia de um uso da obra de Fausto, de Goethe, associada aos croquis de Weingärtner datados de 1881. Para Guido, a forma pictórica da obra foi tão bem estruturada podendo ser admirada independentemente da “sugestividade emocional”⁵⁹ do motivo pelo qual o artista a fez.

Apesar de seu olhar um tanto quanto “romântico” da obra de Pedro Weingärtner, a paleta sombria se adapta à leitura que Guido fez e das referências à obra de Goethe, além de concordar com sua visão acerca dessa obra, que pode ser admirada intemporalmente e mesmo sem uma sugestão do tema. Por meio de um olhar masculino, como um *voyeur*, o artista espia esse universo tão complicado, da condição da mulher.

5.3 UMA LEITURA DE RAFAEL CARDOSO ACERCA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER

Em seu livro *A arte brasileira em 25 quadros*, Rafael Cardoso (2008) escolheu o tríptico como uma das 25 obras que foram analisadas ao longo da publicação. Nas oito páginas em que trata da obra, além de uma grande reprodução do quadro, o autor propõe uma interessante interpretação, por meio da qual argumenta contra uma leitura sequencial, e afirma que a iconografia das mulheres pode apontar uma defasagem no tempo.

Por uma suposta intenção do artista acrescentar meios pictóricos estruturais que reforçariam a idéia de que o painel da direita tanto quanto o da esquerda seriam cenas do passado das duas mulheres, não tratar-se-ia mais de infanticídio. A mulher do painel central à esquerda estaria cogitando somente o abandono da criança e a outra mulher não contemplaria a possibilidade de matar a criança, mas de intermediar sua doação.

⁵⁹ Guido sugere que, caso se repare no modo com que tudo foi feito, como as coisas e as figuras estão pintadas, verificar-se-á boa pintura, a qual pode ser admirada independentemente da sugestividade emocional do motivo. In: GUIDO, A. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Divisão e Cultura, 1956. p. 122-3.

São muitas as ressurgências do tema de aborto e infanticídio na sociedade, normalmente vistos como tabu, e a tradução literal “fazedora de anjos”, citada pelo autor, foi também mencionada por A. Guido no seu livro de 1956, conforme mencionou-se acima, referindo o tema do quadro como infanticídio.

Para Cardoso, “com a dissimulada delicadeza de seu título em francês, o qual significa, literalmente, ‘a fazedora de anjos’, as imagens de Weingärtner colocam o espectador diante de um assunto tabu como aborto e infanticídio”.⁶⁰

Esse termo é uma locução que apareceu na França em 1878. A *faiseuse d’anges*⁶¹ surgiu assim que o aborto foi considerado crime, tratando-se de um termo especificamente francês, que se refere também à *sage-femme*, mulher sábia, que praticava abortos clandestinos e, em 1883, às nourrices (amas) que deixavam morrer as crianças que lhe tinham sido confiadas.

Em geral, Weingärtner tem sua composição estruturada, organizada e pensada. Assim, a concepção do quadro, como já se observou em sua carta, evidencia uma diversidade de associações entre um fato social e a representação em um ritmo de narrativa com um fundo moral. Conforme afirma Cardoso, (2008, p.143), “entretanto, vale o exercício de deixar de lado nossa dura sensibilidade pós-moderna e imaginar o assombro que essa obra extraordinária deve ter causado à ingênua sociedade paulistana de antanho”.

Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, como neste caso em “ingenuidade”, sobretudo no que concerne ao infanticídio, pois, como já foi dito antes, era um crime presente nos noticiários dos jornais da época.

⁶⁰ CARDOSO, R. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.143.

⁶¹ Conforme o *Le grand Robert de la langue française*: «Faiseuse d’anges: loc. (1878) – femme qui pratique des avortements illégaux – avorteuse (rare au masculin)» autre définition extraite de *Le bouquet des expressions imagées de Claude Duneton*: «Faiseuse d’anges (1883) nourrice qui, de propos délibéré, laisse mourir les enfants qu’on lui confie – (XXè) avorteuse» «...cette expression avait cours lorsque l’avortement était interdit et donc clandestin, pour désigner une femme qui pratiquait l’avortement: la «faiseuse d’anges» l’expression joue sur plusieurs allusions: l’ange est un être purement spirituel = allusion à la disparition physique du fœtus [...] Les enfants morts sont censés devenir des anges dans la mythologie populaire».

De fato, embora conservasse muitos traços provincianos, a sociedade paulistana nessa época não podia ser considerada “ingênua” ou culturalmente desarmada. Ao contrário, pressupunha um conhecimento do tema que tinha sido tratado pelo correspondente Xavier Carvalho no Diário Popular.

Mais adiante, Rafael Cardoso menciona que a narrativa estaria em torno do presente daquela época: “Contudo, é notável que Weingärtner tenha optado por situar a narrativa não no passado histórico ou mitológico – o que o tornaria menos polêmico –, mas no presente”.⁶²

A questão principal não está somente no intuito de criar polêmica mas sim à referência à obra de Goethe, mostrando assim como descreve o próprio pintor em suas cartas “manchar com progresso” ou seja, mesclar o presente, a iconografia com a erudição literária do pintor.

Ademais, muitos pintores contemporâneos a ele, nessa época, representaram cenas de Fausto e Margarida.

Afinal, o assunto é aborto ou infanticídio? Reconhece-se existir uma tendência a interpretar as três imagens como uma sequência no tempo: um, dois, três ou antes, durante e depois.⁶³ Examine-se, no entanto, o quadro: tal tendência de leitura e de uma certa narrativa na iconografia é inevitável, pois existem ambientes ordenados e nota-se claramente que é um ambiente que suscita o universo simbólico da mulher.

Cardoso (2008, p. 147) analisa que aparece de modo proeminente no painel central a mamadeira, ao lado da velha senhora. Não existe o menor sentido, evidentemente, em alimentar uma criança que vai ser assassinada. Esse único detalhe já seria suficiente para afastar a hipótese de infanticídio.

A prática da *mise en nourrice* era muito comum àquela época e sabe-se que devido às condições higiênicas e, principalmente, de alimentação pela *bouille*, a taxa de mortalidade infantil era muito alta. No contexto, entende-se que a mamadeira seja um signo para a interpretação da obra. Pougando assim o bebê representado de destino

⁶² CARDOSO, R. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 143.

⁶³ *Ibid*, p. 146.

tão trágico, fica mais palpável a natureza do “negro crime” ao qual faz menção o crítico do jornal: não o infanticídio, prática relativamente rara, mas o aborto.

O assunto verdadeiro da obra é este, conforme atesta seu título⁶⁴. O aborto⁶⁵ e o infanticídio⁶⁶ são práticas que se perdem no tempo. Ao entrar na discussão se o tema é relativo ao aborto ou infanticídio, não se pode deixar os conceitos do direito penal e da medicina legal de lado, pois se tratam de peças fundamentais para compreender tais delitos. Quem é *la faiseuse d'anges*? É, sobretudo, a parteira que promove a morte do feto, ou seja, a mulher que pratica aborto em outras mulheres.

Como já foi desenvolvido anteriormente, o infanticídio nunca foi uma prática rara e perdura até os dias de hoje e é por isso que a argumentação de Cardoso se torna insuficiente. Conforme considera o autor⁶⁷,

Alguma demora no transporte ou na alfândega? Ou, talvez, uma estratégia bem pensada de marketing, um golpe publicitário para fechar a exposição com chave de ouro? Ou, talvez ainda, fosse por temer o impacto que uma obra como esta pudesse causar sobre a opinião pública relativamente conservadora da cidade?

⁶⁴ Cardoso, R. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 148.

⁶⁵ “Aborto é a interrupção da gravidez com a destruição do produto da concepção. É a parte do ovo (até três semanas de gestação), embrião (de três semanas a três meses) ou feto (após três meses), não implicando necessariamente sua expulsão. O produto da concepção pode ser dissolvido, reabsorvido pelo organismo da mulher ou até mumificado, ou pode a gestante morrer antes de sua expulsão. Não deixará de haver, no caso, o aborto [...]. O aborto pode ser espontâneo ou natural (problemas de saúde da gestante), acidental (queda, atropelamento etc.) ou provocado (aborto criminoso). As causas da prática do aborto criminoso podem ser de natureza econômica (mulher que trabalha, falta de condições para sustentar mais um filho etc.), moral (gravidez extra-matrimônio, estupro etc.) ou individual (vaidade, egoísmo, horror à responsabilidade etc.). [...] Distingue-se o infanticídio de aborto porque este somente pode ocorrer antes do início do parto.” In: MIRABETE, J. F. *Manual de Direito Penal*. São Paulo: Atlas, 2002. p. 93.

⁶⁶ “O infanticídio seria, na realidade, um homicídio privilegiado, cometido pela mãe contra o filho em condições especiais. O infanticídio é definido, no Código vigente, nos seguintes termos: ‘Matar, sob a influência do estado puerperal, o próprio filho, durante o parto ou logo após [...]’. O infanticídio é um crime próprio, praticado pela mãe da vítima, já que o dispositivo se refere ao ‘próprio filho’ e ao estado puerperal.” In: MIRABETE, J. F. *Manual de Direito Penal*. São Paulo: Atlas, 2002. p. 88.

⁶⁷ CARDOSO, 2008, p.149.

O Jornal Diário Popular deixou bem claro o que tinha ocorrido; portanto, depreende-se que Cardoso tenha considerado tal hipótese por desconhecer as críticas e notas desse jornal, uma vez que em seu texto cita somente o jornal Estado de São Paulo. A única estratégia, se é que existiu, poderia ter sido a da recomendação pedida por Weingärtner a Nabuco, em 1908, para conseguir vender o quadro ao Governo do Estado de São Paulo ou do Rio de Janeiro.

Assim, esta tese é de que não há confusão visual nem intenção de meios pictóricos por parte de Weingärtner. Ainda, concorda-se com o crítico do jornal de 1910, que disse que ele não faz “simbolismos” complexos, além de manter-se a leitura da esquerda para a direita, como também faz Guido. O mais importante que se pode extrair da obra é seu fundo moral, sob um olhar masculino em relação à maternidade e à “mãe sacralizada”.

5.4 LEITURA DO TRÍPTICO

Neste item, faz-se a leitura do tríptico da esquerda para a direita partindo-se do primeiro painel, peça-chave para uma compreensão do conjunto da obra. Ao longo deste trabalho, apóia-se, assim, em uma argumentação através das constelações de referências nas artes.

5.4.1 Estudo do primeiro painel (esquerda) do tríptico de Weingärtner

O primeiro painel representaria a chegada em um baile à fantasia, onde se observam duas mulheres que descem de uma carruagem e se encaminham em direção a um baile privado. Em um segundo plano, à direita, apresenta-se um cavalheiro, em posição de saudar a primeira mulher que desceu dessa carruagem. Mais abaixo dele, um homem fantasiado de vermelho observa a cena. Mais ao fundo, tem-se além de toda a ambientação arquitetural dessa festa de rua, personagens diversos fantasiados que levam a pensar em um baile de máscara. O primeiro painel é a retomada do

encontro entre Fausto e Margarida. A tentação, sedução acrescido do caráter moralizador, onde as festas e os bailes à fantasia são caminhos da tentação.

FIGURA 27 – PRIMEIRO PAINEL DO TRÍPTICO

Pedro Weingärtner(1853-1929)
'*La faiseuse D'Anges*', Roma, 1908
Óleo s/ tela, tríptico, H 1,51 x 81,5 m- primeiro painel



Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Tanto em fotografias como nessa imagem da *belle époque* de Paris, como em gravuras mais antigas, a festividade sempre recebeu as mais diversas representações, marcadas, principalmente, pelas características da indumentária própria.

O carnaval é algo público e, geralmente, não há espaço para o privado sendo um lugar onde todos podem participar. Essa celebração coletiva representada em diferentes épocas, tanto na obra de Tiepolo, Cradock e Bridgens, em 1821; Du Tilliot em 1749, como no primeiro painel de Weingärtner, mesclam a representação de espaços e identidades.

Por que não pensar então que o carnaval⁶⁸ pode ser visto como uma oportunidade de esconder-se atrás de uma máscara, durante o qual esquecer-se-ia a posição social, a ocupação, o trabalho, e cada um deixar-se-ia levar pela pulsão? Mas ressaltando também a este caráter moralizador do quadro.

5.4.2 Articulações relativas à sedução, na obra *Fausto*, de Goethe

Neste primeiro plano, a iconografia de festa popular, propositadamente usada por Weingärtner, simbolizaria o momento da sedução, como em *Fausto*, na obra de Goethe.

FIGURA 28 – DETALHE DO PRIMEIRO PAINEL DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER



⁶⁸ Em alguns lugares, como na Colômbia, o Carnaval começa dia 28 de dezembro que é o Carnaval da Água e tem relação com a morte de crianças, ou seja, ao *Massacre dos Inocentes* (relativo à pintura).

FIGURAS 29, 30, 31 E 32 – OUTRAS REPRESENTAÇÕES DE FESTAS PAGÃS NA
EUROPA DO FINAL DO SÉCULO XIX E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX



J.B. Lucotte Du Tilliot
Carnaval Charivari Tropa em Dijon, 1749
Gravura s/ madeira, H 80,5 X L 1,05m
Fotografia: Paris, B.N.F, Departamento de estampas



Baldwin Cradock e Joy R. Bridgens
Carnaval em Roma, 1821
Litografia, H 0,232x L 0,290 m
Acervo: aquis de Barone De Lemmerman



Giandomenico Tiepolo (1727-1804)
Cena de Carnaval, 1754
Óleo sobre tela, H 80,5 X L 1,05m
Acervo: Paris, Museu do Louvre

Assim como analisou Lescourret⁶⁹, *“La jeune fille est vêtue comme les héroïnes innocentes de l’opéra populaire, Juliette, Marguerite en tresses et robe blanche d’inspiration médiévale. Elle aura écouté le bourgeois, cru en ses paroles”*, parece pertinente pensar que a moça de tranças, vestida com uma fantasia parecida com as usadas na *Comedia del Arte* ou até mesmo na *Opera*, estaria escondida por trás de um estigma de Margarida. Ao contrário de representar um cortejo e uma rainha da *mi-careme* como se observa na capa do *Le Petit Journal*, em 1909, Weingärtner prefere mostrar o lado mais privado, ou seja, um baile à fantasia e uma jovem comum.

FIGURA 33 – PÁGINA DO *LE PETIT JOURNAL*, DE PARIS



⁶⁹ « [...] La première image serait-elle la clé de l’affaire: une scène de séduction entre un bourgeois pansu, habillé pour le soir et portant lorgnon, qui observe sans vergogne la jeune fille sortant de son carrosse, tandis qu’en arrière plan et par en dessous, Méphisto, tout de rouge vêtu, tapi comme un contorsionniste, guette. La scène pourrait se passer en Italie, ou à Paris, près du Palais Royal, de l’opéra, un soir, avant le spectacle. Tout semble ainsi couler de source, d’un volet à l’autre. La jeune fille est vêtue comme les héroïnes innocentes de l’opéra populaire, Juliette, Marguerite, en tresses et robe blanche d’inspiration médiévale. Elle aura écouté le bourgeois, cru en ses paroles. Il l’aura quittée dès l’annonce d’une maternité dont elle envisager dans le 2^e tableau, d’abandonner le fruit. » Marie-Anne Lescourret, após uma visita à Pinacoteca do Estado de São Paulo, em agosto de 2008, gentilmente enviou por escrito (e-mail) sua análise e críticas em relação ao tríptico de Weingärtner.

5.4.3 Análise da relação de objeto na obra de Goethe e o olhar de Weingärtner

Para melhor entendimento acerca da iconografia, são analisados dois documentos que mantêm entre si relações que mostram a obra de Goethe (Fausto)⁷⁰ como parte da cultura internacional dessa época, na qual o pintor estava imerso.

Como se vê em meio à imprensa parisiense, em 1908⁷¹, a notícia da *La réouverture de L'Opéra* “[...] *En décidant de renouveler les costumes, la décoration, [...] les nouveaux directeur avaient piqué la curiosité publique ; ils ne l'ont pas déçue. [...] mieux étudiés, plus vraisemblables, mieux en rapport que les précédents avec le milieu, l'époque et l'ensemble de l'œuvre*».

Por sua vez, o periódico *L'Illustration*⁷² anunciou a decisão *de renouvelés les costumes*⁷³ da Ópera de Fausto. Como se vê na reprodução a seguir, os figurinos de Fausto, Marta, Margarida e Mefistófeles indicam, em objetos isolados, uma aproximação iconográfica com a obra de Pedro Weingärtner.

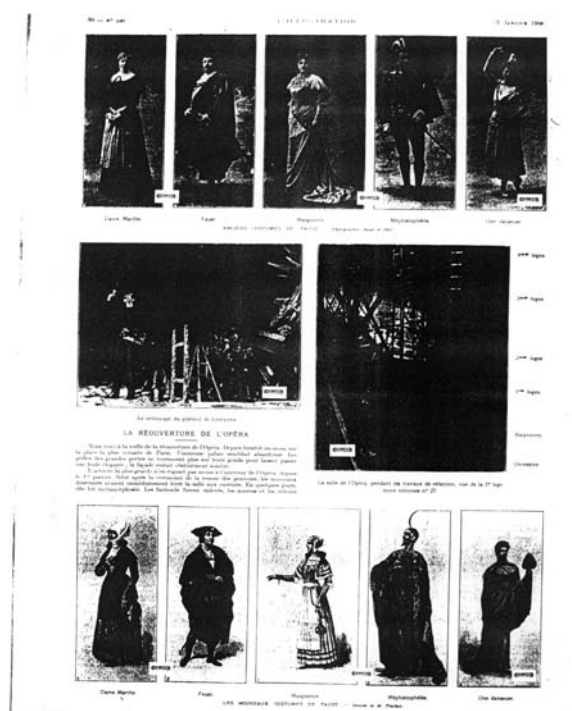
FIGURA 34 - REPRODUÇÃO DOS FIGURINOS DA ÓPERA DE FAUSTO

⁷⁰ Refere-se à Ópera de Gounod, que se ateve ao Primeiro *Fausto*, de Goethe: o desânimo do herói e a tragédia de Margarida. Tal qual, esse romantismo facilmente toca o grande público. Pela sua carreira triunfal sobre cenas do mundo inteiro, o Ópera de Gounod se popularizou, com a tocante história de Margarida bem como as silhuetas de Fausto e de Méphisto. A reabertura da Ópera, baseada na obra de Fausto, mostra o quanto a imagem mítica dele aparece sucessivamente nas artes.

⁷¹ Notícia da *La réouverture de L'Opéra*, baseada na obra de Charles Gounod (1818-1893), em 01/02/1908, no *Le journal*, p. 3: “*La réouverture de L'Opéra. (...) En décidant de renouveler les costumes, la décoration, et de modifier tant soit peu l'exécution orchestrale de Faust, les nouveaux directeur avaient piqué la curiosité publique; ils ne l'ont pas déçue (...) dans une salle toute rafraîchie en trois semaines par l'architecte officiel, M. Cassien-Bernard, qui a déployé dans cette tâche ingrate autant de goût que d'activité; puis au lever du rideau, on a vu des décors moins fantaisistes, mais non moins pittoresques et surtout de costumes moins conventionnels; mieux étudiés, plus vraisemblables, mieux en rapport que les précédents avec le milieu, l'époque et l'ensemble de l'œuvre*.”

⁷² O periódico *L'Illustration*, um dos mais lidos e consultados pelos artistas da época, e provavelmente, também por Weingärtner, consagrava um número especial aos Salões. O texto era escasso, com reportagens com muitas fotos e desenhos. Os temas eram diversos, transitavam entre o encontro do Presidente da República com autoridades ibéricas até os cinco melhores artistas do Salão de outono, conforme os critérios dos editores do *Illustration*. A redação era feita para atender ao seu público de grande e pequenos burgueses, além de ter uma vasta tiragem.

⁷³ Em 01/02/1908 (p. 79-81 do periódico), comentavam do novo figurino e decoração e a repercussão do público: “*La réouverture de l'Opéra a eu lieu avec un vif succès. En décidant de renouvelés les costumes, la décoration, et modifier tant soit peu l'exécution orchestrale de Faust, les nouveaux directeurs avaient piqué la curiosité publique ; ils ne l'ont pas déçue*».



Assim como Weingärtner, outros pintores recorreram a essas mesmas referências no final do século XIX. Fausto⁷⁴, mais que um personagem literário do passado, é, sem dúvida, uma das figuras míticas que mais apareceu na literatura moderna.

⁷⁴ Sob novas aspirações e inquietudes antigas, surge no final do século XV um certo *Fausto ou Faustus*, no qual sua lenda viva se disseminara, trocando seu nome de George em Johanes, a espera de que Goethe o chamasse de Heinrich. Foi um intelectual, universitário e provavelmente charlatão; é uma figura popular e mítica, enriquecida de múltiplas facetas retiradas da tradição da sabedoria popular. O personagem de Fausto, devido a suas ambições, caiu nas armadilhas do demônio, seduz então e logo após abandona Margarida, que morre. A Ópera de Gounod ou o drama de Goethe foram largamente difundidos. J. W. Goethe encarnou em seu Fausto muito dele mesmo, a imensidão de seus sonhos, suas revoltas, seu gosto pela magia e alquimia, inclusive a lembrança de um grande amor que teve por uma alsaciana. Conforme afirma Otto Carpeaux: "Escrevendo a tragédia de Margarida, Goethe se livrou de um complexo de culpa. Seu primeiro amor fora Friederike Brion, filha de um pastor protestante na Alsácia, perto de Estrasburgo, onde Goethe estudava na Universidade. Amou-a muito; mas, já consciente de sua vocação, não conseguiu encerrar-se no estreito mundo provinciano da moça. Abandonou-a. Acreditava ter arruinado a vida dela." GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 18. De Schumann a Berlioz et Gounod, de Delacroix à Valéry, Mann e Boulgakov, inúmeros são os ecos de Fausto na arte. Ao longo da pesquisa, tornou-se imprescindível além da obra literária recorrer à obra musical, ao teatro e ao cinema.

Na primeira parte de Fausto, evidencia-se a sedução de Margarida, que anuncia a tragédia do homem renovado que enfrenta a vida com uma força original. O apetite erótico conduziu-o dessa vez à ação, utilizando-se de poderes diabólicos – as artes de *Mefistófeles* –, poderes que, por sua procedência, não puderam deixar de ser nocivos. Por efeito, vê-se que a afortunada defesa do galã mata igualmente o irmão que o acusava; e que a sua fuga diante da justiça deixa Margarida abandonada, levando-a a demência e ao crime.

O princípio da ação alojava em seu seio o erro e, com ele, um trágico destino. Contudo, a inspiração para esse desenvolvimento dramático da obra pode ter vindo da biografia e por fatos vividos por Goethe na sua profissão de jurista. Como foi o caso da infanticida Susanna Margaretha Brandt⁷⁵, e é bem provável que seguindo o exemplo de Goethe, esse tipo de acometimento possa ter levado a Weingärtner a decidir a execução de uma obra que trataria de um tema similar.

Após o mito do grande homem, que procura exceder os limites da existência e o conhecimento, e colocar-se em pé de igualdade com Deus, tem-se Margarida. Representada como a vítima do desejo masculino e de uma ordem cultural que sujeita a mulher, sofre as consequências das faltas também cometidas pelos homens. A hipótese pela qual Pedro Weingärtner tenha usado como referência Margarida, uma das mais pungentes personagens femininas da literatura mundial, teria sido para representar a

⁷⁵ Em seguida, ocorre a tragédia de Gretchen que, entretenida com grande maestria ao motivo do pacto, isto é, à esfera mefistofélica, vem desembocar em opróbrio, infanticídio e execução pública. A inspiração para esse desenvolvimento dramático, o qual se confere a Fausto I o estatuto de tragédia amorosa, não veio do livro popular de 1587. Muito mais relevante para a concepção da tragédia de Gretchen parece ter sido um acontecimento que agitou Frankfurt em 1772, referido pelo próprio poeta em sua autobiografia, *Poesia e verdade*: a execução, no dia 14 de janeiro, da infanticida Susanna Margaretha Brandt, moça de 25 anos que, abandonada pelo homem que a engravidara, assassinou o filho após o parto, “por sugestão do demônio”, como declararia durante o interrogatório. Por várias circunstâncias, o jovem jurista Goethe pôde acompanhar intimamente o desenrolar do processo (inclusive com acesso aos autos e protocolos), e é provável que o impulso decisivo para elaborar de *Urfaust* tenha nascido sob o impacto da execução dessa ‘Gretchen’ apenas três anos mais velha do que o poeta. Este não foi, contudo, o único caso de infanticídio ligado à biografia de Goethe; depois, durante suas atividades administrativas no ducado de Weimar, viu-se confrontado algumas vezes com crimes semelhantes. O caso mais célebre, até hoje controverso, diz respeito à jovem Anna Katharina Höhn, que em 11/04/1873 assassinou o filho recém-nascido. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 17.

mulher seduzida que comete o crime de infanticídio ou aborto. Além da sua condenação perante a sociedade, leva-a à loucura e à morte.

A litogravura *Marguerite au Rouet* ou o *Quarto de Gretchen* de Delacroix mostra uma espécie de nostalgia: Fugiu-me a paz / Do coração; / Já não a encontro, / Procuro-a em vão. / Só por ele olho / Do quarto afora, / Só por ele ando / Na rua agora.

⁷⁶Segundo a tradução de Jenny Segall, esta ilustração refere-se a que “estes versos pronunciados por Gretchen junto à roca de fiar foram musicados por vários compositores, entre os quais Schubert, Berlioz, Wagner e Verdi”.⁷⁷

Os elementos como a cruz, a roca e o tecido caracterizam um ambiente privado e feminino em termos de representação pictórica. Alguns dos objetos como a mesa, o espaço feminino e o aparente estado entorpecido de Margarida estão próximos da parte central do tríptico no momento da possível entrega do filho. Vitor Meirelles, assim como Weingärtner, representou Margarida na roca. A vestimenta usada pode parecer um traje típico italiano mas a cena, a pose, a roca remetem a esse momento de solidão e aos versos românticos de Margarida.

FIGURAS 35, 36, 37 E 38 - SOLIDÃO DA MULHER NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA

⁷⁶ Gretchen à roda de fiar, sozinha. Fugiu-me a paz / Do coração / Já não a encontro / Procuro-a em vão / Ausente o amigo / Tudo é um jazigo / Soçobra o mundo / Em tédio fundo / Meu pobre senso / Se desatina / A mísera alma / Se me alucina / Fugiu-me a paz / Do coração / Já não a encontro / Procuro-a em vão / Só por ele olho / Do quarto afora / Só por ele ando / Na rua agora / Seu porte altivo / Ar varonil / O seu sorriso / E olhar gentil / De sua voz / O som almejo / Seu trato meigo / Ai, e seu beijo! / Fugiu-me a paz / Do coração / Já não a encontro / Procuro-a em vão / Meu peito anela / Por seus abraços / Pudessem eu tê-lo / Sem fim nos braços / Ah, e beijá-lo até não poder / Nem que aos seus beijos / Fosse morrer! (Idem, p. 373)

⁷⁷ Idem, p. 371.



Eugene Delacroix (1798-1863)
Marguerite Au Rouet, 1828. No. 11
 22,3 H, 18 L, Litografia
 B.N.F- Dep. De Estampas



Pedro Weingärtner (1853-1929)
'La faiseuse D'Anges', Roma, 1908
 Óleo s/ tela, tríptico
 Detalhe do painel Central



Marie Roze, Papel De Margarida ("Fausto")
 Fotógrafo Alex. Quinet, Fonte :Gallica



Victor Meirelles (1832-1903)
Estudo De Traje Italiano, 1853
 Aquarela S/ Papel, 0,36 H; L 0,28 M
 Coleção Particular

As demais representações sobre Fausto, na prisão de Margarida, (figs. 39 e 40) serão tratadas mais adiante, relacionadas à terceira parte do tríptico. É nessa parte que

Gretchen presa assume o matricídio e infanticídio⁷⁸ *Ah ! J'ai tué ma mère / Et mon enfant je l'ai noyé* ela está na prisão e se nega a fugir com Fausto.

⁷⁸ *Faust*

Viens, viens, déjà la nuit se fait plus claire

Marguerite

Ah ! J'ai tué ma mère

Et mon enfant je l'ai noyé.

N'est-ce pas pour nous deux qu'il était envoyé ?

Aussi pour toi ! C'est toi ! Je crois que c'est un songe.

Donne ta main. C'est vrai. Ce n'est pas un mensonge.

C'est bien ta chère main. Mais quoi ?

Elle est mouillée. Ah ! sèche toi .

Mais c'est de sang qu'elle est trempée.

Dieu ! u'as-tu fait ? Cache l'épée,

Oh ! par pitié, cache l'épée !

Faust

Que tout cela soit effacé,

Que le passé reste passé.

Viens. Je succombe.

Marguerite

Non ! Non. Toi, tu dois échapper.

Je vais t'expliquer chaque tombe.

Dès demain, va t'en occuper.

La meilleure place à ma mère.

Juste auprès d'elle, mets mon frère.

Moi, bien à l'écart, dans un coin,

Mais, tout de même, pas trop loin.

Et pour l'enfant, tu dois mettre

Contre mon corps, sur le sein droit.

Personne d'autre près de moi...

Blotti contre toi, tout mon être

S'emplissait d'un bonheur si doux !

Ah ! tout cela n'est plus pour nous.

Vois, je m'impose à toi, maintenant ; il me semble

Que toi, tu ne veux plus que nous soyons ensemble.

Et c'est toi cependant, toi si tendre, si bon. GOETHE. *Faust I et II*, traduction par Jean Malaplate. Paris, Flammarion, 1984, p. 210.

FIGURAS 39 E 40 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA PRISÃO
DE MARGARIDA, EM FAUSTO, DE GOETHE



Eugene Delacroix (1798-1863)
*Faust Dans La Prison De
Marguerite*, 1827
25,4 H; 22 L, Litografia
B.N.F- Dep. De Estampas



Cartão Postal datado de 1900, In (Goethe temps
Portal), (www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/assel_gretchen_serie6.html).

Pedro Weingärtner pode ter tido contato com esse tipo de cartão postal que está ao lado da representação de Delacroix. A sua pintura não possui, entretanto, uma espontaneidade sem controle e sim, seu domínio da técnica e a busca pelas mais distintas fontes de iconografia. Aliás, a representação das vestimentas e da própria Margarida, a ambientação da prisão de Margarida neste cartão postal alemão⁷⁹ possuem muitos elementos presentes no tríptico tais como: janela com grades, os galhos em primeiro plano (mirta), a mesa, a luz direcionada que entra pela janela, vestido, a bolsa no vestido e o cabelo trançado.

⁷⁹ As séries de cartões postais mostravam a popular cenografia e apresentação de fotos, no ano de 1900.

FIGURAS 41, 42, 43, 44 E 45 – UMA COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE AS
PERSONAGENS GRETCHEN E A FAISEUSE D'ANGES



Pedro Weingärtner(1853-1929)
'La faiseuse D'Anges', Roma, 1908
Óleo s/ tela, tríptico, H 1,51 x L 81,5 m
Primeira parte do tríptico



Qui était ce monsieur - Gretchen.
Goethe temps Portal -

www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/assel_gretchen_serie6.html.



Yvonne Gall,
Como Margarida em "Fausto" de Gounod
Matorrodona, Barcelone



Imagem de Julia Hisson,
como Margarida em Fausto de Gounod



Foto de cartões Postais série 1 Gretchen. Il m'aime - m'aime pas! Signet, n. 4034-3. . Carte postale. Carimbo do Correio datado de 1907 -Goethe temps – portal : www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/assel_gretchen_serie6.html).

Nestes cartões postais difundidos na Alemanha no começo do século XX, vê-se elementos da indumentária da representação de Margarida que também foram usados por Weingartner tais como: a longa trança, a bolsinha presa ao vestido, as listras na barra da saia e o enfeite na cabeça. Já em relação a Mefistófeles, em Weingartner⁸⁰ está representado de uma forma mais simplificada, em meio aos demais personagens fantasiados mais alegóricos e com menos realce em relação à Margarida e Fausto (terceiro plano). A presença deste ‘símbolo’ da tentação, ou seja, o demônio enfatiza a moralização deste ambiente de folia e ‘pecado’. No tríptico, segue a mesma iconografia da representação de Faure onde Mefistófeles vestido com uma roupa e uma capa vermelha está tocando um instrumento musical.

⁸⁰ Apesar da origem alemã, a família e o pintor Pedro Weingärtner eram muito católicos e talvez seja este o motivo da discrição ao representar Mefistófeles no tríptico.

FIGURAS 46,47 E 48 – UMA COMPARAÇÃO PICTÓRICA EM TORNO DE
MEFISTÓFELES



Detalhe do tríptico de Weingärtner-Mefistófeles



Jean-Baptiste Faure(1830-1915)
como Méphistophélès
em "Fausto" de Gounod
S/D .



Cartão Postal-Mephistófeles, Paul Konewka(1840-1870): formas de
"Fausto", siluetas,
www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/assel_gretchen_serie6.html).

5.4.4 O infanticídio e o matricídio em Margarida, de Goethe

O infanticídio e o matricídio estão presentes na Margarida⁸¹ de Goethe (1808).

A morte da mãe e a relação entre mãe e filha são tomadas no sentido inverso. É um tema pouco explorado, sob seu aspecto negativo, ou seja, o desejo de morte para a mãe.

Na obra, esse desejo está implícito quando no passeio de Fausto e Margarida, no Jardim de Marta, Fausto dá o “vidrinho”⁸² que deveria ser um inofensivo sonífero que

⁸¹ Marguerite

Ah ! J'ai tué ma mère
Et mon enfant je l'ai noyé.
N'est-ce pas pour nous deux qu'il était envoyé ?
Aussi pour toi ! C'est toi ! Je crois que c'est un songe.
Donne ta main.C'est vrai. Ce n'est pas un mensonge.
C'est bien ta chère main. Mais quoi ?
Elle est mouillée. Ah ! sèche toi .
Mais c'est de sang qu'elle est trempée.
Dieu ! u'as-tu fait ? Cache l'épée,
Oh ! par pitié, cache l'épée !

GOETHE. Faust I et II, traduction par Jean Malaplate. Paris, Flammarion, 1984. p. 210.

Mas não seria também desta vez um desejo voluntário de Margarida já que fica em aberto quem seria o responsável pela morte da mãe de Gretchen. De qualquer forma, uma certa negação da ambivalência do vínculo mãe-filha, abrangendo, sufocando seus desejos e sugerindo ao matricídio.

⁸² JARDIM DE MARTA

MARGARIDA

Dormisse eu só! Com que abandono
Deixar-te-ia hoje o trinco aberto;
Mas minha mãe ! tão leve o sono:
E se nos surpreendesse, é certo
Que eu morreria de mil mortes!

FAUSTO

Meu coração,com isso não te importes.
Eis um vidrinho!junta-lhe à poção
Três gotas só, dentro da taça,
Que em fundo sono a envolverão.

MARGARIDA

Tem algo que eu por ti não faça?
Espero não causar-lhe mal!

FAUSTO

Anjinho, indicar-te-ia tal?

MARGARIDA

Olho-te, amado, e já não sei que encanto
Me impele a agir a teu prazer;
Por ti já tenho feito tanto,
Que pouco mais me resta ainda a fazer.

daria acesso ao quarto da moça. No tríptico, não se vê na iconografia nenhuma menção direta ao matricídio.

No fim, a questão é da responsabilidade dos atos pelas mortes e punição. Tanto Goethe como Bulgakov estigmatizam as práticas bárbaras da sociedade e destacam a impossibilidade humana de justiça, ineficaz em resolver esses casos excepcionais.

A solução a ser implementada na literatura para resolver o cerne do sofrimento seria passar o bastão para o tribunal divino. O perdão é a única alternativa para a irreversibilidade dos pecados e defeitos. Weingärtner evoca esse “tribunal”⁸³ na terceira parte, ao representar a nuvem de anjos que sai do forno.

5.4.5 Comparações entre a obra de Delacroix e a obra em tese de Weingärtner

Evidentemente, as duas grandes referências em matéria de ilustração do poema dramático Fausto, de Goethe, são as ilustrações de Delacroix publicadas em 1828 e as de Ary Schefer. Assim como ocorreu com seus contemporâneos, Weingärtner não deve ter evidentemente ignorado a obra de Delacroix, um exemplo da ilustração romântica.

Delacroix conhecia relativamente bem os diversos escritos de Goethe, para poder pensar já a partir de 1824, e então vir a ilustrar o Goetz de Berlichingen. Duas circunstâncias principais o orientam em torno de Fausto: primeiramente sua viagem à Londres, em 1825, quando assistiu a uma adaptação teatral que o marcaria profundamente e que seria, em parte, a origem de suas composições, e uma iniciativa empreendida pelo editor Charles Motte, que o encomendara, mais ou menos na mesma época, uma série de litogravuras para ilustrar uma nova tradução, ao encargo de Charles Stapfer.

(Sai)

GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto: uma tragédia. Primeira parte. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo : Ed. 34, 2006.p. 387-389

⁸³As crianças mortas tornam-se anjos na mitologia popular.

As dezessete estampas de Delacroix foram terminadas em 1827. Conforme foi divulgado pela Biblioteca Nacional da França, em catálogo de exposição realizada em 1998⁸⁴,

Elas são então contemporâneas da *Mort de Sardanapale* podendo equiparar-se às obras mestras do romantismo, tanto pelo aspecto do tema geral bem como pelo detalhe das folhas, da atmosfera por vezes medieval e fantástica, sem falar do desenho, de um maneirismo por vezes voluntariamente elevado ao excesso.

Contudo, a publicação não obterá grande sucesso exceto elogios pontuais e isso se deu, sem dúvida, pelo estranhamento das imagens, que contribuem a colocar Delacroix, segundo o mesmo texto, como um dos “*coryphées de l'école du laid*”.⁸⁵

FIGURAS 49 E 50 – COMPARATIVO PICTÓRICO ENTRE UMA OBRA DE DELACROIX E UM QUADRO DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER



Eugène Delacroix (1798-1863)
Fausto Tenta Seduzir Margarida, 1827
26,5 H ; 21,3 L, Litografia
B.N.F- Dep. De Estampas



Pedro Weingärtner (1853-1929)
'La faiseuse D'Ange', Roma, 1908
Óleo s/ tela, tríptico, H 1,51 x 81,5 m
Detalhe do primeiro painel

⁸⁴ JOBERT, 1998, p. 71.

⁸⁵ JOBERT, 1998, p. 74.

Ao relacionar a litografia de 1827, intitulada *Fausto tentando seduzir Margarida*, com a obra de Weingärtner, nota-se em Delacroix que Mefistófeles está ausente neste curto encontro de Fausto e Margarida – ele está chegando da igreja, onde acabou de escutar a confissão de Margarida. Fausto diz: *Por Deus, essa menina é linda! / Igual não tenho visto ainda / Tanta virtude e graça tem*⁸⁶ o desenho de Delacroix parece estar demonstrando este momento da cena.

Weingärtner, assim como Delacroix, quis representar o episódio mais conhecido de *Fausto*, o de sua paixão por Margarida, quando, tocado diz: *Formosa dama, ousar-vos-ia / Oferecer meu braço e companhia?*⁸⁷ Observe-se que Weingärtner cria

⁸⁶ (Fausto, Margarida passando pela rua)

FAUSTO
Formosa dama, ousar-vos-ia
Oferecer meu braço e companhia?

MARGARIDA
Nem dama, nem formosa sou,
Posso ir para casa a sós, eu vou.
(Desprende-se e sai)

FAUSTO
Por Deus, essa menina é linda!
Igual não tenho visto ainda.
Tanta virtude e graça tem,
A par do arzinho de desdém.
A boca rubra, a luz da Face,
Lembrá-las-ei até o trespassse!
O modo por que abaixa a vista,
Fundo, em minha alma se registra,
Sua aspereza e pudícia,
Aquilo então é uma delícia!
(Entra Mefistófeles)

FAUSTO
Escuta, tens de arranjar-me a mocinha!

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 271.

⁸⁷ Idem, p. 271.

implicitamente um contraste entre os espaços da sua cena de rua em relação às outras representações como a de Delacroix, preferindo, assim, uma cena de rua aberta mas com uma festa carnavalesca ao fundo em torno da figura de Margarida. Por sua vez, Delacroix segue o que Goethe havia criado, ou seja, enquanto Fausto está vindo da “cozinha da Bruxa”, a moça acaba de deixar a igreja.

5.4.6 Comparações entre a obra de Peter Cornelius e a obra em tese de Weingärtner

A *feuille* pertence um grupo mais de cinquenta desenhos, que Peter Cornelius executou após 1809. Constituem os estudos preliminares aos seus doze quadros para o Fausto de Goethe, que apareceram em 1816. A cena do jardim é a cena VI⁸⁸ e apresenta-se sob uma forma simples e esboçada que apresenta o desenho. Nesta cena, Margarida diz frases marcantes como *Comprends-moi bien*⁸⁹, *le sentiment est tout*⁹⁰ e *Cet homme-là qui t'escorte*⁹¹.

⁸⁸ A cena se passa no jardim da vizinha de Margarida, Marta. Fausto beijou a mão de Margarida e ela, confusa, defende-se. Em oposição, está o casal *bouffon* formado por Méphistopheles e Marta, ao fundo. É nessa cena ambientada no jardim de Marta que se encontra o questionamento de Margarida acerca do cristianismo de Fausto. Leia-se: “*Ce tableau comporte deux parties bien distinctes, mais elles sont plus étroitement liées qu’il n’y paraît d’abord. Dans la première, Marguerite s’inquiète de la religion de Faust : son amour ne support pas cette zone d’ombre, dans la mesure où elle va se donner corps et âme. La réponse peu orthodoxe qu’elle obtient est sans doute fort proche de celle, qu’aurait faite Goethe lui-même Rassurée- parce qu’elle ne demande qu’à l’être- Marguerite, dans la seconde partie du tableau, consent à l’idée de se donner à Faust et même à donner à sa mère le somnifère qui assurera aux amants la tranquillité*”. GOETHE. Faust I et II, trad. Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984, p. 516.

⁸⁹ « *Tirade justement célèbre, qui renonce à la versification régulière, comme souvent dans Faust lordque s’exprime une émotion profonde.* » GOETHE. Faust I et II, trad. Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984, p. 160.

⁹⁰ « *Cette exclamation est fréquemment citée comme la devise même du Sturm und Drang. Elle fait écho à de semblables exclamations qu’on trouve dans Werther ou encore dans Egmont.* » GOETHE. Faust I et II, trad. Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984, p. 160).

⁹¹ « *Marguerite éprouve envers Méphisto une répugnance et une crainte irraisonnée que chacun à sa manière, Faust et Méphisto comprennent et approuvent.* » GOETHE. Faust I et II, trad. Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984, p. 161.

Ao relacionar Cornelius com Weingartner, em ambos temos a presença de um segundo casal que acompanharia Fausto e Margarida. Em Cornelius, este segundo casal está em segundo plano e seriam Marta e Mefistófeles.

Já no tríptico temos Marta logo atrás de Margarida, descendo da carruagem, da mesma forma que Mefistófeles está atrás de Fausto 'espiando' a cena. Em Cornelius, a representação está mais próxima ao texto literário, onde Mefistófeles distrai Marta no Jardim para que Fausto possa ficar mais perto de Margarida. No tríptico, eles ainda estariam no momento do 'encontro ao acaso' e sem um contato físico mais próximo.

FIGURAS 51, 52 E 53 – DETALHES DO TRÍPTICO DE WEINGARTNER E *FAUSTO E MARGARIDA NO JARDIM DE MARTA*, DE CORNELIUS



Pedro Weingärtner(1853-1929)
'*La faiseuse D'Ange*', Roma, 1908
Óleo s/ tela, tríptico, H 1,51 x 81,5 m
Detalhe do primeiro painel



Peter Von Cornelius(1783- 1867)
Fausto E Margarida No Jardim De Marta
 Bico de pena S/ Papel, H 0,349 x L 0,400 m

5.4.7 Comparações entre a arte de Tony Johannot e a obra em tese de Weingärtner

Em Tony Johannot, observa-se, assim como em Cornelius, o clássico passeio pelo Jardim de Marta. Johannot acrescenta a parte em que Margarida faz “*Il m’aime [...] Il ne m’aime pás [...] / Il m’aime [...] pas... / Il m’aime [...] pás [...] / Il m’aime*”⁹², com uma flor. Laurens com seu desenho posterior faz a mesma representação.

92

FAUSTO
 Qu'est-ce donc?
 MARGUERITE
 Il m'aime...Il ne m'aime pás...
 Il m'aime...pas...
 Il m'aime...pas...
 Il m'aime !
 FAUST
 Oui ! Crois en cette fleur éclore sus tes pas !
 Qu'elle soit pour ton coeur l'oracle du ciel même !
 Il t'aime ! Comprends-tu ce mot sublime et doux ?
 Aimer ! Porter en nous
 Une ardeur toujours nouvelle !
 Nous enivrer sans fin d'une joie éternelle !

Ópera de Gounod-Fausto de Goethe. CD 2. in Livret de Jules Barbieri t Michel Carré, p. 49

FIGURAS 54 E 55 – PARTE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E *FAUSTO E MARGARIDA*, DE JOHANNOT



Tony Johannot(1803-1852)
Fausto E Margarida. O Que É Isso? Um Bouquet! Não, Um Simples Jogo,1847.
19,7 H X 13,5 L; Água-Forte
Acervo: B.N.F- Dep. Estampas

5.4.8 Comparações entre a arte de Jean-Paul Laurens e a obra em tese de Weingärtner

A maioria dos pintores contemporâneos a Weingärtner representou essa parte da tragédia. Laurens, assim como Weingärtner, fez uma escolha iconográfica⁹³, não coincidindo tanto com a de Delacroix. O desenho de Laurens é mais clássico e preciso, mesmo quando se trata de cenas em que o imaginário poderia exercer algo prodigioso no conjunto de seis desenhos executados para as ilustrações da obra *Fausto*, de Goethe, traduzida por Albert Stapfer (1885).

⁹³ Pedro Weingärtner terminou sua formação em Paris com Bouguereau em 1884. Portanto, torna-se plausível considerar que por meio do contato aí mantido pôde ter acesso a essa obra ou até mesmo ter visto alguma dessas ilustrações (*Méphistophélès et l'ange Raphael*) na 7.^a Exposição dos Aquarelistas Franceses em Paris, no ano de 1885.

A temática religiosa e amorosa se entrelaça intimamente nesse contexto; contudo, o discurso de Fausto é uma retórica de sedução e não por acaso ele a entrega um “vidrinho” que lhe proporciona acesso ao quarto da moça, o que lhe acarreta a morte da mãe. Após o encontro no Jardim de Marta, Fausto e Margarida aparecerão juntos em cena apenas no final da tragédia, quando a moça estará acorrentada e acusada como infanticida aguardando a execução.

No casal de Laurens encontram-se formas amplas e esculturais, em que Fausto se salienta ao centro e em primeiro plano com Margarida ao lado. Enquanto na obra de Weingärtner Margarida está em primeiro plano, Fausto é um homem comum e está em segundo.

FIGURAS 56 E 57 – PARTE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E *FAUSTO NO JARDIM DE MARGARIDA*, EM JEAN-PAUL LAURENS (1838-1921)



Marguerite et Faust se promènent dans un jardin. Au loin, Marthe et Méphistophélès, 1885

Desenho , Cota : 4 ° Yh 6/Microfilm R

<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200126x>

Acervo: B.N.F, Paris, Gallica

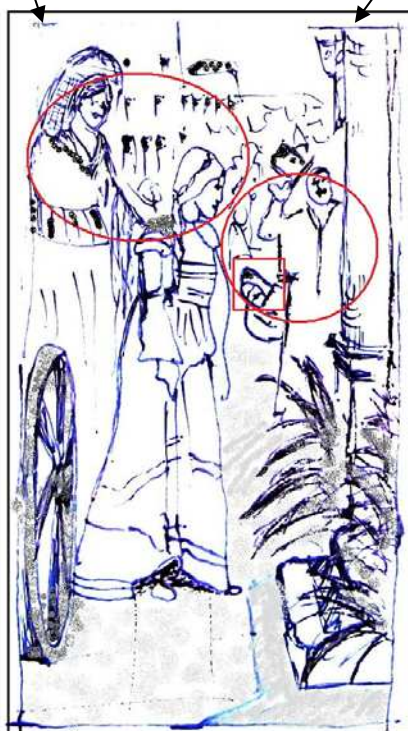
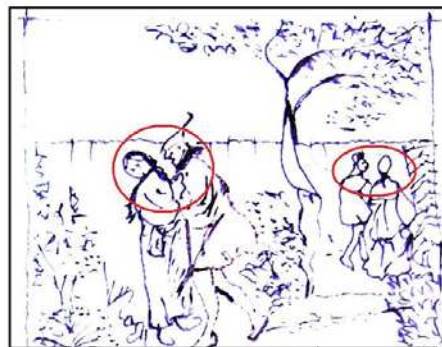
5.4.9 Ligações entre Weingärtner e *Fausto*, de Goethe

A obra *Fausto*, de Goethe⁹⁴, por evidentes razões culturais do pintor, apresenta-se nesse cenário que seria a junção das duas representações de cenas mais comuns da obra. Em sua obra, Guido remete “nuns esboços de composição de um caderno de desenho de 1881, nos quais se constata que Pedro Weingärtner andava projetando algum quadro em torno da figura de Margarida do Fausto”⁹⁵. Nessa época, Weingärtner estava em Berlim, de modo que se torna plausível pensar que começasse a se interessar pela obra literária, pelos desenhos e representações que a caracterizam.

⁹⁴ Foram pesquisadas inúmeras publicações da obra presentes no mercado e em sebos. Decidiu-se optar por transcrever partes da publicação traduzida por Jenny Segall (Editora 34, SP), uma publicação francesa da Editora Flammarion, na qual Jean Malaplate traduziu uma edição espanhola da Alianza Editorial feita por José Borrel. Após a leitura de diversas versões dessa obra, entende-se que estas são as mais completas e fiéis, pois não se diferenciam no conteúdo dos versos, apesar da diferença de língua.

⁹⁵ GUIDO, 1956, p. 123. Ver nos anexos desenho com a imagem da roca.

FIGURAS 58, 59 E 60 – LIGAÇÕES PICTÓRICAS ARTICULADAS A FAUSTO E MARGARIDA, DE GOETHE



Finalmente, das cenas que tratariam do encontro entre Margarida e Fausto, como *Fausto tentando seduzir Margarida* e *Fausto e Margarida no Jardim de Marta*, no fundo estas unidades de encontros são ressurgências que vão de Fausto ao quadro.

Weingärtner recusa a repetição sistemática e promove dois grupos “mestre-servo” em planos distintos, enquanto nas outras imagens o que se impõe é o grupo de casais de servos e mestres. Examine-se, no entanto, o quadro. Há pessoas nessa festa interna turbilhonante, essencial para um momento de encontro e sedução. As intensidades de cores são diferentes, existe um cenário onde domina a claridade sobre Margarida. Mais ao fundo, no canto direito, há uma saudação incendiada por um desejo. São superfícies que talvez Weingärtner tenha tramado de forma a recriar uma nova cena, mas perceptível, que evoca a obra literária de Goethe mas em um outro momento e lugar. Isto foi necessário, pois a escolha do tema do quadro pelo pintor liga-se ao fundo moral e ao aborto e infanticídio.

Assim, etapa por etapa do tríptico, Weingärtner tenta manter a leitura do quadro da esquerda para a direita. Através das referências e do simbolismo, o pintor tenta conduzir o olhar do espectador sem chocá-lo, preparando-o para o tema.

Ao ter consciência de que o tema faz referência a um crime, pela iconografia e representação, justifica o seu fim, no terceiro painel.

5.4.10 Estudo sobre dúvida e melancolia na parte central do tríptico de Weingärtner

“A tristeza que há em alguns dos seus quadros é a delicada melancolia de criaturas simples”⁹⁶.

Neste capítulo, seguindo o sentido proposto de leitura, tratar-se-á do painel central do tríptico, onde as constelações de referências encaminham a tratar do tema da melancolia como uma escolha por parte do pintor⁹⁷.

⁹⁶ GUIDO, A. Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, Suplemento p. 9.

⁹⁷ Em suas cartas, Weingärtner não demonstra ter prazer na solidão nem em viver uma atmosfera melancólica mesmo quando escreve sobre a região do Minho a Nabuco: “nos campos não se vê quase ninguém e tudo isto dá uma tristeza como também triste e melancólico são as canções populares (...)”. Carta de Pedro Weingärtner enviada a Joaquim Nabuco, enviada de Roma, em 20/12/1909. Acervo da

Na tela central, alta de um metro e cinquenta e um centímetros e com dois metros de largura, há uma cena de interior, uma espécie de porão com um acesso por escadas à rua, uma paleta mais sombria e pouca luz.

Weingärtner constrói uma ambientação que remete à pintura de gênero holandesa do século XVII, através de uma representação do íntimo e da vida doméstica. O espaço é mais retangular, no primeiro plano à esquerda: tem-se uma jovem vestida em negro, sentada e pensativa, com a cabeça apoiada sobre a mão enquanto que a outra segura um bebê. Ao lado, há uma banqueta com uma carteira e um lenço.

No segundo plano, à direita, uma outra mulher mais velha está em pé numa posição de espera. Tem um dos braços apoiado em uma cadeira com um chale, uma tigela e uma mamadeira, a outra mão se encontra na cintura. Mais ao fundo, o artista criou uma zona de cor mais densa na composição de um armário para mantimentos, potes e à esquerda a escada com a porta aberta onde se vê uma carruagem que a espera.

A mulher de vestido preto, à esquerda, pronta para sair ou acabando de chegar, por razões culturais e iconográficas, poderia ser dita *A parisiense*⁹⁸; usa suas luvas e seu vestido de tarde particularmente elegante. O que estaria fazendo essa jovem sofisticada nesse lugar? Trata de um porão habitável lúgubre, feito com uma precária estrutura de barrotes no teto que sustentam um piso no andar superior, paredes de

Fundação Joaquim Nabuco. Recife. O critério pela escolha desses temas seria a busca por uma pintura de fundo social. Mesmo seu biógrafo aponta para esta escolha por temas que ele chamará mais tarde um certo bucolismo na obra de Weingärtner, apontando *'as telas, como 'Remorso' e 'Faiseuse D'Anges' de um grande fundo doloroso*. (Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931. Suplemento, p. 9) Weingärtner é entendido por seu principal biógrafo como um artista com temperamento bucólico, conforme Guido: "Realmente, Weingärtner era um bucólico voltado para um passado de suave e embaladora poesia, em que a vida decorria simples, sem alvoroços, sem paixões violentas, dentro de uma límpida atmosfera de pureza e bondade". (Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931). Suplemento, p.9. Opina-se que sua personalidade e suas raízes teutobrasileiras eram marcantes sendo ele voltado sobretudo à reflexão.

⁹⁸ Referência à iconografia de Charles Giron (1850-1914), *Mulher de luvas, dita a parisiense* de 1883, presente no *Petit Palais*, de Paris.

barro e um chão que avança para o espectador, formado de tábuas não muito bem definidas.

A melancolia⁹⁹, representada na expressão dessa jovem, remeteria aos pensamentos do passado, *elle apparaît donc plus proche du modèle de la Marguerite de Faust qui confesse avoir bercé son enfant avant de le tuer.*¹⁰⁰

Retoma-se assim, a relação com o primeiro painel, que aponta uma representação do que teria se passado no momento da sedução. Depois, segue-se com uma leitura em que possivelmente a jovem mãe solteira fora abandonada pelo seu *affaire*. Então, a criança nasceu, sinal de que a jovem não se submeteu a um aborto feito com agulhas de tricô ou então tentou o uso ineficaz de chás feitos com plantas abortivas ou até mesmo de sucessivos esforços físicos para causar o aborto.

Essa imagem silenciosa de uma “mãe” melancólica que estaria – ou não – na iminência de entregar o filho não deixa claro o sentimento determinado de matá-lo por vingança, como seria uma atitude de *Medeia*; tampouco seria a demonstração do ato de infanticídio de uma *Margarida*. Recuperando a imagem de Margarida, iconografia na

⁹⁹ *Mélancolie signifie aussi une rêverie agréable, un plaisir qu'on trouve dans la solitude, pour méditer, pour songer à ses affaires, à ses plaisirs ou à ses déplaisirs. Les poètes, les amants entretiennent leur mélancolie dans la solitude. Des vers plantifs sont le fruit d'une douce mélancolie.* pag 274 Cf Faroult, G. 'La douce Mélancolie', selon Watteau et Diderot, représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIe siècle. In *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catálogo de Exposição. Paris, *Galeries Nationales du grand Palais*, 10/10/2005-16/01/2006, curador Jean Clair. Paris: Gallimard/RMN, 2005. tradução: Melancolia significa também uma imaginação agradável, um prazer que encontramos na solidão, para meditar, para sonhar com seus amores, aos seus prazeres e desprazeres. Os poetas, os amantes produzem sua melancolia na solidão.

¹⁰⁰ “[...] *elle apparaît donc plus proche du modèle de la Marguerite de Faust qui confesse avoir bercé son enfant avant de le tuer. Même si elle ne se rappelle plus avoir commis l'acte, Marguerite est accusée d'infanticide : Goethe avait eu vent d'un cas semblable lors de son séjour à Strasbourg. Toutefois l'enfant de la dame en noir n'est certes pas aimé, mais il est bien vivant.*[...]” op.cit. trecho do e-mail de Marie-Anne Lescourret .tradução: “[...] ela parece então mais próxima do modelo de Margarida de Fausto que confessa ter ninado e cuidado do seu filho antes de matá-lo. Mesmo se ela não se lembrava mais de ter cometido este ato, Margarida é acusada de infanticídio: Goethe tinha visto um caso similar na sua estada em Strasbourg. Entretanto a criança da mulher de preto não é certamente amada, mas é bem viva. [...]”

qual esta jovem estava fantasiada no primeiro painel, sabe-se que na obra Margarida diz: “*Il faut que je nourisse L'enfant. Je l'ai bercé, déjà toute la nuit.(...)*”.¹⁰¹ No quadro, em contraponto à oferta de objetos que remeteriam a melancolia¹⁰², tem-se a mamadeira, o chale e um tigela¹⁰³ que dialogam novamente com a obra de Goethe.

5.4.11 O elemento ‘mamadeira’ no contexto do Tríptico de Weingärtner

¹⁰¹ Marguerite - C'est bien. Je me remets à ta merci. Mais un moment encore! Il faut que je nourisse L'enfant. Je l'ai bercé, déjà toute la nuit. Ils me l'ont pris. C'est pour me faire de la peine. Ils disent à présent que je l'aurais tué. C'est en fait pour toujours, toujours de ma gaîté! On m'a mise en chansons. Les gens sont pleins de haine. p. 207 in: GOETHE. J. W. *Faust I et II*. trad. Jean Malapate. Paris: Flammarion, 1984. tradução: Margarida- Está bem. Eu te agradeço. Mas ainda mais um pouco! É necessário que eu alimente o bebê. Eu já o embalei toda noite. Eles me prenderam. É para me punir. Eles dizem agora que o matei. Me colocaram em canções. As pessoas são cheias de ódio.

¹⁰² No quadro de Philippe de Champaigne intitulado *Vanité* ou *Allégorie* de la vie Humaine, temos três objetos em primeiro plano: o vaso com uma tulipa, o crânio e a ampulheta. As três imagens podem simbolizar o envelhecimento, a morte e o tempo que se esvai. No caso do tríptico, os objetos servem para o aquecimento, a alimentação e a higiene, pois sem estes cuidados levariam o recém-nascido à morte.

¹⁰³ Partindo dessas questões, remete-se a Daniel Arasse, no seu livro *On n'y voit rien*, quando ele descreve um *escargot* no suntuoso Palácio de Maria, no momento da Anunciação. Uma grande lesma que se encaminha do Anjo em direção à virgem no primeiro plano. *Loin de le cacher, le peintre l'a mis sous nos yeux, immanquable. On finit par ne plus voir que lui, par ne plus penser qu'à lui, qu'à ça : qu'est-ce qu'il fait là ? Et ne venez pas me dire que c'est aussi un capriccio de Francesco del Cossa et il fallait peut-être un peintre de Ferrare pour donner cette forme paradoxale à l'affirmation de sa singularité. Mais le capriccio n'explique pas tout, vous le savez comme moi. Si cet escargot n'était qu'une fantaisie du peintre, le commanditaire l'aurait refusé, effacé, recouvert. Or il est là, et bien là. Il doit donc y avoir une bonne raison qui justifie sa présence en un tel endroit à un tel moment. Vous avez une solution. Toujours la même : l'iconographie.* In: ARASSE, D. *On n'y voit rien: descriptions*. Coll. Folio / Essais, Paris: Denöel, 2000. p. 32.

Outro ponto a se considerar é que, em segundo plano, a mulher à direita no painel central do quadro, numa pose impaciente com uma das mãos na cintura, tem a sua frente em uma cadeira, onde apóia o outro braço, objetos de nutrição e cuidados para um recém-nascido.¹⁰⁴ Esta não está “munida” dos objetos mais característicos usados para o ato de aborto a que remete o título da obra (*Chez la faiseuse d'anges*)¹⁰⁵ que seriam o sabão, a água quente e as agulhas de tricô. Os elementos próximos seriam os utilizados por uma ama-de-leite¹⁰⁶, que ocupar-se-ia do recém-nascido, de forma que se torna necessário apontar uma questão: o que significa a mamadeira no contexto da obra?¹⁰⁷

¹⁰⁴ Somente a aplicação dos trabalhos de Pasteur em paralelo com a reeducação das mães converge ao domínio do aleitamento materno artificial. A questão do aleitamento materno ou com mamadeira foi tema importante porque esteve no centro do debate sobre a mortalidade dos recém-nascidos. Os motivos que conduzem mães e amas-de-leite a abandonarem o aleitamento no seio e a recorrer à mamadeira são extremamente complexos. Nesse universo das amas-de-leite, a mamadeira toma o lugar do seio materno e o seu uso dá-se desde a Antigüidade. Até o começo do século XX, foi considerado objeto mortífero, motivo pelo qual sofreu melhoramentos constantes, principalmente na sua forma. Organizado em Paris desde 1350, o aleitamento mercenário foi retomado no século XX, com nova amplitude e significação. Nesse período, nas famílias abastadas, o uso da mamadeira foi difundido tardiamente, e alguns humoristas se referiram a esses fatos nas primeiras décadas do século XX. No tríptico, a mamadeira representada enseja importantes interpretações, mas também à possibilidade de Weingärtner ter sido inspirado por iconografia presente em revistas da época.

¹⁰⁵ Conforme o Petit Robert é a *avorteuse*, ou seja, a mulher que pratica o aborto em outra.

¹⁰⁶ A prática da ama-de-leite existe desde a Antigüidade. Em 1781, na França, foi publicado o código de amas-de-leite. Antes de ir trabalhar na cidade, tinham de pedir ao bispo da sua região um certificado de *bonne vie et travail*. Durante os séculos XVIII e XIX, o hábito de deixar as crianças com a ama-de-leite é mais difundido nas classes populares das grandes cidades. Comerciantes, artesãos e operários enviaram dezenas de milhões de “petits Paris”, crianças parisienses, para a campanha, onde eram criadas e morriam freqüentemente. O filme *La nourrice*, baseado no livro *Les nourrices sur lieu à Paris au XIXème. siècle*, mostra fielmente esse universo das amas-de-leite, o cotidiano, a vinda para as cidades e as condições de trabalho. No quadro de Weingärtner, a iconografia da ama-de-leite representada se aproxima mais das que trabalhavam como diaristas nas agências. A vestimenta das que dormiam no emprego era mais elaborada, com capas e chapéus, diferentemente da mulher que espera o recém-nascido no quadro. A ama-de-leite *sur lieu*, ou seja, que dormia no emprego, é uma figura familiar dos parques das grandes cidades francesas do fim do século XIX e foi representada por diversos pintores da época. As amas-de-leite eram divididas em: amas-de-leite que ficavam em casa, as que trabalhavam na agência e as do campo, que vinham buscar as crianças para serem criadas no interior. Os critérios de escolha da ama-de-leite eram geralmente: a proveniência, o estado civil, idade e experiência, aparência, beleza, saúde e a personalidade.

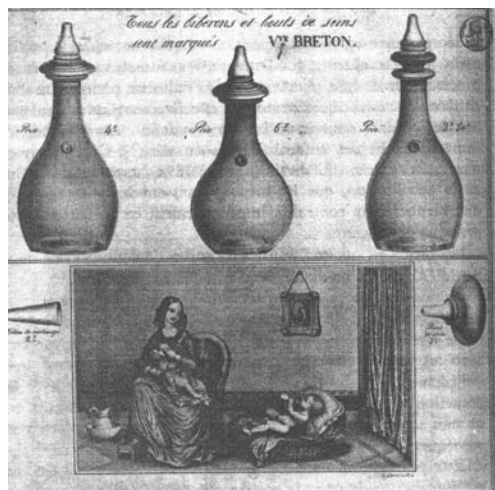
¹⁰⁷ Esta questão foi feita pelo historiador da arte Jean-Marc Poinot quando lhe mostrei a imagem do quadro em uma orientação durante a bolsa Getty.

FIGURAS 61 E 62 – DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E O ELEMENTO
MAMADEIRA EM REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DOS SÉCULOS XIX E XX



Tipo de mamadeira do começo do século XX
Musée de L'Assistance Publique de Paris-Paris-
França, Foto: Vivian Paulitsch, 2005

FIGURA 63 – IMAGEM DE MAMADEIRA ANTIGA



Fonte: B.N.F, Department des Estampes, na categoria
Moeurs-Nourrices-microfilme

FIGURAS 64 E 65 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE AMAMENTAÇÃO



Henri Michel Levy (1844-1914)
La Nourrice, 1877
 Oleo sobre tela, H 0,89 X L 0,57 m
 Acervo : Musée de Beaux-Arts de Lyon



Eugène Deveria, após
La nourrice, 1840
 litografia, H 0,26 x 0,20 m
 Acervo : Coleções de História, Ordem
 Nacional dos Farmacêuticos

O fenômeno de enviar crianças para serem criadas por amas-de-leite¹⁰⁸, de acordo com Marie-France Morel¹⁰⁹, seria uma especificidade francesa. De alguma forma, Weingärtner compõe essa parte do quadro, aproximando-o com outras pinturas denominadas “visita à ama-de-leite”.

¹⁰⁸ Uma vez escolhida a ama, esta passava por um exame médico e seu leite era degustado para serem avaliadas as qualidades do seu leite. Eram características da boa ama: ser jovem, ou seja, entre vinte e trinta e cinco anos, ter físico médio, não ser nem muito gorda nem muito magra. O humor devia ser doce e honesto e tinha de amar a virtude. Os médicos certificavam o leite como “provado e aprovado”. Em seguida a sua chegada na família parisiense, a ama vestia roupa própria da função, mas mantinha o penteado regional. Era muito respeitada nas famílias da época, recebia bom pagamento, o que lhe permitia enviar dinheiro à família no interior. Em 1907, na França, cerca de oitenta mil crianças viviam na campanha, em casa das amas, ou seja, apenas cerca de 30% dos bebês viviam nas grandes cidades.

¹⁰⁹ “A l'échelle à laquelle la mise en nourrice s'est développée, c'est une spécificité française, une 'exception' qui pose problème et demande des explications. La mise en nourrice, telle qu'elle se pratique dans les grandes villes françaises des XVIIIème et XIXe siècles (qui ne représentent pas que 10 à 15% de la population), consiste à envoyer à la campagne, pour y être allaité et élevé, un nouveau-né qu'on ne reverra pas avant un ou deux ans.” MOREL, M-F. *Histoire des nourrices*. Artigo no prelo, de autoria de Marie-France Morel, cedido pela autora após entrevista em sua residência sobre o tema desta tese. p. 1.

Ao reunir elementos da obra literária de Goethe com o painel central – elementos usados para cuidados com recém-nascidos – surgiu o tema da puericultura, das *nourrices* e de quadros representativos da amamentação. Nota-se, assim, que muitos pintores evidenciaram um costume recorrente à época, existente até há pouco tempo – *mise en nourrice* – de deixar a criança para ser criada pela ama-de-leite.

FIGURA 66 – GRAVURA DE DUFLOS (SÉCULO XVIII)

Auguste Pierre Duflos (1700-1786)
La Nourrice qui ramene l'enfant, 1759
Gravura, H 0,59 x L 0,44 m



Acervo : Museu Municipal de Laon

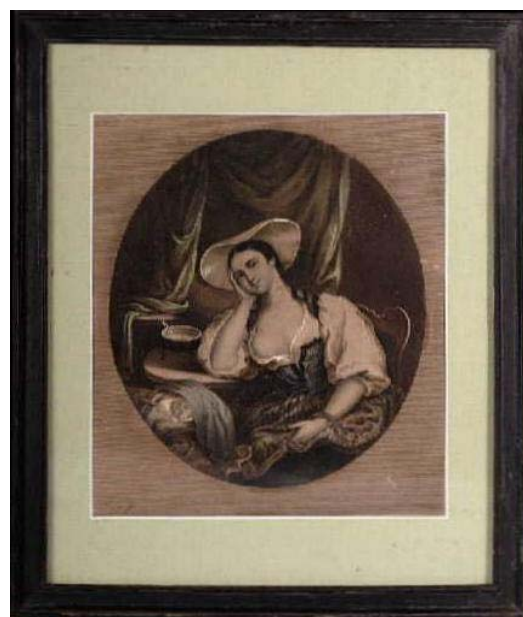
“*La nourrice qui ramene l'enfant*”, gravura do século XVIII de Duflos, evoca o regresso da criança à casa da ama-de-leite. Nessa gravura, há um ambiente mais sofisticado; provavelmente se trate de uma classe social mais abastada que as de gravuras anteriores, o que atesta haver sido este um hábito comum às diversas classes sociais em diferentes épocas.

Entretanto, é pertinente salientar que havia um julgamento severo exprimido pela opinião dos filósofos de então sobre o aleitamento e os primeiros cuidados da infância: “*le premier devoir d'une mère est d'allaiter ses enfants*”¹¹⁰., ou seja: o primeiro dever de uma mãe é amamentar seus filhos.

FIGURAS 67 E 68 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS ALUSIVAS À
MATERNIDADE E À MULHER (ROUEN)



Tanner (lit.), *La bonne mère*
Gravura, 29x23,5 cm, s/d- séc. XIX
Rouen, Musée Flaubert & d'histoire de la
Médecine



Tanner (lit.), *La Jeune mère*, Gravura, 29x23,5 cm
s/d- séc. XIX, Rouen, Musée Flaubert & d'histoire de
la Médecine

Nas duas gravuras há o que poder-se-ia analisar como a visão desse artista de dois tipos de mãe: a *boa mãe* e a *jovem mãe*¹¹¹. Na primeira gravura, a boa mãe é aquela que amamenta seu filho com um olhar calmo, sentada ao lado de uma janela com uma paisagem de campanha ao fundo, a caracterizar uma cena de ternura desse contato físico. “*L’allaitement, plus encore que la grossesse ou l’acouchement, est peut-*

¹¹⁰ DIDEROT, Encyclopédie – XI, p. 380.

¹¹¹ É importante salientar que essas obras fazem parte da coleção *Musée Flaubert & d'histoire de la Médecine* e que, possivelmente, este tipo de ilustração era usado junto com o discurso médico da época, fazendo parte de uma construção social e do olhar masculino em relação ao corpo feminino.

être le symbole de la fonction maternelle”¹¹² evoca, assim, uma relação íntima em que a mãe nutre com seu filho, como foi representado nessa gravura.

“*La fonction maternelle chez les humains n’a rien de naturel; elle est toujours et partout une construction sociale [...]*”¹¹³ Maria, mãe do Cristo, foi isenta de todas as provas ligadas à reprodução e, portanto, deu o seio ao seu divino filho.” Nesta obra de Tanner, é exatamente esta “função maternal” que estaria retratada, conferindo-se uma relativa autonomia à mulher, uma vez que a maternidade¹¹⁴ seria o seu papel fundamental. Assim, um modelo terrestre de “boa mãe” foi então imposto: o amor maternal, tão necessário ao pequeno humano, surgiu pouco a pouco como um valor da civilização e um código de boa conduta. A relação afetiva suplantou a função “nourricière” (nutritiva) e iluminou a função educativa.¹¹⁵

Na outra, intitulada a *Jovem mãe* encontra-se sentada, com um ar ausente, apoiando-se na mesa ao seu lado, tem um dos seios destapados, configurando assim uma pós-amamentação. Na sua frente, o bebê dorme enrolado em panos no berço. Talvez ela ainda não seja uma boa mãe porque não adquiriu experiência ou pelo fato de não mostrar esse êxtase pela amamentação, que seria o contato íntimo mais profundo com o seu filho?

No painel central, a gravura que representa a “jovem mãe” é a que mais se aproxima da composição feita por Weingärtner. Inclusive na crítica dos jornais da época, é mencionada essa *figura incomparável da Mãe, no quadro central, domina, porém, todo o trabalho de criação de*

¹¹² *Un nouveau rapport entre féminité et maternité* in Knibiehler, Y. (org). *Maternité, affaire privée, affaire publique*. Paris: ed. Bayard, 2001, p.26.

¹¹³ *La fonction maternelle chez les humains n’a rien de naturel; elle est toujours et partout uen construction sociale, définie et organisée par des normes, selon les besoins d’une population donnée à une époque donnée de son histoire*. Knibiehler, Y. (org). *Maternité, affaire privée, affaire publique*. Paris : ed. Bayard, 2001, p.13.

¹¹⁴ A palavra maternidade não existia na Antigüidade nem em grego nem em latim. Os cleros inventaram o termo *maternitas*, simetricamente a *paternitas*, no século XII, para designar a função da Igreja, esposa do Cristo. Então, o culto a Nossa Senhora tinha uma brilhante expansão. KNIBIEHLER, Y. (org). *Maternité, affaire privée, affaire publique*. Paris: ed. Bayard, 2001, p.14.

¹¹⁵ *Idem*, p.15.

mestre.(...)”¹¹⁶. Ademais, poder-se-ia então retomar as duas aquisições feitas na época para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o tríptico de Weingärtner e maternidade de Eliseu Visconti.¹¹⁷ Ao compará-los às duas gravuras de Tanner, ter-se-ia assim uma *jeune mère* em Weingärtner e uma *bonne mère* em Visconti.

FIGURAS 69, 70 E 71 – DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E
REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DA MATERNIDADE



Un an après le mariage, Deveria
Fotografia : Roger Viollet

Speert, Histoire Illustré de la Gynécologie et Obstétrique,pg 139

¹¹⁶ Jornal *Estado de São Paulo*. 28/12/1910, n. 11702, ano XXXVI, p. 5, seção: Artes e Aartistas. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP. Pesquisa realizada dia 02/07/2008. A saber que o Jornal do Estado de São Paulo teve sua redação entre 1906-1929 no palacete Martinico na Praça Antônio Prado, esquina das ruas São Bento e João Brícola.

¹¹⁷ Esse tema da compra dos quadros na mesma época já foi tratado, contudo é retomado devido à comparação entre as duas litografias de Tanner.

Já nesta outra litografia de Deveria, está o mesmo ambiente interior com a mulher em primeiro plano na mesma pose, no entanto, em segundo plano, vê-se um berço com um recém-nascido e, mais ao fundo uma cortina, uma luminária no centro e à direita elementos de decoração desse quarto finamente decorado.

Há a coincidência de que ambas personagens mulheres tanto em Weingärtner e em Deveria estão em gestos expressivos similares, uma talvez por querer ou ter perdido seu amor e a outra possivelmente pelo seu casamento ou recente maternidade. Nota-se que, pode haver uma semelhança¹¹⁸ relativa a ilusões causadas por um importante fator de melancolia: o amor perdido.

Ao relacionar as duas jovens mães, de Tanner e Deveria com a de Weingärtner, pode-se colocá-las na mesma atmosfera, num momento de reflexão, e a eficácia de transmitir ao espectador uma mensagem melancólica.

5.4.12 Representações pictóricas do sintoma melancólico

O que caracterizaria esta expressão melancólica¹¹⁹ e fechada em si, a mesma jovem mãe nas referências artísticas?

Buscaram-se referências iconográficas primárias que se repetem em diversos quadros que tratam do tema da Melancolia¹²⁰: a mãos apoiando a cabeça.

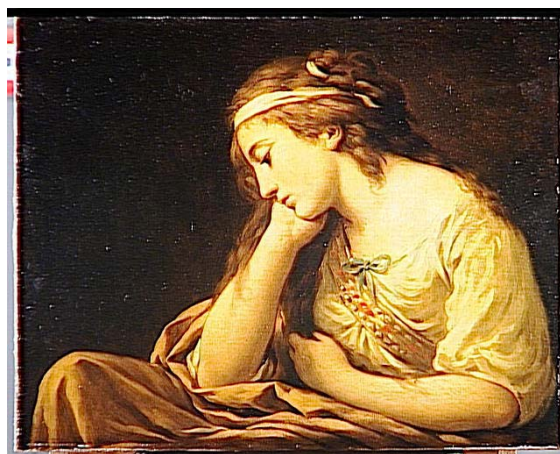
¹¹⁸ Preaud, M. *Mélancolies*. Langres: Klincksieck, 2005, p. 164.

¹¹⁹ “Sonho, visão, ilusão, pesadelo, ausência, desânimo, todas estas palavras estão próximas, próximas sem ser sinônimos, vêm na boca daqueles que entram nas imagens da melancolia.” PREAUD, M. *Mélancolies*. Langres: Klincksieck, 2005. p. 17.

¹²⁰ Desde o século XIX, a melancolia é ligada à memória e, de fato, torna-se uma espécie de nostalgia ‘*le lieu même de la mémoire où les images peuvent se conserver intactes, une gigantesque ‘recherche du temps perdu’ qu’évoque l’œuvre de Proust. Dès le XIXème siècle, maints écrivains témoignent de cette association entre mélancolie et mémoire. En 1820, Leopardi, contemporain du mouvement romantique, auquel on ne saurait le réduire, écrit dans son journal : ‘Les rares fois où j’eus un peu de chance ou une occasion de me réjouir, au lieu de manifester ma joie, je penchais naturellement vers la mélancolie, du moins en apparence [...] je craignais de troubler ce contentement serein et calme, de l’altérer, de le gâter, de le perdre en l’exposant à tous vents. Et je confiais à la mélancolie le soin de conserver ma joie.’ In : Prigent, H. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris : Gallimard, 2005. p. 111. A melancolia não é uma lembrança que se ignora, assim que se pronuncia ou escreve esta palavra, apresenta-se imediatamente na mente uma imagem cujos tratos são dentre os mais comuns de todas*

Em *La Melancolie* de Lagrenne, em primeiro plano, observa-se uma mulher com vestimentas simples, e com uma das mãos apoiando a cabeça e a outra bem próxima ao peito.

FIGURAS 72, 73 E 74 – DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER E OUTRAS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DO SINTOMA MELANCÓLICO



Louis Lagrenne (Paris, 1725 -1805)
La Melancolie, 1785, Pintura à óleo, h. 50 x 60,5
cm, Museu do Louvre, Paris

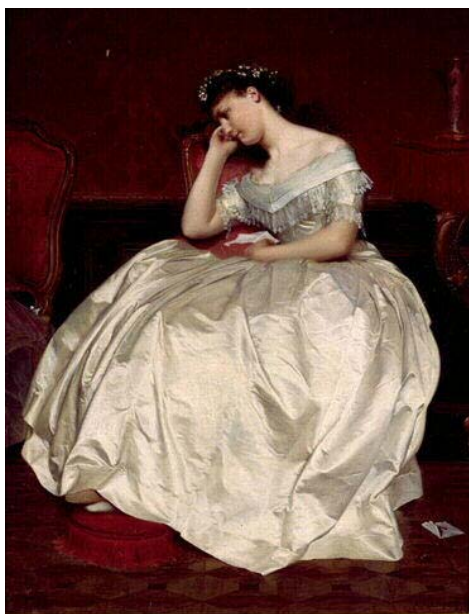
Ela é o centro da composição desse quadro (estudo), já que não existem outros elementos de composição¹²¹. O seu está olhar fixo para baixo e a expressão do rosto acometida de profundos e tristes pensamentos, conforme as representações

imagens produzidas no nosso mundo. PRIGENT, H. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris : Gallimard, 2005, p. 112.

¹²¹ Isto acontece porque esse pequeno quadro do Louvre é, na verdade um estudo preparatório, ou a réplica, de uma das figuras que choram no funeral presente numa vasta pintura denominada: *Alexandre venant partager la douleur de Sisigambis, mère de Darius* que é apresentado no Salon de 1785 e que atualmente encontra-se no Louvre. In: *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catálogo de Exposição. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10/10/2005-16/01/2006, curador Jean Clair. Paris: Gallimard / RMN, 2005, p. 301.

tradicionais da melancolia após Cesare Ripa ¹²², onde se vê também no painel central do tríptico de Weingärtner, esperando não se sabe o que no seu silêncio absoluto.

FIGURAS 75 E 76 – COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE CAMBON E STEVENS



Armand Cambon (Montauban 1819-1885)
Trop tard ou la lettre, 1885
Pintura à óleo sobre madeira, H 52 xL 40 cm
Acervo:Montauban, Museu Ingres



A. Stevens (1823-1906)
L'Inde à Paris. Le Bibelot exotique
Oleo sobre tela,H 73.7 x 59.7 cm
Acervo:Coleção Particular

Comparem-se agora elementos representados nos quadros acima: uma carta, o bibelô, um bebê respectivamente. Ou seja, o quadro de Cambon, Stevens e o painel central de Weingärtner.

¹²² *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catálogo de Exposição. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10/10/2005-16/01/2006, curador Jean Clair. Paris : Gallimard / RMN, 2005, p. 301.

No quadro de Cambon, *Muito tarde ou a Carta*, tem-se novamente um ambiente interno, onde uma mulher elegantemente vestida está sentada em uma cadeira em primeiro plano. Uma das suas mãos apóia a cabeça enquanto a outra segura um lenço e uma carta.

Seu olhar está direcionado para baixo. Em segundo plano, tem-se um aparador, uma cadeira e demais elementos decorativos que compõem um estilo carregado por tons de vermelho marcantes em todos os revestimentos. A “melancolia amorosa” poderia caracterizar-se pela palidez da jovem, a magreza, o lenço, o ambiente púrpuro, sombrio.

Em A. Stevens, mais uma vez estão presentes características de representação; entretanto, no lugar da carta que seria um signo do acontecimento está um outro objeto, provavelmente um presente em que a jovem tem seu olhar fixo.

A ligação entre esses quadros e a parte central do tríptico é de comparar-se à visível indiferença dessa jovem mãe em relação ao recém-nascido como se ele fosse comparável a um dos objetos dos quadros de Cambon e Stevens, equivalendo-se assim ao bibelô ou à carta. A jovem não segura com ternura a criança, não faz menção de dar afeto e de prendê-lo aos seus braços.

FIGURAS 77 E 78 – TELAS DE MARCHAL E WEINGÄRTNER



Charles François Marchal (1825-1877)
Le dernier baiser d'une mère, 1858
Oleo sobre tela, H 1,07 x L 0,81 m
Museu de Belas Artes de Rennes



No quadro de Marchal, entretanto, intitulado *Le dernier baiser d'une mère* de 1858, constata-se uma melancolia no semblante deste último beijo de adeus de uma mãe que se vê ante a entrega do filho, no momento em que vai deixá-lo na roda¹²³. Mas isso não é o que foi representado por Weingärtner no painel central, mas sim, um *L'air absent, songeur, indécise et morne, elle tient dans ses bras un nourrisson auquel elle ne jette aucun regard*¹²⁴ e que deixa dúvida em relação à entrega do filho.

¹²³ Prática muito usada quando as mães não tinham como criar as crianças e gostariam que sua identidade fosse preservada. Essas crianças ficavam em orfanatos, na maioria das vezes administrados pela igreja Católica.

¹²⁴ Op. Cit. Trecho e-mail Marie-Anne Lescourret.

FIGURAS 79 E 80 – COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE DUAS OBRAS



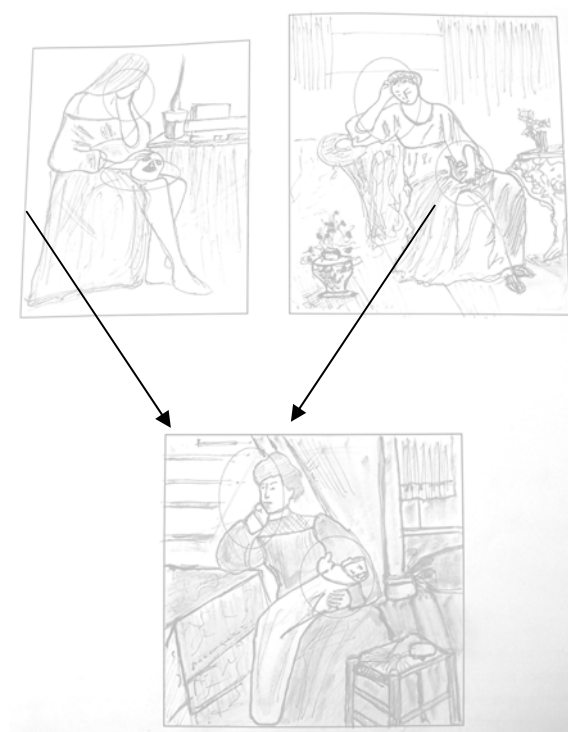
Georges de La Tour
La Madeleine a veilleuse, 1640-45
Óleo sobre tela, H1,28 x 0,94 m
Acervo: Paris, Musée du Louvre, département des peintures



Joseph Marie Vien (1716-1809)
La Douce Mélancolie, 1758
Óleo sobre tela, H 0,73 x 63,5 m
Acervo: Toulouse, Museu des Augustins

Comparem-se então obras em que outras jovens têm algo em seus braços mas que direcionam o olhar, como em de *De La Tour*, *Vien* e *Weingärtner*. Nestas, ambas mulheres estão com os dois braços ocupados. Um deles é o apoio de um rosto melancólico e o outro segura um elemento de melancolia, uma caveira e uma pomba. Mas, no caso de *Weingärtner*, ela segura o bebê. É uma sutileza na composição perfeitamente concebida, enriquecendo os critérios de conexões do fundo moral da obra com o primeiro painel do tríptico.

FIGURA 81 – CROQUI DAS OBRAS



Croqui dos quadros ¹²⁵

Pedro Weingärtner a representou como uma mulher jovem, magra e pálida: ela está sentada em uma cadeira, na qual as costas estão opostas à porta, ao dia, ao mundo; percebe-se ao seu lado em uma banqueta a carteira e um lenço, sua cabeça está apoiada em uma das mãos e, na outra, ela tem o bebê ao qual não dá atenção; seus olhos estão “fixados” para o lado; ou seja, para o baile à fantasia.

¹²⁵ Os desenhos foram desenvolvidos ao longo da pesquisa como forma de apreensão das obras a partir de análises de iconografia com a produção de outros artistas.

O ambiente em De La Tour é feito com uma palheta sombria, em que os contornos dos limites do corpo de Madalena são realçados pela luz da chama dessa única vela. Vista como uma figura da vaidade¹²⁶, as imagens de Maria Madalena arrependida, na obra de La Tour, estão repetidamente em uma atitude melancólica. O crânio, os livros, a vela, o semblante do rosto são os elementos reunidos que caracterizam o tema desta obra. Seria esta jovem mãe uma Madalena arrependida? Possivelmente, e esta postura denotaria também uma relação com o começo desta “história” (primeiro painel). Alude-se a representação de um possível abandono, por meio do qual uma jovem mulher vestida de preto, como se estivesse de luto, estivesse apressada para partir enquanto sua carruagem a espera.

Nesse momento, o que o pintor justapositiona é a dúvida e a culpa: existe um arrependimento? Caso sim, está ligado a uma imagem do que acontecerá ao bebê ou ao que já passou? Então, torna-se pertinente comparar a jovem mulher a representações figurativas de *Madalena Arrependida* e, para tanto, começa-se com *La Madeleine a veilleuse* de La Tour, na qual observa-se uma mulher sentada em primeiro plano, com uma das mãos segurando um crânio e a outra apoiando a cabeça, enquanto seu rosto é voltado para uma vela acesa que está em segundo plano, em cima de uma mesa cheia de livros empilhados.

Já no quadro, *La douce Mélancolie* de Joseph Marie Vien (1716-1809)¹²⁷, em primeiro plano: a posição da mulher sentada é mais frontal, o seu braço que apóia o

¹²⁶ “*Désignant désormais une limite et non plus une possibilité de dépassement, la mélancolie devient une figure de la vanité. C’est en effet sous l’emblème de la vanité que domenico Feti, vers 1620, représente dans un tableau intitulé Mélancolie une sainte Marie Madeleine méditant sur un crâne. On retrouve cette figure mélancolique, la tête appuyée dans sa main, dans les multiples représentations de Marie Madeleine repentante, celles de Georges de La Tour notamment.*” PRIGENT, H. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression.* Paris : Gallimard, 2005. p. 84. A representação da melancolia nos séculos XVII e XVIII aparece em imagens fragmentadas; nenhuma dá conta do saber e da reflexão metafísica como no tempo de Dürer. Não existe uma melancolia mas várias melancolias, assim como os tantos vestígios da antiga figura melancólica de Dürer que, certamente Weingärtner, como litógrafo, teria conhecimento.

¹²⁷ O quadro foi apresentado ao Salon em 1757. A obra foi uma encomenda por parte de Mme. Geoffrin e muito pouco comentada, tendo uma crítica anônima em que ‘*La douce mélancolie*’, *ainsi qui la comprise le critique, est affaire de ‘coeur’ plutôt que d’humour ou de raison.* In: *Mélancolie. Génie et folie en*

rosto está apoiado em uma cadeira, enquanto o outro segura uma colomba (pomba). O seu olhar está direcionado para o chão, onde um incensário de metal está queimando. Em segundo plano, há móveis, tapetes, mesa, paredes que constroem o ambiente interno e sofisticado.

A postura sentada e meditativa da figura parece ter-se inspirado na L'iconologia de Cesare Ripa¹²⁸, mas em uma posição mais reflexiva do que estritamente sentimental. A pomba que Vien coloca na mão de sua *Mélancolie* seria uma conotação amorosa, da pureza, simplicidade, sinceridade ou com relação ao cristianismo?¹²⁹ Em Weingärtner a conotação leva a pensar numa situação distinta, na de uma jovem mulher possivelmente solteira, abandonada e com um recém-nascido em um universo estritamente feminino, pois não há nenhuma presença masculina nesse painel central. Uma outra semelhança com a obra de Vien é evidente¹³⁰, na posição da jovem mãe de

Occident, catálogo de exposição. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10/10/2005-16/01/2006, curador Jean Clair. Paris: Gallimard / RMN, 2005, p.279.

¹²⁸ Hélène Prigent, em seu livro, compara a obra de Vien com a de Cesare Ripa, em cujo quadro descarta a representação de uma mulher velha com vestimentas grosseiras optando por uma *figure pleine de grace* (figura cheia de graça). Vien define uma fórmula elegante de composição mas a figura da mulher e tudo em sua volta '*s'est muée en une tristesse tout intérieure*' (modificou-se em uma tristeza que vem do seu interior). [...] *Loin de l'aride Mélancolie figurée sous le traits d'une vieille femme aux vêtements grossiers qui illustre l'iconologie de Cesare Ripa dès l'édition de Padoue datée 1611, la douce Mélancolie de Vien est une figure pleine de grâce. La tristesse et la stérilité que la figure semblait répandre autour d'elle s'est muée en une tristesse tout intérieure.* PRIGENT, H. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris : Gallimard, 2005. p. 83.

¹²⁹ Aparentemente, foi Mme. Geoffrin que fez a escolha desse tema alegórico pintado por Vien. Trata-se de um debate minucioso sobre as diversas possibilidades da encomenda de Mme. Geoffrin e também das referências sobre a representação da Colomba Cf Faroult, G. '*La douce Mélancolie*', *selon Watteau et Diderot, représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIe siècle*. In *Mélancolie. Génie et folie* en *Occident*, catálogo de exposição. Paris, Galeries Nationales du grand Palais, 10/10/2005-16/01/2006), curador Jean Clair. Paris : Gallimard / RMN, 2005, p. 280.

¹³⁰ *L'article 'Mélancolie' de L'encyclopédie se réfère à La Douce Mélancolie de Vien : 'Monsieur Vien l'a représentée sous l'emblème d'une femme très jeune, mais maigre et abattue : elle est assise dans un fauteuil, dont le dos est opposé au jour ;[...] elle a sa tête appuyée d'une main, de l'autre elle tient une fleur, à laquelle elle ne fait pas attention ; ses yeux sont fixés à terre, et son âme toute en elle-même ne reçoit des objets qui l'environnent aucune impression.'* In: PRIGENT, H. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris: Gallimard, 2005. p. 83.

costas para o “mundo”, que seria ao fundo a escadaria que leva em direção à porta e à carruagem.

Já no quadro de Bardin, está representada em primeiro plano uma mulher sentada com a cabeça apoiada em uma das mãos e a outra em cima do ombro de uma criança. O seu olhar triste está direcionado ao chão e ao lado oposto onde a criança aparentemente faz um gesto a fim de chamar sua atenção. Em segundo plano, vê-se um ambiente ricamente ornamentado por elementos de arquitetura e por uma chama de vela em uma lamparina à esquerda.

O título da obra remete a *Ilíada*, quando Heitor é morto por Aquiles que leva seu corpo sem deixá-lo o direito a uma sepultura. Pela intervenção de Priam, Heitor é finalmente enterrado. A mulher sentada e desolada seria Andromaca¹³¹ com seu filho no túmulo de seu marido nessa pose enlutada frente à morte.

Ao relacionar com Weingärtner, ousando-se inverter horizontalmente a imagem do quadro, torna-se possível fazer uma melhor aproximação das duas obras. Há, assim, elementos que as referenciam tais como: a postura da mãe, a criança ignorada e, sobretudo, o olhar direcionado ao motivo de reflexão. Para Andromaca é a tumba do seu marido morto e, para a mãe da parte central, seria o quadro anterior, o momento da sedução.

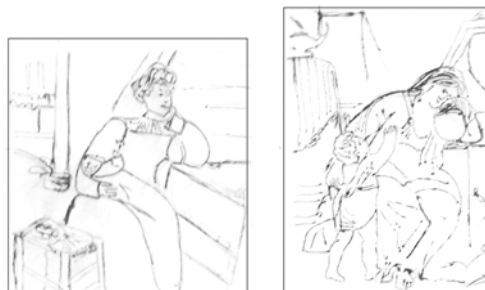
¹³¹ *Andromaque, dans la pose mélancolique, peut s'abandonner à sa douleur. Sur le tombeau de son époux, lieu d'une mémoire illusoire, elle se lamente : ' De ton lit, tu n'auras pas tendu vers moi tes bras mourants! Tu ne m'auras pas dit un mot chargé de sens, que je puisse me rappeler, jour et nuit, en versant des larmes. ' PRIGENT, H. Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression. Paris : Gallimard, 2005. p. 75.*

FIGURAS 82 E 83 – COMPARAÇÃO PICTÓRICA ENTRE OBRAS



Jean Bardin(1732-1809)
Andromaque et Astyanax au tombeau d'Hector, 1777
 Pintura à óleo, h 60,5 x 90 cm, Museu Nacional Magnin-Dijon

FIGURA 84 – CROQUI DAS OBRAS



A *jovem mãe*, em Weingärtner, está numa pose do que se poderia denominar uma *doce melancolia*¹³² reflexiva, pensando num passado não muito distante. O ar

¹³² Classificação retirada do livro de Maxime Préaud, intitulado *Mélancolies*. Langres: Klincksieck, 2005.

melancólico da mãe seria um significado de reflexão da dúvida ou de arrependimento, pois de fato não se vê a entrega da criança.

5.4.13 Análise do ambiente na obra em estudo

Agora será comparado um estudo para esse painel central com o que permaneceu na composição final do tríptico, pois algumas decisões pictóricas são muito interessantes de serem analisadas.

Neste, elementos se integram na composição, os quais caracterizam o lugar mais como uma cozinha ou um porão habitável de uma única peça. Permanece a atmosfera de um ambiente mais familiar, onde estão somente figuras femininas, um bebê e em segundo plano, à direita, uma menina chama à atenção a mulher que está à espera. Diferentemente do semblante impaciente do tríptico, neste quadro ela dá atenção à criança que está lhe mostrando uma boneca. Mais ao fundo, ao centro, observa-se uma panela cozinhando no fogo e a mesma escada de acesso à esquerda com a carruagem que a espera.

FIGURAS 85, 86 E 87 – COMPARAÇÕES PICTÓRICAS ENTRE OBRAS





Pedro Weingartner (1853-1929)
A cigarra e a formiga [Arrependimento], 190[9]
 óleo sobre tela, H 0,25 x 0,37 m
 Acervo: Coleção Particular

No painel central do tríptico, Pedro preferiu representar uma mulher com trajes comuns e bem próximos aos que eram usados no cotidiano por mulheres francesas do começo do século como esta que está de costas neste cartão postal de Lhermitte que retrata o mercado de *Les Halles*, em Paris. Ao contrário, no estudo denominado *A cigarra e a formiga*, esta mulher que está a espera no fundo direito possui um traje que se aproxima de trajes típicos italianos e da obra de Silvestro Lega.

FIGURAS 88, 89, 90 – DETALHES DAS OBRAS



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS - L. LHERMITTE - LES HALLES lartnouveau.com



'La Faiseuse D'Anges', Roma, 1908
Detalhe parte central (direita)



FIGURA 91 – TELA DE SILVESTRO LEGA

Silvestro Lega (1826-1895)

Visita alla balia, 1873

Óleo sobre tela, H 0,34 x L 0,95 m

Acervo: Firenze, Galeria de Arte Moderna



Em *Visita a ama* de Lega, o mesmo universo feminino está presente. Uma mãe visita a ama a quem entregou seu filho. A mulher mais sofisticada, provavelmente a mãe, vestida em negro, dá atenção ao bebê que está no colo da ama, em frente a uma casa simples de campanha, enquanto uma outra, possivelmente intermediária, observa a cena. Ao relacionar outras obras que tratam de mulheres que tinham por ofício criar crianças, como em *Le Camus* e *Haag*, ambos possuem representado o espaço interior, como se tem em *Weingärtner*.

Em *Le Camus*, a ama que é a responsável pelos cuidados está numa posição central com um bebê no colo rodeada por outras duas crianças e animais. E em *La Gardeuse d'enfants*, mesmo estando de perfil e à esquerda, todas as crianças a circundam; ela também tem um bebê em seu colo, de quem, aparentemente, ela estaria trocando as fraldas. Nesse ponto, distingue-se o painel central do tríptico tanto do estudo como dessas outras obras.

O fogo que serve para cozinhar e aquecer, o brinquedo, a criança, o panelão, o olhar sorridente e não tão severo da personagem à direita foram modificados na versão definitiva.

FIGURAS 92, 93 E 94 – COMPARAÇÃO ENTRE OBRAS PICTÓRICAS



Pedro Weingärtner (1853-1929)
A cigarra e a formiga [*Arrependimento*], 190[9]
óleo sobre tela, H 0,25 x 0,37 m
Acervo: Coleção Particular



Pierre [DUVAL LE CAMUS](#) (1790 -1854)

La Nourrice, 1831

Acervo: [Paris](#) Musée du Louvre département des Peintures



Jean-Pierre Haag

La Gardeuse d'enfants

Acervo : Rouen, Museu Flaubert

Após todo este repertório iconográfico, nota-se claramente que o artista optou por usar menções da iconografia criando este painel como uma simbólica “mise en nourrice”(deixar o filho na casa da ama para criá-lo) em um universo estritamente feminino. A leitura é uma continuação do acontecimento do momento da sedução retratado na festa a fantasia do primeiro painel. A simbologia da aproximação com a Margarida de Goethe permeia também esta parte da obra com a imagem da

mamadeira, mas a supressão de uma imagem clássica de uma mulher que cria crianças pode ter sido mascarada com o intuito de o pintor abordar o que disse na carta que trataria-se de um tema baseado em um fait-divers. Esta parte intermediária do tríptico seria uma preparação e justificativa para o terceiro painel onde ter-se-ia o crime simbólico e o remorso.

5.5 A QUESTÃO DO INFANTICÍDIO NA OBRA EM ESTUDO – O TERCEIRO PAINEL DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER

Neste item, prossegue-se o sentido proposto de leitura, chegando ao último painel do tríptico, onde mais uma vez serão utilizadas referências tanto das artes como a evocação da obra Fausto, de Goethe.

FIGURA 95 – A IDÉIA DO INFANTICÍDIO NA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA



No painel a cima, alto de um metro e cinquenta e um centímetros e um metro de largura, há mais uma vez uma composição em um ambiente interno, caracterizando-se por um porão ou uma espécie de cozinha. Em primeiro plano, vêem-se plantas secas no chão composto por pedras irregulares, em segundo plano, uma mulher de cabelos grisalhos apoiada em uma mesa cheia de moedas, com o corpo contorcido em direção a um forno a lenha, pegando fogo que está no fundo à esquerda. À direita, ao fundo, uma pequena janela com grades de ferro e um banco encostado na parede.

A mulher grisalha provavelmente virou-se ao se espantar com uma nuvem de anjos que saem do forno além de uma paleta mais clara, linhas diagonais que acentuam este raio de luz que entra desta pequena janela. O espaço é mais celular/escondido/reservado e diferente dos do primeiro painel (ambiente externo) e do central (ambiente interno), é como se adentrássemos nesses espaços através desta sucessiva leitura dos painéis.

Esta composição seria uma forma proposital por parte do pintor de chegar ao tema que remete à Margarida na prisão. Usando-se uma outra obra do pintor, feita um ano antes do término do tríptico, vê-se claramente uma semelhança em alguns elementos de composição. Onde se tem: um mesmo espaço caracterizado por uma espécie de cozinha ou um porão habitável (ambiente urbano) com um piso em pedras irregulares, as mesmas paredes espessas descascadas por ação da umidade e uma janela por onde entra um feixe de luz contrastante e galhos secos empilhados no lado direito em primeiro plano.

A diferença está que já no primeiro plano, tem-se à esquerda uma mulher sentada de costas que está conversando com outras três mulheres e uma criança que se encontram sentados ao fundo em bancos próximos à janela. À direita, em segundo plano, está uma mulher de perfil apoiada num possível forno com uma grande “espátula” de madeira e uma outra mulher ao seu lado ocupando-se de uns tecidos. Os trajes destas mulheres reunidas fazendo pães em uma cozinha, podem nos remeter a trajes típicos italianos ou portugueses¹³³.

O tema de quadros em pequeno formato de mulheres em um labor coletivo também foi retratado pelo alemão Max Liebermann. Em “As descascadoras de legumes”, ele representou mulheres de diferentes idades, com gestos precisos, unidas em um *hangar* preparando legumes que serão postos em conserva. Tanto no quadro de Weingärtner como neste de Liebermann as mulheres estão unidas neste processo de trabalho rotineiro.

FIGURAS 96 E 97 – A UNIÃO DAS MULHERES NO TRABALHO DO COTIDIANO



Pedro Weingärtner (1853-1929)
Interior com Figuras, 1907
Pintura a óleo s/ tela, H 0,49 x L 0,99 m
Acervo: Reitoria da UFRGS- Gabinete Reitor

¹³³ Weingärtner nessa época acabara de chegar de uma longa viagem à região do Minho, em Portugal, onde salientou em suas cartas que foi muito bem acolhido pela população local.



Max Liebermann (1847-1935), *Les éplucheuses de Légumes*, 1879 , Oleo sobre madeira, 49 x 65,3 cm
Museu de Bildenden Künste, Leipzig

No terceiro painel, não se observa um trabalho coletivo, mas sim uma mulher solitária e um forno fechado, onde as chamas foram acentuadas com uma paleta mais clara. A luz contrastante que entra pela janela parece uma luz divina, celeste, o que aponta algum sinal de remorso.

Quem teria matado essas crianças? Quem seria então essa mulher¹³⁴ criminosa de cabelos soltos, desarrumados, grisalhos, surpreendida por essa nuvem de almas puras que sobem ao céu certamente para a redenção? Quem seriam essas crianças mortas? As roupas e a iconografia dessa mulher mais velha são muito semelhantes à da “nourrice”/ ama-de-leite do painel central. A diferença é que aqui o lenço está sobre

¹³⁴ “Le crime a souvent son origine dans une déformation congénitale du cerveau”, rappelle un éditorial de Thomas Grimm dans *Le Petit Journal* ; ‘la plupart des assassins pourraient être assimilés à des fous’. Atavisme, dégénérescence et hérédité sont inlassablement convoqués pour expliquer pourquoi ces êtres, ‘nés foncièrement vicieux, sont destinés à vivre fatalement en marge de la société’. Répudiée par la Faculté, l’analyse de Lombroso demeure très vivace dans une presse qui refuse de s’encombrer des subtils distinguo des criminalistes ou des anthropologues. Répétant à l’envi ‘qu’on peut nsître criminel, de même que le loup naît carnassier et le serpent venimeux’, elle multiplie les portraits de ces bêtes fauves” in: KALIFA, D. *L’encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 143.

a mesa cheia de moedas que ela estava contando. Tais sinais levariam então a, mais uma vez, evocar a carta do pintor afirmando tratar-se de um *fait-divers*.

Analise-se, então, do ponto de vista de um *fait-divers* feito pelo pintor em sua carta a Nabuco. Nessa época, o crime¹³⁵ mais conhecido e retratado nos jornais da época – o que pode ter sido a inspiração da obra –, era o caso de Jeanne Weber. Esta foi acusada como infanticida por ter estrangulado sete crianças e seus três filhos quando ficavam aos seus cuidados entre. O crime teve grande repercussão na sociedade e na imprensa em 1906. Weber foi nomeada pela imprensa como “*ogresse de la Goutte-d’Or*”. (A ogra da Gota de Ouro).

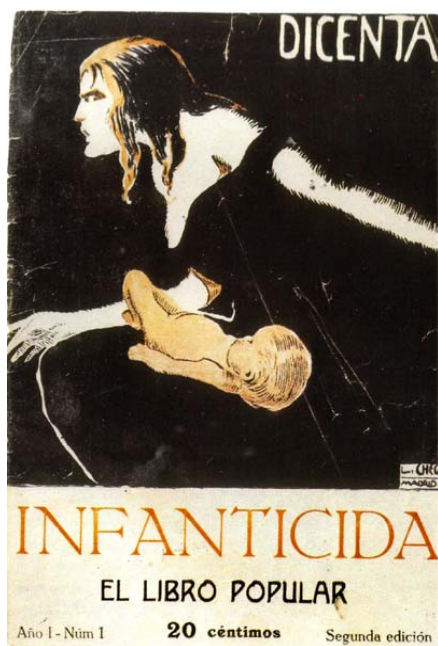
Havia outros tipos de folhetins com histórias desse tema de infanticídio como é o caso dessa publicação espanhola denominada *El Libro Popular- Infanticida*. Conforme Kalifa¹³⁶, o crime tornar-se-ia um tema de inspiração para várias obras. Tanto *Os mistérios de Paris* ou *Conde de Monte Cristo* e grandes protótipos de romances populares em que há poucos anais do crime, tanto na literatura como no romance ou nos folhetins¹³⁷.

¹³⁵ O crime não é tema incomum; ao contrário, é valorizado no mercado de trabalho. “*Le crime est en hausse, il se vend, il fait prime; au dire des marchands, la France compte un ou deux millions de consommateurs qui ne veulent plus rien manger, sinon du crime, tout cru.*” “*Qu’il s’agisse des chroniques sociales, de romans historiques ou d’intrigues sentimentales, le récit, toujours construit autour du dyptique méfait/réparation du méfait, fait du crime un de ses motifs majeures. Au début du siècle, cependant, le thème criminel s’impose dans le registre ‘policier’, qui devient un genre autonome. A l’instar du fait divers avec lequel il entretient bien des similitudes d’écriture, il connaît lui aussi un spectaculaire essor.*” (KALIFA, D. *L’encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 29).

¹³⁶ KALIFA, D. *L’encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1995, pag 145.

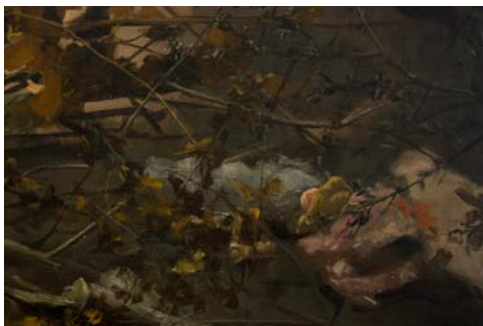
¹³⁷ “*C’est le cas, entre autres, de Vacher, de Casque d’Or ou Marguerite Steinhel. Il arrive même que fait divers et roman se chevauchent. En octobre 1907, Le Matin commence la publication d’un feuilleton titré ‘L’affaire Jeanne Weber’, alors que l’instruction de son second procès vient à peine de s’ouvrir. Les auteurs policiers eux-mêmes entretiennent parfois la confusion.*” (KALIFA, D. *L’encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 34).

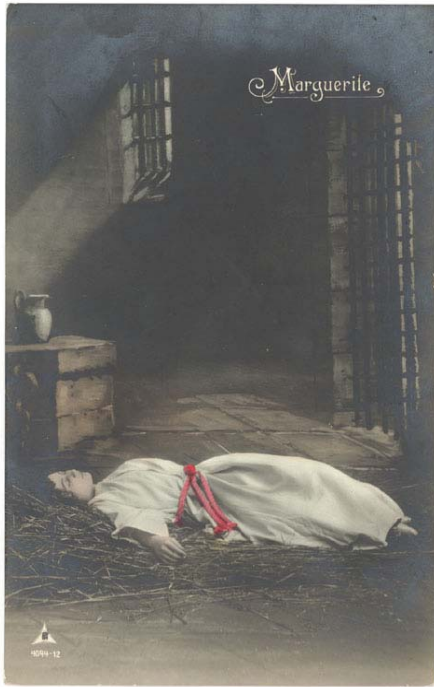
FIGURA 98 – CAPA DE PUBLICAÇÃO ESPANHOLA



Fonte: <http://www.spanisharts.com/books/literature/fsigpro.htm>

FIGURAS 99, 100 E 101 – REPRESENTAÇÕES DE MARGARIDA NA PRISÃO





Cartão Postal datado de 1900
In (Goethe temps Portal)
(www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/assel_gretchen_serie6.html).

Retorne-se uma vez mais à obra Fausto de Goethe, pois por meio dela se pode relacionar esse terceiro painel com os outros que o antecederam. Margarida está na prisão, louca e a espera de sua punição para, assim, encontrar um possível perdão divino. É nessa parte que Gretchen presa assume o matricídio e infanticídio¹³⁸: “Ah ! J'ai

¹³⁸ *Faust*
Viens, viens, déjà la nuit se fait plus claire
Marguerite
Ah ! J'ai tué ma mère
Et mon enfant je l'ai noyé.
N'est-ce pas pour nous deux qu'il était envoyé ?
Aussi pour toi ! C'est toi ! Je crois que c'est un songe.
Donne ta main. C'est vrai. Ce n'est pas un mensonge.
C'est bien ta chère main. Mais quoi ?
Elle est mouillée. Ah ! sèche toi .
Mais c'est de sang qu'elle est trempée.
Dieu ! u'as-tu fait ? Cache l'épée,
Oh ! par pitié, cache l'épée !
Faust
Que tout cela soit effacé,
Que le passé reste passé.

tué ma mère / Et mon enfant je l'ai noyé” – ela está na prisão e se nega a fugir com Fausto.

Margarida foi representada nesse cartão postal alemão datado de 1900, em primeiro plano. A palha onde repousa o corpo de Margarida também evocaria um trecho da obra que seria “*Ma couronne en lambeaux [...] chaque fleur dispersée*”¹³⁹, ou seja, a mirta seca usada para denotar uma metáfora da virgindade perdida.

No terceiro painel, podem ser vistos galhos secos, plátanos europeus, plantas secas que dariam essa dupla interpretação. *Livreront sa couronne au vent pour qu'il l'emporte. Et nous, nous semerons de la paille à sa porte*¹⁴⁰. A palha colocada em frente à porta era uma manifestação pública tradicional de reprovação das relações sexuais antes do casamento. Uma seria então relativa ao sexo fora do casamento bem como o

Viens. Je succombe.

Marguerite

Non! Non. Toi, tu dois échapper.

Je vais t'expliquer chaque tombe.

Dès demain, va t'en occuper.

La meilleure place à ma mère.

Juste auprès d'elle, mets mon frère.

Moi, bien à l'écart, dans un coin,

Mais, tout de même, pas trop loin.

Et pour l'enfant, tu dois mettre

Contre mon corps, sur le sein droit.

Personne d'autre près de moi...

Blotti contre toi, tout mon être

S'emplissait d'un bonheur si doux !

Ah ! tout cela n'est plus pour nous.

Vois, je m'impose à toi, maintenant ; il me semble

Que toi, tu ne veux plus que nous soyons ensemble.

Et c'est toi cependant, toi si tendre, si bon. GOETHE. *Faust I et II*, traduction par Jean Malaplate. Paris, Flammarion, 1984. p.. 210

¹³⁹ *Ma couronne en lambeaux – C'est la couronne de myrte interdite aux mariées qui n'étaient plus vierges, et qu'on leur arrachait, et c'est aussi une métaphore traditionnelle de la virginité perdue.* GOETHE. *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate. Paris, Flammarion, 1984, p. 207.

¹⁴⁰ Somente as virgens podiam usar em seu casamento uma coroa de mirta. As casadas que a usassem como enfeite corriam o risco de as terem arrancadas. A palha colocada em frente à porta era uma outra manifestação pública tradicional que reprovava relações sexuais antes do casamento. (GOETHE, J. W. *Faust. I et II*, trad. Jean Malaplate, Paris : Flammarion, 1984. p. 517 (comentário), p. 166 (verso)).

seu uso para fazer o fogo. “*Ils disent à présent que je l’aurais tué*¹⁴¹. *C’en est fait pour toujours, toujours de ma gaité! On m’a mise en chansons. Les gens sont pleins de haine*”¹⁴² – eis otura frase dita por Margarida ao referir-se a uma canção popular que exprimia uma planta doce e também comum a ser usada sobre os fatos de histórias de crimes. “*Ma mère la prostituée*”¹⁴³ – nesse momento Margarida, assim como Ophélia de Hamlet, cantaria em um estado de loucura uma canção com palavras grosseiras.

Mais ao fundo, está uma janela com grades e o raio de luz que incide nessa peça escura e fria. Todo de pedras irregulares, tanto no cartão postal como no desenho de uma cena de prisão de Granet e em *Clarisse*, o cárcere possui elementos de composição bem próximos aos usados no terceiro painel.

Por sua vez, somente homens e guardas estão representados na tela de Granet nessa cela. Em *Clarisse na sua prisão*¹⁴⁴ de Pasquier, cujo tema é baseado na literatura inglesa século XVIII, o personagem Belford é conduzido pelo arqueiro e sua mulher até Clarisse, que estava detida na casa deles. A jovem mulher está ajoelhada em frente à janela lendo a Bíblia. Ambos os cárceres assemelham-se com a composição de Weingärtner no aspecto de um ambiente com um espaço mínimo, constituído por pedras irregulares e uma janela pequena por onde entra um foco de luz.

¹⁴¹ Refere-se ao próprio bebê. (GOETHE. *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate. Paris, Flammarion, 1984, p. 207).

¹⁴² Ref. idem.

¹⁴³ A canção se refere à história de uma madrasta que mata uma criança e a cozinha para que o pai dela o coma; a meia irmã recolhe os ossos e os enterra embaixo de uma árvore de onde sai um belo pássaro. Em diversas versões, este larga uma pedra que mata a madrasta ou então canta toda a história. Margarida então se identifica por vezes com a vítima e com o pássaro. GOETHE. *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate. Paris, Flammarion, 1984, p. 523 (comentário), p. 208 (verso).

¹⁴⁴ RICHARDSON, Samuel (1689-1781); HARLOVE, Clarissa. *British Novelists*, Barbauld's Edition, 1820. [1. ed, 1747-8]- Romance inglês em circulação no Brasil no séc. XIX, conforme ensina a Prof.^a Dr.^a Sandra Guardini T. Vasconcelos.

FIGURA 102 – DESENHO DE GRANET



François Marius GRANET (1775-1849), *Scene dans une prison*, s/d (XIX), *Desenho-Aquarela*
24,3 x 30 cm, Museu de Belas Artes de Rennes

FIGURA 103 – REPRESENTAÇÃO DO SIGNIFICANTE REMORSO



Jean Pasquier(?-1785)
Clarisse dans sa prison, 1751
Agua-forte, 13 x 8,5 cm
Coleção Particular

Esta terceira mulher mais velha poderia ser tanto a jovem mãe, nitidamente mais velha e com remorso, *en chemin, à l'église, avoir sa pénitence*¹⁴⁵ como também pode ser a ama-de-leite a quem a jovem pode ter entregado o filho recém-nascido para que fosse morto.

Para A. Guido, o terceiro painel seria *na tristeza do seu abandono vem a torturá-la a visão do filhinho cuja vida extinguiu com suas próprias mãos*¹⁴⁶. Ela é a mesma mulher jovem do primeiro painel e do central, porém envelhecida, em quem segundo ele, *o egoísmo sufocou o instinto materno*¹⁴⁷.

Além de *evocar um sentimento suave de piedade por uma pobre pecadora que, envelhecida e amargurada, sonha com a figura aérea de seu bebê*¹⁴⁸, ou seja, como um sentimento de culpa que a atormenta por toda sua vida e que ela carregou durante todo esse tempo.

Quanto a este aspecto, Lescourret afirma que a terceira figura feminina do quadro bem poderia representar dois outros elementos: a jovem Margarida, *ou "la vieille nourrice repentante, toutes deux hantées par le souvenir des anges [...] les anges au pluriel renvoient plutôt à la « profession » de la nourrice du 2^e tableau"*¹⁴⁹. Partindo-se

¹⁴⁵ Este verso faz menção à lei civil que previa a penitência pública na Igreja para as jovens que se deixassem seduzir e tivessem relações antes do casamento e que em frente a essa terrível e humilhante situação, os contemporâneos da época citam como principal motivo dos infanticídios. Os Estados de Saxe-Weimar e o Conselho do Estado debateram longamente a questão até a abolição dessa regra que intervém em 1786 com a ajuda de Goethe mas, contra a opinião de seu amigo Herder. (GOETHE. *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984, p. 516-7 (comentário), p. 166 (verso)).

¹⁴⁶ Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, p. 9.

¹⁴⁷ Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, p. 9.

¹⁴⁸ Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, p. 9.

¹⁴⁹ "C'est-à-dire que la troisième figure féminine du tableau pourrait bien être les deux autres à la fois: la jeune 'Marguerite' vieillie, ou la vieille nourrice repentante, toutes deux hantées par le souvenir des anges. Mais qui les a fait tels? Par ailleurs, si la prisonnière était Marguerite après l'infanticide, au-delà du fait que la Marguerite du 2^e tableau ne tue pas mais abandonne, il n'y aurait qu'un enfant mort. Or il y en a plusieurs dont le cortège effraie la dame grisonnante à la mise de jeune fille. Donc si l'un de ses attributs,

da hipótese que essa mulher envelhecida fosse mesmo a ama-de-leite que teria como profissão matar e queimar recém-nascidos, as moedas de dinheiro sobre a mesa seriam o motivo pelo qual o pintor as colocou neste painel, e em evidência, pois seria uma prática mercenária dessa mulher.

No livro *Infanticídio*, de Bordieu, um fato curioso denunciado e denominado *Massacre dos Inocentes* poderia esclarecer o motivo das moedas no terceiro painel. Trata-se de um *faits divers*, *L'ogresse de Reading*, que denunciava que as jovens mães confiavam seus recém-nascidos a mercenárias desconhecidas que desapareciam após terem recebido uma pequena soma “destinada” aos cuidados e educação das crianças. Mas o jornalista diz ser impossível se encarregar dessas crianças por tão ínfima soma e suspeita que tais crianças devem ter sido “suprimidas, assassinadas ou jogadas nos hospícios (hospitais)”.

la jeunesse ou le caractère juvénile et le repentir témoin d'un désir de purification, semblent l'identifier à la Marguerite en tresses du 1^{er} volet, les anges au pluriel renvoient plutôt à la 'profession' de la nourrice du 2^e tableau. Mais il n'y a pas trace d'infanticide. Pourquoi y-a-t-il donc emprisonnement, et de qui? Et si finalement le seul fait d'abandonner son enfant comptait pour Marguerite comme un meurtre. Et si la prison était avant tout la prison de sa conscience morale qui induit également la vision des petits anges qui ne sont peut-être pas tant les âmes des enfants trucidés que les anges qui l'appellent, repentante, vers le ciel?” (op. cit. LESCOURRET, M.A). Tradução: Quer dizer que a terceira figura feminina do quadro poderia bem ser as duas outras ao mesmo tempo: a jovem Maragrida velha, ou a velha ama, todas duas envergonhadas pela lembrança dos anjos. Mas quem as fez desta forma? No entanto, se a prisioneira foi Margarida após o infanticídio, através do fato que a Margarida do segundo quadro não mata mas abandona, existirá somente um bebê morto. Ou então vários no qual o cortejo assustada a senhora grisalha no lugar da moça. Então, se um dos seus atributos, a juventude ou o carácter juvenil e o repetido testemunho de um desejo de purificação, parecem identificar à Margarida com as tranças do primeiro painel, os anjos no plural nos reenviam sobretudo à profissão da ‘ama’ do segundo painel. Mas não há traço de infanticídio. Porque ocorreu o emprisonamento, e de quem? E se finalmente o único fato de abandonar seu filho contaria para Margarida como uma morte. E se a prisão fosse antes de tudo a prisão da sua consciência moral que induz igualmente a visão dos pequenos anjos que não são talvez almas de crianças trucidadas mas dos anjos que a chamam, subindo ao céu?

FIGURAS 104, 105 E 106 – TRECHO DE LIVRO E DETALHES
DA OBRA EM ESTUDO

« *L'ogresse de Reading.* — Il faut se reporter à quelques mois en arrière pour apprécier toute l'horreur des crimes qui terrifient aujourd'hui la population de Londres et qui ont amené l'arrestation d'une femme Dyer, domiciliée à Reading.

« Dans le courant du mois d'octobre dernier, un de nos confrères du journal londonien le *Sun*, publiait sous ce titre : « Le massacre des innocents », un article du plus haut intérêt sur la facilité avec laquelle certaines mères de famille, et plus généralement des filles mères, confient leurs enfants nouveau-nés à des mercenaires inconnues, qui disparaissent ensuite pour jamais, après avoir reçu une petite somme destinée à l'entretien et à l'éducation des enfants.

« Il est impossible, écrivait notre confrère, qu'une femme se charge d'élever un enfant pour 250 francs une fois donnés. « Ces malheureux petits êtres doivent être supprimés, assassinés, ou jetés aux hospices. »

« En vue d'une expérience, le rédacteur du *Sun* fit paraître dans un autre journal une annonce ainsi rédigée : « Une dame charitable offre d'adopter un enfant en bas âge, fille ou garçon, et de le bien élever jusqu'à sa majorité, en échange d'un versement de 200 à 300 francs. Bonnes références. »

« Suivaient l'indication d'initiales et l'adresse d'un bureau de poste pour correspondre.

« En moins de trois jours, le journaliste reçut plus de quatre cents lettres de femmes appartenant tant à la population ouvrière qu'à la petite bourgeoisie. Les correspondants offraient la somme demandée et n'exprimaient aucune exigence



Ao aproveitar a referência a este *faits divers* e ao analisar detalhes do quadro como os relativos às mãos das mulheres, tanto no primeiro painel como no central, a jovem mãe está de luvas. Por sua vez, a possível nourrice tem mãos claras, alvas bem desenhadas e limpas. Já no terceiro painel, as mãos são sujas, acinzentadas, com unhas sujas que estão tocando o dinheiro recebido “para se ocupar da criança”.

FIGURA 107, 108 E 109 – DETALHES PICTÓRICOS DA OBRA
E A INFANTICIDA DE WIERTZ



Antoine Wiertz(1806-1865)
Fome, Loucura e Crime,1853
Óleo sobre tela, H 1,55 x L 1,64 m
Acervo:Museu Royal de Belas Artes da Bélgica

Já em *Fome, loucura e crime*, de Wiertz, seria evocado outro tipo de *faits divers* relacionado por infanticídio cometido pela mãe. Observa-se um mesmo ambiente de uma cozinha, com uma paleta escura e em primeiro plano, no centro do quadro, uma mulher tem uma criança morta e ensangüentada no seu colo. Esta jovem mãe tem um seio descoberto como se estivesse em uma pose de amamentação, mas seus braços estão na cabeça onde uma de suas mãos segura uma faca cheia de sangue.

À esquerda, observa-se uma mesa com utensílios e, à direita, uma chaminé com uma panela onde se vê uma perna do bebê. Possivelmente, além da representação ao ato de infanticídio, Wiertz quis levantar um tema social da miséria e, principalmente, da fome aliada à loucura fazendo-a cometer esse crime, pois não teria como criar e nutrir o filho recém-nascido.

No terceiro painel, entretanto, não se vê o ato de infanticídio nem a entrega do bebê no painel anterior, o que faz restar a dúvida. Em Wiertz, diferentemente de Weingärtner, vê-se claramente o infanticídio cometido pela mãe que expressa um semblante psicótico - um ataque de loucura – e a partição do corpo do recém-nascido, *Mélancolie de la mort*.

Em Nanteuil, apesar de estar presente uma figura masculina de perfil próxima ao fogo, tem-se também um ambiente interno, com a imagem melancólica desse homem que pensa nos acontecimentos do passado. A nuvem de fumaça que sai do forno também carrega os fatos que o marcaram ao longo da vida, mas que perduram ainda em seus pensamentos. No terceiro painel, a diferença é que a nuvem presente, de certa forma, é uma aparição que veio perseguir e assusta a velha mulher.

FIGURA 110 – TELA DE LOUIS JANMOT



Acervo: Museu de Belas Artes de Lyon, *Le passage des âmes*, 1854
Louis Janmot (1814-1892) 130 H ; 143 L, pintura a óleo sobre tela

FIGURAS 111 E 112 – DETALHES PICTÓRICOS DAS OBRAS



Detalhe do tríptico de
Pedro Weingärtner - terceira parte



Céléstin Nanteuil (1813 -1873)
Souvenirs, 1855
45,1 H x 31,6 L ,Litografia
Acervo : Museu de Belas Artes Canadá

FIGURA 113 – DETALHE DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER (ANJOS)



Considere-se a seguinte nota: *“La scène change en cours de tableau: devant la porte, puis dans la cellule, et à la fin dehors à nouveau, puisque Marguerite crie ‘de l’intérieur’”*.¹⁵⁰

Sobre esta parte da *Prisão de Margarida*, pode-se aproximar o gesto representado por Weingärtner no rosto da velha mulher do terceiro painel. Ela se surpreende e também parece ter gritado com o susto pela visão da nuvem de anjos que sai do forno.

A *Faiseuse D’Ange*s, título da obra, volta a ser mencionada. Como se sabe, ela é a *epicière*, carniceira, a mulher que pratica abortos voluntários em outras mulheres. De fato, não se tem um ato de infanticídio retratado no terceiro painel e, menos, de um aborto. Possivelmente, a referência que o pintor fez ao dar esse título à obra fosse uma tentativa de massificar, denominar e classificar todo tipo de mulher ou método que

¹⁵⁰ *Prisão* – Sem dúvida, é uma das partes mais antigas de *Fausto*. (GOETHE, J. W. *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 1984, p. 523 (comentário), p. 207 (verso)).

tivesse por finalidade a morte de recém-nascidos não-desejados. Os anjos que saem do forno podem fazer referência ao que ele intitulou de “*chez la faiseuse d’anges*”, numa tradução literal, na casa da fazedora de anjos. Tais anjos só aparecem na fumaça ardente que sai do forno incandescente. A mulher velha, terceira mulher, pode representar uma imagem dúbia, a de ser a jovem mãe (que abandonou o bebê) e da ama-de-leite (infanticida).

Ambas teriam motivo para sentir remorso e lembranças do fato vivido. Uma das punições seria de alguma forma a ressurgência das imagens dessas crianças que assombrariam a consciência moral dessa mulher a vida inteira, pelo crime cometido.

Assim, o sentimento de dúvida perdura desde o painel central, pois evidentemente não se vê uma entrega; essa etapa é ultrapassada; no entanto, se não houve crime, por que ter-se-ia essa atmosfera de prisão, punição ou até mesmo remorso?

Ao tentar “manchar com progresso” sua obra, Weingärtner usou o artifício da dúvida e da sugestão a fim de não chocar o espectador, contando com a obra *Fausto*, de Goethe, que subsidiaria a argumentação e o entendimento necessários para o acontecido. Em *Fausto*, também não está a cena em que Margarida sufoca o bebê, de modo que parte diretamente para Margarida na prisão, o que justificaria ter havido o delito

5.6 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM O DIREITO E A MEDICINA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Nesta etapa do estudo, em que não se perde a dimensão da análise relacionada à condição da mulher nos últimos anos do século XIX e começo do século XX, tratar-se-á do tema no Direito e na Medicina. Tal escolha se dá porque a pesquisa sobre o tríptico requer um conhecimento prévio nessas áreas, a fim de uma melhor compreensão das mentalidades da época, uma vez que Pedro Weingärtner redefinira o tema do infanticídio baseado num *fait divers*.

Torna-se pertinente, também, salientar que o título da obra se refere ao aborto praticado sobretudo por parteiras, então popularmente denominadas *faiseuses d'anges* na França, embora, para o pintor, a narrativa que o inspirou tenha sido de assassinatos de crianças recém-nascidas por combustão, não praticados pela mãe.

Menon¹⁵¹, em seu texto, afirma que Angus McLaren em seu livro *Sexuality and Social Order*, menciona evidências estatísticas sugerindo que a queda nos nascimentos teve duas causas: menos crianças nasceram nos casamentos e houve um aumento na proporção de mulheres solteiras. A percepção dentro da comunidade médica contemporânea, entretanto, era de que o infanticídio e o aborto estavam sendo praticados em um alarmante ritmo. McLaren mostra que uma mudança ocorreu no tipo de mulher que costumava dirigir-se ao aborto – da “garota seduzida” do começo do século XIX, para depois de 1880, ou também a “mulher casada buscando o controle do tamanho da sua família”.

Na França do fim do século XIX, o aborto era um crime mas a legislação de ajuda à família e de proteção da mãe estava muito atrás de outras nações européias. Em contrapartida, o período entre as duas grandes guerras apareceu como rico em medidas legislativas manipulando repressão e estímulo. A. Tillier¹⁵², no seu livro *Des*

¹⁵¹ In. MENON, Elizabeth K. *Anatomy of a Motif: The Fetus in Late 19th-Century Graphic Art*. Acesso em 13/05/2004 em http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno.html

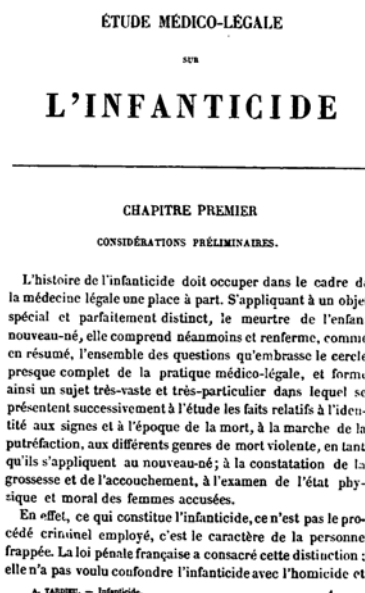
¹⁵² TILLIER, A. *Des criminelles au Village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865)*. Rennes, Presses Universitaires, 2001.

criminelles au Village reflete um olhar leve sobre a zona da campanha da região da Bretanha no século XIX¹⁵³. O autor tentou analisar as lógicas econômicas, sociais, psíquicas que levaram mulheres ao crime, e reconstituir os itinerários de tais infelizes.

Em um manual de Medicina Legal, da segunda metade do século XIX, de autoria de Ambroise Tardieu (1818-1879), está a classificação de infanticídio por combustão. Como se vê na imagem do manual, dentre os diferentes gêneros de infanticídio relatados muitas vezes em casos de pacientes, o causado por combustão era o único que não deixava traços nem provas que indicariam se a criança estava viva antes de ser morta porque sofreria uma mumificação.

FIGURA 114 – PÁGINA DE LIVRO (ESTUDO MÉDICO-LEGAL)

Tardieu, Paris, 1868.



Em : <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

¹⁵³ « Prés de 600 meurtres de nouveau-nés, crimes que l'article 300 du code penal de 1810 définit comme des infanticides, ont été jugés en Bretagne entre 1825 et 1865, plaçant cette province, au regard des statistiques, dans une position légèrement supérieure à la moyenne nationale. » TILLIER, A. *Des criminelles au Village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865)*. Rennes, Presses Universitaires, 2001, p. 8. tradução : "Cerca de 600 mortes de recém-nascidos, crimes que o artigo 300 do Código Penal de 1810 definiu como infanticídios, foram julgados na região da Bretanha entre 1825 e 1865, colocando esta província em termos de estatísticas, em um nível ligeiramente superior à média nacional.

FIGURAS 115 E 116 – TRECHOS DE LIVRO (INFANTICÍDIO)

Tardieu, Paris, 1868. pgs 317 e 183.

Infanticide par combustion du cadavre.

OBSERV. LVI. — *Enfant brûlé. Examen des cendres. Mémoires à consulter* (par Ch. Robin et A. Tardieu).

La multiplicité, la délicatesse, la nouveauté des questions qui nous étaient posées, nous ont mis dans l'obligation de nous livrer à des expériences très-nombreuses et de nature diverse, que nous allons rapporter, et d'où nous nous efforcerons de faire sortir les lumières

INFANTICIDE PAR COMBUSTION.

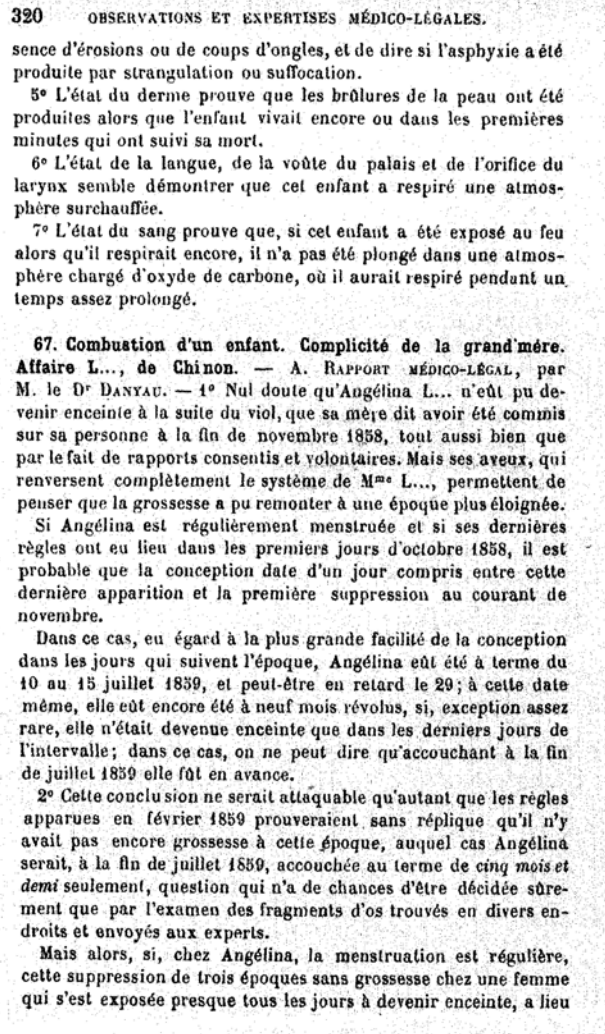
183

Dans d'autres cas, si le corps du nouveau-né a été exposé à une chaleur forte et prolongée, il peut subir une véritable momification. L'exemple suivant, l'un des plus curieux que j'ai recueilli dans ma longue pratique, montre que dans les cas de ce genre, et même après un temps très-long, il n'est pas toujours impossible d'établir les caractères d'identité du nouveau-né, et le fait de la vie, et le genre de blessures qu'il a subies. C'était au mois de décembre 1849, dans une maison de la rue de Tournon, habitée par l'un de nos plus célèbres confrères. Dans le cours de travaux de réparation, on découvrit dans une espèce de placard abandonné, derrière le tuyau d'un calorifère, le cadavre aplati et momifié d'un nouveau-né. Les dimensions et le développement général du corps indiquaient positivement qu'il était venu à terme. Seulement il était desséché et offrait la consistance du carton; sa couleur était d'un jaune orangé. Cette momie ne pesait pas plus de 1^k,25; le cadavre desséché par la chaleur avait donc perdu environ les deux tiers de son poids. Il exhalait une odeur empyreumatique semblable à celle qui s'échappe des matières animales soulevées à une haute température. Je dois insister sur une particularité qui fixa à un haut degré mon attention et qui, en cas pareil, pourrait se rencontrer. Une fracture avec enfoncement existait sur le crâne. Chose remarquable, les parties molles en ce point n'étaient pas aussi complètement desséchées que sur les autres parties, aux membres, à la poitrine et sur la colonne vertébrale. Les chairs avaient conservé, au niveau de la fracture, une certaine mollesse, une plus grande épaisseur, une coloration verdâtre, et se laissaient détacher avec facilité. Ces différents caractères étaient pour moi la conséquence manifeste d'indices certains d'un épanchement de sang dans cette région, et par suite, la preuve sinon certaine, du moins fort probable, que la fracture s'était produite du vivant de l'enfant. L'enquête avait établi, d'un autre côté,

Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

FIGURA 117 – PÁGINA DE LIVRO (MEDICINA LEGAL)

Tardieu, Paris, 1868.



Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

A percepção dentro da comunidade médica contemporânea era de que o infanticídio e o aborto estavam sendo praticados em um alarmante ritmo. McLaren mostra que uma mudança ocorreu no tipo de mulher que costumavam dirigir-se ao aborto – da “garota seduzida” do começo do século XIX, para depois de 1880, ou também, a “mulher casada buscando o controle do tamanho da sua família”.

Esse tardio grupo demográfico era de particular interesse para ambos, a igreja e os políticos; portanto, não é surpreendente que o aumento de abortos praticados por mulheres casadas seriam percebidos como uma ameaça. De acordo com McLaren, “[...] médicos franceses, irritados pelo emergente feminismo” estavam certos de que a culpa do aumento de abortos praticados por mulheres casadas não se tratava apenas de uma decisão do casal, mas sim, de um ato de afirmação egoísta da mulher independente.

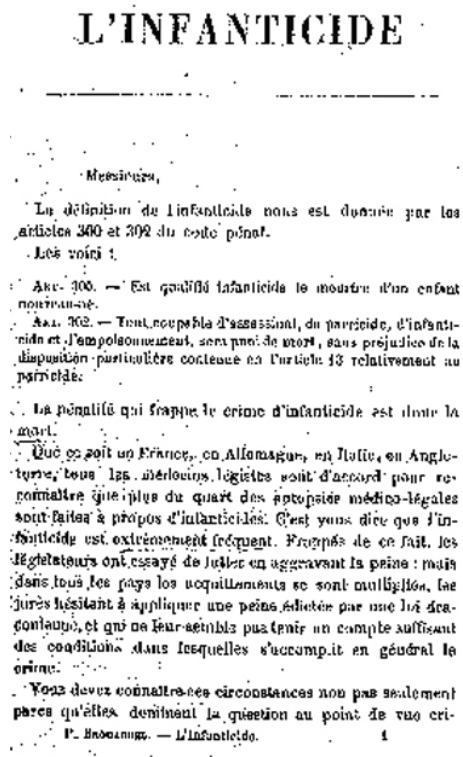
Na parte que trata das *Femmes criminelles*¹⁵⁴, mostra a diferença que o infanticídio fazia parte da paisagem judiciária, sobretudo nas regiões rurais entre os empregados da fazenda. A aborteira fazia parte sobretudo da vida urbana; além disso, no século XIX, a delinquência dava lugar às ladras dos grandes magazines.

Por ser um ato clandestino, o infanticídio era praticado principalmente em lugares com condições deploráveis, por pessoas incompetentes ou pela própria mãe, para escapar à rejeição da sociedade ante a condição de mãe solteira, ou para livrar-se de um filho gerado em relações de adultério.

¹⁵⁴ *Revue de la Bibliothèque National de France*, n.17, *Femmes* - article de Michelle Perrot, «La bibliothèque, mère de l'histoire des femmes».

FIGURA 118 – PÁGINA DE LIVRO (INFANTICÍDIO)

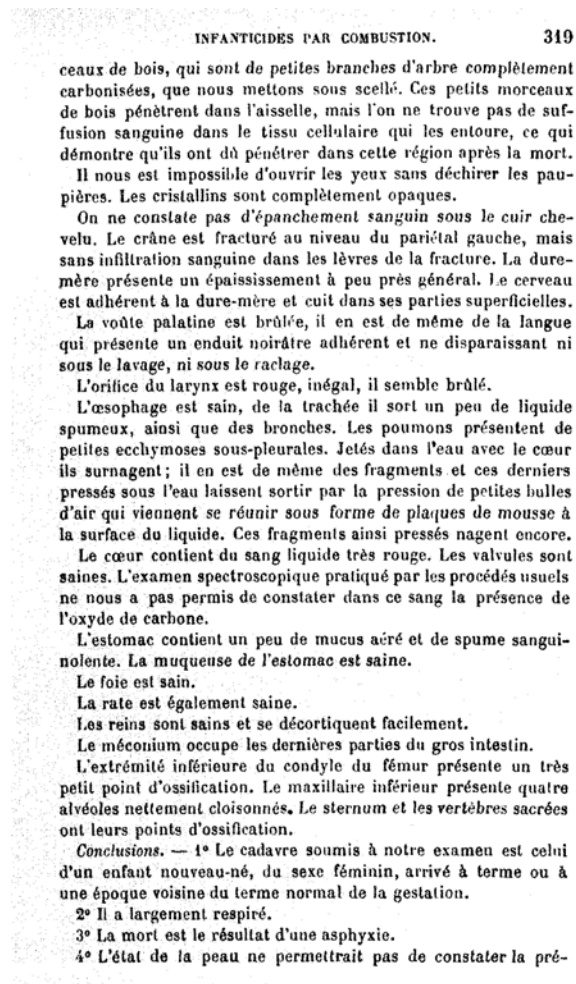
Tardieu, Paris, 1868.



Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

FIGURA 119 – PÁGINA DE LIVRO (INFANTICÍDIO)

Tardieu, Paris, 1868.



Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

As ações normatizadoras dos discursos da Medicina e do Direito Penal tanto na Europa como no Brasil, aprovação da Lei de 1904 na França e revisada em 1920, consistiam em estabelecer que quem provocasse o aborto de uma mulher, com ou sem o seu consentimento, seria punido com reclusão. Ademais, a mesma pena seria aplicada para a mulher que praticasse o auto-aborto. Na Lei de 1920, as penas se

tornaram mais graves, tratando-se de pena de morte, prisão perpétua para as aborteiras.

Em relação às punições, torna-se interessante distinguir que enquanto na primeira metade do século XIX, na Europa, países como Inglaterra, Alemanha e França possuíam leis cada vez mais rigorosas para as práticas de aborto e infanticídio; no Brasil, o código de 1830 era mais tolerante. Mais tarde, em 1890, quando o código brasileiro se tornou mais rigoroso, na Europa, sobretudo na Inglaterra, por conta do movimento neo-malthusiano, foram aprovadas leis com permissivos legais para tais práticas.

Na França do fim do século XIX, o aborto era um crime, mas a legislação de ajuda à família e de proteção da mãe estava muito atrás de outras nações europeias. Em contrapartida, o período entre as duas grandes guerras foi rico em medidas legislativas manipulando repressão e estímulo. A motivação do crime de infanticídio praticado pela mãe, conforme afirma Benhain (1992, p.10)¹⁵⁵, englobaria diversos fatores, como a culpa, o vazio e o medo do parto.

O fato de os crimes serem praticados em ambientes distintos instiga a refletir sobre a obra de Weingärtner. A primeira se dá pelo recurso da iconografia e da ambientação do tríptico, deixando bem claro que se trata de espaços urbanos: a festa ao fundo, na primeira parte, a carruagem esperando na porta e o porão habitável – tipologia de residência urbana.

¹⁵⁵ « Et le pouvoir de donner la vie ne lui conférerait-il pas celui de la reprendre? Simultanément, voici la mère déchirée, séparée, vidée, brutalement renvoyée à sa propre mortalité. La voici plus que jamais confrontée à son destin féminin, celui du manque, de la perte, sang, eaux, naissance, sevrage, et, du côté du fantasme, enfant. » tradução : "E o poder de dar vida não lhe conferiria o de tirá-la? Ao mesmo tempo, temos uma mãe dilacerada, separada, despojada, brutalmente reenviada a sua própria mortalidade. Aqui, mais do que nunca confrontada ao seu destino feminino, este da falta, da perda, sangue, água, nascimento, desmama, e do lado o fantasma, o filho." In : BEHAÏN, M. *La folie des mères. J'ai tué mon enfant*. Paris : éd. Imago, 1992.

As ações normatizadoras dos discursos da Medicina e do Direito Penal, tanto na Europa como no Brasil, elucidam para a compreensão do tema no âmbito social. Quem seriam então essas “criminosas” que cometeriam esse tipo de delito?

Entende-se que, nessa época, somente a demência¹⁵⁶ poderia explicar esse gesto odioso. Uma outra ferramenta pareceu primordial para o avanço da pesquisa, corroborando com o manual de Medicina Legal e na busca por fatos concretos de algum caso de infanticídio por combustão em Paris, entre os anos de 1906-1908. Nos arquivos da Polícia daquela cidade, havia mais casos isolados de abortos, contudo, em 1906, chegava a existir um feto encontrado por dia com *causa mortis* identificada como aborto. Os fetos eram em geral encontrados enrolados em jornais. O número aumentaria em 1907, aparecendo ao menos dois fetos por dia com *causa mortis* de aborto. Os recém-nascidos com causa morte incerta não estavam nas tabelas, mas chegava a constar um por dia.

No mesmo arquivo, há dados de *causa mortis* por infanticídio nos *Registres Instituts Medico-Légal*, livros da Morgue de Paris¹⁵⁷, transcritos nos quadros abaixo. Vale apontar que não fazem referência a nenhum infanticídio por combustão.

¹⁵⁶ « 'Le crime a souvent son origine dans une déformation congénitale du cerveau', rappelle un éditorial de Thomas Grimm dans *Le Petit Journal* ; ' la plupart des assassins pourraient être assimilés à des fous'. Atavisme, dégénérescence et hérédité sont inlassablement convoqués pour expliquer pourquoi ces êtres, 'nés foncièrement vicieux, sont destinés à vivre fatalement en marge de la société'. Répudiée par la Faculté, l'analyse de Lombroso demeure très vivace dans une presse qui refuse de s'encombrer des subtils distinguo des criminalistes ou des anthropologues. Répétant à l'envi 'qu'on peut nsître criminel, de même que le loup naît carnassier et le serpent venimeux', elle multiplie les portraits de ces bêtes fauves » In: KALIFA, D. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 143. tradução : Este é o caso, por exemplo, de Vacher, da Casque d'Or ou mesmo de Marguerite Steinheil. Acontecia mesmo que fait divers e romance se sobrepunham. Em outubro de 1907, o *Le Matin* começou a publicar um folhetim intitulado “O caso Jeanne Weber”, ao passo que a instrução do seu segundo processo tinha acabado de começar. Os próprios autores policiais promoviam muitas vezes esta confusão.

¹⁵⁷ *Morgue de Paris-Inscription des corps déposés-Préfecture de Police de Paris. Années 1905, 1906 e 1907. Archives de Police de Paris.*

QUADRO 1 - CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1905)

Espaço para Foto	Nome ou Sobrenome ou Designação	Causa mortis	Data
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio(causa presumida – estrangulamento feito pela mão da mãe) aff.(caso) com a Sra. Bellelle	19/04/1905
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio	27/05/1905
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio	05/07/1905
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	08/07/1905
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	29/07/1905
	Restos de um Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	14/09/1905
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio-via pública Sr. Boucard(juiz)	26/12/1905

QUADRO 2 - CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1906)

Espaço para Foto	Nome ou Sobrenome ou Designação	Causa mortis	Data
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	03/02/1906
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio	12/02/1906
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	05/04/1906
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	14/05/1906
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	19/08/1906
	Rozeaux, Angèle Eugenie	Manobras abortivas	25/10/1906

QUADRO 3 - CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1907)

Espaço para Foto	Nome ou sobrenome ou Designação	Causa mortis	data
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	18/01/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio- aff.(caso) com Denis Irma – Sr. Seydet (juiz) – lugar do cadáver encontrado 56, rue Voltaire	06/02/1907
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio- aff. (caso) com Brant Augustins	02/03/1907
	Georgette Lemain	Manobras abortivas	13/03/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio via pública	25/05/1907
	Recém-nascido (feminino)	Manobras abortivas	16/07/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	05/10/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio – tinha uma camisa	05/11/1907

O procedimento, do qual se tentou buscar registros, seria: ante denúncias e provas, o processo seria instaurado; haveria registros de autópsias e depois o processo apareceria na *Gazette des Tribunaux*¹⁵⁸. Se o acontecido, porém, fosse somente um *fait divers*, do qual não haveria provas evidentes de infanticídio por combustão, nada constaria nos registros. Por meio desta tese, defende-se a hipótese de que ocorreu um *fait divers* sem prova concreta; ou o pintor pode ter sabido do caso de Jeanne Webber, fazendo sua própria interpretação ou pode também ter imaginado a ocorrência.

5.7 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM A IMPRENSA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Nesta etapa da pesquisa, serão tratadas das possíveis relações entre o Tríptico em análise, com a imprensa contemporânea à sua criação, pois a busca por periódicos resulta de suma importância quanto ao *faits divers* relativo à obra. Ainda, tal investigação pode tornar-se necessária para que se compreenda melhor como, no campo artístico, temas relacionados a crime de aborto e infanticídio eram tratados.

Por meio da carta de Pedro Weingartner a Joaquim Nabuco, conforme foi mencionada, buscou-se informações na história da imprensa e nos jornais desse período (1906-1908) a fim de encontrar o *fait divers* e a autora que queimou as 150 crianças, na França. No entanto, não se obteve informações respectivas, mas de outros delitos feitos por mulheres que tiveram, de algum modo, relação com o assunto.

¹⁵⁸ La Gazette des Tribunaux du 29, 30 janvier 1906, l'intégralité du jugement de Jeanne Weber. Ce procès n'est pas seulement celui de l'étrangleuse mais le procès d'une assassine d'enfants. L'opinion publique s'est ainsi prononcée à l'époque, en la surnommant 1' «ogresse». tradução : A Gazeta dos Tribunais dos dias 29, 30 de janeiro de 1906, tinha a íntegra do julgamento de Jeanne Weber. Este processo não era somente de uma estranguladora, mas também de uma assassina de crianças. A opinião pública foi tão presente no momento que chegaram a apelidá-la "a ogra".

QUADRO 4 – PESQUISA NA IMPRENSA (PARIS, 1889-1949)

Nome do Jornal	Período	Material encontrado	Imagens
La Plume	(1889-1914)	Interrupção das datas pesquisadas. Na BNF os exemplares tem uma lacuna de aparição entre 1905 até 1911.	
Le Rire	(1894-1910)	Nenhuma informação.	
L'Assiette au Beurre	(1901-1910)	1904- Charles Léandre, Les Montres de La Société, e em abril de 1907, Laboratoire de Faiseuse D'anges	
Le petit journal (Supplément illustré)	(1863-1949)	Jeanne Webber- DIMANCHE, 12/05/1907 Petit Journal n. 860 e <i>affaire Steinheil</i>	
Le Temps	(1861-1942)	Não tem o período na BNF	
<i>Le Journal</i>		Nenhuma informação	
<i>La Revue Illustré</i>			
<i>L'Illustration</i>	(1843-1942)	Nenhuma informação acerca de <i>faiseuse</i> Encontrado <i>l'affaire Steinheil</i> .	
<i>L'Echo de Paris</i>		Nenhuma informação.	
<i>La Gazette des Tribunaux</i>		29, 30 janvier 1906, l'intégralité du jugement de Jeanne Weber.	Ver xerox nos anexos

Conforme Dominique Kalifa¹⁵⁹, no seu livro *L'encre et le sang*, ao analisar o comportamento de mulheres criminosas, afirma que elas se fundem na massa dos casos ordinários. A parte pertencente às mulheres nas crônicas criminais atinge uma pequena parte, sempre inferior a 13%, regularmente recenseado pela *Compte Général*. Mesmo os “crimes femininos”, nomeadamente os abortos e os infanticídios, não são em efeito jamais referidos.

¹⁵⁹ KALIFA, D. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle époque*. Paris : Fayard, 1995.

As ladras das grandes lojas, que suscitam, portanto, discursos proliferados da parte dos médicos, dos criminalistas ou dos literatas, não são mais mencionadas. Muitos desses delitos se resolvem de forma amigável, de modo que os contratos de publicidade que assinam os grandes magazines impõem geralmente aos jornais uma cláusula de “silêncio” sobre essa publicidade inútil. Mães, esposas ou amantes assassinas, algumas transgridem a lei, porém não saem quase do papel que a sociedade lhes atribuiu, além de respeitarem finalmente os códigos e as normas.

A cleptomania, que era vista como doença da moda à época, vem em parte desculpar as “aventureiras” ou as prostitutas; no entanto, pode-se assinalar algumas mulheres culpadas por outros delitos.

Os jornalistas, a depender da ocasião, dissertavam e mostravam detalhes na imprensa sobre a criminalidade feminina, como foi o caso do *l'affaire Steinheil*, em 1908, e de Jeanne Webber, em 1906. Afetadas por uma particular interpretação físico-moral, na qual estariam estruturalmente propensas à doença e à loucura, as mulheres se mantinham enigmáticas tanto na divulgação de suas ações relativas ao universo criminal bem como nas representações dos desenhos de ilustração dos periódicos.

FIGURA 120 – CAPA DE JORNAL (INFANTICÍDIO)



A infanticida Jeanne Webber, no Petit Journal

No jornal anarquista *L'Assiette au Beurre* e também no *Le Petit Journal*, *L'Affaire Jeanne Webber*¹⁶⁰ foi o crime feminino mais difundido pela imprensa da época. Na

¹⁶⁰ In: DIMANCHE, *Petit Journal* n. 860, 12/05/1907, *L'ogresse Jeanne Weber - Crime ou fatalité? C'est un personnage mystérieux et fatal cette femme Jeanne Weber dont le procès, au mois de Janvier 1906. On l'accusait d'avoir, dans l'espace de trois semaines, assassiné trois enfants, ses nièces Georgette, âgée de dix-huit mois; Suzanne, trois ans; Germaine, sept mois. On l'inculpait, en outre, d'une quatrième tentative de meurtre sur son neveu, Maurice Weber, un garçonnet qui n'aurait été sauvé que par l'intervention rapide de sa mère. On avait remarqué que les enfants laissés seuls avec Jeanne Weber succombaient à une sorte d'étouffement convulsif et qu'ils portaient certaines traces bizarres autour du cou. L'affaire, cependant, semblait être éteinte lorsque la fille aînée de Ravouzot, âgée de seize, ans, vint déclarer à la gendarmerie que son frère avait été soigné par Jeanne Weber, demeurant depuis quelques mois chez son père, et que cette femme avait dû certainement étouffer le malheureux enfant. Tradução : 24/05/1908 In: *Petit Journal* n.860. 12/05/1907: A ogra Jeanne Weber - Crime ou fatalidade? É uma mulher misteriosa e mortífera Jeanne Weber, cujo julgamento aconteceu no mês de janeiro de 1906. Ela foi acusada de ter, no espaço de três semanas, matado três crianças, suas sobrinhas: Georgette, com idade de dezoito meses, Suzanne, de três anos, e Germaine, de sete meses. Ela foi inculpada de uma quarta tentativa de assassinato de seu sobrinho, Maurice Weber, um menininho que havia sido salvo pela rápida intervenção de sua mãe. Percebeu-se que as crianças deixadas sozinhas com Jeanne Weber*

Gazette des Tribunaux, de 29 e 30 de janeiro de 1906, encontrou-se a integralidade do julgamento de Jeanne Webber. No processo, foi indiciada não somente por tentativa de estrangulamento mas como assassina de crianças por envenenamento. Entretanto, a opinião pública pronunciar-se-ia e em todos os jornais e ela seria denominada de *ogresse(ogra)*.

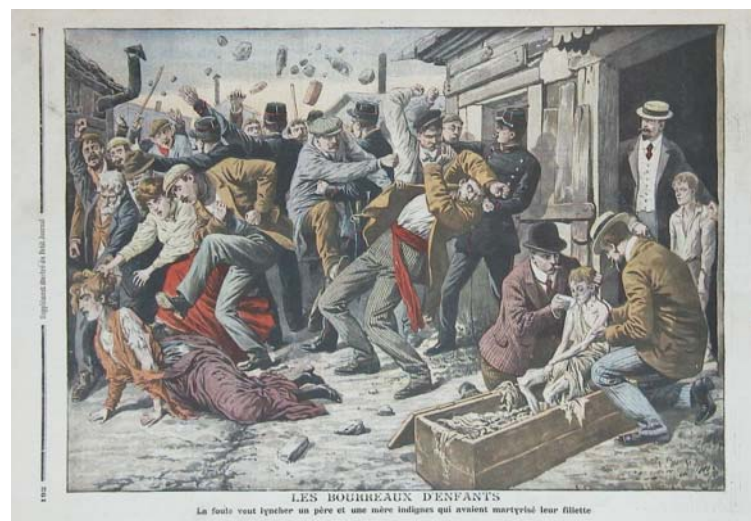
sucumbiam a uma espécie de asfixia convulsiva e todos apresentavam estranhas marcas ao redor do pescoço. O caso, porém, parecia ter sido arquivado quando a filha mais velha de Ravouzet, com idade de dezesseis anos, declarou à polícia que seu irmão era cuidado por Jeanne Weber, residente há vários meses com seu pai, e que ela teria certamente sufocado a pobre criança.

Le dernier crime de l'ogresse, *Le Petit Journal* n. 914, C'était fatal Jeanne Weber, l'ogresse de la Goutte-d'Or, accusée déjà de plusieurs meurtres d'enfants, acquittée grâce aux dépositions des médecins légistes, laissée en liberté grâce aux médecins. Rappelons, en quelques lignes, les antécédents de l'«ogresse»:En 1901, sa propre fille meurt dans des circonstances qui restent ignorées. En 1905, on l'accuse d'avoir, dans le seul mois de Mars, assassiné ses trois nièces Georgette, Suzanne et Germaine; tenté de tuer son neveu Maurice et assassiné son propre fils, Marcel, l'unique enfant qui lui restait. Les parents la dénoncent. Jeanne Weber est acquittée. Elle part, quitte Paris. En Avril 1907, on la trouve dans l'Indre, à Villedieu, près de Châteauroux. Ces jours derniers, elle échoue à Commercy, dans l'auberge des époux Poirot qui ne la connaissent pas sous son vrai nom. Elle leur demande de lui confier leur fils, Marcel, âgé de six ans, parce qu'elle craint de coucher seule. Ces malheureux y consentent. Elle emporte l'enfant. Quelques instants plus tard, on entend du bruit dans sa chambre ; on monte. Un spectacle effroyable s'offre aux yeux des parents épouvantés leur enfant gît sur le lit, étranglé, la langue coupée, couvert de sang. Quant à la femme, hagarde, farouche, elle nie contre toute vraisemblance. On l'entraîne, on l'interroge. Elle dit son vrai nom Jeanne Weber. Alors l'affreux drame s'éclaire. L' « ogresse » a fait une victime de plus. Le lendemain soir, une automobile emportait la misérable à la prison de Saint-Mihiel. La foule, exaspérée, voulait lyncher l'étrangleuse, et, sur son passage, un seul cri retentissait « A mort l'ogresse!... A mort!» **tradução** : 24/05/1908 - O último crime da ogra, *Le Petit Journal* n. 914. Foi fatal Jeanne Weber, a ogra da Goutte d'Or, acusada de vários assassinatos de crianças, presa através da evidência dos médicos legistas e deixada em liberdade graças aos médicos. Lembremos em um pequeno resumo a história da “ogra”. Em 1901, sua própria filha morreu em circunstâncias que continuam a ser ignoradas. Em 1905, ela foi acusada de, no mês de março, ter assassinado suas três sobrinhas, Suzanne, Georgette e Germaine; tentou matar seu sobrinho Maurice e assassinou seu próprio filho, Marcel, a única criança que restava. Os pais a denunciam. Jeanne Weber é presa. Ela parte, deixa Paris. Em abril de 1907, é encontra-se em Indre, na região de Villedieu, perto de Châteauroux. Nestes últimos dias, ela parte para Commercy, no albergue do casal Poirot que não sabem o seu nome verdadeiro. Ela pede que eles a deixem na companhia de seu filho, Marcel, com idade de seis anos, porque ela temia dormir sozinha. Esses infelizes concordaram. Ela então leva a criança consigo. Momentos depois ouviram um barulho no quarto dela; eles subiram. Um terrível espetáculo se ofereceu aos olhos dos pais assustados, pois vêem seu filho deitado na cama, estrangulado, a língua cortada, coberto de sangue. Quanto à mulher, estúpida, violenta, nega contra todas as evidências. Ela foi levada e interrogada. Ela diz o seu verdadeiro nome, Jeanne Weber. Então, o terrível drama se esclarece. A “ogra” fez mais uma vítima. No outro dia à noite, um carro transportou a miserável para a prisão de Saint-Mihiel. A multidão, furiosa, queria linchar a estranguladora e, no seu caminho, um único grito ecoava “Morte à ogra... Morte!”

FIGURAS 121 E 122 – CAPA DE JORNAL E GRAVURA (INFANTICÍDIO)



FIGURA 123 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA OPINIÃO PÚBLICA DA ÉPOCA



Nos jornais e periódicos da época, não era difícil encontrar casos isolados¹⁶¹ e relatados de *faits divers*, a respeito de aborto¹⁶² e infanticídio, assim como ocorria no Brasil, à mesma época. Evidentemente, esse tipo de crime não ocupava lugar de destaque e sempre ficava na parte de notícias ou fatos diversos. Havia também propaganda de *sages-femmes*¹⁶³ (parteiras) que não se ocupariam somente do parto, mas sim da prática de abortos.

¹⁶¹ Infanticide. Sur les bords de la Marne, dans l'Ille du Martin-Pêcheur, le cadavre d'une fillette de dix jours, enveloppé dans des langes très riches, marqués aux initiales L.V., est venu s'échouer hier matin. M. Denfert, commissaire de police, a ouvert une enquête sur ce mystérieux repêchage. Le docteur Vallat, ayant examiné l'enfant a déclaré qu'il était né viable et n'avait séjourné que quelques heures dans l'eau. Le Journal, 30/03/1906, p. 6. Le Journal, 16/10/1906, p. 6. «Les mères coupables» Prés de la porte de Paris, à Charenton, dans un fossé des fortifications, des ouvriers ont découvert, hier, matin, le cadavre d'un nouveau né du sexe masculin. M. Delanglade, commissaire de police, a dirigé le corps sur la Morgue. **Tradução** : “Infanticídio”. Nas margens do Marne, na Ilha de Martin-Pêcheur, o cadáver de uma garotinha de dez dias, envolvido com fraldas de fino tecido, marcadas com as iniciais L.V., encalhou ontem de manhã. O Sr. Denfert, comissário de polícia, abriu uma investigação sobre esse: misterioso achado. O Dr. Vallat, que examinou a criança, declarou que ela nasceu saudável e que havia sobrevivido apenas algumas horas na água. Le Journal, 30/03/1906, p. 6. “Les mères coupables”. Próximo à porta de Paris, em Charenton, em um fosso das fortificações, operários descobriram, ontem pela manhã, o cadáver de um recém-nascido do sexo masculino. O Sr. Delanglade, comissário de polícia, encaminhou o corpo para a Morgue.

Jornal Echo do Sul, 20/02/1908, p. 2. Facto escandaloso: Rio, 20 – Os jornaes da tarde, de hontem, denunciam o seguinte facto escandaloso. Florinda Leal, filha de Pernambuco, sentindo-se grávida, planejou o aborto forçado, afim de não perder a pensao do Estado, como viuva de funcionario público. Para esse fim embarcou, naquelle Estado, com destino a esta capital, em dias do anno passado. A parteira Maria da Piedade Borges, de nacionalidade portugueza, previamente avisada, foi espera-la a bordo. Em seguida combinaram ambas matar primeiro o filho de Florinda Leal. Consumado o crime, a parteira tratou de provocar o aborto. Nao fazendo efeito os remedios empregados para esse fim, resolveu arrancar a criança a ferro, auxiliada pela medicação interna e externa receitada pelo Dr. Demetrio Roma Santa, presidente da estação Riachuelo. A receita foi aviada na pharmacia Soares, estabelecida à rua da Misericordia. Commetido o infanticídio, a parteira mandou o seu filho Fernando, sachristao da igreja de Sao Pedro e a sua afilhada Maria deitarem o feto, despedaçado no mar.

¹⁶² *Troubles mensuels. Si inquiet écrivez rue... , n. Sages femmes... Stérilité, discrétion, méthode infallible. Retard, moyen infallible.* BERTILLON, J. *La Dépopulation en France : ses conséquences, ses causes, mesures à prendre pour la combattre.* Paris : F. Alcan, 1911.

¹⁶³ « L'Accoucheuse, comme le médecin, conserve des fonctions religieuses que druides et druidesses se partagent. Le Dr. Witkowski poursuit: 'Quant à l'étymologie sapiens femina, elle est analogue à celle de prud' homme prudens homo. Si 'sage' n'était pas l'adjectif bien connu, comment expliquer 'addiction de 'femme'? » Cette explicatin nous paraît la meilleure. Sapiens mulier, sapiens femina, 'saive femme', 'saige-femme' qualifie une femme dont la fonction est d'exercer celle d'accoucheuse, et pour la différencier des autres femmes, on a lui attribué un qualificatif qui la caractérise 'saive ou saige' qui, au Moyen Age signifie : savant, avisé, fûté ¹⁶³. Il dérive de sapere d'où vient le vieux mot médiéval sapience, sapientia que l'on peut traduire par intelligence, jugement, bon sens, prudence, science, savoir en général, en un mot, la sagesse qui résume d'un façon globale, 'la saine appréciation des choses, grâce à des lumières naturelles ou acquises' ». WITKOWSKI. *Histoire des Accouchements chez tous les peuples*, Paris, 1887. **Tradução** : “A parteira, como o médico, conserva funções religiosas compartilhadas entre os

FIGURA 124 – ANÚNCIO DE JORNAL (SAGE-FEMME)



Le Journal 10/08/1908 p. 6, Pesquisado na B.N.F-Tolbiac, Paris

No desenho da capa do hebdomadário ilustrado *Assiette au Beurre*¹⁶⁴ de 1907, intitulado “*La faiseuse d’anges*”, o artista Hermann Paul¹⁶⁵ tentou mostrar que a criança

Druidas. Continua o Dr. Witkowski: ‘Quanto à etimologia *sapiens femina*, ela é análoga àquela de *prud’homme*, *prudens homo*. Se *sage* não era adjetivo muito conhecido, como explicar o acréscimo de ‘mulher’? ‘Essa explicação nos parece a melhor. *Sapiens mulier*, *sapiens femina*, ‘saive femme’, ‘saige-femme’ qualifica uma mulher cuja função é o exercício da parteira, e para distingui-la das outras mulheres lhe foi atribuído um qualificativo que a caracteriza ‘saive ou saige’ que, na Idade Média, significa: sábia, conhecedora, inteligente. Deriva de *sapere* do que provém a velha palavra medieval *sapiência*, *sapientia*, sendo possível traduzi-la por inteligência, juízo, bom senso, prudência, ciência, saber em geral, numa palavra, o conhecimento que resume de um modo global ‘a saudável apreciação das coisas graças à luzes próprias ou adquiridas’”.

¹⁶⁴ *L’Assiette au Beurre* foi uma revista ilustrada, satírica, artística e subversiva de esquerda, que começou em abril de 1901 e durou até outubro de 1912. Tinha em média 16 páginas e tamanho de 31,5cm por 24cm. A revista era composta na sua metade por imagens coloridas e a outra metade por desenhos em preto e branco. As ilustrações se apresentavam em página inteira com uma legenda abaixo e raramente alguns textos. Os temas refletiam idéias da atualidade de então. Os desenhos coloridos ocupavam a primeira e a última página e as páginas centrais. Frequentemente, um desenhista realizava sozinho todo o número da revista. Jules Grandjouan fez dessa forma 45 números. Ele igualmente ilustrou 38 números em colaboração com outros artistas, o que totalizou 83 números e 1200 desenhos. Ele foi o mais prolífico dos artistas do *Assiette au Beurre*. Dois redatores-chefes se sucederam: S. Schwartz até 1904, depois A. de Joncières. Eles chamaram cerca de 200 artistas e entre eles tiveram nomes célebres

e, principalmente, a forma de se livrar dela é um *affaire de femmes*, ou seja, responsabilidade feminina. Nos demais desenhos, há situações distintas em que as mulheres se encontravam na condição de dirigir-se ao aborto.

*L'Assiette au Beurre*¹⁶⁶ foi o título dessa revista ilustrada que foi com *Le Rire*, uma das revistas satíricas das mais célebres da *Belle Époque*. De 4 de abril de 1901 a 15 de outubro de 1912, em um total de 593 números e 7 números *hors-série*(fora da série), cada exemplar continha cerca de 16 páginas. Os desenhos compreendiam na maior parte a página inteira e a metade deles era impressa em cores. Cada número era confiado a um desenhista ou a um grupo restrito de desenhistas. No entanto, *Assiette au Beurre*¹⁶⁷ ofereceu uma mina infinita de imagens, cujo fundo iconográfico permitia ilustrar mais ou menos não importava qual tema político ou social.

da época, como: Forain, Van Dongem, Steinlein, Valloton, Charles Léandre, Jossot, Poulbot, Kupka, Iribe, Willete. Ademais, a qualidade da impressão colorida e a atualidade dos temas tratados contribuíram para o sucesso da revista. A tiragem na época, estimada por Dixmier, foi de 25.000 a 40.000 exemplares. Grandjouan direcionou seus propósitos engajando-se no antimilitarismo, antiparlamentarismo e anarquismo. O artista nasceu em Nantes em 1875 e também era conhecido pelos seus desenhos no *Le Rire*. Seu primeiro desenho no *Assiette au Beurre* apareceu em 19 de abril de 1902, no número 65, e o título foi: *L'Assiette au Beurre Municipale*. O lado anarquista da revista foi conveniente ao artista, bem como o fato de estar ao lado de artistas de prestígio como Steinlein. Grande liberdade era dada aos artistas e Grandjouan fazia violentas críticas ao sindicalismo e anticlericalismo. (KOECHLIN, N. *Jules Grandjouan (1875-1968) : dessins et légends de Grandjouan dans L'Assiette au Beurre*. Paris : ADAGP – Association des auteurs autoédités, 2001.

¹⁶⁵ Hermann-Paul (Paris, 1874-Saintes-Marie-de-la-Mer, 1940) foi mais conhecido como desenhista na imprensa mas foi também pintor e gravador. Trabalhou no *Le Rire*, onde criou o gênero da reportagem humorística, no *Courrier Français*, na *La Fouille*, no *Sifflet*, no *Cri de Paris*, *Figaro*, *Sourire* e no *L'Assiette au Beurre* fez 14 números completos e participou de 16 números de 1901 a 1911. Hermann-Paul era considerado '*Forain de la Gauche*' e uma grande parte de sua obra era destinada a crítica às classes mais favorecidas e às lutas políticas de sua época. Frequentava o atelier de Jean-Paul Laurens e de E. Carrière mas abandonou a pintura para se dedicar totalmente à caricatura.

¹⁶⁶ Locução muito mais usada no começo do século XX, significando lugar lucrativo.

¹⁶⁷ O *Assiette au Beurre* pertencia ao Sr. Schwarz que, em 30/12/1900 escrevera uma carta a Anatole de France informando quais eram suas intenções ao criar o periódico: "*Monsieur A. France, J'ai l'intention de publier prochainement un journal hebdomadaire satirique illustré en couleur, qui parlera sous une forme très mordante, très cinglante, des problèmes de la vie sociale actuelle.(...)*" Resumindo, M. Schwarz escolheu um tema de crítica social, por meio do qual a clientela visada era a dos 'intelectuais' e artistas. Alguns números eram previstos e preparados com antecedência, de modo que Schwarz entrava em contato com desenhistas e escritores e, por vezes, colocava-os em contato e lhes propunha um tema, reservando-se o direito de aceitá-lo ou recusá-lo conforme a maneira que fora tratado pelo artista. Em 1902, Schwarz passou por diversos problemas financeiros; em setembro do mesmo ano, uma sociedade

Na estrutura social da época, alternativas muitas vezes extremistas foram usadas pelas mulheres que, muitas vezes, não tinham opção a não ser o aborto como um método anticoncepcional. Na revista, essa denúncia social por meio das representações de diferentes situações era carregada por um fundo moral mostrando as duras realidades enfrentadas pelas mulheres e criticando, por vezes, as elites e os “sedutores” que abandonavam as mulheres grávidas.

O risco de vida, o direito de escolha e a humilhação eram os significantes principais dos desenhos de Grandjouan em referência aos problemas enfrentados pelas mulheres ao optarem pelo aborto. A maioria sofria intensa pressão social, familiar e religiosa. A discussão desse número se concentrava na prática e na decisão da mulher, não evocando a emancipação feminina, mas deixando claro que isso implicaria uma revolução que entraria em choque diretamente com os homens, com a Igreja e o Estado.

anônima se reuniu a fim de comprar o conjunto de publicações. Mais tarde, começaria a aparecer o nome da equipe de redação como Schwarz-Bracquart, reafirmando a concepção de revista desde seu primeiro período: arte e sátira. A partir do n. 185 (15/10/1904) até o n. 191 (26/11/1904), o responsável foi Doineau e desde 03/12/1904 os números apresentaram E. Victor como editor responsável. A fabricação e venda do *Assiette au Beurre*, “quase na sua totalidade, os números do periódico foram impressos em tipografia. Os originais eram feitos de desenhos em papel, aquarela, óleo etc. Aplicavam técnicas de fotogravura, gravando então as placas de zinco necessárias (alguns zinhos foram também ‘retocados’ a mão), após passavam à impressão. (...) Alguns raros números de *L’Assiette au Beurre* foram litografados.’ Em comparação aos outros jornais de caricaturas da época como *Le Rire* e *Le Sourire*, *L’Assiette au Beurre* se diferenciou por ter um editor mais exigente e uma paginação em página inteira dando uma aparência bem distinta dos pequenos desenhos em branco e preto, poucos desenhos em página inteira e inúmeros desenhos com qualidade ruim. A difusão do periódico era feita em diferentes formas de venda: venda em quiosques e livrarias, assinatura, fascículos mensais (de 4 a 5 números), alguns números tinham direito a tiragens especiais e os antigos sempre estavam disponíveis para leitores que desejassem completar a coleção. O produto *L’Assiette au Beurre* foi comercializado de uma maneira diversificada. Conforme Dixmier, a média de exemplares por tiragem era entre 25 mil a 40 mil por edição. Esse número importante explica que o *Assiette au Beurre* não era um jornal raro. Os 9600 desenhos constituem uma fonte iconográfica com uma grande riqueza para o estudo desse período. No estudo de Dixmier, cerca de 21% dos desenhos representavam a vida dos trabalhadores e uma diversidade de cerca de 50 temas diferentes. In: DIXMIER, E. & M. *L’Assiette au Beurre-Revue Satirique illustrée*. Paris : François Maspero, 1974, p. 21.

5.8 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM A LITERATURA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Na então chamada *belle époque* francesa, tempo dos romances de Emile Zola, de Henry James e Proust, os acontecimentos políticos internacionais e as guerras de independência e de expansão colonial multiplicaram as comunicações entre diversas culturas.

Entre os exemplos acima, destaca-se o livro *Os quatro evangelhos - Fécondité*¹⁶⁸, de Emile Zola, que sugere uma livre associação ao tema do tríptico.

Fécondité é a história de uma parteira acusada de homicídio, conhecida pela eficiência em fazer o *tour de main* que, no momento do parto, mata a criança indesejada. No entanto, se a criança sobrevive ao ato, a parteira recusa-se a matá-la¹⁶⁹ e a criança será então confiada a uma *nourrice* – ama-de-leite – que dela ocupar-se-á e a fará desaparecer, já que infanticídio é proibido na sua casa.

¹⁶⁸ A senhora Roche era conhecida pela sua “volta de mão”: fazia crianças natimortas. Se a criança da qual a mãe queria se livrar era um recém-nascido vivo, contudo, a senhora Roche se negava a matá-lo e era necessário então lhe confiar a uma ama (babá) que se encarregava de lhe fazer sumir. Assim que o filho de Celeste, uma personagem da obra, foi morto na hora do parto através dos cuidados da Sra Roche, seu segundo filho, recém-nascido vivo, vai morrer na ama. ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris : L’Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899.

¹⁶⁹ “Ce qu’elle ne disait pas, c’était qu’elle venait d’accoucher de son second, c’était aussi que la chose, cette fois, n’avait pas bien marché, comme pour le premier. L’année précédente, presque jour pour jour, la Rouche l’avait délivrée d’un mort-né, un des plus beaux mort-nés qu’elle eût réussis, avec se tour de main heureux dont elle détenait la spécialité. Cette fois, bien qu’à sept mois à peine, l’enfant était né vivant, déjà vivant, déjà solide. Pourtant, toutes les chances de mort semblaient assurées ; mais la vie a de ces obstinations. Et, la règle de la maison interdisant l’infanticide, il avait fallu faire appel à la Couteau, qui était la suprême ressource, la fosse commune, dans ces cas fâcheux. Elle était venue chercher l’enfant pour l’emmener en nourrice, à Rougemont, dès le lendemain de sa naissance. Il devait être mort.» ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris : L’Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 205. Tradução : “Aquilo que ela não dizia é que acabava de parir pela segunda vez, e que também a coisa, desta vez, não foi tão bem quanto da primeira. O ano precedente, quase todo dia, a *Rouche* lhe confiava um natimorto, um dos mais belos natimortos de que fosse capaz, com a feliz destreza de que era especialista. Desta vez, ainda que apenas de sete meses, a criança nascia viva, viva e saudável. Entretanto, todas as chances de morte pareciam asseguradas; mas a vida tem suas obstinações. E as regras da casa interditavam o infanticídio, seria preciso apelar para a Sra. Couteau, que era o supremo recurso, o fosso comum para esses casos inoportunos. Ela veio procurar a criança para conduzi-la com sua ama a Rougemont, no dia seguinte de seu nascimento. Devia ser morta.” ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris : L’Hamarttan, 1993. Inglaterra, 08/1898-05/1899, p. 205.

No livro, a personagem da parteira quer provar a Mathieu Froment (personagem principal), que ela não é criminosa mas sim uma amenizadora das misérias humanas¹⁷⁰.

O discurso da parteira é voltado à « proteção » da mulher que, na verdade, ao recusar-se em aliviar uma « infeliz », ao mesmo tempo encontra uma forma de encurralá-la à prática do infanticídio ou talvez à morte. Observa-se esta mesma situação em cena, no filme contemporâneo de Chabrol, *Un affaire de Femmes*.

O tema do domínio da mulher de seu próprio corpo¹⁷¹ e, em um livre-arbítrio, de escolher se ela quer ou não dar a vida também, é descrito pela parteira de algum modo

¹⁷⁰ “Je vois bien, monsieur, que vous me prenez pour une criminelle, une assassine... Ah! si vous aviez été là, lorsque se pauvre monsieur est venu avec sa dame ! Ils ont sangloté comme des enfants, ils se sont jetés à mes genoux, parce que d'abord je ne voulais pas. Et quels remerciements, quelles promesses d'éternelle reconnaissance, quand j'ai fini par consentir! (...) Mais ce que j'ai fait, toutes les sages-femmes le font ! mais tous les médecins le font aussi! mais je défie bien une de nous de ne pas le faire, devant les confidences lamentables que nous recevons chaque jour! Ah! monsieur, si je pouvais vous cacher dans ce cabinet, si vous entendiez les malheureuses qui s'y présentent, vos idées changeraient. Une pauvre petite commerçante tombe ici, à moitié morte, blessée au ventre par un coup de pied de son mari, pleurant à chaudes larmes, disant qu'elle ne voulait pas d'enfant: croyez-vous que j'aie eu raison de la faire avorter, celle-là? L'autre semaine, c'était une fille de ferme, grosse de six mois, arrivant à pied de la Beauce, chassée de partout, poursuivie à coups de pierres par les enfants, réduit à coucher dans les meules et à voler la patée des chiens: ne pensez-vous pas que c'était aussi une charité de la délivrer tout de suite, pour qu'elle ne traînât pas plus longtemps son misérable fruit. » ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris, ed. L'Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 207-8. Tradução: “Aquilo que ela não dizia é que acabava de parir pela segunda vez, e que também a coisa, desta vez, não foi tão bem quanto da primeira. O ano precedente, quase todo dia, a *Rouche* lhe confiava um natimorto, um dos mais belos natimortos de que fosse capaz, com a feliz destreza de que era especialista. Desta vez, ainda que apenas de sete meses, a criança nascia viva, viva e saudável. Entretanto, todas as chances de morte pareciam asseguradas; mas a vida tem suas obstinações. E as regras da casa interditavam o infanticídio, seria preciso apelar para a Sra. Couteau, que era o supremo recurso, o fosso comum para esses casos inoportunos. Ela veio procurar a criança para conduzi-la com sua ama a Rougemont, no dia seguinte de seu nascimento. Devia ser morta.”

¹⁷¹ « Il y a trois degrés. S'arranger pour que la femme accouche d'un mort né, ce que je considère comme absolument licite, car la femme, dans son libre arbitre, a bien le droit, n'est-ce pas? de donner ou de ne pas donner la vie. Ensuite, l'avortement, qui, déjà, est à mes yeux une manœuvre fâcheuse, d'un droit discutable, auquel il ne faut consentir que dans des cas particuliers, sans parler des dangers qu'il peut offrir. Enfin, l'infanticide, un crime véritable, que je réprouve totalement... Vous entendez, monsieur, je vous jure que jamais un enfant né vivant, n'a été tué chez moi. La mère ou la nourrice en font après ce qu'elles veulent, je n'ai pas à m'en préoccuper. » ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris, ed. L'Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 209. Tradução: “Existem três passos. Tentar fazer para que a mulher venha a parir um recém-nascido morto, o que considero absolutamente lícito, porque a mulher, no seu livre arbítrio, tem o direito, não acha?, de dar ou não dar a vida. Depois, o aborto, que, já aos meus olhos é uma manobra terrível, de um direito discutível, o qual deve-se consentir somente nos casos particulares, sem falar dos perigos que pode oferecer. Enfim, o infanticídio, um verdadeiro crime, que reprovos totalmente... O senhor compreende, juro que jamais um recém-nascido vivo foi morto na minha casa. A mãe ou a ama-de-leite fazem após o que desejarem, não tenho que me preocupar.

feminista, mas na verdade seu ato é justificado de forma a ser menos cruel que o infanticídio. Pois a *Sra Roche* levanta uma questão de que se ela se recusasse de praticar o aborto, talvez o número de infanticídios aumentaria demasiadamente.

« *Et toutes celles de Paris qui n'ont également que cette menace à la bouche, beaucoup de pauvres filles, mais aussi beaucoup de dames riches, heureuses, respectées ! Toutes, toutes, entendez-vous !* ¹⁷² O fato de uma gravidez não desejada, um filho bastardo, vítimas de estupro, acontecia em todas as camadas sociais mas a responsabilidade sempre foi maior para a mulher, tanto da geração da criança, dos cuidados como da opção pelo aborto ou infanticídio sendo tais atos abominados pela sociedade e pelo Estado e pela Igreja.

A mulher era, de algum modo, banida da sociedade tanto se fosse mãe solteira como se fosse alguém tão fria e má a ponto de matar seu filho, fosse pela prática do aborto ou infanticídio.

5.9 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM AS ARTES PLÁSTICAS NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

¹⁷² « *Et toutes celles de Paris qui n'ont également que cette menace à la bouche, beaucoup de pauvres filles, mais aussi beaucoup de dames riches, heureuses, respectées ! Toutes, toutes, entendez-vous ! sont résolues aux pires extrémités, à risquer de s'empoisonner avec de drogues, à se laisser tomber dans une escalier pour attraper quelque mauvais coup libérateur, à s'accoucher elles-mêmes, guettant l'enfant, l'étouffant ou le portant à la rue. Alors, quoi? que voulez-vous que je fasse? Croyez-vous qu'on ne trouve déjà pas assez de petits cadavres dans les égouts et dans les fosses d'aisances? Est - ce que, si nous refusions, le nombre des infanticides ne doublerait pas ? Est – ce que, sans même tenir compte de l'aide charitable que nous les apportons, à ces tristes femmes, il n'y a pas là un dérivatif nécessaire, une besogne préventive de prudence sociale qui évite bien des drames et des crimes? » ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris, ed. L'Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 208. Tradução: E todas aquelas de Paris, que não tiveram igualmente essa ameaça na boca, muitas pobres moças, mas também um grande número de mulheres ricas, felizes, respeitadas! Todas, todas vocês, escutem! São atiradas aos piores extremismos, com o risco de se envenenarem com drogas, de jogar-se da escada para alcançar um golpe danoso e libertador e de fazerem o parto sozinhas, escondendo a criança, sufocando ou levando para a rua. Então o quê? O que querem que eu faça? Você não acha que já encontramos suficientemente pequenos cadáveres nos esgotos e nas latrinas? Será que, se nos recusarmos, o número de infanticídios não dobrará? É será que mesmo não tendo em conta a ajuda de caridade que nós damos a estas tristes mulheres, não há uma derivação necessária, uma tarefa de cuidados preventivos de prudência social que evitaria os dramas e os crimes?*

Nas artes do século XIX, estão algumas representações que evocam aborto e infanticídio, em tentativas diversas de compreensões que não encontram respostas, mas inquietações,

Neste item do Capítulo 5, pretende-se mostrar algumas de tais representações. Contrariamente ao grande formato utilizado por Weingärtner, o tema se encontra no domínio das artes gráficas, sempre simbolicamente representado. Dessa forma, esses desenhos eram acessíveis ao público em geral e, talvez, considerados um tema de “uma arte menor”.

FIGURAS 125 E 126 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DAS SAGES-FEMMES



Gavarni (1804-1847), *Sage-Femme*, 1840
Desenho sobre madeira, Livro :*Les Français, peints par eux mêmes*



Charles Leandre, "*Le Monstre des monstres*", *La Faiseuse D'Ange*, desenho
L'Assiette au beurre, 1902

Conforme um artigo de Menon¹⁷³, sobre as artes gráficas do século XIX, algumas gravuras aludiam igualmente às *faiseuses d'anges*¹⁷⁴, muitas vezes *sage-femmes* (parteiras)¹⁷⁵, como é o caso do trabalho do artista Charles Léandre (1862-1936).

Trata-se de uma série de ilustrações denominada *Les Monstres de la Société*, feitas para o *L'Assiette au Beurre*, em que o texto de introdução que acompanha a série, de 1902, visava às teorias então contemporâneas da degenerescência.

A imagem das parteiras, muitas vezes, estava relacionada à imagem da bruxa¹⁷⁶. Este talvez fosse o motivo pelo qual se pode encontrar desenhos sobre esse assunto

¹⁷³ MENON, Elizabeth K. *Anatomy of a Motif: The Fetus, in Late 19th-Century Graphic Art*. Acesso em 13/05/2004 a: http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno.html.

¹⁷⁴ « A noter une expression qui avait cours lorsque l'avortement était interdit et donc clandestin, pour désigner une femme qui pratiquait l'avortement: la "faiseuse d'anges" l'expression joue sur plusieurs allusions: L'ange est un être purement spirituel = allusion à la disparition physique du fœtus, l'absence physique du nouveau-né. Les enfants morts sont censés devenir des anges dans la mythologie populaire (image de pureté et d'innocence). L'expression a tendance à devenir 'historique' avec l'évolution des mœurs. » In: <http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-98-177.html> Acesso em 23/05/2004. Tradução: Note-se uma expressão que foi usada quando o aborto tornou-se proibido e portanto clandestino, para designar uma mulher que praticava aborto em outra: 'la faiseuse d'anges', expressão que relaciona diversas alusões: O anjo é um ser puramente espiritual= alusão ao desaparecimento físico do feto, a ausência física do recém-nascido. As crianças mortas tornam-se supostamente anjos na mitologia popular (imagem da pureza e inocência). O termo tende a tornar-se "histórico" com a evolução dos costumes.

¹⁷⁵ *Sapiens mulier, sapiens femina, 'saive femme', 'saige-femme'*, qualificando uma mulher na função de parteira, e, por diferenciá-la das outras mulheres, que atribuímos a um qualificativo que a caracteriza 'saive ou saige' que na Idade Média significava: *savant, avisé, fûté*. LAROUSSE, *Dictionnaire de l'Ancien Français*. Paris, 1968. A parteira estava no centro de uma rede de solidariedade, possuindo um lugar essencial no seio de um vilarejo e por isso rapidamente interessou à Igreja. Esta, consciente de que essas mulheres tinham o privilégio de freqüentar as residências e de influenciar as mentalidades, tentou controlar a profissão e as práticas. A parteira na maioria das vezes era obrigada a ser católica e ser reconhecida / juramentada pelo Bispo, de modo que, em caso de ameaça à vida do recém-nascido, ela fosse capaz de recitar as bênçãos e assim assegurar o batismo. Algumas, no entanto, aplicavam seu conhecimento para também praticar abortos.

¹⁷⁶ « La démonologie, comme certains récits populaires, témoigne de la crainte de la mauvaise matrone, de la sage-femme sorcière. En acointance avec le diable avec lequel elles ont conclu un pacte, certaines sages-femmes étaient davantage soucieuses de pratiquer des avortements que d'assurer des accouchements réussis ; elles se livraient à des meurtres rituels sur les nouveau-nés en leur enfonçant des aiguilles dans le corps, les vouaient à Lucifer, emportaient avec elles les petits corps, qu'elles faisaient rôtir, puis mangeaient leur chair, elles faisaient bouillir dans des chaudrons des bébés non

no n. 315 do jornal satírico *L'Assiette au Beurre*: 'Et il n'y en a pas parce qu'on n'attend pas que le fœtus ait atteint un certain développement pour s'en débarrasser'¹⁷⁷.

Os desenhos de Hermann Paul apresentam diversas situações de gravidez indesejada e as mais diversas reações de amantes, familiares, marido e da sociedade. O tríptico de Weingärtner não trataria de aborto, mas de entrega da criança e de um possível infanticídio¹⁷⁸, mesmo sendo equivocadamente intitulado *Chez la faiseuse d'anges* pois nem sempre o título de uma obra faz referência ao que está sendo representado.

baptisés, avec lesquels elles préparaient des soupes ou des mixtures consacrées à Satan, elles utilisaient la graisse des nouveau-nés pour préparer des onguents aux propriétés malfaisants, dont elles enduisaient le manche de leur balai et lubrifiaient leurs propres parties génitales. » BARRAUT, J. *Mythes et légendes de la naissance*, Paris : Plume, 1990, p. 144. Tradução : A demoniologia, como em algumas histórias populares, observa a crença na maldosa matrona, a parteira bruxa. Em parceria com o diabo com o qual elas fizeram um pacto, algumas parteiras estariam mais preocupadas em realizar abortos que de assegurar partos bem-sucedidos; elas se envolviam em rituais de mortes em recém-nascidos, cravando agulhas nos corpos deles, enviando-os a Lúcifer, levando com elas os pequenos corpos, que elas cozinhavam, depois comiam a carne, elas cozinhavam em caldeirões bebês não batizados, com os quais elas preparavam sopas ou misturas consagradas a Satanás, elas utilizavam a gordura do recém-nascido para preparar pomadas com propriedades maléficas, na qual elas cobriam a ponta das suas vassouras e lubrificavam suas próprias partes genitais".

¹⁷⁷ Como disse o Dr. Lacassagne em 1906: "Actuellement, il n'y plus ni produit de conception, ni fœtus. Et il n'y en a pas parce qu'on n'attend pas que le fœtus ait atteint un certain développement pour s'en débarrasser". (BARRAUT, op. cit., p. 150). tradução: Como disse o Dr. Lacassagne em 1906: "Atualmente, não existe mais nem produto de concepção, nem feto. E não existe porque não se espera que o feto tenha um certo desenvolvimento para se livrar dele (BARRAUT, op. cit., p. 150).

¹⁷⁸ "Não se comunicam as circunstâncias e as condições de caráter pessoal, salvo quando elementares do crime. Estar sob influência do estado puerperal é, sem dúvida, circunstância elementar do crime de infanticídio. Portanto, de acordo com o artigo 30, o estado puerperal se comunica a terceiro que participar do delito. Por exemplo: o pai que mata o nascente, a pedido da mãe, que se encontra sob influência do estado puerperal. Nesse caso, de acordo com a legislação, tanto o pai quanto a mãe responderão por infanticídio. Ora, se estado puerperal se caracteriza por distúrbios físicos e psicológicos causados à mulher em decorrência do parto, por que o pai, ou terceiro qualquer, que com certeza não está sob influência de tal estado, beneficia-se do infanticídio? Pois bem, a resposta está no próprio código, como já foi exposto nos artigos acima." <http://www.direitonet.com.br/artigos/x/26/77/2677/>. Acesso: 04/05/2008.

FIGURAS 127 E 128 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE
REAÇÕES À GRAVIDEZ INDESEJADA

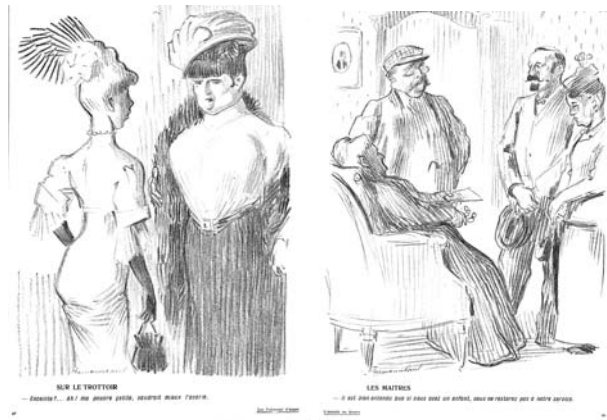


FIGURA 129 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA REAÇÃO À
GRAVIDEZ INDESEJADA



Dagnan-Bouveret
Marguerite au sabbat, 1909, óleo sobre tela
Acervo : Museu de Cognac

FIGURA 130 - REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA INSPIRADA NO POEMA
DE LUIGI ILLICA



Giovanni Segantini,
Le mauvaises Mères, 1894,
Óleo sobre tela, H 1,20 x L 2,25 m
Acervo : Vienne, Österreichische Galerie Belvedere

No quadro *Le mauvaises mères de Segantini*, feito em 1896, está representada em primeiro plano à direita uma árvore, onde uma mulher está suspensa com os seios destapados amamentando uma criança. Ao fundo, nessa paisagem gélida e montanhosa, uma fila de outras mães e bebês se encaminham na mesma direção. Esse quadro foi tirado de uma inspiração de um poema chamado Nirvana¹⁷⁹, de autoria de Luigi Illica e a composição tem relação com os versos.

Por sua vez, Segantini abordou o tema da maternidade em várias de suas obras de uma forma simbólica e fantástica. Nesse contexto, tem-se uma visão simbólica da condenação, do castigo e do perdão das mulheres que recusam de alguma maneira a maternidade na tradição católica do castigo e da redenção.

¹⁷⁹ In; QUINSAC, A. P. *Segantini. trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*. Lecce: Cattaneo, 1985, p 346-7.

Embora o motivo do feto nunca tenha se tornado difundido, sua ocorrência nas artes gráficas de diversos artistas do fim do século XIX, a maioria pertencente ao movimento simbolista, levanta muitas perguntas. No quadro *Faiseuse D'Anges*¹⁸⁰, pintado em 1908 por Pedro Weingärtner (1853, Porto Alegre, Brasil ; 1929, Porto Alegre, Brasil), enfoca o tema do infanticídio representado no tríptico.

Em 1905, A. Mossa tratou o tema do aborteiro no díptico intitulado *Le Système du Docteur Fórceps*. Na primeira parte o Dr. Fórceps, vestido com um casaco com crânios modelados, visita uma mulher em seu quarto. Nas mãos do médico, observa-se uma representação de mãos mecânicas que instigam a uma representação demoníaca. A figura do médico é má, fumando um charuto, cuja fumaça desenha fetos. O companheiro da mulher, possível amante, é cúmplice do ato e será quem pagará ao Dr. Fórceps.

FIGURAS 131 E 132 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE GUSTAV A. MOSSA



Gustav Adolph Mossa,
Le Système du Docteur Forceps, 1905.
Aquarela
Museu de Belas Artes de Nice



Gustav Adolph Mossa
Le Foetus, 1905. Aquarela
Museu de Belas Artes de Nice

¹⁸⁰ Óleo sobre tela, 4 x 2 m, Tríptico, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

A representação de Mossa contrasta com a de Weingärtner. Este retrataria o infanticídio, a suposta entrega por uma mulher seduzida do próprio filho recém-nascido a uma *faiseuse d'anges*. Os detalhes da roupa e da bolsa da mãe também remetem a uma mulher sofisticada como no quadro de A. Mossa. A diferença está no lugar, pois no quadro de Weingärtner se nota que, provavelmente, trata-se de um porão clandestino, com condições sanitárias duvidosas.

No caso do aborto que Mossa¹⁸¹ pode sugerir, o ato é feito no domicílio – enquanto no quadro de Weingärtner é um lugar menos sofisticado, num porão obscuro.

As formas como Mossa representa o *Dr. Forceps* – assassino – e como Weingärtner representa a *Faiseuse D'Anges* – bruxa – remetem ao elemento demoníaco da obra de Goya. Nos *Caprichos* (1796-98), as escassas cenas da vida observadas criticamente, e com numerosas alusões a uma sociedade corrompida, resultam em imagens significantes de figuras espectrais de bruxas, formas horripilantes que surgem na vida cotidiana. O elemento demoníaco da obra de Goya pode também ser visto com um caráter moralizador. Em Saturno devorando seu filho, de Goya, este homem velho está sentado e segurando uma criança enquanto a devora. O pai devora o filho para garantir a sua existência, isto enfoca mais uma vez a sugestão ao infanticídio representado no tríptico.

¹⁸¹ Mais aussi Barbey d'Aurevilly, dans *Les Diaboliques*, imagine le personnage de la comtesse de Stasseville qui met un cadavre d'enfant dans la jardinière de son Salon e nous raconte que le major Idow avait fait embaumer le cœur de son fils pour mieux l'emporter avec lui partout, et l'avait fait déposer pieusement dans une urne de cristal, habituellement placée sur une encoignure, dans sa chambre à coucher. Le reliquaire est ici associé aux pavots et à des fleurs coupées, signes de mort, le tout contrastant de manière grinçante avec la vacuité mondaine du couple indifférent à l'horreur du premier plan. In: D'AUREVILLY, B. *Les Diaboliques*. Paris : Odey Presse, 1966, p. 192 e 247. Tradução : Mas também Barbey d'Aurevilly, em *Les Diaboliques*, imagina que o personagem da Condessa de Stasseville que coloca o cadáver de uma criança na jardineira do seu salão e nos conta que o Major Idow tinha mandado embalsamar o coração de seu filho para melhor o carregar por toda parte, e que o tinha depositado em uma urna de cristal, normalmente colocada em um canto do seu quarto de dormir. O relicário está aqui associado com papoulas e flores cortadas, sinais de morte, tudo contrastando de maneira discordante com o vazio mundano do casal indiferente ao horror do primeiro plano.

FIGURAS 133 E 134 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS
DE GOYA



Francisco José de Goya y Lucientes
Caprichos, no. 45: *Mucho hay que chupar.*), 1796-1797



Francisco José de Goya y
Lucientes
*Saturno devorando um de seus
filhos*, 1821-23

5.9.1 OUTRA OBRA (TRÍPTICO) DE PEDRO WEINGARTNER COM FUNDO MORAL

FIGURA 134-AS TRÊS FASES DA VIDA



Pedro Weingartner
As três fases da vida, 1919
Oleo sobre tela, tríptico, H 0,47 X m L 0,75 cm
Coleção Particular Porto Alegre-RS

O tríptico *As três fases da vida*, datado de Roma, 1919 deve ter sido parte de uma das últimas obras que executou no seu atelier da Via Margutta pois em 1920 Pedro

Weingartner se translada definitivamente ao Rio Grande do Sul. Teria sido este tríptico mais uma obra baseada em um fato cotidiano? Seria esta mulher uma italiana ou algum fato que ele tenha ficado sabendo em uma de suas viagens ao Rio Grande do Sul? Poderia fazer alguma referência a uma obra literária?

O contexto do que está representado, seria da 'mulher fatal', produzida na literatura como alguém dotada de uma super-sexualidade, perigosa, má, bela, sedutora e ameaçadora para a civilização. No imaginário do pintor, esta 'mulher fatal', torna-se uma figura relevante, ocupando um lugar destacado na parte central. 'A literatura, por sua vez, também se volta para o estudo da condição feminina. Por outro lado, os escritores naturalistas podem ter criado de certa forma um código discriminatório das mulheres prostitutas, mulatas, lascivas assim como daquelas melancólicas e decaídas. Desde os romances que registram o perfil da mulher casada insatisfeita com a mesmice do casamento e da vida doméstica, a exemplo de Júlia em *a Mulher de Trinta Anos*, de Balzac, ou de Emma Bovary, de Flaubert, até os romances que abordam a vida cortesã, com seus prazeres, vícios e decepções, a exemplo dos *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, de Balzac, *A Dama das Camélias*, de Dumas, os *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, os inúmeros contos de Guy de Maupassant, dos irmãos Goncourt, de Zola, para citarmos somente os autores franceses, a sexualidade feminina se torna um objeto de preocupação neste período que, paralelamente, investe num campo da medicina destinado à saúde e ao corpo da mulher: a ginecologia.'

¹⁸²

No entanto, este quadro é de uma primazia ímpar. O pintor aos 66 anos, utiliza pela segunda vez o formato de tríptico criando desta vez uma narrativa evocando as fases da vida de uma mulher. A questão do tamanho da obra nos remete possivelmente ao interesse do pintor em vender para um colecionador particular devido às dimensões pequenas. O pintor oscila na representação do ambiente externo, interno (privado) e externo.

¹⁸² RAGO, Margareth. *Amores Ilícitos na Paris de Émile Zola* in *Revista de História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 1 julho-dezembro, 1988. pg 15

‘Provenientes de antigas mitologias, de terras longínquas ou fantásticas, revelam as fantasias de uma época que fez do sexo a chave da explicação dos atos e comportamentos humanos, como ensina Foucault, e que associou de maneira indissolúvel sexualidade e subjetividade.’¹⁸³

Na primeira parte, temos em primeiro plano uma menina de perfil mendigando, atrás dela vemos um idoso segurando um chapéu e ao fundo da composição uma vitrine aparentemente de uma joalheria. O mais importante nesta obra não é a origem mas a imagem por ela mesma, onde o pintor mascara-a ou a desvenda.

O quadro *Suzanne au Bain* que se baseia no texto do livro de Daniel 13 do Antigo Testamento¹⁸⁴, nos aproxima da iconografia desta primeira parte. Assim como Weingartner pode ter feito alusão, outros pintores simbolistas da mesma época como, Gustave Moreau, fizeram obras sobre esta temática. Como o quadro de Antoine van Dyck que pertenceu à antiga Pinacoteca de Munique, onde o pintor pode ter tido contato com a obra.

O ‘velho’ que está por trás da menina mendigando se parece muito com um dos velhos que acusaram Suzanne mas que na verdade a desejavam e que tentam forçá-la a relacionar-se com eles. O homem ‘maduro’ que corrompe a menina fazendo-a perder sua ‘pureza’ e a ‘honra’, e assim entrando no mundo da prostituição mostrando a degenerescência provindo do temor do fim dos tempos.

Na parte central, temos um ambiente interno, provavelmente o quarto, onde vemos uma mulher com um vestido luxuoso sentada de costas e se olhando no espelho

¹⁸³ RAGO, Margareth. Op cit. pg 14

¹⁸⁴ Ver Bíblia on-line sobre A casta Susana

http://www.oficinadeemocoas.org.br/texto.asp?cod_testamento=1&cod_livro=34&capitulo=13 ou <http://www.insecula.com/contact/A009589.html>

do toucador em um gesto de estar colocando um colar parecido com o da vitrine representada na primeira parte, à direita um homem em pé elegantemente vestido a observa. Na pintura de Weingartner nesta parte central poderíamos aproximá-la com a obra *Nana* de Émile Zola. Nana, se ama, em vários momentos, vemo-la contemplar-se diante do espelho, admirar seu corpo:

Um dos prazeres de Nana era despir-se em frente ao armário de espelho, onde podia ver seu corpo inteiro.(...) Era uma paixão do corpo, um arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelas linhas delicadas do seu busto, que a deixava séria, atenta, absorta num amor de si própria.¹⁸⁵

Na terceira parte, temos uma mulher idosa, provavelmente a mesma, vestida de preto. Ela espera pacientemente por um homem no segundo plano que examina a jóia entregue por ela. Trata-se da última parte desta narrativa que seria simbolicamente o fim da vida, a velhice e a degeneração do corpo. Nas gravuras do jornal anarquista francês 'Assiette au Beurre'¹⁸⁶, no número especial sobre prostituição *La prostitution* ilustrado por Kees Van Dongen vemos a mesma seqüência de representações das etapas das vidas das prostitutas.

Em algumas pinturas do século XIX, principalmente de bordéis, além das pessoas representadas, o espaço pictural e arquitetural ocupa uma posição de destaque. O desenho nos serve como uma informação destes espaços de diferentes 'Maisons Closes' e de tipologias de construções que são lugares eminentemente modernos e contemporâneos dos grandes 'magazins', das 'gares' e das arquiteturas coletivas.

A representação de três mulheres em ambientes privados, ou seja, o espaço feminino é recorrente em outros pintores. Em "*Trois Femmes*" (1909-1910) de Umberto

¹⁸⁵ ZOLA, Émile. *Nana*. São Paulo: Ed. Hemus, 1982.

¹⁸⁶ *Assiette au Beurre*, n. 30 --26 octobre 1901 por Kees Van Dongen .ver em http://www.assietteaubeurre.org/vdg/vdg_f1.htm

Bocciono(1882-1916) são representadas a mãe e a irmã de Boccioni e ao centro uma mulher na qual o pintor tinha vivido uma relação tumultuada.

As três mulheres estão representadas com uma luminosidade descendente e onde as formas são compostas como em raios oblíquos. Os olhares não se cruzam e cada uma está com uma expressão distinta. A obra testemunha uma assimilação deste pintor pela técnica do divisionismo com zonas monocromáticas e tratadas com degradês.

No caso da obra de Weingartner, as mulheres não estão no mesmo plano e temos uma luminosidade mais saliente na figura feminina da parte central que seria a representação da *“femme au miroir”*. É possivelmente a fase mais próspera da vida dela. O pintor não aderiu nem ao impressionismo e nem ao divisionismo e manteve neste quadro um jogo delicado de pequenas pinceladas sutis e vibrantes para sugerir uma impressão mais realista.

Em *“Três mulheres na igreja”* de W. Leibl¹⁸⁷, a fortuna crítica desta obra comparou-a em relação aos detalhes à obra de Emile Zola. Neste temos representadas três mulheres na igreja em primeiro plano- uma jovem, uma madura e outra mais idosa. Assim como na obra de Weingartner, é a representação simbólica do tempo que passa e das fases da vida. As três mulheres têm expressões do rosto, vestimentas e posições de orações distintas. No caso do tríptico, temos a mesma mulher representada também em posições, idade e expressões diferentes.

¹⁸⁷ A evolução da pintura de gênero em Munich se deu principalmente graças a atividade de Wilhelm Leibl. O círculo de artistas de Leibl, possuíam tendências realistas que emanavam da França e foram especialmente cognizadas com as contribuições de Millet, Courbet e Manet. O grupo de Leibl se afastou nos anos 1880 mas influenciou a arte em Munique sobretudo nos anos de 1890. O naturalismo emerge na Alemanha ligado ao crescimento da admiração pela pintura impressionista dos anos de 1880. Sabe-se que Weingartner continuava a manter contato com a Alemanha e estará tematicamente muito próximo deste grupo de Leibl.

Apesar da obra de Liebl não se tratar de um tríptico como é o caso de Weingartner, a ligação mais sólida entre as obras dá-se pela tríade de mulheres. Na obra do austríaco Gustav Klimt denominada “*Les trois âges de la femme*” de 1905, as representações são sintéticas e de um decorativismo geométrico . O tema é uma revisitação numa chave simbólica das três fases da vida feminina: infância, maternidade e a inevitável velhice.

No entanto, temos no nus uma evocação impressionante da secura esquelética dos corpos das mulheres. A idéia diretriz da Idade Média, *Media vita in morte sumus*, é prudentemente representada nesta obra com a evocação desta natureza efêmera. Em Weingartner, a semelhança com Klimt fora o título da obra encontra-se no mesmo tema revisto, ou seja, infância, vida adulta e velhice. Porém a distinção está na maternidade não evocada. A supressão da maternidade dá-se pelo fato de a narrativa referir-se possivelmente as três fases da vida de uma prostituta.

5.6 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM O DIREITO E A MEDICINA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Nesta etapa do estudo, em que não se perde a dimensão da análise relacionada à condição da mulher nos últimos anos do século XIX e começo do século XX, tratar-se-á do tema no Direito e na Medicina. Tal escolha se dá porque a pesquisa sobre o tríptico requer um conhecimento prévio nessas áreas, a fim de uma melhor compreensão das mentalidades da época, uma vez que Pedro Weingärtner redefinira o tema do infanticídio baseado num *fait divers*.

Torna-se pertinente, também, salientar que o título da obra se refere ao aborto praticado sobretudo por parteiras, então popularmente denominadas *faiseuses d'anges* na França, embora, para o pintor, a narrativa que o inspirou tenha sido de assassinatos de crianças recém-nascidas por combustão, não praticados pela mãe.

Menon¹⁸⁸, em seu texto, afirma que Angus McLaren em seu livro *Sexuality and Social Order*, menciona evidências estatísticas sugerindo que a queda nos nascimentos teve duas causas: menos crianças nasceram nos casamentos e houve um aumento na proporção de mulheres solteiras. A percepção dentro da comunidade médica contemporânea, entretanto, era de que o infanticídio e o aborto estavam sendo praticados em um alarmante ritmo. McLaren mostra que uma mudança ocorreu no tipo de mulher que costumava dirigir-se ao aborto – da “garota seduzida” do começo do século XIX, para depois de 1880, ou também a “mulher casada buscando o controle do tamanho da sua família”.

Na França do fim do século XIX, o aborto era um crime mas a legislação de ajuda à família e de proteção da mãe estava muito atrás de outras nações européias. Em contrapartida, o período entre as duas grandes guerras apareceu como rico em medidas legislativas manipulando repressão e estímulo. A. Tillier¹⁸⁹, no seu livro *Des*

¹⁸⁸ In. MENON, Elizabeth K. *Anatomy of a Motif: The Fetus in Late 19th-Century Graphic Art*. Acesso em 13/05/2004 em http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno.html

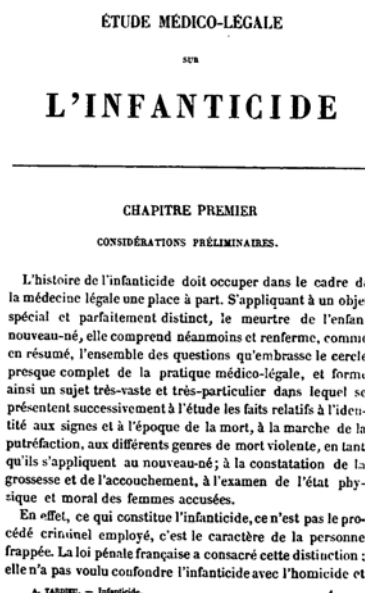
¹⁸⁹ TILLIER, A. *Des criminelles au Village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865)*. Rennes, Presses Universitaires, 2001.

criminelles au Village reflete um olhar leve sobre a zona da campanha da região da Bretagna no século XIX¹⁹⁰. O autor tentou analisar as lógicas econômicas, sociais, psíquicas que levaram mulheres ao crime, e reconstituir os itinerários de tais infelizes.

Em um manual de Medicina Legal, da segunda metade do século XIX, de autoria de Ambroise Tardieu (1818-1879), está a classificação de infanticídio por combustão. Como se vê na imagem do manual, dentre os diferentes gêneros de infanticídio relatados muitas vezes em casos de pacientes, o causado por combustão era o único que não deixava traços nem provas que indicariam se a criança estava viva antes de ser morta porque sofreria uma mumificação.

FIGURA 114 – PÁGINA DE LIVRO (ESTUDO MÉDICO-LEGAL)

Tardieu, Paris, 1868.



Em :<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

¹⁹⁰ « Prés de 600 meurtres de nouveau-nés, crimes que l'article 300 du code penal de 1810 définit comme des infanticides, ont été jugés en Bretagne entre 1825 et 1865, plaçant cette province, au regard des statistiques, dans une position légèrement supérieure à la moyenne nationale. » TILLIER, A. Des criminelles au Village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865). Rennes, Presses Universitaires, 2001, p. 8. tradução : "Cerca de 600 mortes de recém-nascidos, crimes que o artigo 300 do Código Penal de 1810 definiu como infanticídios, foram julgados na região da Bretanha entre 1825 e 1865, colocando esta província em termos de estatísticas, em um nível ligeiramente superior à média nacional.

FIGURAS 115 E 116 – TRECHOS DE LIVRO (INFANTICÍDIO)

Tardieu, Paris, 1868. pgs 317 e 183.

Infanticide par combustion du cadavre.

OBSERV. LVI. — *Enfant brûlé. Examen des cendres. Mémoires à consulter* (par Ch. Robin et A. Tardieu).

La multiplicité, la délicatesse, la nouveauté des questions qui nous étaient posées, nous ont mis dans l'obligation de nous livrer à des expériences très-nombreuses et de nature diverse, que nous allons rapporter, et d'où nous nous efforcerons de faire sortir les lumières

INFANTICIDE PAR COMBUSTION.

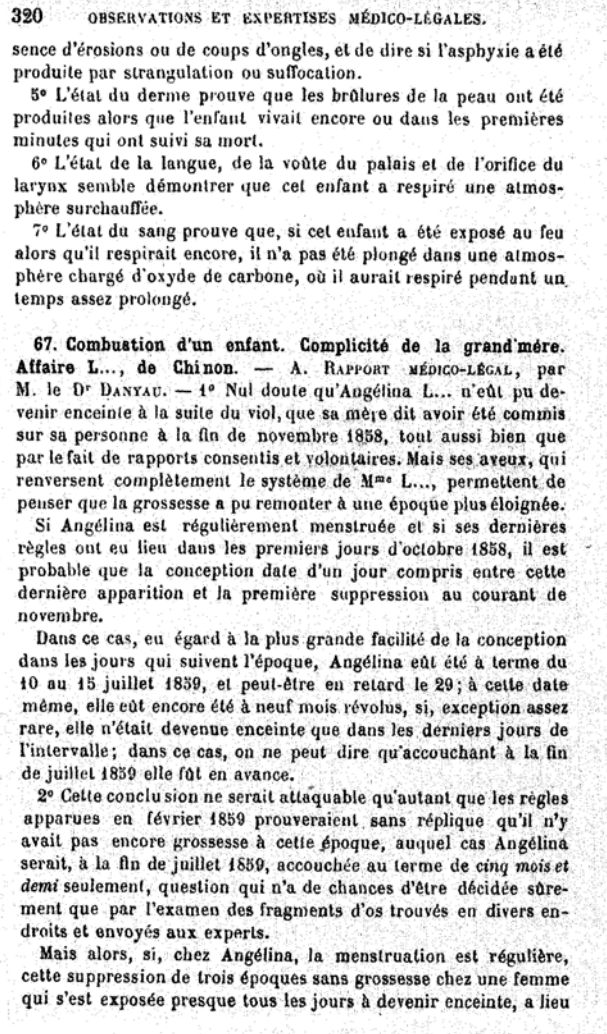
183

Dans d'autres cas, si le corps du nouveau-né a été exposé à une chaleur forte et prolongée, il peut subir une véritable momification. L'exemple suivant, l'un des plus curieux que j'ai recueilli dans ma longue pratique, montre que dans les cas de ce genre, et même après un temps très-long, il n'est pas toujours impossible d'établir les caractères d'identité du nouveau-né, et le fait de la vie, et le genre de blessures qu'il a subies. C'était au mois de décembre 1849, dans une maison de la rue de Tournon, habitée par l'un de nos plus célèbres confrères. Dans le cours de travaux de réparation, on découvrit dans une espèce de placard abandonné, derrière le tuyau d'un calorifère, le cadavre aplati et momifié d'un nouveau-né. Les dimensions et le développement général du corps indiquaient positivement qu'il était venu à terme. Seulement il était desséché et offrait la consistance du carton; sa couleur était d'un jaune orangé. Cette momie ne pesait pas plus de 1^k,25; le cadavre desséché par la chaleur avait donc perdu environ les deux tiers de son poids. Il exhalait une odeur empyreumatique semblable à celle qui s'échappe des matières animales soulevées à une haute température. Je dois insister sur une particularité qui fixa à un haut degré mon attention et qui, en cas pareil, pourrait se rencontrer. Une fracture avec enfoncement existait sur le crâne. Chose remarquable, les parties molles en ce point n'étaient pas aussi complètement desséchées que sur les autres parties, aux membres, à la poitrine et sur la colonne vertébrale. Les chairs avaient conservé, au niveau de la fracture, une certaine mollesse, une plus grande épaisseur, une coloration verdâtre, et se laissaient détacher avec facilité. Ces différents caractères étaient pour moi la conséquence manifeste d'indices certains d'un épanchement de sang dans cette région, et par suite, la preuve sinon certaine, du moins fort probable, que la fracture s'était produite du vivant de l'enfant. L'enquête avait établi, d'un autre côté,

Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

FIGURA 117 – PÁGINA DE LIVRO (MEDICINA LEGAL)

Tardieu, Paris, 1868.



Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

A percepção dentro da comunidade médica contemporânea era de que o infanticídio e o aborto estavam sendo praticados em um alarmante ritmo. McLaren mostra que uma mudança ocorreu no tipo de mulher que costumavam dirigir-se ao aborto – da “garota seduzida” do começo do século XIX, para depois de 1880, ou também, a “mulher casada buscando o controle do tamanho da sua família”.

Esse tardio grupo demográfico era de particular interesse para ambos, a igreja e os políticos; portanto, não é surpreendente que o aumento de abortos praticados por mulheres casadas seriam percebidos como uma ameaça. De acordo com McLaren, “[...] médicos franceses, irritados pelo emergente feminismo” estavam certos de que a culpa do aumento de abortos praticados por mulheres casadas não se tratava apenas de uma decisão do casal, mas sim, de um ato de afirmação egoísta da mulher independente.

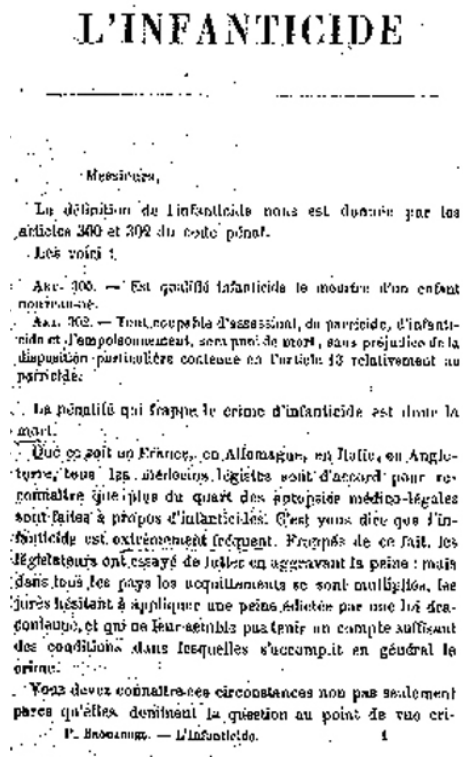
Na parte que trata das *Femmes criminelles*¹⁹¹, mostra a diferença que o infanticídio fazia parte da paisagem judiciária, sobretudo nas regiões rurais entre os empregados da fazenda. A aborteira fazia parte sobretudo da vida urbana; além disso, no século XIX, a delinquência dava lugar às ladras dos grandes magazines.

Por ser um ato clandestino, o infanticídio era praticado principalmente em lugares com condições deploráveis, por pessoas incompetentes ou pela própria mãe, para escapar à rejeição da sociedade ante a condição de mãe solteira, ou para livrar-se de um filho gerado em relações de adultério.

¹⁹¹ *Revue de la Bibliothèque National de France*, n.17, *Femmes* - article de Michelle Perrot, «La bibliothèque, mère de l'histoire des femmes».

FIGURA 118 – PÁGINA DE LIVRO (INFANTICÍDIO)

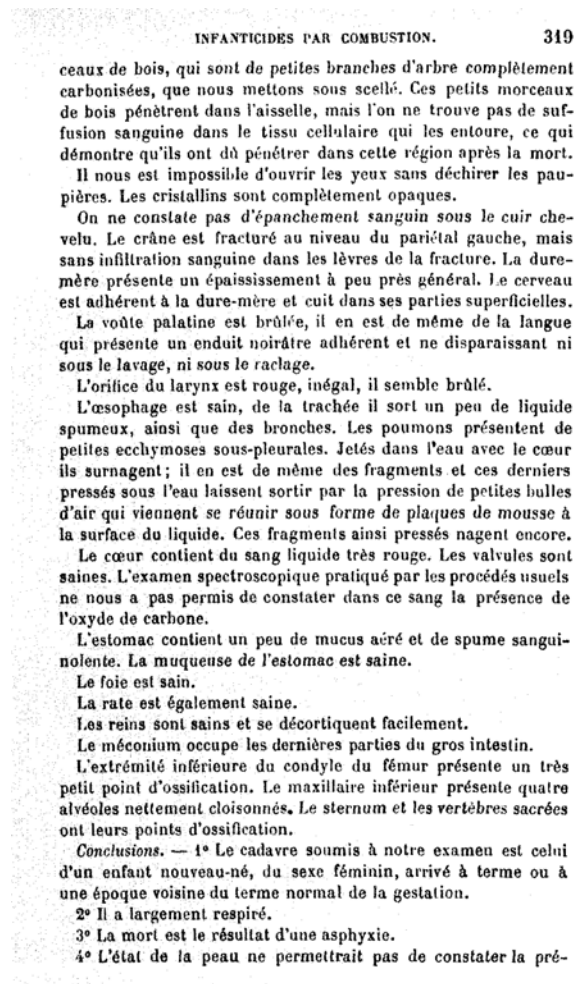
Tardieu, Paris, 1868.



Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

FIGURA 119 – PÁGINA DE LIVRO (INFANTICÍDIO)

Tardieu, Paris, 1868.



Em: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55371j>

As ações normatizadoras dos discursos da Medicina e do Direito Penal tanto na Europa como no Brasil, aprovação da Lei de 1904 na França e revisada em 1920, consistiam em estabelecer que quem provocasse o aborto de uma mulher, com ou sem o seu consentimento, seria punido com reclusão. Ademais, a mesma pena seria aplicada para a mulher que praticasse o auto-aborto. Na Lei de 1920, as penas se

tornaram mais graves, tratando-se de pena de morte, prisão perpétua para as aborteiras.

Em relação às punições, torna-se interessante distinguir que enquanto na primeira metade do século XIX, na Europa, países como Inglaterra, Alemanha e França possuíam leis cada vez mais rigorosas para as práticas de aborto e infanticídio; no Brasil, o código de 1830 era mais tolerante. Mais tarde, em 1890, quando o código brasileiro se tornou mais rigoroso, na Europa, sobretudo na Inglaterra, por conta do movimento neo-malthusiano, foram aprovadas leis com permissivos legais para tais práticas.

Na França do fim do século XIX, o aborto era um crime, mas a legislação de ajuda à família e de proteção da mãe estava muito atrás de outras nações europeias. Em contrapartida, o período entre as duas grandes guerras foi rico em medidas legislativas manipulando repressão e estímulo. A motivação do crime de infanticídio praticado pela mãe, conforme afirma Benhain (1992, p.10)¹⁹², englobaria diversos fatores, como a culpa, o vazio e o medo do parto.

O fato de os crimes serem praticados em ambientes distintos instiga a refletir sobre a obra de Weingärtner. A primeira se dá pelo recurso da iconografia e da ambientação do tríptico, deixando bem claro que se trata de espaços urbanos: a festa ao fundo, na primeira parte, a carruagem esperando na porta e o porão habitável – tipologia de residência urbana.

¹⁹² « Et le pouvoir de donner la vie ne lui conférerait-il pas celui de la reprendre? Simultanément, voici la mère déchirée, séparée, vidée, brutalement renvoyée à sa propre mortalité. La voici plus que jamais confrontée à son destin féminin, celui du manque, de la perte, sang, eaux, naissance, sevrage, et, du côté du fantasme, enfant. » tradução : "E o poder de dar vida não lhe conferiria o de tirá-la? Ao mesmo tempo, temos uma mãe dilacerada, separada, despojada, brutalmente reenviada a sua própria mortalidade. Aqui, mais do que nunca confrontada ao seu destino feminino, este da falta, da perda, sangue, água, nascimento, desmama, e do lado o fantasma, o filho." In : BEHAÏN, M. *La folie des mères. J'ai tué mon enfant*. Paris :éd. Imago, 1992.

As ações normatizadoras dos discursos da Medicina e do Direito Penal, tanto na Europa como no Brasil, elucidam para a compreensão do tema no âmbito social. Quem seriam então essas “criminosas” que cometeriam esse tipo de delito?

Entende-se que, nessa época, somente a demência¹⁹³ poderia explicar esse gesto odioso. Uma outra ferramenta pareceu primordial para o avanço da pesquisa, corroborando com o manual de Medicina Legal e na busca por fatos concretos de algum caso de infanticídio por combustão em Paris, entre os anos de 1906-1908. Nos arquivos da Polícia daquela cidade, havia mais casos isolados de abortos, contudo, em 1906, chegava a existir um feto encontrado por dia com *causa mortis* identificada como aborto. Os fetos eram em geral encontrados enrolados em jornais. O número aumentaria em 1907, aparecendo ao menos dois fetos por dia com *causa mortis* de aborto. Os recém-nascidos com causa morte incerta não estavam nas tabelas, mas chegava a constar um por dia.

No mesmo arquivo, há dados de *causa mortis* por infanticídio nos *Registres Instituts Medico-Légal*, livros da Morgue de Paris¹⁹⁴, transcritos nos quadros abaixo. Vale apontar que não fazem referência a nenhum infanticídio por combustão.

¹⁹³ «'Le crime a souvent son origine dans une déformation congénitale du cerveau', rappelle un éditorial de Thomas Grimm dans *Le Petit Journal* ; ' la plupart des assassins pourraient être assimilés à des fous'. Atavisme, dégénérescence et hérédité sont inlassablement convoqués pour expliquer pourquoi ces êtres, 'nés foncièrement vicieux, sont destinés à vivre fatalement en marge de la société'. Répudiée par la Faculté, l'analyse de Lombroso demeure très vivace dans une presse qui refuse de s'encombrer des subtils distinguo des criminalistes ou des anthropologues. Répétant à l'envi 'qu'on peut nsître criminel, de même que le loup naît carnassier et le serpent venimeux', elle multiplie les portraits de ces bêtes fauves » In: KALIFA, D. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 143.

¹⁹⁴ *Morgue de Paris-Inscription des corps déposés-Préfecture de Police de Paris. Années 1905, 1906 e 1907. Archives de Police de Paris.*

QUADRO 1 - CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1905)

Espaço para Foto	Nome ou Sobrenome ou Designação	Causa mortis	Data
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio(causa presumida – estrangulamento feito pela mão da mãe) aff.(caso) com a Sra. Bellelle	19/04/1905
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio	27/05/1905
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio	05/07/1905
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	08/07/1905
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	29/07/1905
	Restos de um Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	14/09/1905
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio-via pública Sr. Boucard(juiz)	26/12/1905

QUADRO 2 - CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1906)

Espaço para Foto	Nome ou Sobrenome ou Designação	Causa mortis	Data
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	03/02/1906
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio	12/02/1906
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	05/04/1906
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	14/05/1906
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	19/08/1906
	Rozeaux, Angèle Eugenie	Manobras abortivas	25/10/1906

QUADRO 3 - CAUSA MORTIS NEONATAL (PARIS, 1907)

Espaço para Foto	Nome ou sobrenome ou Designação	Causa mortis	data
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	18/01/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio- aff.(caso) com Denis Irma – Sr. Seydet (juiz) – lugar do cadáver encontrado 56, rue Voltaire	06/02/1907
	Recém-nascido (feminino)	Infanticídio- aff. (caso) com Brant Augustins	02/03/1907
	Georgette Lemain	Manobras abortivas	13/03/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio via pública	25/05/1907
	Recém-nascido (feminino)	Manobras abortivas	16/07/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio	05/10/1907
	Recém-nascido (masculino)	Infanticídio – tinha uma camisa	05/11/1907

O procedimento, do qual se tentou buscar registros, seria: ante denúncias e provas, o processo seria instaurado; haveria registros de autópsias e depois o processo apareceria na *Gazette des Tribunaux*¹⁹⁵. Se o acontecido, porém, fosse somente um *fait divers*, do qual não haveria provas evidentes de infanticídio por combustão, nada constaria nos registros. Por meio desta tese, defende-se a hipótese de que ocorreu um *fait divers* sem prova concreta; ou o pintor pode ter sabido do caso de Jeanne Webber, fazendo sua própria interpretação ou pode também ter imaginado a ocorrência.

5.7 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM A IMPRENSA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Nesta etapa da pesquisa, serão tratadas das possíveis relações entre o Tríptico em análise, com a imprensa contemporânea à sua criação, pois a busca por periódicos resulta de suma importância quanto ao *faits divers* relativo à obra. Ainda, tal investigação pode tornar-se necessária para que se compreenda melhor como, no campo artístico, temas relacionados a crime de aborto e infanticídio eram tratados.

Por meio da carta de Pedro Weingartner a Joaquim Nabuco, conforme foi mencionada, buscou-se informações na história da imprensa e nos jornais desse período (1906-1908) a fim de encontrar o *fait divers* e a autora que queimou as 150 crianças, na França. No entanto, não se obteve informações respectivas, mas de outros delitos feitos por mulheres que tiveram, de algum modo, relação com o assunto.

¹⁹⁵ La Gazette des Tribunaux du 29, 30 janvier 1906, l'intégralité du jugement de Jeanne Weber. Ce procès n'est pas seulement celui de l'étrangleuse mais le procès d'une assassine d'enfants. L'opinion publique s'est ainsi prononcée à l'époque, en la surnommant 1' «ogresse». tradução : A Gazeta dos Tribunais dos dias 29, 30 de janeiro de 1906, tinha a íntegra do julgamento de Jeanne Weber. Este processo não era somente de uma estranguladora, mas também de uma assassina de crianças. A opinião pública foi tão presente no momento que chegaram a apelidá-la "a ogra".

QUADRO 4 – PESQUISA NA IMPRENSA (PARIS, 1889-1949)

Nome do Jornal	Período	Material encontrado	Imagens
La Plume	(1889-1914)	Interrupção das datas pesquisadas. Na BNF os exemplares tem uma lacuna de aparição entre 1905 até 1911.	
Le Rire	(1894-1910)	Nenhuma informação.	
L'Assiette au Beurre	(1901-1910)	1904- Charles Léandre, Les Monstres de La Société, e em abril de 1907, Laboratoire de Faiseuse D'anges	
Le petit journal (Supplément illustré)	(1863-1949)	Jeanne Webber- DIMANCHE, 12/05/1907 Petit Journal n. 860 e <i>affaire Steinheil</i>	
Le Temps	(1861-1942)	Não tem o período na BNF	
<i>Le Journal</i>		Nenhuma informação	
<i>La Revue Illustré</i>			
<i>L'Illustration</i>	(1843-1942)	Nenhuma informação acerca de <i>faiseuse</i> Encontrado <i>l'affaire Steinheil</i> .	
<i>L'Echo de Paris</i>		Nenhuma informação.	
<i>La Gazette des Tribunaux</i>		29, 30 janvier 1906, julgamento integral de Jeanne Weber.	Ver xerox nos anexos

Conforme Dominique Kalifa¹⁹⁶, no seu livro *L'encre et le sang*, ao analisar o comportamento de mulheres criminosas, afirma que elas se fundem na massa dos casos ordinários. A parte pertencente às mulheres nas crônicas criminais atinge uma pequena parte, sempre inferior a 13%, regularmente recenseado pela *Compte Général*. Mesmo os “crimes femininos”, nomeadamente os abortos e os infanticídios, não são em efeito jamais referidos.

¹⁹⁶ KALIFA, D. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle époque*. Paris : Fayard, 1995.

As ladras das grandes lojas, que suscitam, portanto, discursos proliferados da parte dos médicos, dos criminalistas ou dos literatas, não são mais mencionadas. Muitos desses delitos se resolvem de forma amigável, de modo que os contratos de publicidade que assinam os grandes magazines impõem geralmente aos jornais uma cláusula de “silêncio” sobre essa publicidade inútil. Mães, esposas ou amantes assassinas, algumas transgridem a lei, porém não saem quase do papel que a sociedade lhes atribuiu, além de respeitarem finalmente os códigos e as normas.

A cleptomania, que era vista como doença da moda à época, vem em parte desculpar as “aventureiras” ou as prostitutas; no entanto, pode-se assinalar algumas mulheres culpadas por outros delitos.

Os jornalistas, a depender da ocasião, dissertavam e mostravam detalhes na imprensa sobre a criminalidade feminina, como foi o caso do *l'affaire Steinheil*, em 1908, e de Jeanne Webber, em 1906. Afetadas por uma particular interpretação físico-moral, na qual estariam estruturalmente propensas à doença e à loucura, as mulheres se mantinham enigmáticas tanto na divulgação de suas ações relativas ao universo criminal bem como nas representações dos desenhos de ilustração dos periódicos.

FIGURA 120 – CAPA DE JORNAL (INFANTICÍDIO)



A infanticida Jeanne Webber, no Petit Journal

No jornal anarquista *L'Assiette au Beurre* e também no *Le Petit Journal*, *L'Affaire Jeanne Webber*¹⁹⁷ foi o crime feminino mais difundido pela imprensa da época. Na

¹⁹⁷ In: DIMANCHE, *Petit Journal* n. 860, 12/05/1907, *L'ogresse Jeanne Weber - Crime ou fatalité? C'est un personnage mystérieux et fatal cette femme Jeanne Weber dont le procès, au mois de Janvier 1906. On l'accusait d'avoir, dans l'espace de trois semaines, assassiné trois enfants, ses nièces Georgette, âgée de dix-huit mois; Suzanne, trois ans; Germaine, sept mois. On l'inculpait, en outre, d'une quatrième tentative de meurtre sur son neveu, Maurice Weber, un garçonnet qui n'aurait été sauvé que par l'intervention rapide de sa mère. On avait remarqué que les enfants laissés seuls avec Jeanne Weber succombaient à une sorte d'étouffement convulsif et qu'ils portaient certaines traces bizarres autour du cou. L'affaire, cependant, semblait être éteinte lorsque la fille aînée de Ravouzot, âgée de seize, ans, vint déclarer à la gendarmerie que son frère avait été soigné par Jeanne Weber, demeurant depuis quelques mois chez son père, et que cette femme avait dû certainement étouffer le malheureux enfant.* **Tradução :** 24/05/1908 In: *Petit Journal* n.860. 12/05/1907: A ogra Jeanne Weber - Crime ou fatalidade? É uma mulher misteriosa e mortífera Jeanne Weber, cujo julgamento aconteceu no mês de janeiro de 1906. Ela foi acusada de ter, no espaço de três semanas, matado três crianças, suas sobrinhas: Georgette, com idade de dezoito meses, Suzanne, de três anos, e Germaine, de sete meses. Ela foi inculpada de uma quarta tentativa de assassinato de seu sobrinho, Maurice Weber, um menininho que havia sido salvo pela rápida intervenção de sua mãe. Percebeu-se que as crianças deixadas sozinhas com Jeanne Weber

Gazette des Tribunaux, de 29 e 30 de janeiro de 1906, encontrou-se a integralidade do julgamento de Jeanne Webber. No processo, foi indiciada não somente por tentativa de estrangulamento mas como assassina de crianças por envenenamento. Entretanto, a opinião pública pronunciar-se-ia e em todos os jornais e ela seria denominada de *ogresse(ogra)*.

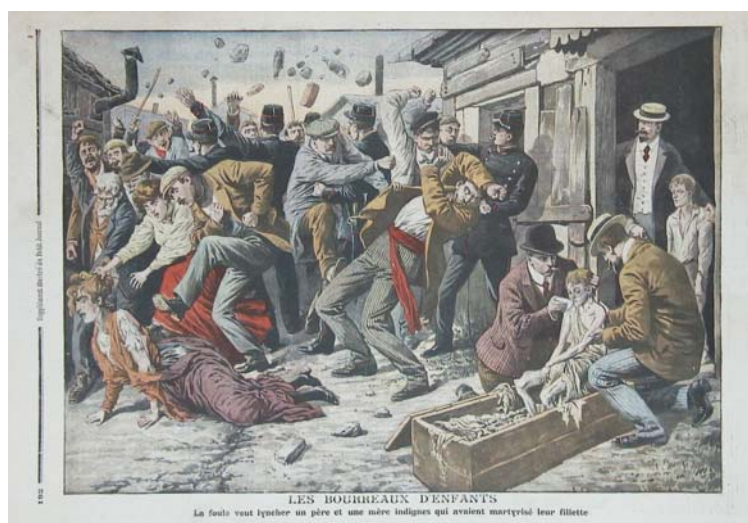
sucumbiam a uma espécie de asfixia convulsiva e todos apresentavam estranhas marcas ao redor do pescoço. O caso, porém, parecia ter sido arquivado quando a filha mais velha de Ravouzet, com idade de dezesseis anos, declarou à polícia que seu irmão era cuidado por Jeanne Weber, residente há vários meses com seu pai, e que ela teria certamente sufocado a pobre criança.

Le dernier crime de l'ogresse, *Le Petit Journal* n. 914, C'était fatal Jeanne Weber, l'ogresse de la Goutte-d'Or, accusée déjà de plusieurs meurtres d'enfants, acquittée grâce aux dépositions des médecins légistes, laissée en liberté grâce aux médecins. Rappelons, en quelques lignes, les antécédents de l'«ogresse»:En 1901, sa propre fille meurt dans des circonstances qui restent ignorées. En 1905, on l'accuse d'avoir, dans le seul mois de Mars, assassiné ses trois nièces Georgette, Suzanne et Germaine; tenté de tuer son neveu Maurice et assassiné son propre fils, Marcel, l'unique enfant qui lui restait. Les parents la dénoncent. Jeanne Weber est acquittée. Elle part, quitte Paris. En Avril 1907, on la trouve dans l'Indre, à Villedieu, près de Châteauroux. Ces jours derniers, elle échoue à Commercy, dans l'auberge des époux Poirot qui ne la connaissent pas sous son vrai nom. Elle leur demande de lui confier leur fils, Marcel, âgé de six ans, parce qu'elle craint de coucher seule. Ces malheureux y consentent. Elle emporte l'enfant. Quelques instants plus tard, on entend du bruit dans sa chambre ; on monte. Un spectacle effroyable s'offre aux yeux des parents épouvantés leur enfant gît sur le lit, étranglé, la langue coupée, couvert de sang. Quant à la femme, hagarde, farouche, elle nie contre toute vraisemblance. On l'entraîne, on l'interroge. Elle dit son vrai nom Jeanne Weber. Alors l'affreux drame s'éclaire. L' « ogresse » a fait une victime de plus. Le lendemain soir, une automobile emportait la misérable à la prison de Saint-Mihiel. La foule, exaspérée, voulait lyncher l'étrangleuse, et, sur son passage, un seul cri retentissait « A mort l'ogresse!... A mort!» **tradução** : 24/05/1908 - O último crime da ogra, *Le Petit Journal* n. 914. Foi fatal Jeanne Weber, a ogra da Goutte d'Or, acusada de vários assassinatos de crianças, presa através da evidência dos médicos legistas e deixada em liberdade graças aos médicos. Lembremos em um pequeno resumo a história da “ogra”. Em 1901, sua própria filha morreu em circunstâncias que continuam a ser ignoradas. Em 1905, ela foi acusada de, no mês de março, ter assassinado suas três sobrinhas, Suzanne, Georgette e Germaine; tentou matar seu sobrinho Maurice e assassinou seu próprio filho, Marcel, a única criança que restava. Os pais a denunciam. Jeanne Weber é presa. Ela parte, deixa Paris. Em abril de 1907, é encontra-se em Indre, na região de Villedieu, perto de Châteauroux. Nestes últimos dias, ela parte para Commercy, no albergue do casal Poirot que não sabem o seu nome verdadeiro. Ela pede que eles a deixem na companhia de seu filho, Marcel, com idade de seis anos, porque ela temia dormir sozinha. Esses infelizes concordaram. Ela então leva a criança consigo. Momentos depois ouviram um barulho no quarto dela; eles subiram. Um terrível espetáculo se ofereceu aos olhos dos pais assustados, pois vêem seu filho deitado na cama, estrangulado, a língua cortada, coberto de sangue. Quanto à mulher, estúpida, violenta, nega contra todas as evidências. Ela foi levada e interrogada. Ela diz o seu verdadeiro nome, Jeanne Weber. Então, o terrível drama se esclarece. A “ogra” fez mais uma vítima. No outro dia à noite, um carro transportou a miserável para a prisão de Saint-Mihiel. A multidão, furiosa, queria linchar a estranguladora e, no seu caminho, um único grito ecoava “Morte à ogra... Morte!”

FIGURAS 121 E 122 – CAPA DE JORNAL E GRAVURA (INFANTICÍDIO)



FIGURA 123 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA OPINIÃO PÚBLICA DA ÉPOCA



Nos jornais e periódicos da época, não era difícil encontrar casos isolados¹⁹⁸ e relatados de *faits divers*, a respeito de aborto¹⁹⁹ e infanticídio, assim como ocorria no Brasil, à mesma época. Evidentemente, esse tipo de crime não ocupava lugar de destaque e sempre ficava na parte de notícias ou fatos diversos. Havia também propaganda de *sages-femmes*²⁰⁰ (parteiras) que não se ocupariam somente do parto, mas sim da prática de abortos.

¹⁹⁸ Infanticide. Sur les bords de la Marne, dans l'Ille du Martin-Pêcheur, le cadavre d'une fillette de dix jours, enveloppé dans des langes très riches, marqués aux initiales L.V., est venu s'échouer hier matin. M. Denfert, commissaire de police, a ouvert une enquête sur ce mystérieux repêchage. Le docteur Vallat, ayant examiné l'enfant a déclaré qu'il était né viable et n'avait séjourné que quelques heures dans l'eau. Le Journal, 30/03/1906, p. 6. Le Journal, 16/10/1906, p. 6. «Les mères coupables» Prés de la porte de Paris, à Charenton, dans un fossé des fortifications, des ouvriers ont découvert, hier, matin, le cadavre d'un nouveau né du sexe masculin. M. Delanglade, commissaire de police, a dirigé le corps sur la Morgue. **Tradução** : “Infanticídio”. Nas margens do Marne, na Ilha de Martin-Pêcheur, o cadáver de uma garotinha de dez dias, envolvido com fraldas de fino tecido, marcadas com as iniciais L.V., encalhou ontem de manhã. O Sr. Denfert, comissário de polícia, abriu uma investigação sobre esse: misterioso achado. O Dr. Vallat, que examinou a criança, declarou que ela nasceu saudável e que havia sobrevivido apenas algumas horas na água. Le Journal, 30/03/1906, p. 6. “Les mères coupables”. Próximo à porta de Paris, em Charenton, em um fosso das fortificações, operários descobriram, ontem pela manhã, o cadáver de um recém-nascido do sexo masculino. O Sr. Delanglade, comissário de polícia, encaminhou o corpo para a Morgue.

Jornal Echo do Sul, 20/02/1908, p. 2. Facto escandaloso: Rio, 20 – Os jornaes da tarde, de hontem, denunciam o seguinte facto escandaloso. Florinda Leal, filha de Pernambuco, sentindo-se grávida, planejou o aborto forçado, afim de não perder a pensao do Estado, como viuva de funcionario público. Para esse fim embarcou, naquelle Estado, com destino a esta capital, em dias do anno passado. A parteira Maria da Piedade Borges, de nacionalidade portugueza, previamente avisada, foi espera-la a bordo. Em seguida combinaram ambas matar primeiro o filho de Florinda Leal. Consumado o crime, a parteira tratou de provocar o aborto. Nao fazendo efeito os remedios empregados para esse fim, resolveu arrancar a criança a ferro, auxiliada pela medicação interna e externa receitada pelo Dr. Demetrio Roma Santa, presidente da estação Riachuelo. A receita foi aviada na pharmacia Soares, estabelecida à rua da Misericórdia. Commetido o infanticídio, a parteira mandou o seu filho Fernando, sachristao da igreja de Sao Pedro e a sua afilhada Maria deitarem o feto, despedaçado no mar.

¹⁹⁹ *Troubles mensuels. Si inquiet écrivez rue... , n. Sages femmes... Stérilité, discrétion, méthode infallible. Retard, moyen infallible.* BERTILLON, J. *La Dépopulation en France : ses conséquences, ses causes, mesures à prendre pour la combattre.* Paris : F. Alcan, 1911.

²⁰⁰ « L'Accoucheuse, comme le médecin, conserve des fonctions religieuses que druides et druidesses se partagent. Le Dr. Witkowski poursuit: 'Quant à l'étymologie sapiens femina, elle est analogue à celle de prud' homme prudens homo. Si 'sage' n'était pas l'adjectif bien connu, comment expliquer 'addiction de 'femme'? » Cette explicatin nous paraît la meilleure. Sapiens mulier, sapiens femina, 'saive femme', 'saige-femme' qualifie une femme dont la fonction est d'exercer celle d'accoucheuse, et pour la différencier des autres femmes, on a lui attribué un qualificatif qui la caractérise 'saive ou saige' qui, au Moyen Age signifie : savant, avisé, fûté²⁰⁰. Il dérive de sapere d'où vient le vieux mot médiéval sapience, sapientia que l'on peut traduire par intelligence, jugement, bon sens, prudence, science, savoir en général, en un mot, la sagesse qui résume d'un façon globale, 'la saine appréciation des choses, grâce à des lumières naturelles ou acquises' ». WITKOWSKI. *Histoire des Accouchements chez tous les peuples*, Paris, 1887. **Tradução** : “A parteira, como o médico, conserva funções religiosas compartilhadas entre os

FIGURA 124 – ANÚNCIO DE JORNAL (SAGE-FEMME)



Le Journal 10/08/1908 p. 6, Pesquisado na B.N.F-Tolbiac, Paris

No desenho da capa do hebdomadário ilustrado *Assiette au Beurre*²⁰¹ de 1907, intitulado “*La faiseuse d’anges*”, o artista Hermann Paul²⁰² tentou mostrar que a criança

Druidas. Continua o Dr. Witkowski: ‘Quanto à etimologia *sapiens femina*, ela é análoga àquela de *prud’homme*, *prudens homo*. Se *sage* não era adjetivo muito conhecido, como explicar o acréscimo de ‘mulher’? ‘Essa explicação nos parece a melhor. *Sapiens mulier*, *sapiens femina*, ‘saive femme’, ‘saige-femme’ qualifica uma mulher cuja função é o exercício da parteira, e para distingui-la das outras mulheres lhe foi atribuído um qualificativo que a caracteriza ‘saive ou saige’ que, na Idade Média, significa: sábia, conhecedora, inteligente. Deriva de *sapere* do que provém a velha palavra medieval *sapiência*, *sapientia*, sendo possível traduzi-la por inteligência, juízo, bom senso, prudência, ciência, saber em geral, numa palavra, o conhecimento que resume de um modo global ‘a saudável apreciação das coisas graças à luzes próprias ou adquiridas’”.

²⁰¹ *L’Assiette au Beurre* foi uma revista ilustrada, satírica, artística e subversiva de esquerda, que começou em abril de 1901 e durou até outubro de 1912. Tinha em média 16 páginas e tamanho de 31,5cm por 24cm. A revista era composta na sua metade por imagens coloridas e a outra metade por desenhos em preto e branco. As ilustrações se apresentavam em página inteira com uma legenda abaixo e raramente alguns textos. Os temas refletiam idéias da atualidade de então. Os desenhos coloridos ocupavam a primeira e a última página e as páginas centrais. Frequentemente, um desenhista realizava sozinho todo o número da revista. Jules Grandjouan fez dessa forma 45 números. Ele igualmente ilustrou 38 números em colaboração com outros artistas, o que totalizou 83 números e 1200 desenhos. Ele foi o mais prolífico dos artistas do *Assiette au Beurre*. Dois redatores-chefes se sucederam: S. Schwartz até 1904, depois A. de Joncières. Eles chamaram cerca de 200 artistas e entre eles tiveram nomes célebres

e, principalmente, a forma de se livrar dela é um *affaire de femmes*, ou seja, responsabilidade feminina. Nos demais desenhos, há situações distintas em que as mulheres se encontravam na condição de dirigir-se ao aborto.

*L'Assiette au Beurre*²⁰³ foi o título dessa revista ilustrada que foi com *Le Rire*, uma das revistas satíricas das mais célebres da *Belle Époque*. De 4 de abril de 1901 a 15 de outubro de 1912, em um total de 593 números e 7 números *hors-série*(fora da série), cada exemplar continha cerca de 16 páginas. Os desenhos compreendiam na maior parte a página inteira e a metade deles era impressa em cores. Cada número era confiado a um desenhista ou a um grupo restrito de desenhistas. No entanto, *Assiette au Beurre*²⁰⁴ ofereceu uma mina infinita de imagens, cujo fundo iconográfico permitia ilustrar mais ou menos não importava qual tema político ou social.

da época, como: Forain, Van Dongem, Steinlein, Valloton, Charles Léandre, Jossot, Poulbot, Kupka, Iribe, Willete. Ademais, a qualidade da impressão colorida e a atualidade dos temas tratados contribuíram para o sucesso da revista. A tiragem na época, estimada por Dixmier, foi de 25.000 a 40.000 exemplares. Grandjouan direcionou seus propósitos engajando-se no antimilitarismo, antiparlamentarismo e anarquismo. O artista nasceu em Nantes em 1875 e também era conhecido pelos seus desenhos no *Le Rire*. Seu primeiro desenho no *Assiette au Beurre* apareceu em 19 de abril de 1902, no número 65, e o título foi: *L'Assiette au Beurre Municipale*. O lado anarquista da revista foi conveniente ao artista, bem como o fato de estar ao lado de artistas de prestígio como Steinlein. Grande liberdade era dada aos artistas e Grandjouan fazia violentas críticas ao sindicalismo e anticlericalismo. (KOECHLIN, N. *Jules Grandjouan (1875-1968) : dessins et légends de Grandjouan dans L'Assiette au Beurre*. Paris : ADAGP – Association des auteurs autoédités, 2001.

²⁰² Hermann-Paul (Paris, 1874-Saintes-Marie-de-la-Mer, 1940) foi mais conhecido como desenhista na imprensa mas foi também pintor e gravador. Trabalhou no *Le Rire*, onde criou o gênero da reportagem humorística, no *Courrier Français*, na *La Foulle*, no *Sifflet*, no *Cri de Paris*, *Figaro*, *Sourire* e no *L'Assiette au Beurre* fez 14 números completos e participou de 16 números de 1901 a 1911. Hermann-Paul era considerado '*Forain de la Gauche*' e uma grande parte de sua obra era destinada a crítica às classes mais favorecidas e às lutas políticas de sua época. Frequentava o atelier de Jean-Paul Laurens e de E. Carrière mas abandonou a pintura para se dedicar totalmente à caricatura.

²⁰³ Locução muito mais usada no começo do século XX, significando lugar lucrativo.

²⁰⁴ O *Assiette au Beurre* pertencia ao Sr. Schwarz que, em 30/12/1900 escrevera uma carta a Anatole de France informando quais eram suas intenções ao criar o periódico: "*Monsieur A. France, J'ai l'intention de publier prochainement un journal hebdomadaire satirique illustré en couleur, qui parlera sous une forme très mordante, très cinglante, des problèmes de la vie sociale actuelle.(...)*" Resumindo, M. Schwarz escolheu um tema de crítica social, por meio do qual a clientela visada era a dos 'intelectuais' e artistas. Alguns números eram previstos e preparados com antecedência, de modo que Schwarz entrava em contato com desenhistas e escritores e, por vezes, colocava-os em contato e lhes propunha um tema, reservando-se o direito de aceitá-lo ou recusá-lo conforme a maneira que fora tratado pelo artista. Em 1902, Schwarz passou por diversos problemas financeiros; em setembro do mesmo ano, uma sociedade

Na estrutura social da época, alternativas muitas vezes extremistas foram usadas pelas mulheres que, muitas vezes, não tinham opção a não ser o aborto como um método anticoncepcional. Na revista, essa denúncia social por meio das representações de diferentes situações era carregada por um fundo moral mostrando as duras realidades enfrentadas pelas mulheres e criticando, por vezes, as elites e os “sedutores” que abandonavam as mulheres grávidas.

O risco de vida, o direito de escolha e a humilhação eram os significantes principais dos desenhos de Grandjouan em referência aos problemas enfrentados pelas mulheres ao optarem pelo aborto. A maioria sofria intensa pressão social, familiar e religiosa. A discussão desse número se concentrava na prática e na decisão da mulher, não evocando a emancipação feminina, mas deixando claro que isso implicaria uma revolução que entraria em choque diretamente com os homens, com a Igreja e o Estado.

anônima se reuniu a fim de comprar o conjunto de publicações. Mais tarde, começaria a aparecer o nome da equipe de redação como Schwarz-Bracquart, reafirmando a concepção de revista desde seu primeiro período: arte e sátira. A partir do n. 185 (15/10/1904) até o n. 191 (26/11/1904), o responsável foi Doineau e desde 03/12/1904 os números apresentaram E. Victor como editor responsável. A fabricação e venda do *Assiette au Beurre*, “quase na sua totalidade, os números do periódico foram impressos em tipografia. Os originais eram feitos de desenhos em papel, aquarela, óleo etc. Aplicavam técnicas de fotogravura, gravando então as placas de zinco necessárias (alguns zinhos foram também ‘retocados’ a mão), após passavam à impressão. (...) Alguns raros números de *L’Assiette au Beurre* foram litografados.’ Em comparação aos outros jornais de caricaturas da época como *Le Rire* e *Le Sourire*, *L’Assiette au Beurre* se diferenciou por ter um editor mais exigente e uma paginação em página inteira dando uma aparência bem distinta dos pequenos desenhos em branco e preto, poucos desenhos em página inteira e inúmeros desenhos com qualidade ruim. A difusão do periódico era feita em diferentes formas de venda: venda em quiosques e livrarias, assinatura, fascículos mensais (de 4 a 5 números), alguns números tinham direito a tiragens especiais e os antigos sempre estavam disponíveis para leitores que desejassem completar a coleção. O produto *L’Assiette au Beurre* foi comercializado de uma maneira diversificada. Conforme Dixmier, a média de exemplares por tiragem era entre 25 mil a 40 mil por edição. Esse número importante explica que o *Assiette au Beurre* não era um jornal raro. Os 9600 desenhos constituem uma fonte iconográfica com uma grande riqueza para o estudo desse período. No estudo de Dixmier, cerca de 21% dos desenhos representavam a vida dos trabalhadores e uma diversidade de cerca de 50 temas diferentes. In: DIXMIER, E. & M. *L’Assiette au Beurre-Revue Satirique illustrée*. Paris : François Maspero, 1974, p. 21.

5.8 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM A LITERATURA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Na então chamada *belle époque* francesa, tempo dos romances de Emile Zola, de Henry James e Proust, os acontecimentos políticos internacionais e as guerras de independência e de expansão colonial multiplicaram as comunicações entre diversas culturas.

Entre os exemplos acima, destaca-se o livro *Os quatro evangelhos - Fécondité*²⁰⁵, de Emile Zola, que sugere uma livre associação ao tema do tríptico.

Fécondité é a história de uma parteira acusada de homicídio, conhecida pela eficiência em fazer o *tour de main* que, no momento do parto, mata a criança indesejada. No entanto, se a criança sobrevive ao ato, a parteira recusa-se a matá-la²⁰⁶

²⁰⁵ A senhora Roche era conhecida pela sua “volta de mão”: fazia crianças natimortas. Se a criança da qual a mãe queria se livrar era um recém-nascido vivo, contudo, a senhora Roche se negava a matá-lo e era necessário então lhe confiar a uma ama (babá) que se encarregava de lhe fazer sumir. Assim que o filho de Celeste, uma personagem da obra, foi morto na hora do parto através dos cuidados da Sra Roche, seu segundo filho, recém-nascido vivo, vai morrer na ama. ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris : L’Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899.

²⁰⁶ “Ce qu’elle ne disait pas, c’était qu’elle venait d’accoucher de son second, c’était aussi que la chose, cette fois, n’avait pas bien marché, comme pour le premier. L’année précédente, presque jour pour jour, la Rouche l’avait délivrée d’un mort-né, un des plus beaux mort-nés qu’elle eût réussis, avec se tour de main heureux dont elle détenait la spécialité. Cette fois, bien qu’à sept mois à peine, l’enfant était né vivant, déjà vivant, déjà solide. Pourtant, toutes les chances de mort semblaient assurées ; mais la vie a de ces obstinations. Et, la règle de la maison interdisant l’infanticide, il avait fallu faire appel à la Couteau, qui était la suprême ressource, la fosse commune, dans ces cas fâcheux. Elle était venue chercher l’enfant pour l’emmener en nourrice, à Rougemont, dès le lendemain de sa naissance. Il devait être mort.» ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris : L’Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 205. Tradução : “Aquilo que ela não dizia é que acabava de parir pela segunda vez, e que também a coisa, desta vez, não foi tão bem quanto da primeira. O ano precedente, quase todo dia, a *Rouche* lhe confiava um natimorto, um dos mais belos natimortos de que fosse capaz, com a feliz destreza de que era especialista. Desta vez, ainda que apenas de sete meses, a criança nascia viva, viva e saudável. Entretanto, todas as chances de morte pareciam asseguradas; mas a vida tem suas obstinações. E as regras da casa interditavam o infanticídio, seria preciso apelar para a Sra. Couteau, que era o supremo recurso, o fosso comum para esses casos inoportunos. Ela veio procurar a criança para conduzi-la com sua ama a Rougemont, no dia seguinte de seu nascimento. Devia ser morta.” ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris : L’Hamarttan, 1993. Inglaterra, 08/1898-05/1899, p. 205.

e a criança será então confiada a uma *nourrice* – ama-de-leite – que dela ocupar-se-á e a fará desaparecer, já que infanticídio é proibido na sua casa.

No livro, a personagem da parteira quer provar a Mathieu Froment (personagem principal), que ela não é criminosa mas sim uma amenizadora das misérias humanas²⁰⁷.

O discurso da parteira é voltado à « proteção » da mulher que, na verdade, ao recusar-se em aliviar uma « infeliz », ao mesmo tempo encontra uma forma de encurralá-la à prática do infanticídio ou talvez à morte. Observa-se esta mesma situação em cena, no filme contemporâneo de Chabrol, *Un affaire de Femmes*.

O tema do domínio da mulher de seu próprio corpo²⁰⁸ e, em um livre-arbítrio, de escolher se ela quer ou não dar a vida também, é descrito pela parteira de algum modo feminista, mas na verdade seu ato é justificado de forma a ser menos cruel que o

²⁰⁷ « Je vois bien, monsieur, que vous me prenez pour une criminelle, une assassine... Ah! si vous aviez été là, lorsque se pauvre monsieur est venu avec sa dame Ils ont sangloté comme des enfants, ils se sont jetés à mes genoux, parce que d'abord je ne voulais pas. Et quels remerciements, quelles promesses d'éternelle reconnaissance, quand j'ai fini par consentir! (...) Mais ce que j'ai fait, toutes les sages-femmes le font ! mais tous les médecins le font aussi! mais je défie bien une de nous de ne pas le faire, devant les confidences lamentables que nous recevons chaque jour! Ah! monsieur, si je pouvais vous cacher dans ce cabinet, si vous entendiez les malheureuses qui s'y présentent, vos idées changeraient. Une pauvre petite commerçante tombe ici, à moitié morte, blessée au ventre par un coup de pied de son mari, pleurant à chaudes larmes, disant qu'elle ne voulait pas d'enfant: croyez-vous que j'aie eu raison de la faire avorter, celle-là? L'autre semaine, c'était une fille de ferme, grosse de six mois, arrivant à pied de la Beauce, chassée de partout, poursuivie à coups de pierres par les enfants, réduit à coucher dans les meules et à voler la patée des chiens: ne pensez-vous pas que c'était aussi une charité de la délivrer tout de suite, pour qu'elle ne traînât pas plus longtemps son misérable fruit. » ZOLA, E. Fecondité. Les Quatre évangiles. Paris, ed. L'Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 207

²⁰⁸ « Il y a trois degrés. S'arranger pour que la femme accouche d'un mort né, ce que je considère comme absolument licite, car la femme, dans son livre arbitre, a bien le droit, n'est-ce pas? de donner ou de ne pas donner la vie. Ensuite, l'avortement, qui, déjà, est à mes yeux une manœuvre fâcheuse, d'un droit discutable, auquel il ne faut consentir que dans des cas particuliers, sans parler des dangers qu'il peut offrir. Enfin, l'infanticide, un crime véritable, que je réprouve totalement... Vous entendez, monsieur, je vous jure que jamais un enfant né vivant, n'a été tué chez moi. La mère ou la nourrice en font après ce qu'elles veulent, je n'ai pas à m'en préoccuper. » ZOLA, E. Fecondité. Les Quatre évangiles. Paris, ed. L'Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 209. Tradução: 'Existem três passos. Tentar fazer para que a mulher venha a parir um recém-nascido morto, o que considero absolutamente lícito, porque a mulher, no seu livre arbítrio, tem o direito, não acha?, de dar ou não dar a vida. Depois, o aborto, que, já aos meus olhos é uma manobra terrível, de um direito discutível, o qual deve-se consentir somente nos casos particulares, sem falar dos perigos que pode oferecer. Enfim, o infanticídio, um verdadeiro crime, que reprovoo totalmente... O senhor compreende, juro que jamais um recém-nascido vivo foi morto na minha casa. A mãe ou a ama-de-leite fazem após o que desejarem, não tenho que me preocupar.

infanticídio. Pois a *Sra Roche* levanta uma questão de que se ela se recusasse de praticar o aborto, talvez o número de infanticídios aumentaria demasiadamente.

« *Et toutes celles de Paris qui n'ont également que cette menace à la bouche, beaucoup de pauvres filles, mais aussi beaucoup de dames riches, heureuses, respectées ! Toutes, toutes, entendez-vous !*²⁰⁹ O fato de uma gravidez não desejada, um filho bastardo, vítimas de estupro, acontecia em todas as camadas sociais mas a responsabilidade sempre foi maior para a mulher, tanto da geração da criança, dos cuidados como da opção pelo aborto ou infanticídio sendo tais atos abominados pela sociedade e pelo Estado e pela Igreja.

A mulher era, de algum modo, banida da sociedade tanto se fosse mãe solteira como se fosse alguém tão fria e má a ponto de matar seu filho, fosse pela prática do aborto ou infanticídio.

5.9 LIGAÇÕES ENTRE O TEMA DO TRÍPTICO DE WEINGÄRTNER COM AS ARTES PLÁSTICAS NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

²⁰⁹ « *Et toutes celles de Paris qui n'ont également que cette menace à la bouche, beaucoup de pauvres filles, mais aussi beaucoup de dames riches, heureuses, respectées ! Toutes, toutes, entendez-vous ! sont résolues aux pires extrémités, à risquer de s'empoisonner avec de drogues, à se laisser tomber dans une escalier pour attraper quelque mauvais coup libérateur, à s'accoucher elles-mêmes, guettant l'enfant, l'étouffant ou le portant à la rue. Alors, quoi? que voulez-vous que je fasse? Croyez-vous qu'on ne trouve déjà pas assez de petits cadavres dans les égouts et dans les fosses d'aisances? Est - ce que, si nous refusions, le nombre des infanticides ne doublerait pas ? Est – ce que, sans même tenir compte de l'aide charitable que nous les apportons, à ces tristes femmes, il n'y a pas là un dérivatif nécessaire, une besogne préventive de prudence sociale qui évite bien des drames et des crimes? » ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles*. Paris, ed. L'Hamarttan, 1993. Angleterre, 08/1898-05/1899, p. 208. Tradução: E todas aquelas de Paris, que não tiveram igualmente essa ameaça na boca, muitas pobres moças, mas também um grande número de mulheres ricas, felizes, respeitadas! Todas, todas vocês, escutem! São atiradas aos piores extremismos, com o risco de se envenenarem com drogas, de jogar-se da escada para alcançar um golpe danoso e libertador e de fazerem o parto sozinhas, escondendo a criança, sufocando ou levando para a rua. Então o quê? O que querem que eu faça? Você não acha que já encontramos suficientemente pequenos cadáveres nos esgotos e nas latrinas? Será que, se nos recusarmos, o número de infanticídios não dobrará? É será que mesmo não tendo em conta a ajuda de caridade que nós damos a estas tristes mulheres, não há uma derivação necessária, uma tarefa de cuidados preventivos de prudência social que evitaria os dramas e os crimes?*

Nas artes do século XIX, estão algumas representações que evocam aborto e infanticídio, em tentativas diversas de compreensões que não encontram respostas, mas inquietações,

Neste item do Capítulo 5, pretende-se mostrar algumas de tais representações. Contrariamente ao grande formato utilizado por Weingärtner, o tema se encontra no domínio das artes gráficas, sempre simbolicamente representado. Dessa forma, esses desenhos eram acessíveis ao público em geral e, talvez, considerados um tema de “uma arte menor”.

FIGURAS 125 E 126 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DAS SAGES-FEMMES



Gavarni (1804-1847), *Sage-Femme*, 1840
Desenho sobre madeira, Livro :*Les Français, peints par eux mêmes*



Charles Leandre, "*Le Monstre des monstres*", *La Faiseuse D'Anges*, desenho
L'Assiette au beurre, 1902

Conforme um artigo de Menon²¹⁰, sobre as artes gráficas do século XIX, algumas gravuras aludiam igualmente às *faiseuses d'anges*²¹¹, muitas vezes *sage-femmes* (parteiras)²¹², como é o caso do trabalho do artista Charles Léandre (1862-1936).

Trata-se de uma série de ilustrações denominada *Les Monstres de la Société*, feitas para o *L'Assiette au Beurre*, em que o texto de introdução que acompanha a série, de 1902, visava às teorias então contemporâneas da degenerescência.

A imagem das parteiras, muitas vezes, estava relacionada à imagem da bruxa²¹³. Este talvez fosse o motivo pelo qual se pode encontrar desenhos sobre esse assunto

²¹⁰ MENON, Elizabeth K. *Anatomy of a Motif: The Fetus, in Late 19th-Century Graphic Art*. Acesso em 13/05/2004 a: http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno.html.

²¹¹ « A noter une expression qui avait cours lorsque l'avortement était interdit et donc clandestin, pour désigner une femme qui pratiquait l'avortement: la "faiseuse d'anges" l'expression joue sur plusieurs allusions: L'ange est un être purement spirituel = allusion à la disparition physique du fœtus, l'absence physique du nouveau-né. Les enfants morts sont censés devenir des anges dans la mythologie populaire (image de pureté et d'innocence). L'expression a tendance à devenir 'historique' avec l'évolution des mœurs. » In: <http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-98-177.html> Acesso em 23/05/2004. Tradução: Note-se uma expressão que foi usada quando o aborto tornou-se proibido e portanto clandestino, para designar uma mulher que praticava aborto em outra: 'la faiseuse d'anges', expressão que relaciona diversas alusões: O anjo é um ser puramente espiritual= alusão ao desaparecimento físico do feto, a ausência física do recém-nascido. As crianças mortas tornam-se supostamente anjos na mitologia popular (imagem da pureza e inocência). O termo tende a tornar-se "histórico" com a evolução dos costumes.

²¹² *Sapiens mulier, sapiens femina, 'saive femme', 'saige-femme'*, qualificando uma mulher na função de parteira, e, por diferenciá-la das outras mulheres, que atribuímos a um qualificativo que a caracteriza 'saive ou saige' que na Idade Média significava: *savant, avisé, fûté*. LAROUSSE, *Dictionnaire de l'Ancien Français*. Paris, 1968. A parteira estava no centro de uma rede de solidariedade, possuindo um lugar essencial no seio de um vilarejo e por isso rapidamente interessou à Igreja. Esta, consciente de que essas mulheres tinham o privilégio de freqüentar as residências e de influenciar as mentalidades, tentou controlar a profissão e as práticas. A parteira na maioria das vezes era obrigada a ser católica e ser reconhecida / juramentada pelo Bispo, de modo que, em caso de ameaça à vida do recém-nascido, ela fosse capaz de recitar as bênçãos e assim assegurar o batismo. Algumas, no entanto, aplicavam seu conhecimento para também praticar abortos.

²¹³ « La démonologie, comme certains récits populaires, témoigne de la crainte de la mauvaise matrone, de la sage-femme sorcière. En acointance avec le diable avec lequel elles ont conclu un pacte, certaines sages-femmes étaient davantage soucieuses de pratiquer des avortements que d'assurer des accouchements réussis ; elles se livraient à des meurtres rituels sur les nouveau-nés en leur enfonçant des aiguilles dans le corps, les vouaient à Lucifer, emportaient avec elles les petits corps, qu'elles faisaient rôtir, puis mangeaient leur chair, elles faisaient bouillir dans des chaudrons des bébés non

no n. 315 do jornal satírico *L'Assiette au Beurre*: 'Et il n'y en a pas parce qu'on n'attend pas que le fœtus ait atteint un certain développement pour s'en débarrasser'²¹⁴.

Os desenhos de Hermann Paul apresentam diversas situações de gravidez indesejada e as mais diversas reações de amantes, familiares, marido e da sociedade. O tríptico de Weingärtner não trataria de aborto, mas de entrega da criança e de um possível infanticídio²¹⁵, mesmo sendo equivocadamente intitulado *Chez la faiseuse d'anges* pois nem sempre o título de uma obra faz referência ao que está sendo representado.

baptisés, avec lesquels elles préparaient des soupes ou des mixtures consacrées à Satan, elles utilisaient la graisse des nouveau-nés pour préparer des onguents aux propriétés malfaisants, dont elles enduisaient le manche de leur balai et lubrifiaient leurs propres parties génitales. » BARRAUT, J. *Mythes et légendes de la naissance*, Paris : Plume, 1990, p. 144. Tradução : A demoniologia, como em algumas histórias populares, observa a crença na maldosa matrona, a parteira bruxa. Em parceria com o diabo com o qual elas fizeram um pacto, algumas parteiras estariam mais preocupadas em realizar abortos que de assegurar partos bem-sucedidos; elas se envolviam em rituais de mortes em recém-nascidos, cravando agulhas nos corpos deles, enviando-os a Lúcifer, levando com elas os pequenos corpos, que elas cozinhavam, depois comiam a carne, elas cozinhavam em caldeirões bebês não batizados, com os quais elas preparavam sopas ou misturas consagradas a Satanás, elas utilizavam a gordura do recém-nascido para preparar pomadas com propriedades maléficas, na qual elas cobriam a ponta das suas vassouras e lubrificavam suas próprias partes genitais".

²¹⁴ Como disse o Dr. Lacassagne em 1906: "Actuellement, il n'y plus ni produit de conception, ni fœtus. Et il n'y en a pas parce qu'on n'attend pas que le fœtus ait atteint un certain développement pour s'en débarrasser". (BARRAUT, op. cit., p. 150). tradução: Como disse o Dr. Lacassagne em 1906: "Atualmente, não existe mais nem produto de concepção, nem feto. E não existe porque não se espera que o feto tenha um certo desenvolvimento para se livrar dele (BARRAUT, op. cit., p. 150).

²¹⁵ "Não se comunicam as circunstâncias e as condições de caráter pessoal, salvo quando elementares do crime. Estar sob influência do estado puerperal é, sem dúvida, circunstância elementar do crime de infanticídio. Portanto, de acordo com o artigo 30, o estado puerperal se comunica a terceiro que participar do delito. Por exemplo: o pai que mata o nascente, a pedido da mãe, que se encontra sob influência do estado puerperal. Nesse caso, de acordo com a legislação, tanto o pai quanto a mãe responderão por infanticídio. Ora, se estado puerperal se caracteriza por distúrbios físicos e psicológicos causados à mulher em decorrência do parto, por que o pai, ou terceiro qualquer, que com certeza não está sob influência de tal estado, beneficia-se do infanticídio? Pois bem, a resposta está no próprio código, como já foi exposto nos artigos acima." <http://www.direitonet.com.br/artigos/x/26/77/2677/>. Acesso: 04/05/2008.

FIGURAS 127 E 128 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE
REAÇÕES À GRAVIDEZ INDESEJADA

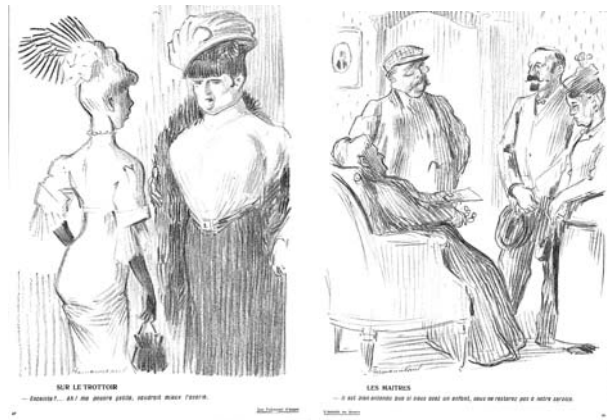


FIGURA 129 – REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA REAÇÃO À
GRAVIDEZ INDESEJADA



Dagnan-Bouveret
Marguerite au sabbat, 1909, óleo sobre tela
Acervo : Museu de Cognac

FIGURA 130 - REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA INSPIRADA NO POEMA
DE LUIGI ILLICA



Giovanni Segantini,
Le mauvaises Mères, 1894,
Óleo sobre tela, H 1,20 x L 2,25 m
Acervo : Vienne, Österreichische Galerie Belvedere

No quadro *Le mauvaises mères de Segantini*, feito em 1896, está representada em primeiro plano à direita uma árvore, onde uma mulher está suspensa com os seios destapados amamentando uma criança. Ao fundo, nessa paisagem gélida e montanhosa, uma fila de outras mães e bebês se encaminham na mesma direção. Esse quadro foi tirado de uma inspiração de um poema chamado Nirvana²¹⁶, de autoria de Luigi Illica e a composição tem relação com os versos.

Por sua vez, Segantini abordou o tema da maternidade em várias de suas obras de uma forma simbólica e fantástica. Nesse contexto, tem-se uma visão simbólica da condenação, do castigo e do perdão das mulheres que recusam de alguma maneira a maternidade na tradição católica do castigo e da redenção.

²¹⁶ In; QUINSAC, A. P. *Segantini. trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*. Lecce: Cattaneo, 1985, p 346-7.

Embora o motivo do feto nunca tenha se tornado difundido, sua ocorrência nas artes gráficas de diversos artistas do fim do século XIX, a maioria pertencente ao movimento simbolista, levanta muitas perguntas. No quadro *Faiseuse D'Anges*²¹⁷, pintado em 1908 por Pedro Weingärtner (1853, Porto Alegre, Brasil ; 1929, Porto Alegre, Brasil), enfoca o tema do infanticídio representado no tríptico.

Em 1905, A. Mossa tratou o tema do aborteiro no díptico intitulado *Le Système du Docteur Fórceps*. Na primeira parte o Dr. Fórceps, vestido com um casaco com crânios modelados, visita uma mulher em seu quarto. Nas mãos do médico, observa-se uma representação de mãos mecânicas que instigam a uma representação demoníaca. A figura do médico é má, fumando um charuto, cuja fumaça desenha fetos. O companheiro da mulher, possível amante, é cúmplice do ato e será quem pagará ao Dr. Fórceps.

FIGURAS 131 E 132 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE GUSTAV A. MOSSA



Gustav Adolph Mossa,
Le Système du Docteur Forceps, 1905.
Aquarela
Museu de Belas Artes de Nice



Gustav Adolph Mossa
Le Foetus, 1905. Aquarela
Museu de Belas Artes de Nice

²¹⁷ Óleo sobre tela, 4 x 2 m, Tríptico, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

A representação de Mossa contrasta com a de Weingärtner. Este retrataria o infanticídio, a suposta entrega por uma mulher seduzida do próprio filho recém-nascido a uma *faiseuse d'anges*. Os detalhes da roupa e da bolsa da mãe também remetem a uma mulher sofisticada como no quadro de A. Mossa. A diferença está no lugar, pois no quadro de Weingärtner se nota que, provavelmente, trata-se de um porão clandestino, com condições sanitárias duvidosas.

No caso do aborto que Mossa²¹⁸ pode sugerir, o ato é feito no domicílio – enquanto no quadro de Weingärtner é um lugar menos sofisticado, num porão obscuro.

As formas como Mossa representa o *Dr. Forceps* – assassino – e como Weingärtner representa a *Faiseuse D'Anges* – bruxa – remetem ao elemento demoníaco da obra de Goya. Nos *Caprichos* (1796-98), as escassas cenas da vida observadas criticamente, e com numerosas alusões a uma sociedade corrompida, resultam em imagens significantes de figuras espectrais de bruxas, formas horripilantes que surgem na vida cotidiana. O elemento demoníaco da obra de Goya pode também ser visto com um caráter moralizador. Em Saturno devorando seu filho, de Goya, este homem velho está sentado e segurando uma criança enquanto a devora. O pai devora o filho para garantir a sua existência, isto enfoca mais uma vez a sugestão ao infanticídio representado no tríptico.

²¹⁸ Mais aussi Barbey d'Aurevilly, dans *Les Diaboliques*, imagine le personnage de la comtesse de Stasseville qui met un cadavre d'enfant dans la jardinière de son Salon e nous raconte que le major Idow avait fait embaumer le cœur de son fils pour mieux l'emporter avec lui partout, et l'avait fait déposer pieusement dans une urne de cristal, habituellement placée sur une encoignure, dans sa chambre à coucher. Le reliquaire est ici associé aux pavots et à des fleurs coupées, signes de mort, le tout contrastant de manière grinçante avec la vacuité mondaine du couple indifférent à l'horreur du premier plan. In: D'AUREVILLY, B. *Les Diaboliques*. Paris : Odej Presse, 1966, p. 192 e 247. Tradução : Mas também Barbey d'Aurevilly, em *Les Diaboliques*, imagina que o personagem da Condessa de Stasseville que coloca o cadáver de uma criança na jardineira do seu salão e nos conta que o Major Idow tinha mandado embalsamar o coração de seu filho para melhor o carregar por toda parte, e que o tinha depositado em uma urna de cristal, normalmente colocada em um canto do seu quarto de dormir. O relicário está aqui associado com papoulas e flores cortadas, sinais de morte, tudo contrastando de maneira discordante com o vazio mundano do casal indiferente ao horror do primeiro plano.

FIGURAS 133 E 134 – REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS
DE GOYA



Francisco José de Goya y Lucientes
Caprichos, no. 45: *Mucho hay que chupar.*), 1796-1797



Francisco José de Goya y
Lucientes
*Saturno devorando um de seus
filhos*, 1821-23

5.9.1 OUTRA OBRA (TRÍPTICO) DE PEDRO WEINGARTNER COM FUNDO MORAL

FIGURA 134-AS TRÊS FASES DA VIDA



Pedro Weingartner
As três fases da vida, 1919
Oleo sobre tela, tríptico, H 0,47 X m L 0,75 cm
Coleção Particular Porto Alegre-RS

O tríptico as *As três fases da vida*, datado de Roma, 1919 deve ter sido parte de uma das últimas obras que executou no seu atelier da Via Margutta pois em 1920 Pedro

Weingartner se translada definitivamente ao Rio Grande do Sul. Teria sido este tríptico mais uma obra baseada em um fato cotidiano? Seria esta mulher uma italiana ou algum fato que ele tenha ficado sabendo em uma de suas viagens ao Rio Grande do Sul? Poderia fazer alguma referência a uma obra literária?

O contexto do que está representado, seria da 'mulher fatal', produzida na literatura como alguém dotada de uma super-sexualidade, perigosa, má, bela, sedutora e ameaçadora para a civilização. No imaginário do pintor, esta 'mulher fatal', torna-se uma figura relevante, ocupando um lugar destacado na parte central. 'A literatura, por sua vez, também se volta para o estudo da condição feminina. Por outro lado, os escritores naturalistas podem ter criado de certa forma um código discriminatório das mulheres prostitutas, mulatas, lascivas assim como daquelas melancólicas e decaídas. Desde os romances que registram o perfil da mulher casada insatisfeita com a mesmice do casamento e da vida doméstica, a exemplo de Júlia em *a Mulher de Trinta Anos*, de Balzac, ou de Emma Bovary, de Flaubert, até os romances que abordam a vida cortesã, com seus prazeres, vícios e decepções, a exemplo dos *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, de Balzac, *A Dama das Camélias*, de Dumas, os *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, os inúmeros contos de Guy de Maupassant, dos irmãos Goncourt, de Zola, para citarmos somente os autores franceses, a sexualidade feminina se torna um objeto de preocupação neste período que, paralelamente, investe num campo da medicina destinado à saúde e ao corpo da mulher: a ginecologia.'

²¹⁹

No entanto, este quadro é de uma primazia ímpar. O pintor aos 66 anos, utiliza pela segunda vez o formato de tríptico criando desta vez uma narrativa evocando as fases da vida de uma mulher. A questão do tamanho da obra nos remete possivelmente ao interesse do pintor em vender para um colecionador particular devido às dimensões pequenas. O pintor oscila na representação do ambiente externo, interno (privado) e externo.

²¹⁹ RAGO, Margareth. *Amores Ilícitos na Paris de Émile Zola* in *Revista de História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 1 julho-dezembro, 1988. pg 15

‘Provenientes de antigas mitologias, de terras longínquas ou fantásticas, revelam as fantasias de uma época que fez do sexo a chave da explicação dos atos e comportamentos humanos, como ensina Foucault, e que associou de maneira indissolúvel sexualidade e subjetividade.’²²⁰

Na primeira parte, temos em primeiro plano uma menina de perfil mendigando, atrás dela vemos um idoso segurando um chapéu e ao fundo da composição uma vitrine aparentemente de uma joalheria. O mais importante nesta obra não é a origem mas a imagem por ela mesma, onde o pintor mascara-a ou a desvenda.

O quadro *Suzanne au Bain* que se baseia no texto do livro de Daniel 13 do Antigo Testamento²²¹, nos aproxima da iconografia desta primeira parte. Assim como Weingartner pode ter feito alusão, outros pintores simbolistas da mesma época como, Gustave Moreau, fizeram obras sobre esta temática. Como o quadro de Antoine van Dyck que pertenceu à antiga Pinacoteca de Munique, onde o pintor pode ter tido contato com a obra.

O ‘velho’ que está por trás da menina mendigando se parece muito com um dos velhos que acusaram Suzanne mas que na verdade a desejavam e que tentam forçá-la a relacionar-se com eles. O homem ‘maduro’ que corrompe a menina fazendo-a perder sua ‘pureza’ e a ‘honra’, e assim entrando no mundo da prostituição mostrando a degenerescência provindo do temor do fim dos tempos.

Na parte central, temos um ambiente interno, provavelmente o quarto, onde vemos uma mulher com um vestido luxuoso sentada de costas e se olhando no espelho

²²⁰ RAGO, Margareth. Op cit. pg 14

²²¹ Ver Bíblia on-line sobre A casta Susana

http://www.oficinadeemocoes.org.br/texto.asp?cod_testamento=1&cod_livro=34&capitulo=13 ou <http://www.insecula.com/contact/A009589.html>

do toucador em um gesto de estar colocando um colar parecido com o da vitrine representada na primeira parte, à direita um homem em pé elegantemente vestido a observa. Na pintura de Weingartner nesta parte central poderíamos aproximá-la com a obra *Nana* de Émile Zola. Nana, se ama, em vários momentos, vemo-la contemplar-se diante do espelho, admirar seu corpo:

Um dos prazeres de Nana era despir-se em frente ao armário de espelho, onde podia ver seu corpo inteiro.(...) Era uma paixão do corpo, um arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelas linhas delicadas do seu busto, que a deixava séria, atenta, absorta num amor de si própria.²²²

Na terceira parte, temos uma mulher idosa, provavelmente a mesma, vestida de preto. Ela espera pacientemente por um homem no segundo plano que examina a jóia entregue por ela. Trata-se da última parte desta narrativa que seria simbolicamente o fim da vida, a velhice e a degeneração do corpo. Nas gravuras do jornal anarquista francês 'Assiette au Beurre'²²³, no número especial sobre prostituição *La prostitution* ilustrado por Kees Van Dongen vemos a mesma seqüência de representações das etapas das vidas das prostitutas.

Em algumas pinturas do século XIX, principalmente de bordéis, além das pessoas representadas, o espaço pictural e arquitetural ocupa uma posição de destaque. O desenho nos serve como uma informação destes espaços de diferentes 'Maisons Closes' e de tipologias de construções que são lugares eminentemente modernos e contemporâneos dos grandes 'magazins', das 'gares' e das arquiteturas coletivas.

A representação de três mulheres em ambientes privados, ou seja, o espaço feminino é recorrente em outros pintores. Em "*Trois Femmes*" (1909-1910) de Umberto

²²² ZOLA, Émile. *Nana*. São Paulo: Ed. Hemus, 1982.

²²³ Assiette au Beurre, n. 30 --26 octobre 1901 por Kees Van Dongen .ver em http://www.assietteaubeurre.org/vdg/vdg_f1.htm

Bocciono(1882-1916) são representadas a mãe e a irmã de Boccioni e ao centro uma mulher na qual o pintor tinha vivido uma relação tumultuada.

As três mulheres estão representadas com uma luminosidade descendente e onde as formas são compostas como em raios oblíquos. Os olhares não se cruzam e cada uma está com uma expressão distinta. A obra testemunha uma assimilação deste pintor pela técnica do divisionismo com zonas monocromáticas e tratadas com degradês.

No caso da obra de Weingartner, as mulheres não estão no mesmo plano e temos uma luminosidade mais saliente na figura feminina da parte central que seria a representação da *“femme au miroir”*. É possivelmente a fase mais próspera da vida dela.O pintor não aderiu nem ao impressionismo e nem ao divisionismo e manteve neste quadro um jogo delicado de pequenas pinceladas sutis e vibrantes para sugerir uma impressão mais realista.

Em *“Três mulheres na igreja”* de W. Leibl²²⁴, a fortuna crítica desta obra comparou-a em relação aos detalhes à obra de Emile Zola. Neste temos representadas três mulheres na igreja em primeiro plano- uma jovem, uma madura e outra mais idosa. Assim como na obra de Weingartner, é a representação simbólica do tempo que passa e das fases da vida. As três mulheres têm expressões do rosto, vestimentas e posições de orações distintas. No caso do tríptico, temos a mesma mulher representada também em posições, idade e expressões diferentes.

²²⁴ A evolução da pintura de gênero em Munich se deu principalmente graças a atividade de Wilhelm Leibl. O círculo de artistas de Leibl, possuíam tendências realistas que emanavam da França e foram especialmente cognizadas com as contribuições de Millet, Courbet e Manet.O grupo de Leibl se afastou nos anos 1880 mas influenciou a arte em Munique sobretudo nos anos de 1890. O naturalismo emerge na Alemanha ligado ao crescimento da admiração pela pintura impressionista dos anos de 1880.Sabe-se que Weingartner continuara a manter contato com a Alemanha e estará tematicamente muito próximo deste grupo de Leibl.

Apesar da obra de Liebl não se tratar de um tríptico como é o caso de Weingartner, a ligação mais sólida entre as obras dá-se pela tríade de mulheres. Na obra do austríaco Gustav Klimt denominada “*Les trois âges de la femme*” de 1905, as representações são sintéticas e de um decorativismo geométrico . O tema é uma revisitação numa chave simbólica das três fases da vida feminina: infância, maternidade e a inevitável velhice.

No entanto, temos no nus uma evocação impressionante da secura esquelética dos corpos das mulheres. A idéia diretriz da Idade Média, *Media vita in morte sumus*, é prudentemente representada nesta obra com a evocação desta natureza efêmera. Em Weingartner, a semelhança com Klimt fora o título da obra encontra-se no mesmo tema revisto, ou seja, infância, vida adulta e velhice. Porém a distinção está na maternidade não evocada. A supressão da maternidade dá-se pelo fato de a narrativa referir-se possivelmente as três fases da vida de uma prostituta.

CONCLUSÃO

Torna-se pertinente salientar que o título da obra se refere ao aborto, praticado sobretudo por parteiras, então popularmente denominadas *faiseuses d'anges*, na França do final do século XIX até meados do século XX.

O pintor não é hermético à cultura visual de sua época, o que se faz presente na composição de sua narrativa no tema do tríptico. Por meio da pesquisa realizada ao longo deste doutorado, as descobertas de ligações entre a iconografia, modos, costumes e os gostos comportamentais da época foram ferramentas preciosas para se poder afirmar que Weingärtner teve a intenção de desenvolver um tema parisiense: as *faiseuses d'anges*. Tal escolha se deu, provavelmente, de sua percepção da condição da mulher naquele momento histórico.

Eis a questão fundamental proposta neste estudo: o que busca dizer esse quadro de grandes dimensões e em formato tríptico, ao tratar de assunto tão difícil – um tabu –, presente na consciência social e tão ausente em termos de análise e discussão por sua dimensão relacionada à morbidez, ao boicote à vida, ao campo do nocivo, por referir-se à morte de recém-nascidos?

Responde-se com as palavras de Weingärtner, em carta que enviou a Joaquim Nabuco, em 15 de dezembro de 1908: “fiz um quadro grande, um tríptico, intitulado *Chez la faiseuse d'anges*, de 4,20m x 2,20m”. Weingärtner afirma que se inspirou em um *fait divers* ocorrido em 1906, em Paris. Tratava-se de uma mulher que queimara 150 crianças.

Imbuído de um tema presente nos periódicos acessíveis aos artistas e às pessoas em geral, partiu do caso Jeanne Weber e baseou-se na literatura de *Fausto*, de Goethe para, assim, desenvolver uma visão iconográfica de um *fait divers*, sem distanciar-se das mentalidades da época.

Durante a pesquisa, foi incansável a busca por esse *fait divers*, o qual o artista relata em carta. Assim, chega-se a uma plausível conclusão de que ou ele ouviu falar no caso de Jeanne Weber de modo equivocado, pois residia então na Itália, ou esse *fait divers* ao qual se refere estava em alguma nota de jornal e não chegou a ir a julgamento ou ele simplesmente inventou, exagerando este *fait divers*. De fato, não apareceu na *Gazete des Tribunaux*, devido a falta de provas, o que suscita pensar que a possibilidade de combustão de tais crianças talvez fosse um motivo para não existirem²²⁵.

A criação desse drama na obra teve por objetivo o mercado de arte e a vontade pessoal do pintor de vendê-la para o governo brasileiro e, assim, conseguir sua independência financeira para mais tarde poder pintar quadros de grande formato e ser livre para compor uma coleção sem se preocupar em vender.

A princípio, o tríptico levava a pensar que se tratava de um encomenda, mas esse tema partiu do próprio pintor, que sabia ter criado um quadro polêmico, com um assunto “moderno”, de Paris, o que poderia vir a interessar possíveis compradores no Brasil. No entanto, Joaquim Nabuco não o incentivou a isso pois entendia que não era um assunto “palatable”²²⁶ ao público brasileiro e que o quadro talvez não fosse atender às expectativas da cultura nacional de seu meio.

Ao pensar nos jornais brasileiros da época, nas revistas brasileiras femininas e na imprensa em geral – estas traziam por vezes mais notícias da Europa que do Brasil

¹⁷³ A própria Jeanne Webber foi presa duas vezes e liberada antes de ser presa por falta de provas e somente teve sua prisão decretada quando foi pega em flagrante.

¹⁷⁴ “Eu não lhe poderia ser útil junto ao Barão de Rio Branco. Não podia recommendar a obra, porque nunca a vi, e o artista, o patrício, não precisa ser recommendado a elle. Elle o conhece tanto quanto eu, Duvido, porém, que o assumpto seja palatable ao nosso público, ou a qualquer outro.” Carta de 01/06/1909, enviada por Nabuco a Pedro Weingärtner, pertencente ao Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, Dunda, Recife, PE.

–, talvez nisso o pintor se baseasse para atrair o gosto da época, com o reenvio de questões relacionadas à sexualidade e às relações entre homens e mulheres.

A mulher européia, essa nova mulher do começo do século que ditava a moda, trabalhava nas indústrias e começava a querer ter direito ao voto, também colocava seu papel de mãe e mestra do lar em perigo, pois passava a abandoná-lo e a interromper gestações indesejadas. Ademais, escreveu Weingärtner: “não é quadro ‘patriótico’ (histórico), por isso talvez encontrará qualquer obstáculo mas as Galerias da Europa nunca se importarão e não fazem questão que seja quadro patriótico. Basta que seja um trabalho d’arte”.²²⁷

Um outro ponto que não pode ser esquecido trata da questão entre Weingärtner e a fotografia, do preciosismo do qual nunca se distanciou. Sabe-se de seu uso corrente tanto para captar instantes como para registrar sua obra, da forma como ele ou sua obra repousaram sobre o modelo fotográfico, sobre esse intermediário que fez tela entre o pintor e o real, tratando de pintar a “mãe” – mulher do painel central – uma figura suscetível de estar situada na categoria de retrato.

As revistas e periódicos que apareceram entre a metade do século XIX e começo do século XX, sobretudo na França, tiveram papel essencial em termos não somente satíricos e humorísticos mas, também, moralistas e, por vezes, com função educadora. Principalmente as revistas periódicas faziam as relações entre as artes e a literatura. Eis algumas destacadas: *Le Charivari*, *La Caricature*, *L’Assiette au Beurre*, *Le Figaro Illustré*, *L’illustration*, *Le Petit Journal*, *Le Chat Noir*, *Simplicissimus*.

Em seu processo de produção, era comum que editores se associassem a grafistas e pintores como Daumier, Gavarni, Nadar, Grandville. Como toda publicação periódica durável, o protótipo da revista de arte e de literatura era o artista, cuja

¹⁷⁵ Carta datada de 15/12/1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco.

participação fazia as informações circularem de forma rápida, com uma abrangência de público mais ampla. Muitos desses periódicos, sobretudo os que eram dirigidos ao público feminino, existiam no Brasil dessa época, como era o caso do *Magazine Femina*.

Por meio do livreto intitulado *As mulheres que matam e as mulheres que votam*, publicado em 1880, o autor Alexandre Dumas Filho analisa dois crimes de duas mulheres²²⁸, sem querer isentá-las de seu ato. O autor faz uma abordagem em que ataca o sistema político. Conforme sua visão, as mulheres matavam porque viviam em um mundo onde as leis eram feitas pelos homens e não restaria nada além da violência para que elas pudessem se defender. O crime passional e outros crimes cometidos pelas mulheres existiriam nessa época devido a um Código Penal que não protegia as mulheres abandonadas ou traídas.

No *fait divers* Jeanne Webber, no ano de 1907, que pode ter sido referência ao pintor do tríptico em tese, a opinião pública excitada pela imprensa “sangrenta” e sensacionalista da *belle époque* se “apaixonara” pelo caso dessa mulher acusada de repetidos infanticídios. Todavia, não apenas nesse em particular, mas em todos os julgamentos desse tipo, o lugar e o posicionamento da Medicina Legal na condenação tinham um valor eminente nas conclusões decisórias dos julgamentos.

O pintor desse tríptico faz um drama, acrescenta-lhe elementos inquietantes, pinta um interior doméstico que aparece nesse quadro, mas nos outros não existe. O artista percebe a mulher como o centro da sociedade – um pilar – e o lugar capital do casamento em sua vida, como fator de reconhecimento. A injunção desse *status quo* está nos detalhes dos objetos e da cena de carnaval e dos interiores que Weingärtner

¹⁷⁶ No final do século XIX, duas mulheres estavam em toda imprensa: Marie Bière, cantora lírica que abateu seu amante em plena rua; e a Condessa de Tilly, que matou a amante de seu marido. O crime passional se tornou, então, tema predileto dos periódicos, com seus heróis e, sobretudo, heroínas e seu desfecho esperado: a prisão redentora. In Ambroise-Rendu, Anne-Claude. *Et la presse inventa le crime passionnel*. In: *Revue L'Histoire*, n. 168, jul-ago/1993, p. 98.

propositalmente colocou em sua composição, ao reproduzir essa realidade cotidiana, característica da pintura de gênero do século XIX, em toda a Europa.

Entende-se que a simbologia e a sugestão foram sua primeira opção de linguagem. Depois, apoiou-se na obra literária *Fausto*, de Goethe, que permeia as três partes do tríptico. Também vale concluir com a leitura de que Weingärtner estruturou a narrativa com da esquerda para a direita, sob o eixo de uma relação mãe-filho. A “incomparável” figura da mãe, tão elogiada pelos jornais da época, é, na verdade, carregada pelo peso de ter pecado e por estar nessa situação; e pior: por recusar a maternidade.

De ângulo de visão, a mulher seduzida não teria uma postura feminista, firme de abandonar seu filho; seria como a jovem mãe do quadro, alguém que hesitaria mas que se talvez tivesse mesmo intenção de matar ou abandonar deveria acertar contas e pagar por seus pecados, como aconteceu com Margarida.

Assim, pode-se afirmar que essa obra implica a metáfora de que a maternidade é tão sacralizada a ponto de fazer entender também que o massacre de um inocente jamais passaria despercebido sem devida punição. Pedro Weingärtner criou um tríptico sob um clima prejudicial em relação ao nascimento. O fundo moral inserido nessa obra diz respeito não somente à opção pela maternidade mas também à “normalização” das ações das mulheres, por meio do discurso médico, dos juristas e da Igreja.

Pedro Weingärtner, como se observou, resolveu sugerir o abandono e o colocou em posição igualitária ao crime de infanticídio. O abandono, prática aceita pela sociedade desde que fosse nas rodas ou na Assistência Pública – simbologia da redenção dos anjos do terceiro painel – seria também algo considerado errado, passível de punição.

O título enigmático, relativo às abortadeiras, colocava em pé de igualdade todo tipo de prática que, de alguma forma, tentasse prejudicar a vida de um novo ser em geração. Conforme a visão da autora desta tese, a mulher é retratada como alguém que teria uma responsabilidade maior que a do homem por ter a “dádiva” de gerar a vida, sem que isso implicasse necessariamente um direito de escolha.

Conforme expressa o pintor, escolher a interrupção da maternidade significaria que a mulher estava sujeita à punição dos homens ou das leis divinas. No quadro, principalmente no terceiro painel, o pintor enfatiza sobretudo a consciência moral que uma mulher deve ter para, assim, não ser atormentada pelo resto da vida.

No período histórico em análise, sabe-se que o aborto e o infanticídio eram práticas recorrentes e também um método anticoncepcional, já que a pílula ainda não existia, além da *mise en nourrice* e do abandono. A mulher que não tivesse opção senão recorrer a esse ato, para não ter a morte social, perder o emprego – as empregadas – ou as que sofreram violência sexual, não tinham opção exceto esperar sua redenção divina ou ser presas.

Além disso, há algo de dúbio na obra quanto à representação da mãe e da ama de leite, pois ambas poderiam ser a mesma pessoa; uma teve intenção, a outra executou. O percurso do olhar do espectador, nessa obra, torna-se uma aventura extraordinária. Pode fazer deduzir que o pintor, por meio da citação dos mestres que o precederam, usou polêmica, drama e conflito – um conjunto de aspectos morais e/ou moralistas – para prender o espectador na narrativa pictórica do contexto cultural europeu relativo ao final do século XIX e começo do XX.

Ao apoiar-se no princípio de que a cultura visual recobre grande variedade de representações, Weingärtner chamou à atenção para um fato crítico, presente no cotidiano, na imprensa, nos tribunais, nos hospitais – nas alcovas clandestinas? –

relacionado às mentalidades e às normas. Diante delas, a mulher despreparada para a vida, e evidentemente desorientada a ponto de portar o desejo de morte (do próprio filho), muitas vezes se via encurralada.

Sua própria morte – em vida – também se tornava iminente, ante um sistema de valores resultado de instituições tais como Estado e Igreja, que não a conduziam a uma condição de maturidade responsável, mas a levavam ao destino da punição por impasses que não aprendeu a enfrentar.

Ao demonstrar a morte e o triste fim dado aos recém-nascidos de então, o pintor fez, ao seu modo e com seus pincéis, um apelo por valorização da vida.

REFERÊNCIAS

Le Journal des Arts, mardi, 1^{er} Mai 1891. Le Salon de 1891. Douzième année n. 33 .Ang. Daligny

“Andrea Solario en France”, *Les dossiers du Département des peintures*, n°. 31, Paris, musée du Louvre, 1985. (Catalogue)

1900 SIMBOLISMO E. *Liberty nella pittura svizzera*. Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona ; Musée cantonal de Beaux-arts, Sion.

À fleur de peau; le moulage sur nature au XIX^e siècle. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Académie de Nancy-Metz CIEL : Communication et information pour l'école en Lorraine, *Histoire de l'avortement*, 01/05/02 ; www.ac.nancy-metz.fr/pres-etab/chopin/CD-Rom%20projet%20comenius/avortement.htm

Acesso em 27/04/2004 em:
<http://www.hemes.be/esas/mapage/euxaussi/famille/faisange.html>

Alain Corbin, *La petite bible des jeunes époux*, dans *l'Histoire*, n°63, pp.70-75.

ALAZARD, J., *L'orient et la peinture française au XIX^e siècle*, Paris, 1930.

ALAZARD, J., “L'exotisme dans la peinture française au XIX^e siècle”, *Gazette des Beaux-Arts* (1931), II.

Allaud, Gilles [et al.] *Vermeer*. Paris: Hazan, 1986.

AMARAL, J. O positivismo em Weingartner. *Jornal do Margs*, sem numeração, sem data.

Anatomy of a Motif: The Fetus in Late 19th-Century Graphic Art. Elizabeth K. Menon
acessado em 13/05/2004 em:
http://www.19thcartworldwide.org/spring_04/articles/meno.html

APOLLINAIRE, G., *Chroniques d'art (1902-1918)*. Paris, 1960.

ARASSE, D. *On n'y voit rien: descriptions*. Coll. Folio / Essais, Paris: Denoël, 2000.

ARASSE, Daniel. *L'Ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 1993.

ARGAN, G. C., *El arte moderno*. Valencia: E. Torres, 1975.

ARTE no Brasil. Prefácio: *Pietro Maria Bardi*; Introdução: *Pedro Manuel*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2 v. il. color.

Assiette au Beurre, n. 30 --26 octobre 1901 por Kees Van Dongen .

Association française d'action artistique. Symboles et réalités [Texte imprimé] : la peinture allemande 1848-1905 : [exposition, Paris], Musée du Petit Palais, 12 octobre

1984-13 janvier 1985, / [organisée par l'Association française d'action artistique ; trad. de l'allemand]. Paris : Association française d'action artistique, 1984.

AURIER, G.-A., *Le symbolisme en peinture : Van Gogh, Gauguin et quelques autres*. Paris, 1991.

Autour de Lévy-Dhurmer, visionnaires et intimistes en 1900 [texte imprimé] : [exposition, Paris], Grand Palais, 3 mars-30 avril 1973 / [organisée par la Réunion des Musées nationaux ; catalogue réd. par Antoinette Fay, Jacques Foucart, Geneviève Lacambre... [et al.]. Paris, 1973.

Bailly-Herzberg (Janine), *Dictionnaire de l'Estampe en France 1830-1950*. Paris :Flammarion, 1985 (Arts et Métiers graphiques).

BAJOU, Valéry. Courbet. Paris : Société Nouvelle Adam Biro, 2003.

BARBAUT , J .*Mythes et légendes de la naissance*. Paris : éditions Plume, 1990.

BARILLI, R., *Il Simbolismo nella pittura francese dell'ottocento*. Milán :Electa,1967.

BEDAL, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.1744-1808*.

BÉGUET B., *La science pour tous: Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*. Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, Paris, 1990.

BÉNÉDITE, L., *La peinture au XIX^e siècle*.Paris : Flammarion, 1909.

Bénézit (E.), *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris : nouvelle édition, Librairie Gründ, 1976, 8 volumes.

Benezit,Dictionary of artists.Paris:éd. GRUND,2006.

BENHAÏN, M. La folie de mères, j'ai tué mon enfant. Paris :éditions IMAGO, 1992.

BERALDI (Henri), *Les Graveurs du XIXe siècle - Guide de l'amateur d'estampes modernes*. Paris :Conquet, 1885-1892, 12 volumes.

BERTILLON, J. *La dépopulation de la France : ses conséquences, ses causes, mesures à prendre pour la combattre*. Paris : F. Alcan, 1911.

BLACHON,R. *La gravure sur bois au XIXe siècle - L'âge du bois debout*. Paris : Les Éditions de l'Amateur, 2001.

BLANC, C., *Les artistes de mon temps*. Paris : Firmin-Didot, 1876.

BOHNS,N. Continente improvável:artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do XX. Porto Alegre:UFRGS,IA,2005. tese de doutorado.

BOHNS,N. *Realidades Simultâneas:contextualização histórica da obra de Pedro Weingartner*. In 19 &20-revista eletrônica Dezenovevinte, v.3, n.2, abril de 2008.

Bonfait,Olivier[et al.]*Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnnapper*.Paris :Flammarion,1998.

BORSCH- SUPAN, *Caspar, David, Friedrich*. Munich, 1990.

BORZELLO,F.*Intérieurs, les peintres de l'intimité*.Paris :Hazan,2006. cap. Sobre L'intérieur moral

BOUCHER, Marie-Christine, *Catalogue des dessins et peintures de Puvis de Chavannes*, Paris, 1979.

BOUGAULT, V., *Paris Montparnasse. The day of Modern Art.1910-1940*.Paris, 1997.

BOUTELOU, C. *La pintura en el siglo XIX / por Claudio Boutelou*. Sevilla: Imprenta y Librería de José G. Fernández, 1877.

BUROLLET, T. *Symboles et réalités : la peinture allemande : 1848-1905 : exposition, [Paris, 12 octobre 1984-13 janvier 1985], Petit Palais / [catalogue par Thérèse Burolet]*, Paris : Musée du Petit Palais,1984.

CAMBOULIVES, C., *Salomé*, Saint-Denis, Musée d'Art et d'Histoire, 1988.

CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio: Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. 292 p., il. color.

CañELLAS LOPEZ, A., *Francisco de goya. Diplomatario*. Zaragoza, 1981.

CAPARROS MASEGOSA, D., *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la Pintura española de fin de siglo*. Univ. Granada, 1999.

CARDOSO, R. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Carrier, H. *Origines de la Maternité de Paris*. Paris, 1888.

Carta de 15/12/1908, enviada por Pedro Weingärtner a Joaquim Nabuco, Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

CARVALHO,A. *A paisagem em Pedro Weingartner (1853-1929): algumas hipóteses de trabalho*. In 19 &20, revista eletrônica Dezenovevinte v.3, n. 3, abril de 2008.

CASSOU, J., *Les Impressionnistes et leur temps*. Paris, 1953.

CATÁLOGO – *José Villegas Cordero (1844-1921)*. Sevilla: Museo de Bellas Artes 22 de febrero a 30 de marzo 2001. Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2001.

Catalogue d'exposition Musée D'Orsay. Millet, Van Gogh. Paris, Musée D'Orsay. 14 septembre 1998 à 2 janvier 1999. Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998. Commissaires : Louis Van Tilborgh et Marie-Pierre Salé.

Célestin Nanteuil : peintre-graveur de l'époque romantique, 1813-1873, par Pierre Quarré et Monique Geiger, musée des Beaux-Arts de Dijon, imprimerie Darantière, 1973.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. "La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique", *Revue de l'art*, Paris, 1991, n.º 91.

CLAIR, J. Méduse. Paris : Gallimard, 1989.

Clair, Jean. L'âme au Corps. Catalogue d'exposition au Grand Palais, sous la direction de Jean Clair, Paris, 1993.

COLI, J. *A gravidez da sombra*. Ponto de Fuga. Caderno Mais. Jornal Folha de S. Paulo, 19/01/2003.

COLI, J. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: *Redescobertos*, Catálogo Exposição. Rio de Janeiro, setembro e novembro de 1999, Paço Imperial.

COLI, J., "O fascínio de Frankenstein". *Folha de S. Paulo; Mais!* São Paulo: 02/06/2002.

COMAR, Ph., *Les images du corps*. Gallimard : Paris, 1993.

CONISBEE, Ph., *Painting in Eighteenth Century France*. New York, 1981.

Correio Paulistano. 11.09.1900, p. 1, n. 13308. Notas e Factos - *Exposição Weingartner*.

Correio Paulistano. 11.12.1910, p. 1, n. 17012. Registro de Arte - *Exposição Weingartner*.

Correio Paulistano. 13.09.1900, p. 1, n. 13310. Notas e Factos - *Exposição Weingartner*; Correio Paulistano. 12.09.1900, p. 1, n. 13309.

Notas e Factos - *Exposição Weingartner*; Correio Paulistano. 23.09.1900, n. 13320. Notas e Factos - *Exposição Weingartner*.

Coulon- Arpin, M. *La Maternité et les sages-femmes, de la Préhistoire au XXe siècle*. Les éditions Roger Dacosta, (Paris, 1984).

COURBOIN, F., *Histoire Illustrée de la gravure en France, III, XIXe siècle*, Paris, 1926.

DACIER, É., *La gravure française (Arts, styles et techniques)*, Paris, s.f.

DAGUERRE DE HUREAUX, A., *Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais : Petit Palais, exposition, [Paris, 21 octobre 1988-19 février 1989]*. Paris, 1989.

DAMASCENO, A. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DAWN, A. *Arte na América Latina: a era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naif, 1997.

DAZZI, C. As relações Brasil-Itália no segundo oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra de pintores brasileiros na Itália (1880-1890). In 19 & 20, revista eletrônica Dezenovevinte v.1, n. 2, agosto de 2006.

DEAECTO, M. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2002.

DELEVOY, R., *Journal du symbolisme*. Paris, 1977.

DELEVOY, R., *Le Symbolisme*. Paris, 1982.

DELTEIL, L., *Francisco de goya(Le peintre-graveur illustre, XIV)*, Paris, 1922.

DELTEIL, L., *Théodore Géricault (Le peintre-graveur illustre, XVIII)*, Paris, 1924.

DEPAULIS, A. *Le complexe de Medée. Quand une mère prive le père de ses enfants*. Bruxelas: Éditions de Boeck Université, 2003.

DESMARAIS J., *The Beardsley Industry: The Critical Reception in England and France, 1893-1914*. London Ashgate, 1998.

Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, Suplemento p. 9.

Dictionnaire de biographie française, sous la direction de M. Prévost, Roman d'Amat, H. Tribout de Morembert, J.-P Lobies, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1994, 18 volumes.

Dictionnaire De Droit Criminel- professeur Jean-Paul DOUCET -
[HTTP://LEDROITCRIMINEL.FREE.FR/DICTIONNAIRE/LETTRE_I/LETTRE_I_IND.HTM](http://LEDROITCRIMINEL.FREE.FR/DICTIONNAIRE/LETTRE_I/LETTRE_I_IND.HTM)

Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise du Moyen Âge à nos jours. Paris, Larousse, 1989. pags 356-7.

DIDEROT, D., *Essais sur la Peinture. Salons*, Paris, 1984.

DIDEROT, Encyclopédie – XI, p. 380.

DIMIER, L., *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Delagrave, 1914.

DOTTIN-ORSINI, M. *Cette femme qu'ils disent fatale* [thèse de doctorat : *La figure de Salomé de 1870 à 1914: le dialogue entre la littérature et les arts*]

DRANER, "Enquête charivarique sur la dépopulation," *Le Charivari*, 11 January 1900, p. 5.

DUQUE, G. Meu Jornal (1900-1904). In LINS, V. Gonazaga Duque: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

DUQUE, G. Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

DURBE, D., *I Macchiaioli*. Roma, 1978.

EBBINGE WUBBEN, J., HAMMACHER - VAN DEN BRANDE, R., *Le Symbolisme en Europe : [exposition itinérante]*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975-janvier 1976, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, janvier-mars 1976, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars-mai 1976, Paris, Grand Palais, mai-juillet 1976 / [catalogue par J. C. Ebbinge-Wubben et Renilde Hammacher-Van Den Brande] ; [traduit du néerlandais], Paris, 1976.

Encyclopédie francophone Edition Atlas ; *Avortement (obstétrique)* ; 01/05/02 ; www.webencyclo.com/articles/articles.asp?IDDOC=000003e4

Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870, Musée des Beaux-Arts de Chartres, 1983 (Catalogue).

Exposition "*Sorolla et Sargent, peintres de la lumière*" au Petit Palais du 15 février au 13 mai 2007.

Faculté des sciences de l'éducation, *Avortement*; 23/04/02, www.fse.ulaval.ca/dpt/morale/avort/hist/avhistor.html

FERREIRA, A.D. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900). Porto Alegre: ed. Globo, 1971.

FOCILLON, H., *La Peinture au XIX^e*, Paris, Henri Laurens, 1927, rééd., préface d'Henri Loyrette, Paris, Flammarion, 1991.

FONTAINAS, A. Y VAUXCELLES, L., *Histoire générale de l'art français de la Revolution à nos jours*, Paris, 1922.

FOUCART, B. Gustave Courbet. Paris, Flammarion, 1977.

FOUCART, B. Recueil d'articles. Paris, 1969-1976.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCASTEL, P., *La création du musée historique de Versailles et la transformation du palais (1832-1848)*, Paris, 1930.

FRANÇOISE T., *La peur au ventre*, em *l'Histoire*, n°63, pp.93-98 .

FREIRE, L. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

FREIXA, M., *“Las Vanguardias Del siglo XIX”*, Fuentes y Documentos.

FREMY, D. et M. *Quid*. Éditions Robert Laffont, 1992.

FRIEDLANDER, W., *From david to Delacroix*, Cambridge, 1930.

GALLEGO, J., *L'Univers de Goya*. Paris, 1977.

GAMBONI, D., *La plume et le pinceau [Texte imprimé]: Odilon Redon et la littérature*. Paris:Ed. de Minuit, 1989.

GARBER, Marjorie & VICKERS, Nancy. *The Medusa reader*. New York, Routledge, 2003.

GARRAUD, C., *La peinture symboliste*. Paris, 1992.

GASTAL, S. *Pedro Weingartner: sob o olhar fotográfico*. In 19 & 20, revista eletrônica Dezenovevinte v.3, n. 3, abril de 2008.

GASTAL, S. *Imagens e identidade visual: a sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre 1891-1929*. Porto Alegre: UFRGS, IA, 1994. dissertação de mestrado.

GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX*. “Ars Hispaniae”. Madrid, 1966.

Gélis, J. *La sage-femme ou le médecin. Une nouvelle conception de la vie*. Paris, Arthème Fayard, 1988.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude: "*Vies d'artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle*" in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, janvier/mars 1986.

Gerodetti, João & Cornejo, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOETHE. *Faust I et II*, traduction par Jean Malaplate. Flammarion, (Paris, 1984).

GOMBRICH, E., *The Sense of order: a study in the psychology of decorative art*. New York, 1980.

GOMES, P. Alguns comentários sobre Weingartner. In 19 & 20, revista eletrônica Dezenovevinte v.3, n. 3, julho de 2008.

GOMES, P. Registros Precários nas coleções Públicas. Porto Alegre: Jornal do MARGS, n. 90, julho de 2003.

GOMES, P. A gravura de Pedro Weingartner. In Obra gravada de Pedro Weingartner. Porto Alegre: Fumproarte/Núcleo de gravura do RS/MARGS, 2006.

GOMES, P. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

GOMES, P. Comentários sobre Weingartner. Porto Alegre: Jornal do MARGS, n. 11, agosto-setembro de 2006.

GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M. *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. 2.ed., Barcelona: Tusquets Editores, 1996.

Goya. *La década de los Caprichos. Retratos. 1792-1804*. Estudio y catálogo a cargo de N. GLENDINING. Zaragoza Ayuntamiento, 1992.

GUIDO, A. *O Bucolismo de Pedro Weingärtner*. Jornal Diário de Notícias, Porto Alegre, 25/10/1931, p. 8-9. Suplemento.

GUIDO, A. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Diretoria de Artes da Divisão de Cultura, 1956.

GUIDO,A. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: Enciclopedia Rio-Grandense,vol.2,Canoas:Ed.La Salle,1957.

Gustav Adolf Mossa(1883-1971) et les symboles. Direction des Musées de Nice. l'imprimerie Jober, (Nice, 1978).

HAMILTON, G. H., *Pintura y Escultura en Europa. 1880-1940.* Madrid, Cátedra, 1969.

HASKELL, F. *“La fabrication du passé dans la peinture du XIXe siècle.* In: *Da l'art et du goût, jadis et naguère.* Paris: Gallimard, 1989.

<http://bok.net/pajol/manif343.html>

TROISIER.S, BARGEOT.Ph, GAILLARD.M, GOLD.F, *La loi sur l'IVG : avant et après la loi* ; 13/05/02; www.inserm.fr/ethique/cours - Librairie L'insomniaque éditeur, *Le droit à l'avortement (20mai1908)* ; 01/05/02 ; <http://rougeinsomnie.free.fr/Net-Rouge/PXGES.html>

<http://utenti.lycos.it/bellarte/Artisti-1.htm> - Acesso em: 18/março/2003.

http://www.19thc-artworldwide.org/spring_04/articles/meno.html consultado em 13 de maio 2004.

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp0705200395.htm>, pesquisado em 13/05/2008.

IBN-Index *Bio –Bibliographicus notorium Hominum.* Verlag,Osnar buck,1986.

Index Biographique de Pays *Bénelux.* Munich,K.G. Saw,1997.

JOBERT,B. *Delacroix, le trait romantique* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-13 juillet 1998] Paris : Bibliothèque nationale de France , 1998.

Jornal Diário Popular de São Paulo, SP, n.8398, anno XXVII, 09/12/1910, p. 2, Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo, SP.

Jornal Diário Popular de São Paulo-SP, n.8335, anno XXVII. Data: 26/09/1910. Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP.

Jornal *Estado de São Paulo.* 28/12/1910, n.11702, ano XXXVI, p. 5, seção: Artes e Artistas. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de São Paulo-SP. Pesquisa realizada em 02/072008.

KALIFA, D. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque.* Paris : Librairie Arthème Fayard, 1995.

KEARNS, J., *Symbolist landscapes : the place of painting in the poetry and criticism of Mallarmé and his circle.* London ,1989.

KERN,M.L.A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES,P. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul:uma panorâmica. Porto Alegre:Lahtu Sensus,2007.

KNIBIEHLER ,Y et FOUQUET,C . *L'Histoire des mères du moyen âge à nous jours.*, Paris : Editions Montalba 1980.

KNIBIEHLER,Y.(org).Maternité, affaire privée, affaire publique. Paris : ed. Bayard, 2001.

KRAWCZYK,F. Indagações sobre Pedro Weingartner:olhares oblíquos sobre três pinturas de Weingartner.Porto Alegre:Revista Porto & Vírgula,n.50-jul-ago-set 2003.

L'œuvre Symboliste de Gustav Adolf Mossa. Poitiers, l'imprimerie Aubin,1992.

La maternité chez l'ouvrière en 1911. La situation des femmes et des enfants de nos soldats en 1911. Paris :E. Legrand, 1911. La mutualité maternelle de Paris.

La peinture allemande à l'époque du Romantisme. Cat. De Exposición em Orangerie de Tuillerie, Paris, 1976.

LAFENESTRE, G., *Dix annés du Salon de peinture et de sculpture, 1879-1888*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1889.

Lamouline,M et E.*La faiseuse d'anges et l'évolution des pratiques d'avortement.*

Larousse, *Dictionnaire de l'Ancien Français*, Paris 1968.

LARROUMET, G., *L'art e l'État en France*, Paris, Hachette, 1895.

LARSON B., "*La génération symboliste et la révolution darwinienne*" in *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993* (Réunion des musées nationaux, Gallimard/Electa, 1993), pp. 322-341.

LEITE, J.R.T. *Dicionário crítico da pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 555 p., il. color.

LEMOINE, S. *De Puvis de Chavannes a Matisse et Picasso.* Paris, Editions Flammarion, 2002.

LEMOISNE, Paul-André. *Gavarni, peintre et Litographe.* H. Floury éditeur, (Paris, 1924) .

Les Années romantiques, La peinture française de 1815 à 1850, exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes du 4 décembre 1995 au 17 mars 1996, aux Galeries Nationales du Grand-Palais du 16 avril au 15 juillet 1996, au Palazzo Gotico, Plaisance, du 6 septembre au 17 novembre 1996, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.

Les Français peints par eux-mêmes, Panorama social du XIXe siècle, par Ségolène Le Men, Luce Abélès et Nathalie Preiss-Basset, exposition au musée d'Orsay, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993 (Les Dossiers du Musée d'Orsay).

LETHÈVE, J., *La vie quotidienne des artistes français siècle*, Paris, Hachette, 1968.

LEYMAIRE, J., *La peinture française: le Dix-Neuvième siècle*. Genève, Skira, 1962.

LIÈVRE-CROSSON, E., *Du réalisme au symbolisme*. Paris, 2000.

Loux, F. *Rituais de vida, rituais de morte: o nascimento na sociedade francesa pré-industrial*. In: *L'heureux événement: une histoire de l'accouchement*. Catálogo de exposição. Museu da Assistance Publique –Hôpitaux de Paris (07/04 a 16/07/1995). Paris: Frazier, 1995, p. 55.

MARIN, L., "Ruptures ou le parcours d'une tête coupée: Jean et Salomé à Prato", *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, 15, 1989, p. 9-28.

MARQUES, L. *Catálogo da Exposição 30 Mestres da Pintura no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, maio de 2001.

MATHIEU, P.-L., *La génération symboliste [Texte imprimé] : 1870-1910*. Paris, 1990.

MAVRAKIS, A., "Où commence le Diable: Judith à la rencontre de Salomé", *Storia dell'Arte*, 71, 1991, p. 120-135.

MCLAREN, A. *Sexuality and Social Order*. London :Holmes & Meier, 1983.

Mélancolie. *Génie et folie en Occident*, Catálogo de Exposição. Paris, *Galleries Nationales du grand Palais*, 10/10/2005-16/01/2006, curador Jean Clair. Paris: Gallimard/RMN, 2005.

Mergnac, M.-O et al. *Bébés d'hier*. Paris :Archives & Culture, 2004.

MICHAUD J. M. *Le Thème de Salomé dans la peinture de 1840 à 1920*, mémoire de maîtrise, Université de Paris-IV Sorbonne, 1978-1979.

MICHEL, R., "A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade", Fundação Bial de São Paulo, *XXIV Bial de São Paulo : Núcleo histórico : antropofagia e história de canibalismo*, v.1, São Paulo : A Fundação, 1998, p. 120-133

MICHEL, R., *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard/ Réunions des Musées Nationaux, 1992.

MICHEL, R., *Le Beau idéal*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, 1989. (Catalogue)

MICHELI, M., *David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso: 1e poetiche. Antologie degli scritti*, Milano, 1982.

MICHELI, M., *Idee e storie di artist. Courbet. Daumie. Fattori*. Milano, 1981.

MIGLIACCIO, L. O século XIX: da colônia à independência. In: *Mostra do redescobrimento: século XIX*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 36-215

MIRABETE, J. F. *Manual de Direito Penal*. São Paulo: Atlas, 2002.

MIRIMONDE, A., *Le Langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*. Paris, 1984.

MORALEJO ALVAREZ, M. R., “ *Un ejemplar de la primera edición de ‘Los Caprichos’ de Goya, con comentarios manuscritos, en la Biblioteca de la facultad de Letras de Zaragoza*”, Boletín Museo Camón Aznar, IV, 1981. pp.5-22.

MOREL, M-F. *HISTOIRE DES NOURRICES*. Article personnel fait pour Marie-France Morel en 2005. Artigo no prelo, cedido pela autora após entrevista em sua residência sobre o tema desta tese. p. 1.

MÜNZ, L., *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Viena, 1949.

Muray, Philippe. *Le XIXe siècle à travers les âges*. Paris : Gallimard, 1998.

Musée du Prieuré [Texte imprimé] : symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps.

Musée départemental du Prieuré (Saint-Germain-en-Laye, Yvelines), Paris, 1980.

NICOLAIEWSKY, A. Os desenhos de Pedro Weingartner. In 19 & 20, revista eletrônica Dezenovevinte v.3, n. 3, julho de 2008.

NOCHLIN, L., *El realismo*. Madrid : Alianza Forma, 1991.

Nourrice ou Crèche. *Histoire de l'enfant gardé au 19^e siècle*. Musée Château Saint-Jean. catálogo de exposição.

NOVOTNY, F., *Pintura y Escultura en Europa. 1780-1880*. Madrid: Cátedra, 1979.

L'Ottocento. Milão: Electa, 1994.

OFFEN K., "*Depopulation, Nationalism and Feminism in Fin-de-Siècle France*," *American Historical Review* 89 (1984), pp. 648-676.

PANTORBA, B. *Mariano Barbasán*. Zaragoza: Cazar, 1984. Edición crítica de Manuel García Guatas.

PERROT, M. *Mon histoire des Femmes*. Paris: Ed. Seuil, 2006.

PETCHESKY R., *Abortion and Woman's Choice: The State, Sexuality, and Reproductive Freedom* (Boston: Northeastern University Press, c.1990), p. 39.

PEYRE, R., "*La peinture française pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Histoire et peinture du genre : Gérôme, Jean-Paul Laurens*", *Études d'art*, n.d.

PIETA, M.B. *Modernidade na Pintura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra, 1995.

PONTUAL, R. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apresentação: Antonio Houaiss ; Texto: Mário Barata, Lourival Gomes Machado, Roberto Pontual, Carlos Cavalcanti, Flávio Mota, Aracy Amaral, Walter Zanini, Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTALIS, R. y BERNALDI, H., *Les gravures du dix-huitième siècle*. Paris, 1880-1882.

PREAUD, M. *Mélancolies*. Langres: Klincksieck, 2005.

PRIGENT, H. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris : Gallimard, 2005.

RAGO, Margareth. *Amores Ilícitos na Paris de Émile Zola* in *Revista de História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 1 julho-dezembro, 1988.

REYERO, C. ; FREIXA, M. *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

RONSin, F. *La grève des Ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France 19-20 siècles*. Poitiers, éditions Aubier-Montaigne, 1980.

ROSA, R. & PRESSER, D. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: ed. Da UFRGS/Fumproarte, 2000.

ROSENBERG, P., *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, 1974-1975. (Catalogue)

ROSENTHAL, L., *Du romantisme au réalisme; essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848, Paris, 1914, rééd.* Paris, Macula, 1987

ROSSI, M. S. *Circulação e Mediação da Obra de Arte na Belle Époque Paulistana*. Anais do Museu Paulista ano/vol 6/7, número 007. São Paulo: USP, 2003.

SCARINCI, C. *A Gravura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: editora Mercado Aberto, 1982.

SHIFF, R., *Cézanne and the end of Impressionism : a study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*. London, 1984.

SIGNAC, P., *De E. Delacroix al neoimpresionismo*. Buenos Aires, Poseidón, 1943.

SILVERMAN D., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France, Politics, Psychology and Style*. Berkeley, 1989.

SIMIONI, A.P. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. In *Tempo Social*. Volume 17, n. 1, São Paulo, junho de 2005.

SIMON, C. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia do sistema de artes visuais no rio Grande do Sul*. Porto Alegre: PPG, FFCH, PUCRS, 2002. tese de doutorado

Sophie Echnez Rédaction Club-Internet, *Sur les chemins de l'égalité : contraception, avortement, violences contre les femmes*, 06/05/02 ; http://perso.club-internet.fr/la_pie/egalite/dates/datcorps.htm

SPEERT, H. *Histoire illustrée de La Gynécologie et de l'obstétrique*. Paris, éditions Roger Dacosta, 1973.

Stéphane Berteaux et Le collège Pierre de Ronsart, *Le courage de regarder les choses jusqu'au bout*, 06/05/02 ; www.studio-internet.com/ecritures41/anniernaux2/

STOICHITTA, V. I. Y CODERCH. A. M., *El ultimo carnaval, un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela, 2000.

SYMINGTON, M., *Critique de la peinture chez les symbolistes : domaines français et anglais : pour une approche poétique*. Paris, 1998.

TABARANT, A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, 1963.

Tardieu, Ambroise. *Étude médico-légale sur l'infanticide*. Paris : J.-B. Baillière et fils, 1868.

TELLES, L. O Príncipe dos Pintores Rio-Grandenses-Pedro Weingartner. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, volume VI- ano III, n. 148, 03/10/1970.

The Cult of Images (Le Culte des Images): Baudelaire and the 19th-Century Media Explosion. UCSB Art Museum, University of California, Santa Barbara, April 6-May 8, 1977. Santa Barbara, California: UCSB Art Museum, University of California, 1977.p. 8

The Studio – Studio Talk. London: *The Studio*; Paris: Librairie Ollendorff, 1901.

THEBAUD , F . *Quand nos grand-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre deux guerres.* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

THIEME,Ulrich & BECKER,Felix. Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1-4 Leipzig : E. A. Seemann, cop. 1980-1989.Tomo XXXV pag. 292.

THOMSON,R. *The troubled Republic.*Londres e New Haven:Yale University Press,2004.

TILLIER, A. *Des criminelles au Village. Femmes infanticides en Bretagne (1825-1865).* Rennes, Presses Universitaires, 2001.

TOURNEUX, M. *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai Bibliographique,* Paris, 1919.

TURQUAN V., *Contribution à l'étude de la population et de la dépopulation* ,Paris, 1902.
Un nouveau rapport entre féminité et maternité in KNIBIEHLER,Y. (org). *Maternité, affaire privée, affaire publique.* Paris: ed. Bayard, 2001, p.26.
ver em http://www.assietteaubeur.org/vdg/vdg_f1.htm

William Bouguereau : 1825-1905 Musée du Petit-Palais, Paris, 9 février-6 mai 1984 ; Musée des beaux-arts de Montréal, 22 juin-23 septembre 1984 ; the Wadsworth atheneum, Hartford, 27 octobre 1984-13 janvier 1985. Paris : Musée du Petit-Palais , 1984.

WITKOWSKI. *Histoire des Accouchements chez tous les peuples*, (Paris, 1887).

XEXÉO, P.M.C. *Aspectos da paisagem brasileira: 1816-1916.* Introdução, Prefácio: *Onofre Penteado.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977. 30 p.

ZANINI, W. (org.) *História geral da arte no Brasil.* Apresentação: *Walther Moreira Salles.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v. , il. color.

ZOLA, E. *Fecondité. Les Quatre évangiles.* Paris, ed. L'Harmattan, 1993.

ZOLA, Émile. *Nana.* São Paulo: Ed. Hemus,1982.

ZOLA,E. *L'œuvre.* Gallimard, (Paris, 1983).

ANEXOS :

ANEXO 1:

Foi através de um e-mail recebido em 2008 durante a escrita da tese, sem nenhum interesse acadêmico por parte do arquiteto Jeronimo Vernetti que surpreendentemente descobriu-se dois retratos pertencente ao seu acervo particular. O atual proprietário está residindo em Dubai-UEA e descobriu a autora da tese através da rede mundial da internet ao associar artigos de Pedro Weingartner com a mesma. Coincidentemente, a autora e o proprietário foram colegas de graduação em arquitetura e Urbanismo na UFPel facilitando assim o contato e também a confiança na fonte.

O par de retratos datados de 1904, um de Maria Isabel Leitão (1844-1876) e o outro de José Maria Moreira (1830-1903) ambos de autoria de Pedro Weingartner. A retratada chamava-se Maria Isabel Leitão Moreira, nascida em Pelotas em 28/06/1844, e era uma das netas do "lendário" casal da aristocracia pelotense formado por João Simões Lopes e Izabel Dorothea da Fontoura. (ver no final do texto e-mails e imagens das obras)

A imagem desta mulher e as formas do rosto foram algo instigante e curioso ao primeiro olhar da obra, pois a nosso ver antes mesmo de sabermos das datas e do histórico do retrato, tratar-se-ia iconograficamente da mesma mulher da parte central do tríptico, ou seja, da mãe.

O questionamento do colecionador era simplesmente de querer entender melhor porque o tataravô dele comissionou os retratos ao pintor.

A encomenda foi feita por José Maria Moreira (1872-1919) e segundo a fonte, possivelmente o filho ‘*encomendou o quadro logo depois da morte do pai... uma forma de memória culta ...*’

Primeiramente, cogitamos a hipótese da encomenda ter-se dado através amigo Carlos Magalhães de Azeredo, então cônsul em Roma, do qual em 1903 fez o retrato do diplomata e de sua esposa. Dado ao fato de que José Maria Moreira era amigo do embaixador pelotense em Roma nesta época, acreditamos que tenha sido através dele. A descoberta deste retrato corrobora a hipótese do uso da fotografia e da diplomacia, como ‘intermediários’ nas encomendas de obras para o pintor que já tinha sua obra conhecida pela sociedade brasileira da época mesmo o pintor estando fixado em Roma.

A semelhança física da retratada, o nariz, os olhos, a boca além da data relativamente próxima do retrato sendo este anterior à composição do tríptico. Em vez de usar uma modelo, o pintor poderia ter se baseado neste retrato ou até mesmo na fotografia que ainda estaria em sua posse em seu atelier em Roma.



Pedro Weingartner
Retrato de Maria Isabel Leitão Moreira, 1905
Óleo sobre tela, 72x92cm
Coleção Particular



Cartas de Joaquim Nabuco à Pedro Weingartner
Fonte : Acervo da Fundação Joaquim Nabuco- Recife

Av. Dezanete de Agosto, 2187
Casa Forte 52061-540 - Recife - PE
<http://www.fundaj.gov.br>

JN Cap 34 doc 667
Pedro Weingartner
Roma
Washington, 28 de Outubro
1905

Meu caro Amigo Sr. Weingärtner,

Somente agora vejo o seu retrato e
peço-lhe que me creia mais do que antes
decido, com movido e feliz ao sentir-me
possuidor d'essa obra d'arte para mim
inapreciavel. N'ella esta' todo o seu
coracao e o seu talento. Não preciso
dizer mais, não lhe poderia dizer tudo.
Do seu todo em Roma
Joaquim Nabuco

JN
CAP 60 doc. (1194)
a 493

Brazilian Embassy,
Washington, D.C.

(Pedro)

Oct. 29, 1908.

Meu caro Sr. Weingärtner,

Não o posso esquecer, mesmo que fosse ingrato, porque o tenho sempre diante dos olhos no seu bello retrato, do qual sou orgulhoso possuidor. Às vezes, quando me sinto cansado e preciso distrahir-me, tomo as photographias dos seus quadros e percorro a sua galeria. É este um meio que não me falha de repousar e renovar o espirito. Devo-lhe mais este favor, de me ter dado a melhor das medicinas cerebraes de que faço uso.

Diga-me se sua Galeria tem argumentado muito nestes annos ultimos. Já agora quizerater completa a sua obra. Sabe o que tenho. Em materia de retratos, tenho o de Madame M. de Agredo e o de Madame Brumo Chaves. O primeiro, creio, é o mais antigo. De quadros antigos, a Sentença de Paris, Bacchanal, Vingança de Pan Rhapsodia, Daphnis e Chloê, Meditação, Flautas de Pan, (2) Brigas de Gallos, e o impagável Recitator Acerbus. Como quadros italianos, tenho Ave Maria, Tempora mutantur, A bordo do Regina Margherita, A nova "estrella", Casamento em Anticoli, Ceifa em Anticoli, O modelo, Bailarina. Como quadros

JN
CAP 71 doc. (1409)
a 4g 4

Brazilian Embassy,
Washington, D.C.

Junho 1, 1909.

Meu caro Amigo Sr. Weingartner,

Ha tempos recebi a bella collecção de photographias dos seus quadros e agradeço-lhe muito sinceramente essa sua affectuosa lembrança. Sabe que o admiro e que os seus quadros têm para mim o valor de traduzirem uma bella alma. Eu não lhe poderia ser util junto ao Barão do Rio Branco. Não podia recommendar a obra, porque nunca a vi, e o artista, o patricio, não precisa ser recommendado a elle. Elle o conhece tanto como eu. Duvido, porem, que o assumpto seja palatable ao nosso publico, ou a qualquer outro. A arte é realmente como a luz, doira o que toca, mas ha assumptos que a maior Arte do mundo é impotente para poetisar. Elle preferirá de certo outros quadros seus. Aqui o Sorolla fez uma Exposição e o enthusiasmo pela nova Escola Hespanhola é maior do que por qualquer outra.

Os assumptos portuguezes teriam grande successo no Brazil. Sei que muito custa mudar, mas neste caso acredito que a mudança seria uma renovação e lhe abriria grande successo no Brazil. ~~Sei que muito custa mudar, mas neste caso acredito~~ que a mudança seria uma renovação e lhe abriria grande carreira. Seus retratos têm muita alma e character.

Creira-me sempre seu,

Patricio e Amigo Obro.

Joaquim Nabuco.

Weingarten 29-10-08 (1194,1)

-2-

Rio-Grandenses, ou do Sul do Brazil, Troppo tarde, Arrependimento, Piquete do General Arthur Oscar, Federalistas de 1893, Donde é As Herdeiras, que tambem tenho?

E depois d'isso o que veio? Estimaria ~~saber~~ que tem properado e que vae bem de saude. A falta do nosso ~~amigo~~ Barros Moreira lhe será sensivel, mas tem o Magalhães de Azeredo. Eu não me consolo de não lhe ter pedido que fizesse o meu retrato. Estou certo que o faria com amore. Quem sabe se ainda algum dia! A esperança de Roma ainda não morreu em mim, mas estou velho. Perdi a occasião. Aviso aos que ainda estão n'ella!

Não sei se pôde abandonar o terreno da lucta, agora que tem sua clientela formada, mas eu estimaria bem se fosse ao Minho e nos reproduzisse scenas portuguezas ~~as~~ ^{far} como ~~as~~ com as da Italia. Será o Lima tão bello como a tradição, desde os Romanos, o figura? Creio que só me fiaria na sua impressão. Uma ~~boa~~ temporada ás margens d'elle, e em Vianna, na ~~foz~~ ³, talvez resultasse em algumas obras primas, que espalhariam pelo Brazil e ~~pelo~~ mundo a admiração pela paizagem portugueza, de todo desconhecida longe d'ella.

Mas parece um attentado querer afastal-o de Roma, mesmo pelo tempo indispensavel para ver e sentir o Minho, sobretudo Ponte de Lima e o Lima. Palo-lhe d'elle como do Valle de Tempe, ~~pe~~ ² pela fama historica. Mas estou certo de que não voltaria desengano ~~do~~.

Esta não tem outro fim senão matar saudades e mostrar-lhe que sou sempre o seu constante admirador e amigo.

Joaquim Nabuco.

PEDRO WEINGÄRTNER

ROMA

53-B, VIA MARGUTTA

Roma 29 de Ab. 1905.

JN

CP 160 doc.

2594

(3319)

Senhor Ex^{ma} Sr^o J. Nabuco.

Enviei ao Il^{mo} Sr^o D. Hilário
Gouveia, Avenue Kleber 52, Paris
uma caixa com o meu auto-
retrato dedicado a V. Ex^{ma} com
foi o desejo de V. Ex^{ma} cujo pe-
diro me lisongeou muito
— não sei se agradará a
V. Ex^{ma} o meu retrato, não me
pintei mais bonito, antes te-
nho uma expressão bastante
séria, que não me foi possível
de evitar, e assim eu creio
que mesmo tendo essa expres-
são pouco amável

o bom amigo Barros me disse que
 F. E.º parte no dia 2 de Maio.
 e assim desejo a F. E.º uma feliz
 viagem, e boa permanença em
 Washington.

Eu pretendo de partir para o
 Brazil em Julho a.e. onde
 pretendo me demorar um
 anno, e depois regressar
 a Roma.

Sou com toda estima e
 consideração de F. E.º

D. O.º

Pedro Weingärtner

5368,3

minha independencia, para
poder mais tarde pintar
quadros de maiores dimen-
sões. — Fiz um quadro
grande; um triptico (chegou a
faissane d'ange) o qual mediu
4.20 x 2.20 mt. reproduzindo
uma scena que se deu ha
dois annos, em Paris.

Trata-se de uma mulher
que queimou 150 creaturas.

O assumpto e' pouco ty-
pico, mas eu devo mar-
char com o progresso.

PEDRO WEINGÄRTNER
ROMA
33-B, VIA MARGUTTA

Roma 15 de Dez 1908.

CP 362, doc. 5368

abg4

Ex^{ma} Am^a Sr^a Joaquin Tabuco.

Apresento-me em mandar-lhe
outros phot. de alguns quadros
antigos e dos ultimos trabalhos.
Sinto que a collecção não
esteja completa; desappareceram
umas 30 lastros photographicos
- Os quadros feitos n'Allema-
nha e no Brazil não tenho
nenhum phot.

Como vejo que se intere-
sa pelos meus trabalhos, con-
responder-ei a favor da amabi-
lidade, enviando portual-
mente a reproduccão de

5368,1

qualquer trabalho acabado.
A idea de fazer uma
temporada em Portugal,
em todo o sentido seria
de interesse.

Artisticamente, não creio
que seja inferior a'Italia,
e menos explorada. — E a
prova que seria muito en-
volvida, attesta a viagem
que fez o pintor portu-
guez Malhoa ao Rio de
Janeiro, o qual vendeu,
n'uma exposiçã, 90 contos

5368,2

Os portuguezes que pouco
interesse tem para a arte,
compram os quadros por
patriotismo.

Sinto porém, que em tal
caso não posso explorar os
seus campos. — Ando
neurasthenico e cansado;
pretendentes ir ao Brazil
em Julio ou Ago. para tra-
tar dos meus interesses.
Quero ver se com uma
exposiçã, posso fazer a

5368,7

PEDRO WEINGÄRTNER

ROMA
53-B, VIA MARGUTTA

15-12-08

5368,4

que me pudessem ajudar
- La Porto Alegre tem
uma Galeria, em um mais
facilidade poderia collocar
o quadro.

Quero desculpar-me o
meu abreviamento - mas tu
dos neste mundo precisa-
mos de protecção, e mais
ainda os artistas.

A colonia brasileira
esta hoje bem reduzida,
e o nops tem Barros
Moura; que sempre para

para não envelhecer antes
do tempo - Os ultimos
acontecimentos no Rio Grande,
me dariao muitos motivos
para quadros: - scenas dra-
maticas, - de factos conta-
dos por soldados e gauchos,
que me impressionarao quan-
do fiz uma viagem a caral-
lo de Sta Catharina a Porto
Alegre, durante a revolução.

Eu aproveitaria somente
a idea, para não offender
nem os outros partidos

Mas para pintar quadros
 deste genero, preciso ter os
 meios para poder trabalhar
 sem ter necessidade de
 vender; para conseguir a
 minha independencia basta
 vir uma ~~recomendação~~ de
 meu bom e querido amigo
 ao Barão do Rio Branco ou
 qualquer pessoa influente,
 para poder conseguir a
 venda do meu quadro. (tip
 lico) Não se quadro
 patriótico, por isto talvez

encontrarei qualquer obstaculo,
 mas as Galerias n' Europa
 nunca se importam, e não
 fazem questões. que seja qua
 dro patriótico, basta que
 seja um trabalho d'arte.

E como o novo edificio da
 Escola de Bellas Artes, tem
 salas muito grandes, neces
 sitará de quadros maiores
 Tambem em S. Paulo ha
 o Museu d'Ipiranga, que
 compra quadros, mas pou
 co conhece pessoas influen
 tes.

PEDRO WEINGÄRTNER

ROMA

53-B, VIA MARGUTTA

15-12-08

5368,8

nos artistas e pensionistas,
foi de uma amabilidade
extrema, muita falta nos
faz, mas sempre tenho 'os
Ministros Bruns Chaves e
família e certos verdadeiros
amigos.

Não perdi ainda a es-
perança de pintar o
retrato dos prezados amigos
que eu farei da vero com
amore - Como um dos
homens mais eminentes
brasileiros, por força per-

5368,9

PERDO WEINGARTNER

ROMA

1791 18 MAR 1871

1871

precisa figurar na nossa
galeria; Com um pouco
de ritardo, felicito-lhe
pelo successo que teve em
Paris, e de que tambem os
jornaes italianos fallarao

Agradeço a benevolencia
que me tem mostrado,
e que muito me orgulha.

Sou com a mais alta
estima, seu grato admi-
rador e amigo

Pedro Weingartner

(5931,1)
Estive em Trancoso ao Castello, para
a grande feira, que durou 7 dias
é uma das festas mais bonitas
de Portugal.

Onde mais me demorei foi em
St. Martha, entre Trancoso do Cas-
tello, e Tonde do Lima. - St.
Martha é muito pittoresca, os
restauradores das lavouras são muito
bonitos, ricos de cor, as mulheres
bonitas, esbeltas, entre ellas mi-
lhes bonitas, que com a maior
amabilidade se prestavam para
modellos, e ainda me facilitaram
o trabalho. - toda população é

muito servicial e bondosa. ^{mas}
menos social e alegre que a (5931,2)
população italiana. - Também as
aldeias são menos povoadas
e o portuguez vive mais em sua
casa, por isto para nos porto-
gueses é mais difficil de estudar
suas abitudes - nos campos não
se vê quase ninguém. - tudo isto
dá uma tristeza, como também
triste e melancolica são as
canções populares. - Muito
gostei de Tonde do Lima, onde
vi a grande feira, e com pouco
voltei para me demorar mais
tempo. - Tonde do Lima ainda

(5931,3)
tem o encanto das cidades anti-
gas, longe de todo transito, tem
cantos e ruas muito pittorescas
A vida em Portugal e' muito
mais cara que a Italia.

Toda paisagem do Alentejo e
bonita, ate a fronteira espanho-
la, depois e' triste e abandonada,
as pouco cultivadas, sem rega-
lagens.

Aqui nos contaram do successo
do pintor Torolla, e dizem que
elle ganhou 2 milhoes de francos.
Eu conheci aqui em Roma
o Sr. Torolla, e na realidade

PEDRO WEINGÄRTNER

ROMA

59-B, VIA MARGUTTA

Roma 20 de Set 1907

N.
Ep. 291 da (5931)
at 91

Ex.^{mo} Sr. J. Nabuco:

Estou em grande falta com
o bom amigo, e peço desculpa
desta falta. Peguei o seu
conselho, e passei alguns
mezes no Alentejo, donde lhe
enviei um cartao, - o Al-

entejo realmente e' muito
pittoresco, e estou admirado
de que os artistas portu-
gueses não o tem explorado.

mirarã a technica, e tom
(5931,5) collorido, e desenho correcto.
mas os ultimos trabalhos
nao deoão impropas algu-
ma, — naõ creio que o pu-
blico para o futuro se con-
tenterã de simples estudos
como no momento — sempre
os artistas fão estudos e
trabalho como os faz Torrela
mas eraõ trabalhos prepa-
rados para os quadros, e
nunca os artistas se podemã
imaginar que chegasse

(5931,6)
o dia, que se desse mais im-
portancia a estudos e esboço
que a quadros acabados.

A colonia brasileira sempre
diminui mais, Tambem por-
tirão (separadamente) para Pa-
ris, o Marquez Mac Loure e
a Senhora, falla-se de sepa-
raçao, e Tambem haue em
Paris um duello entre Martim
(da legaçao portugueza) e o Marquez.

Porei mandarei mais algu-
mas photographias dos meus
ultimos trabalhos, — dos quadros.

(5931,7)
feitos em Portugal, só posso man-
dar uma phot. os outros qua-
dros ainda não estão conclui-
dos.

Desejo ao bom amigo e
respectivel familia, saúde e
felicidade para o novo anno.

Seu sempre seu grato e affec-
cionado amigo e admirador

P. Weingärtner

Junto vão algumas phot. de
Ponte de Lima, Lillastha, e
Viamas do Castello.

PEDRO WEINGÄRTNER

ROMA
53-B, VIA MARGUTTA

20-12-09
elle tem muito me-
rito, os primeiros
(5931,4)
trabalhos com os quaes
elle tem medalhas, são muito
bons, mais agora se paga
mais a firma — Ti uma
exposicao delle em Köln (ni-
Allemanha) onde tinha 70 qua-
dros, mas gostei só de 4-5
trabalhos, o resto era bem
medocre, tanto que o resul-
tado pecuniario foi muito me-
dosto. — para os compradores
allemaes, faltava a alma nos
quadros de Torrell, — muito ad.

SOBRENOME WEINGÄRTNER,	Nome ..Pedro..	Profissão - cargo: Pintor	FICHA ---
* ..26./..07.../..1853..local: Porto Alegre		+ ..26./12./1929...local: Porto Alegre	
Relação com o IA: Em 1914 vende o quadro 'Maricás' para a Pinacoteca do Instituto de Belas Artes Presenteia o Instituto com seis gravuras A pedido de Libindo Ferrás Weingärtner visita a Escola e aconselha os alunos Faz bancas na Escola de Artes			
Na tese: (Parágrafo no texto da versão 2000) 2.5.1- 2.5.2 - 2.10.5 - 3.5.3 - 3.7.3 - 3.9.8 - 6.8.4			
Fontes do Arquivo do IA: Relatórios de Libindo Ferrás Livro de Atas das bancas dos exames da Escola de Artes		Fontes de imagens: F3.034	
Outras fontes		Datas de processamento dessa ficha: 18.03.2000	

Para o observador, que se aproxima da obra de **Pedro Weingärtner**(1853-1929), os dilemas, os problemas e as escolhas não são pequenos¹. A sua obra, sepultada pelo seu mito debaixo de uma estética cultivada entre inúmeros embates e contradições, carrega-se da riqueza da dúvida e do enigma. Absolutamente clara e doméstica cultivou o enigma, cavando abismos de estranhamento através do silêncio daquilo que o pintor não disse.

Ao observar o que foi feito com de Pedro Weingärtner como pessoa na política cultural do Império e da República, através das instituições de arte plásticas, fica evidente o escasso e distorcido projeto civilizatório que esses dois regimes tiveram.

No Rio Grande do Sul, o estudo da figura silenciada do pintor Pedro Weingärtner, constitui amostra acabada da instauração da política cultural republicana sul-rio-grandense contra a carência da política cultura artística imperial na província. Como amigo e bolsista pessoal de D. Pedro II, foi uma peça da representação e do imaginário integrada à corte imperial e como tal associado à representação do antigo regime². O seu vínculo com o novo regime tornou-se problemático, como aquele dos dois anos (1891/2) nos quais permaneceu no ENBA como professor de Desenho Figurado (Guido, 1956 : 53/5). Os homens, que integram o governo republicano, o respeitam. Não o perseguem, mas não o estimulam oficialmente. Quando o governo lhe encomendou alguma obra pública, houve um tremendo alarido na imprensa contra essa encomenda e contra o pintor (Guido, 1956 : 112/ 5). Em momento algum há registro do seu nome ser cogitado para ser membro da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Quando muito foi convidado discretamente por Libindo Ferrás para fazer banca² nos exames finais da Escola de Artes do Instituto. Assim foi usado para legitimar a nova instituição republicana, mas essa se abstém de qualquer outro vínculo comprometedor. O seu apoio e clientela foram a nova burguesia local emergente, formada ainda no regime imperial, garantindo a sua atividade de pintor. O estudo dessa clientela nos fornece uma tênue amostra pontual do rarefeito sistema de artes visuais sulino da época. Mas isso ainda está para ser feito.

¹ - Pontos de uma palestra feita no 26 de setembro pelo autor no Auditório de MARGS

² - {024Relat}

Esse conjunto praticamente vazio do sistema de artes visuais, ao mesmo tempo nos fornece uma amostra da corajosa atitude republicana da criação de uma Escola de Artes num ambiente com essas características e com esse mercado de arte.

Pedro Weingärtner não teve no plano da reprodução da vida artística, nem escola nem discípulos que reivindicassem a continuidade de sua obra, como registra Ângelo Guido (1956: 105) "*Nunca lá (atelier de Weingärtner) encontravam alunos e discípulos, que não os teve o pintor*". Essa reprodução deveria ser fruto de uma instituição com um projeto descentralizador, ancorado na vida coletiva, como se propunha a Primeira República ao lançar, para toda sociedade sul-rio-grandense, o projeto do Instituto de Belas Artes. Com efeito deveu-se ao grupo dos fundadores do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul a qualificação inicial dessa continuidade de reprodução através das condições da instalação de um processo civilizatório. Mesmo que essa instalação no mundo concreto não correspondesse às suas idéias esse projeto deveria ser levado adiante, pois como ensina Marques Júnior (1967, f.2) "*A história das instituições não corresponde à história das idéias, mas tão somente marca o desfecho de inspirações em choque, o predomínio ou o equilíbrio num regime de disputas ou opções*".

O Instituto de Belas Artes cumpre com um dos seus objetivos de inverter dinheiro do seu patrimônio para a compra de artistas locais para que esses tenham condições para se fixar residência em Porto Alegre. Assim em 1913 a Pinacoteca da Escola, adquire o quadro 'Maricás' de Pedro Weingärtner para tentara ao menos sinalizar esse sentido do aspecto patrimonial da instituição. No aspecto de recursos didáticos João Vicente Friederichs fornece modelos europeus em gesso (mãos, pés, orelha, boca e máscaras) que são mais simples do que os usados em anos anteriores.

Mas o acanhado meio cultural não fazia mais do sinalizar simbolicamente. Foi impossível um contrato docente, com um grupo de artistas estrangeiros e de uma série de profissionais de arquitetura, de escultura ou de estucadores profissionais que atuavam na época em Porto Alegre. Foi o caso de Giuseppe Gaudenzi, que foi trabalhar na Escola de Engenharia, precisamente na Escola de Artes e Ofícios

Libindo já havia anteriormente passado por esse constrangimento, face a impossibilidade de formular um convite mais profissional, aos artistas de projeção nacional, como Eduardo de Sá³, Eugênio Latour e Lucílio de Albuquerque, que haviam visitado e lecionado na Escola durante o período da 1ª Guerra Mundial. Mesmo em relação aos filhos da terra como Oscar Boeira, egresso da ENBA, Carlos Torelly e o primeiro aluno formado como professor na Escola, Francisco Bellanca prevaleceu o mesmo constrangimento econômico.

O relatório⁴ de 1920⁵ ainda foi dirigido a Victor Bastian, na qualidade de vice-presidente. O ano escolar iniciou as 9 horas do dia 17 de março com 18 alunos matriculados. Deles nove eram do curso preliminar, dois do curso médio e sete do curso superior. Desse total, dez eram alunos novos, sendo 11 mulheres e 7 homens. Nas aulas de Modelo Vivo nesse ano foi despendida a quantia de 890\$000. Os pontos altos do ano foram as diversas visitas de Pedro Weingärtner à Escola. Esse deu sugestões, fez demonstrações ao curso superior e participou das bancas do final do ano. Libindo Ferrás registrou nesse seu relatório o seu constrangimento diante da figura consagrada de Pedro Weingärtner.

³ - [F1.089.2]

⁴ - [028Relat]

⁵ - [F5.015]

3666-5307

"Esse artista, a pedido meu, gentil e graciosamente visitou a Escola, por algum tempo, dando conselhos aos alunos do Curso superior e auxiliando-os, mesmo, na execução de alguns trabalhos. Pena é que seus afazeres não lhe permitam aceitar o lugar de professor - cujos honorários - aliás - afugentariam qualquer artista de valor".

Libindo Ferrás, Relatório de 1920 da Escola ao presidente do Instituto {028Relat}

A Escola de Arte ao menos lhe adquiriu o quadro *'Solidão'* e ele presenteou a Pinacoteca com uma coleção de suas 'águas-fortes'.

Ao redor da obra primordial de Weingärtner foi possível surgir toda uma estética de mediação que nunca silenciou essa obra.

A estética de mediação que se materializa na palavra falada e imprensa na crônica, palestras, crítica de arte e história da arte. Transforma-se em eventos como exposições, leilões e salões. Institucionaliza-se em coleções públicas e privadas, galerias de, pinacotecas e museus de arte. Pedro Weingärtner esteve e continua presente em todas essas instâncias.

Na palavra falada e impressa ele está presente em Olinto de Oliveira, Carlos von Koseritz, Arno Phillip, Athos Damasceno, Aldo Obino, Carlos Scarinci e em Ângelo Guido como o maior mentor da memória de sua obra. O conjunto desses textos sobre o pintor ainda dispersos formariam um panorama, dessa comunidade do discurso, congregada ao redor do pintor e com magnitude e força simétrica de sua obra desenhada e pintada.

Também não foram feitos relatos e registros precisos dos eventos das suas exposições, leilões de arte, salões e mercado de arte que sua obra alimentou.

Um trabalho que parece possível, com a maior urgência e interesse seria reunir informações sobre instituições, coleções públicas particulares e museus de arte que possuem em seus acervos pinturas, gravuras e desenho de Pedro Weingärtner. A possibilidade surge através dos modernos meios de comunicação - como Internet. O interesse está não só na informação, mas significaria a possibilidade do mercado de arte que ainda dispõe e guarda a sua obra. Espalhada em toda a Europa e ao longo de toda a América o seu nó central e interessada maior seria Porto Alegre de onde se originou o artista a qual voltou ao final de sua vida. Associada a uma política cultural público a presença da iniciativa privada do Rio Grande do Sul teria várias razões para se rearticular com os centros culturais que guardam a obra de um dos seus filhos.

O público de Pedro Weingärtner compreendeu o que de fato está atrás de sua obra.

"O operário trabalha pelo seu salário, e o artista, o mais necessitado, possui um desejo, por mais escondido ou rebuscado que seja, o de agir sobre a alma e o de servir a uma idéia"

Maritain (1961 : 52)

No seu conjunto é possível afirmar que a idéia da obra de Weingärtner agiu sobre alma do seu público, gerando uma comunidade ao redor dessa obra. Não se trata evidentemente de uma instituição. Mas a sua obra é primordial para que o público disperso no tempo e lugar possa se comunicar entre si. E aí entra o papel da instituição para que essa obra possa circular, comunicara e constituir no seu conjunto um elemento de um projeto civilizatório.

A partir da posse dessa alma, a serviço de uma idéia do artista, há condições e mais facilidade de fazer as inevitáveis comparações e julgamentos estéticos de outras regiões e tempos. Essas obras possuem em comum serem portadores dessa alma viva a serviço das mais variadas idéias.

Somente a partir desse momento é falar de uma estética de recepção como um processo educativo. Ou seja trazer ao mundo as melhores idéias ainda latentes para as novas gerações

Pedro Weingärtner ajudou a implantar um projeto civilizatório no sul do Brasil, através das suas silenciosas escolhas.

Apesar de trabalhar, por necessidade, em outras culturas, ele continuou a criar a partir de sua seiva e da sua alma regional. Um dos índices da busca dessa alma expressa pelo artista sul-rio-grandense é o fato dos seus freqüentes retornos à terra, que não lhe comprou quase nada e o de terminar os seus dias onde passou os primeiros. Evidências desse processo é o retorno de um Pedro Weingärtner como mais adiante de um Iberê Camargo. Depois de viverem as ameaças permanentes dos apocalipses dos centros hegemônicos, retornam ao meio do qual partiram, dando testemunho que o seu espaço de origem vale a pena ser vivido.

DATAS e EVENTOS relativos a PEDRO WEINGÄRTNER (1853 – 1929)

DATA	EVENTO	Relação com POA o ILBA-RS
26.07.1853	Nasce Pedro Filho de Inácio Weingärtner e Angélica Schäffer	Porto Alegre
13.08.1867	Morre o pai	Porto Alegre
	Trabalha na Ferragem I. Rech antecessora da Bromberg	Porto Alegre
1877	Adoece. Decide ser artista. Seus irmãos Jacob e Miguel possuem litografia Weingärtner na r. dos Andradas n.º 224	Porto Alegre – Interior RS
12.02.1878	Embarca para Alemanha	
1878	Matricula-se na Kunstgewerbeschule de Hamburgo	
10.1878	Matricula-se na Grossherzoglich Badische Kunsschule	
12.10.1880	Matricula-se na Real Academia de Belas Artes de Berlim	
1882	Estuda em Paris com Tony Robert Fleury (1837- 1912) e Adolphe Bouguereau (1825-1905)	PARIS
04.04.1883	Bouguereau assina pedido de bolsa para Weingärtner	PARIS
07.05.1884	Recebe a noticia da bolsa da Mordomia da Casa Imperial	PARIS
23.08.1884	Participa do último Salão Academia Imperial de Belas Artes	
1885	Passa para Munique e faz excursões ao Tirol	MUNICH
28.01.1886	Recebe licença d Legação Imperial de Paris para ir à Roma	PARIS
1886	Se instala na Vila Strohl-Fern de Roma	
1887	Pinta o retrato da mãe em Porto Alegre antes de	Von Koseritz publica

PARIS

153 - 178

39, 63, 64, 68, 124

#11 142

	ir ao Rio	crônica
1887	Carlos Von Koseritz edita Impressões d'Itália	POA : Gundlach & Cia
1888	Expõe no Fotografo Insley Pacheco & Cia. Na rua do Ouvidor no Rio da Janeiro—Recebe critica da França Júnior	
07.06.1889	Recebe agradecimentos de Dom Pedro II pelo quadro "Direitos documentados"	
1891	Expõe "Briga de Galos" na Societé das Artistes Français	
16.05.1891	Nomeado professor de Desenho Figurado da ENBA	
28.05.1891	Toma posse diante d Diretor da ENBA Rodolfo Bernardelli	
1891	Expõe na ENBA logo após a exposição de H. Bernardelli	
1892	De férias no Rio Grande do Sul	Inicia temas gaúchos
1893	Desliga-se da ENBA: substituído por Belmiro de Almeida	
1893	Catálogo explicativo d obras expostas nas galerias ENBA	
1893	Voltou ao Rio Grande do Sul e viaja a Santa Catarina	
1895	Retorna a Roma e se instala na Vila Margutta, 53B	
22.06.1896	Convidado por Rodolfo Amoedo para expor na ENBA	
1898	Expõe em Paris ao lado Visconti e Belmiro de Almeida - <i>SALÃO DE PARIS</i>	<i>PARIS</i>
03.07.1897	Olinto d Oliveira publica «Belas Artes» sobre Weingärtner	Correio do Povo
11.12.1898	Olinto de Oliveira publica «Pedro Weingärtner»	Correio do Povo
08.1899	'Tempora Mutantur' exposta no Preço Fixo	Porto Alegre
1900	Expõe 'As flautas de Pan' Exposição Universal de Paris	
1900	Expõe em São Paulo	Visita Porto Alegre
1900	Alcides Maya o inclui Através da Imprensa	Porto Alegre : Nacional
05.1901	Exposição Estadual: seção 11ª de Ciências, Artes e Instrução. Júri: Herbet, Pinto da Rocha d Olinto d Oliveira	Porto Alegre Recebe Medalha de Ouro
1901	Arno Phillip publica «Peter Weingärtner» in Musterreiter neuer historischer Kalender	POA : Cäsar Reinhardt
09.1902	Carlos Magalhães de Azeredo. «Um pintor brasileiro»	Rio : Jornal do Comércio
1905	Expõe em São Paulo. Entrega o retrato de Júlio de Castilhos. Visita Barra do Ribeiro, Garibaldi, Bento Gonçalves e a s praias de Torres e de Cidreira	Visitas ao interior do Rio Grande

PARIS

PARIS

Belmiro - 123, 124
43, 53, 54, 69

1815

1909	Visita Portugal . Pinta "Rodeio" para o navio Rio G. do Sul Expõe em São Paulo	Grande celeuma sobre «Rodeio». O Quadro foi 'desencomendado'
1910	Em S. Paulo expõe 46 quadros. 15 de temas de Portugal. A Pinacoteca de São Paulo adquire por 10 contos o quadro 'Faiseuese d'anges'	Angelo Guido visita a exposição
1911 18.10.1911	Casa com Elizabeth Schmitt. Expõe no RIO na sede do jornal O País	Faz uma viagem ao interior do RS. Expõe na casa Voelker e vende dois quadros: para Elejalde e Alvin
1912	Trabalha no atelier da Via Margutta em Roma	
1913	Volta ao Rio Grande do Sul	A Pinacoteca do IBA lhe adquire o quadro «Maricás».
1914	Trabalha a paisagem	Interior do Rio Grande do Sul
1914-1920	Passa sua última temporada em Roma	
1918	Alcides Maya o inclui Crônicas e Ensaios	Porto Alegre : Globo
1920	Volta ao Rio Grande do Sul: Fixa residência na esquina rua Mostardeiro com a rua Dr. Florêncio Ygartua	Visita várias vezes a Escola de Artes do ILBA-RS. Faz bancas Vende «Solidão» à Pinacoteca. Faz doação de gravuras ao ILBA
1922	Expõe no Centenário da Independência: Rio de Janeiro	
1923	Expõe em São Paulo na Rua São Bento n.º 24-A	
1925	Expõe na Casa Jamardo	Porto Alegre
05.1925	Catálogo da 1ª Exposição de Outono de Belas Artes	Porto Alegre
1927	Derrame cerebral : imobiliza lado direito	
26.12.1929	Morre	Porto Alegre

Fonte principal: GUIDO, 1956

FONTES sobre PEDRO WEINGÄRTNER

- ALTO da BRONZE. Weingärtner Porto Alegre : Escritório Alto da Bronze 1996,
ANGELO GUIDO. **Pedro Weingärtner**. Porto Alegre : SEC. 1956 228 p.
DAMASCENO Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul(1755-1900)** Porto Alegre: Globo, 1971 520 p.
KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture "Moderniste" au Rio Grande do Sul - Brésil**. Paris : Université de Paris I- Pantheon.Sorbonne tese 1981 435p.
SCARINCI, Carlos **A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980** Porto Alegre : Mercado Aberto 1982 pp.23/6

Periódicos

OBINO. Aldo. «Meio século da morte de Pedro Weingärtner» **Correio do Povo**. Porto Alegre 17.02.1979

OLINTO de OLIVEIRA, Olímpio. «Bellas Artes» (Carlos Torelly, Libindo Ferrás e Pedro Weingärtner) **Correio do Povo** Porto Alegre : 03.07 1897

----- «Pedro Weingärtner». **Correio do Povo**. Porto Alegre 11.12.1898

«Weingärtner foi clássico e nativista» Revista ZH. **Zero Hora**. Porto Alegre : Revista ZH, n.º 971 10.12.1996

Documentos do Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS

Relatórios de Libindo Ferrás ao Presidente do ILBA - RS

MEMÓRIA de PEDRO WEINGÄRTNER

DATA	EVENTO	FONTE
1929	GONZAGA DUQUE Contemporâneos	Rio : Tip. Benedito de Souza
1929	ÂNGELO GUIDO «A pintura no Rio G. do Sul»	POA : Revista do Globo 1929
1930	ÂNGELO GUIDO «Pedro Weingärtner, pintor romântico»	POA : Revista do Globo, jan. 1930
25.10.1931	FABIO de BARROS «Pedro Weingärtner»	POA: Diário de Notícias Siplément
25.10.1931	ÂNGELO GUIDO «O bucolismo de Pedro Américo»	POA:Diário de Notícias Suplement
1933	ÂNGELO GUIDO: «A pintura do Rio Grande do Sul»	POA: Rio G. Sul em Revista
02.09.1935	« O Pavilhão Cultural da Exposição Farroupilha »	POA: Diário de Notícias
20.09.1935	Catálogo da Seção de Belas Artes da Exp do Centenário	POA: Centenário Farroupilha
1939	FRANCISCO AQUARONE «História da Arte no Brasil»	RIO de JANEIRO
15.11.1939	ÂNGELO GUIDO «Meio século de pintura no Brasil»	POA : Jornal do Estado
1940	ÂNGELO GUIDO «As artes plásticas no Rio G do Sul» Anais do II Congresso Sul-Rio-Grandense de História e Geografia	POA : Vol 4º
1940	ÂNGELO GUIDO : «As artes plásticas no Rio G d Sul»	POA : Porto Alegre – Biografia de uma cidade
01.1941		RIO: Ilustração Brasileira
1941	FRANCISCO AQUARONE«Primores da pintura no Brasil	RIO:
1942	ÂNGELO GUIDO«As atividades artísticas no RioG d Sul»	POA : Rio Grande do Sul- Imagem da terra gaúcha.
1944	FREDERICO BARATA Eliseu Visconti e seu tempo	RIO : Zélio Valverde
1944	ATHOS DAMASCENO «Jornais críticos e	POA

	humorísticos de Porto Alegre em Porto Alegre»	
1944	ÂNGELO GUIDO «Evolução da pintura no Rio Grande do Sul»	RIO : Lanterna Verde nº 8
1944	Reis Júnior História da pintura no Brasil	Rio : Leia
1945	GUIA do MUSEU NACIONAL de BELAS ARTES	RIO : ENBA
1945	ATHOS DAMACENO « »	POA: Boletim Municipal ano 7. N.ºs 19 e 20
1954	FERNANDO JORGE Vidas de grandes pintores d Brasil	S. Paulo : Martins Edit.
1954	ADO MALAGOLI Museu de Arte do Rio Grande do Sul	POA : SEC - Divisão de Cultura
24.07.1955	ÂNGELO GUIDO «Pedro Weingärtner e a sua terra»	POA : Diário de Notícias
1956	ÂNGELO GUIDO Pedro Weingärtner	POA : SEC -Divisão de Cultura
1968	ÂNGELO GUIDO «Um século de pintura no Rio G d Sul» in Enciclopédia do Rio Grandense	POA : Sulina pp.117/42
03.10.1970	LEANDRO TELES: Retrospectiva Pedro Weingärtner Galeria Federal, Círculo Militar , Andradas nº 1250	POA : Correio do Povo Caderno de Sábado
1971	ATHOS DAMASCENO Artes Plásticas no Rio G do Sul	POA : Globo
1978	Catálogo geral: Obras do Museu do Rio Grande do Sul	POA : DAC-SEC
17.02.1979	ALDO OBINO «Meio século da morte de Pedro Weingärtner »	POA : Correio do Povo
1980	MARIA LÚCIA B. KERN Les origines de la peinture "Moderniste" au Rio Grande do Sul - Brésil	PARIS : Universite de Paris I- Pantheon. Sorbonne TESE
1982	CARLOS SCARINCI Gravura no Rio Gd Sul 1900-1980	POA : Mercado <u>Aberto</u>
06-30.11.1996	Exposição: «Pedro Weingärtner»	Escritório de Arte Alto da Bronze

RELACOES DIPLOMATICAS DO BRASIL

tes Estados signatarios da Convenção de 14 de março de 1834, para a protecção dos cabos submarinos, sob o ponto de vista da execução do art. 13 da referida Convenção.

Assignou, por parte do Brasil, a 1º de dezembro de 1836, a declaração interpretativa dos arts. 2º e 4º da Convenção acima referida.

- 21 — Barão de Penedo (Francisco Ignacio de Carvalho Moreira, Conselheiro, ex-Deputado), Enviado Extraordinario e Ministro Plenipotenciario..... 14 de jan. de 1889.

BRASIL-REPUBLICA:

- 22 — Barão de Itajubá (Antonio de Araujo e Abreu, 2º Barão desse titulo, Conselheiro), Enviado Extraordinario e Ministro Plenipotenciario..... 19 de dez. de 1889.

Chegou a Pariz em janeiro de 1890 e foi recebido em audiencia de entrega de credencial a 20 de junho de 1890, sendo assim reconhecida pela França a Republica Brasileira.

- 23 — Gabriel de Toledo Piza e Almeida, Enviado Extraordinario e Ministro Plenipotenciario..... 2 de agosto de 1890.

Assignou com o Plenipotenciario japonês Soné Arasuke Jushû o Tratado de Amizade, Commercio e Navegação entre o Brasil e o Japão, concluido em Paris a 5 de novembro de 1895.

Assignou em Pariz a 25 de julho de 1902, com os Plenipotenciarios de diversos paizes o Protocollo final da Conferencia contra o Trafico das mulheres brancas, aprovado pelo Congresso Nacional, a 27 de dezembro de 1904.

Apezar de ter sido aprovado esse Protocollo pelo Congresso Nacional, não tendo o Governo do Brasil tempo para effectuar a troca das ratificações, que se devia effectuar a 13 de janeiro de 1905, resolveu adherir ao mesmo pela Declaração de 12 de maio de 1905.

Assignou ainda em Pariz, a 3 de dezembro de 1903, com os Plenipotenciarios de diversos paizes a Convenção Sanitaria Internacional, contendo medidas para salvaguardar a saúde publica contra a invasão e a propagação da peste e da cholera e completando as Convenções Sanitarias então em vigor. Essa convenção foi aprovada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo Decreto n. 1.303, de 23 de dezembro de 1904.

- 24 — David Campista (ex-Deputado, ex-Ministro da Fazenda), Enviado Extraordinario e Ministro Plenipotenciario 25 de maio de 1911.

Falleceu em Copenhagen antes de assumir o exercicio desse cargo.

- X 17 — Sergio Teixeira de Macedo (Conselheiro), Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário..... 9 de nov. de 1866.

Falleceu nesse posto a 11 de novembro de 1867.

- 18 — Marcos Antonio de Araujo (depois Barão e Visconde de Itajubá, Conselheiro), Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário..... 12 de outub. de 1867.

Assignou, por parte do Brasil, o Protocollo de 20 de abril de 1872, denunciando a Convenção Telegraphica de 16 de maio de 1864, acima citada, e os Protocollos a ella relativos da mesma data e de 31 de agosto de 1869.

Assignou em Pariz, a 20 de maio de 1875, com os Plenipotenciarios da Allemanha, Austria-Hungria, Belgica, Argentina, Dinamarca, Hespanha, Estados Unidos, França, Italia, Perú, Portugal, Russia, Suecia e Noruega, Suissa, Turquia e Venezuela, a Convenção Internacional do Metro, o seu Regulamento e as disposições transitorias.

Assignou, no 1º de junho de 1878, por parte do Brasil a Convenção Postal Universal celebrada em Paris, o respectivo Regulamento e um Protocollo final da mesma data.

Assignou, por parte do Brasil, a 6 de junho de 1884, o Processo Verbal de Deposito e o Protocollo anexo á Convenção Internacional para a protecção da propriedade industrial de 20 de março de 1883.

— Henrique Luiz Ratton, Encarregado de Negocios interino

Assignou a 31 de agosto de 1869, o Auto de troca das ratificações da Convenção telegraphica de 16 de maio de 1864 e o Protocollo relativo á mesma Convenção.

- 19 — Antonio de Araujo e Abreu (depois Barão de Itajubá), Encarregado de Negocios..... 8 de outub. de 1881.

Assignou por parte do Brasil, a 14 de março de 1884, a Convenção Internacional para a protecção dos cabos submarinos, com um Artigo Adicional da mesma data.

- 20 — Visconde de Arinos (Thomaz Fortunato de Brito, Conselheiro), Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário 5 de abril de 1884.

Assignou em Pariz a 21 de maio de 1886, por parte do Brasil, o Protocollo regulando a situação dos diferen-

LA ROUSSIE DU XX^e SIÈCLE EN SIX VOLUMES

Publié sous la direction de

TOME QUATRIÈME

38 040 Articles — 6 795 Gravures ou Cartes — 78 Planches hors texte



PARIS

15, rue de MONT-PARNASSE, et 114, b^d RASPAIL

INFANTAS — INFERMABLE

INFANTAS (Fernando de Las), prêtre espagnol, théologien et compositeur, né à Cordoue en 1684. On n'a pu déterminer avec précision ni la date ni le lieu de sa mort. Il a publié de nombreux motets, notamment *Sacrum variis stili cantionum tituli e spiritus sancti*, *Plura modulationum genera* et deux motets à cinq voix sur la mort de l'empereur Charles V et la bataille de Lépante. Il séjourna pendant vingt-cinq ans à Rome. C'est sur son intervention que la réforme du Graduel romain, condée à Palestrina, fut abandonnée.

INFANTELET [i-à], **ETTE** n. (de *enfant*). Jeune enfant; Jeune fille :

Vous estes, belle *infantelette*,
Une pomme encor vertelette.

Vauquelin.

INFANTERIE [rè] n. f. (ital. *infanteria*; peut-être dérivé de *infans*, servant, les hommes à pied ayant commencé par être, au moyen âge, les servants des hommes à cheval). Corps formé de soldats combattant à pied.

— **ENCYCL.** L'infanterie constituait la part essentielle des armées grecques, romaines et franques. Le régime féodal la relégua au second plan, les seigneurs servant surtout comme cavaliers. La première infanterie française remonte aux corps de francs-archers, sorte de milice temporaire instituée par Charles VII. Les premiers fantassins français permanents furent créés par Louis XI en 1480 et formèrent des bandes réparties sur les frontières menacées : Picardie, Gascogne et Piémont. Ces bandes, transformées sous François I^{er} en légions provinciales, donnèrent naissance, en 1557, au *régiment de Picardie*, le plus ancien de l'infanterie française. Ceux de *Piémont*, de *Champagne* et de *Navarre*, formés en 1558, portèrent le titre de *vieux régiments* jusqu'en 1789. La Révolution supprima les dénominations des régiments et les remplaça, en 1791, par des numéros. L'amalgame réalisé par Carnot sous la Convention fit apparaître les *demi-brigades* à trois bataillons (1 de ligne de l'ancienne armée, 2 de volontaires), que Bonaparte rebaptisa *régiments* (v. ce mot).

Outre l'infanterie de ligne qui constituait la partie la plus importante de nos armées du XIX^e siècle, on distinguait alors, suivant leur emploi à la manœuvre, des unités de *trailleurs*, de *volontiers* et d'infanterie *légère*. La campagne d'Algérie et les expéditions coloniales amenèrent la création de troupes d'infanterie de types particuliers, *souaves*, *chasseurs à pied*, *légion étrangère*, *trailleurs indigènes*, *infanterie légère d'Afrique*, *infanterie coloniale* (v. ces mots), dont les noms et la tradition sont toujours vivants dans notre armée.

Chargée de conquérir, d'occuper ou de défendre le terrain, l'infanterie a toujours eu le rôle le plus important, mais aussi le plus lourd, dans la bataille. Sa position en fin de combat matérialise le succès ou l'échec d'une opération. En 1914, ses effectifs représentaient à eux seuls les deux tiers de ceux de nos grandes unités (4 régiments par division d'infanterie). Depuis 1918, les progrès de la technique et l'évolution de la tactique ont considérablement accru les moyens des autres armes (artillerie, chars, aviation) qui apportent maintenant à l'infanterie un concours de plus en plus puissant et ont ainsi diminué l'importance de ses effectifs. Mais l'expérience de la Seconde Guerre mondiale a conduit à doter l'infanterie d'un armement très spécialisé. Si la guerre 1914-1918 a introduit dans les unités des mitrailleuses et des mortiers, les compagnies de *fusiliers voltigeurs*, auxquelles incombe toujours la mission traditionnelle de l'infanterie de ligne, verront leur nombre encore diminué en 1939. Le régiment d'infanterie moderne (1944) réunit, outre de puissants moyens de transmission radiophoniques qui permettent aux chefs de corps et de bataillons de rester en contact étroit avec leurs subordonnés, des armes antichars (canons, bazooka, rocket-gun), des *canons dits d'infanterie* (obusiers de 106) et de très nombreux et puissants engins à tir courbe. Les types les plus récents d'unités américaines (1960) attribuent même au régiment d'infanterie une unité de chars de combat à titre organique.

On notera enfin que l'infanterie moderne est maintenant affranchie de sa traditionnelle servitude : la motorisation totale des éléments de ravitaillement et le perfectionnement croissant des véhicules de transport de la troupe (*half track*) ont accru considérablement la mobilité et donc la puissance de l'infanterie, dont la mission demeure irremplaçable au combat.

Infanterie légère d'Afrique. — Créée en 1832, elle comprenait à l'origine les soldats condamnés par les tribunaux militaires qui venaient y achever leur service. Depuis 1889, on y incorpore directement les jeunes appelés qui ont subi certaines condamnations.

Infanterie coloniale. — Créée en 1822 sous le nom d'*infanterie de marine*, elle constitue la partie essentielle des troupes coloniales instituées par la loi de 1900. Ses unités sont stationnées dans la métropole et dans nos possessions d'outre-mer dont elles assurent la garde. Elles forment en temps de guerre l'infanterie de nos divisions d'infanterie coloniale (D. I. C.) [v. division]. Ses soldats sont appelés familièrement les *marabouts*.

Infanterie de forteresse. — Unités d'infanterie qui occupaient en 1940 les ouvrages de la ligne Maginot.

Infanterie aéroportée. — Éléments d'infanterie (chasseurs parachutistes, unités transportées en planeur) des divisions aéroportées. V. *aéroporté*.

Infanterie divisionnaire. — Ensemble des unités d'infanterie d'une division. V. *division*.

INFANTES, ville d'Espagne (prov. de Ciudad-Real); 8.800 hab. Céréales, fromages.

INFANTICIDE [i-à] n. m. (lat. *infanticidium*; de *infans*, enfant, et *cider*, tuer). Homicide volontaire d'un nouveau-né.

— **ENCYCL.** L'*infanticide*, autrefois passible dans tous les cas de la peine de mort, emporte aujourd'hui peine de mort ou travaux forcés à perpétuité, suivant qu'il constitue un assassinat ou un meurtre. Encore faut-il ajouter que, par exception, la mère auteur ou complice de l'assassinat ou du meurtre n'encourt, pour l'assassinat, que les travaux forcés à perpétuité, et pour le meurtre les travaux forcés à temps (art. 302 C. pén., modifié par la loi du 21 nov. 1901).

en bas âge : Les *maladies infantiles*. || Qui a conservé certains caractères physiologiques de l'enfance, à l'âge adulte.

INFANTILISME [i-ssim'] n. m. (de *infantile*). Anomalie consistant dans la persistance, à l'âge adulte, de certains caractères de l'enfance. (On dit aussi *crétinisme*.)

— **ENCYCL.** L'*infantilisme*, qui est un signe de dégénérescence, résulte le plus souvent d'une atteinte de certaines glandes endocrines (thyroïde, hypophyse). L'hérédosyphilis semble à l'origine de certains *infantilismes*. En avançant en âge, le sujet ne se développe pas normalement, reste souvent de petite taille; la voix est grêle et aiguë, les organes génitaux sont atrophiés, les poils qui doivent se montrer à l'âge de puberté sont rares ou totalement absents. Fréquemment, le développement intellectuel s'est arrêté de bonne heure, et l'on observe tous les degrés d'infériorité psychique, jusqu'à l'idiotie.

INFARCTUS [fark-tus] n. m. (du lat. *in*, et de *farcire*, supin de *farcir*, farcir). Infarction d'un tissu par un épanchement sanguin. V. *INFILTRATION*.

— **ENCYCL.** Ces infiltrations sanguines se présentent sous forme de taches rougeâtres, ayant souvent la forme d'une pyramide de volume variable, et sont consécutives à des altérations vasculaires, thrombotiques ou emboliques; l'*infarctus* désigne notamment les lésions dues aux hémorragies des parenchymes, du rein, du poulmon. V. *Supplément*.

INFATIGABILITÉ n. f. (de *infatigable*). Qualité de ce qui est infatigable : *Voyez la journée; quelle prévoyance, quelle INFATIGABILITÉ!* (Saint-Evremond.)

INFATIGABLE adj. (lat. *infatigabilis*). Que rien ne fatigue, ne lasse : *Un travailleur, Un zèle INFATIGABLE*.

INFATIGABLEMENT [man] adv. D'une manière infatigable.

INFATIGUÉ [ghé], **E** adj. Non fatigué :
Marcheurs *infatigués* malgré nos trais en nage.

Richerin.

INFATUATION [si-on] n. f. Prévention sottise en faveur de quelque chose : *Dubois n'oubliera rien pour confondre Camille dans son INFATUATION pour Stairs*. (Saint-Simon.) || Caractère d'une personne infatuée : *Un excès de colère et un comble d'INFATUATION*. (Saint-Simon.)

INFATUER [tu-é] v. tr. (lat. *infatuare*; de *in*, dans, et *fatuus*, sot). Donner une sottise prévention, un ridicule engouement pour quelqu'un ou quelque chose : *Succomba-t-il à cette aveugle passion qui l'INFATUA dans la suite jusqu'à...* (Bourdaloze.)

— **Infatue**, e, part. pass. du verbe *infatuer* : *Femme INFATUÉE de sa beauté. Nous sommes INFATUÉS du monde comme s'il ne devait jamais finir*. (Fénelon.)

— **S'infatuer**, v. pr. Au sens passif, Être, devenir infatué, engoué de : *S'INFATUER de sa propre personne, d'une idée, d'une mode*.

— **SYN.** *Infatuer*, engouer, entêter, etc. V. *ENGOUER*.

INFAVORABLE adj. Qui est peu favorable.

INFÉCOND [kon], **E** adj. Non fécond : *Femelle INFÉCONDE*.
Par anal. : *Terre INFÉCONDE*; et au fig. : *Esprit INFÉCOND*.

INFÉCONDITÉ n. f. Manque de fécondité : *L'INFÉCONDITÉ des hybrides*.
— Au fig. : *Esprit d'une INFÉCONDITÉ désespérante*.

INFECT [fèkt], **E** adj. (lat. *infectus*). Qui exhale des émanations puantes : *Maraî INFECT. Eau INFECTES*.
— **Fig.** Qui excite le dégoût : *Un livre INFECT*. || Fam. *C'est infect!* C'est très mauvais.

INFECTANT [fèk-tan], **E** adj. Qui produit l'infection : *Virus INFECTANT*. || Chancres infectant, Chancres syphilitiques.

INFECTER [fèk-té] v. tr. Rendre infect, gâter, corrompre : *Le chateaur INFECTE les eaux stagnantes*. || Impregner d'émanations puantes, corrompues, malsainantes : *Fléau qui INFECTE toute une contrée*. || Contaminer, souiller par des germes infectieux : *Malade que l'opérateur a INFECTÉ*.

— **Fig.** Souiller moralement : *Les dîners de plaisir INFECTENT toutes ses actions*. (Massillon.)

Un vil amour du gain infectant les esprits.

Bonnet.

— **Intransitif.** Avoir une odeur repoussante : *Ce marais INFECTE*.

— **S'infester**, v. pr. Au sens passif, Être, devenir infect : *Plais qui s'INFECTE*.

REM. — *Infester, infester*. L'un et l'autre indiquent les ravages produits dans un lieu déterminé; mais le premier marque les ravages de la contagion, le second ceux de l'invasion.

INFECTEUR [fèk'] n. m. Qui ou ce qui propage une infection, une contagion.

INFECTIEUX [fèk-si-é], **EUSE** adj. Méd. Qui produit, qui communique l'infection : *Germes INFECTIEUX. Crachats INFECTIEUX*. || Qui résulte ou s'accompagne d'infection : *Maladie INFECTIEUSE*.

INFECTION [fèk-si-on] n. f. (lat. *infectio*). Action d'infecter : *Foyer d'INFECTION. L'INFECTION de l'air*. || Odeur infecte et malsaine : *Il répand l'INFECTION et la puanteur*. (Massillon.)

— **Fig.** Corruption, contagion morale.

— **Pathol.** Altération produite dans l'organisme sous l'influence de certains agents parasitaires, dits agents infectieux. || *Infection purulente*. Sorte de fièvre caractérisée par des abcès qui se forment sur diverses parties du corps, et qui résulte de l'introduction d'un agent infectieux dans l'organisme. || *Infection putride*. V. *septicémie*.
— **Art vétér.** *Infection purulente*. Complication des plaies due à la pénétration de microbes pathogènes dans l'appareil circulatoire et à leur dissémination dans l'organisme.

— **ENCYCL.** *Pathol.* L'*infection* se fait par des agents spécifiques, qui déterminent toujours la même maladie (diphthérie, fièvre typhoïde, etc.), ou par des agents non

peut rester localisé au point où il a pénétré. Il peut envahir l'organisme en entier, *septicémie* et *infection purulente* ou *pyohémie*. On connaît les agents d'un certain nombre de ces infections, qui sont groupés sous le nom général (bactéries, bactéries, protozoaires); pour d'autres on ne peut encore individualiser leur agent responsable. — **Art vétér.** Chez le cheval, l'*infection pyohémique* apparaît fréquemment à la suite du garrot, de nuque, javart, arthrite, morve, Chez le bœuf, l'*infection septicémique* se déclare parfois à la suite de lésions cutanées multiples dues à la fièvre débilitante prolongée. Chez les jeunes animaux, elle se traduit par la phlébite du cordon; la maladie se termine rapidement par la mort.

INFECTIOSITÉ [fèk-si] n. f. Caractère d'infectieux.

INFÉLICITÉ [si] n. f. (lat. *infelicitas*). Malheur, infortune. || Manque de qualités favorables pour l'accomplissement de son naturel. (Saint-Victor.)

INFÉODATION [si-on] n. f. Contrat féodal le seigneur alléguait une terre, et la donna tenue de lui en fief. || Acte par lequel on unit ou un droit à un fief.

— **ENCYCL.** Le contrat féodal ou d'*inféodation* appelé aussi *hommage*, était un contrat V. *HOMMAGE*. L'hommage était suivi de l'*inféodation* ainsi accomplie avait pour conséquences des droits féodaux. V. *FÉODALITÉ*, et s.

INFÉODER [dè] v. tr. (bas lat. *inféodare*, fief). Donner à titre de fief : *Inféoder une terre*.
— *Inféodé*, e, part. pass. du verbe *inféoder*.
— *Dimes inféodés*. Dimes perçues par des seigneurs, à charge de fief, soit de l'Eglise, soit d'autres seigneurs.

— **Fig.** Attaché comme par un vasselage *Inféodé à un parti, à un chef*.

— *S'inféoder*, v. pr. Au sens passif, Être inféodé ou annexé à un fief : *Les terres s'inféodent aux seigneurs eurent besoin d'argent*.

— Au sens réfléchi et fig. S'attacher par un attachement à un parti.

INFÈRE adj. (du lat. *inferus*, qui est en bas) dit d'un ovaire soudé sur tout ou partie de l'utérus avec le calice. || On dit aussi *ovaire adhérent* termes s'opposent à ceux d'*ovaire supérieur* ou d'*ovaire libre*.

INFÉRENCE [ran-si] n. f. (angl. *inference*, ment).

— **ENCYCL.** *Inférence* désigne toute opération par laquelle on passe d'une proposition tenue pour vraie à une autre proposition. C'est le terme général qui les termes de raisonnement, déduction, etc. On distingue les *inférences immédiates*, où l'on conclut à partir d'une seule proposition, et des *inférences médiate* (avec propositions intermédiaires). Stuart Mill voit la forme primitive des raisonnements de l'inférence du particulier au particulier.

INFÈRE [rè] v. tr. (lat. *inferre*; de *in*, dans, et *ferre*, porter). Se conjugue comme *accélérer*. Tirer quence de... :

Sans que nous en puisions autre chose inférer.

La Fo

|| **Absol.** Son âme pense, raisonne, infère. (I)

— **SYN.** *Inférer*, conclure, induire. V. *CONCLURE*.

INFÈRES [rè] n. f. pl. (lat. *inferia*). Offrandes, parfois humaines, faits par les anciens et des morts.

INFÈREUR, **E** adj. (lat. *inferior* comparatif, qui est en bas). En bas, au-dessous : *L'inférieur*; et fig. : *Inférieur en science, Ouvrage INFÉRIEUR au précédent. Marchandises INFÉRIEURES. Forces, Troupes INFÉRIEURES. Somme INFÉRIEURE à la dette. Ce n'est pas d'avoir un grade INFÉRIEUR; c'en est une d'être à son grade*.

— **Absol.** De mauvaise qualité : *Des marchandises INFÉRIEURES*.

— **Pop.** Ce dont on ne se soucie pas, ce qui indifférent : *Cela m'est INFÉRIEUR*.

— **Astron.** *Planètes inférieures*. Celles qui rapprochées du soleil que la terre : On ne distingue que deux planètes inférieures, Mercure et Vénus.

— **Dr.** *Tribunal inférieur, Juges inférieurs*. Juges, dont les sentences peuvent être frappées.

— **Enseign.** *Classes inférieures*. Celles qui commencent le cours des études.

— **Géogr.** Se dit de la partie d'un pays la plus éloignée de la source d'un cours d'eau et la plus voisine de l'embouchure : *Seine-INFÉRIEURE, Loire-INFÉRIEURE*.

— **Philos.** Terme très usité pour désigner dans un certain ordre de faits, est moins ou moins évolué, ou d'une moindre perfection : *La matière par rapport à l'esprit*.

— **En logique**. Terme subordonné à un autre : *Zod. Animaux inférieurs*. Expression à laquelle on entend ordinairement les invertébrés situés avec les vertébrés ou animaux supérieurs.

— **Substantif**. Personne moindre par la dignité : *Vil devant les supérieurs, Inférieur*.

INFÉRIEUREMENT [man] adv. Au-dessous, partie inférieure : *On appelle terrains anciens des placés INFÉRIEUREMENT aux autres*.

— **Fig.** Avec infériorité : *Peintres qui ont même sujet, mais l'un bien INFÉRIEUREMENT à l'autre*.

INFÉRIORITÉ n. f. (du lat. *inferior*, inférieur). Caractère, Etat de ce qui est inférieur : *Infériorité*; et au fig. : *L'infériorité des forces, de mérite*. || Complexes d'infériorité. V. *Supplément*.

INFÉRIOR OULTE adj. Géol. Calcaire ou

LA GRANDE ENCYCLOPÉDIE

INVENTAIRE RAISONNÉ

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES ARTS

PAR UNE

SOCIÉTÉ DE SAVANTS ET DE GENS DE LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

BENTICOUR, sénateur, membre de l'Institut.

MARTIN BERNBOURG, professeur à l'École spéciale des langues orientales.

A. GRY, professeur à l'École des chartes.

GLASSON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté de droit de Paris.

Dr L. HALL, bibliothécaire en chef de la Faculté de médecine de Paris.

L. A. LÉVANT, ancien élève de l'École polytechnique, docteur en sciences mathématiques.

MM. H. LAURENT, docteur en sciences mathématiques, examinateur à l'École polytechnique.

E. LÉVASSEUR, membre de l'Institut, professeur au Collège de France et au Conservatoire des Arts et Métiers.

H. MARION, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

E. MUNTZ, membre de l'Institut, conservateur du Musée national des Beaux-Arts.

A. WALTZ, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux.

TOME VINGTIÈME

ACCOMPAGNÉ DE NEUF CARTES EN COULEURS, HORS TEXTE

HONGRIE ILL ET VILAINE, INDE, INDO-CHINE, INDR, INDR ET LOIRE, IRLANDE, ISERE, ITALIE

HÉRONAS — JANICKI



PARIS

H. LAMIRAULT ET C^o, ÉDITEURS

61, RUE DE RENNES, 61

Tous droits réservés.

las nacionales, dos casinos, Sindicato Agrícola que posee una Cooperativa harinera; industria de fab. de harinas, muebles, curtidos, yeso, mosaicos, tejas y ladrillos, hilados, quesos, cardados, etc. La población presenta un bonito aspecto con sus hermosos paseos, entre ellos el de San Juan y María Cristina, anchas calles con antiguas casas adornadas de escudos nobiliarios, hermosa plaza principal, cuatro fuentes públicas en sendas espaciosas plazuelas y otras que sirven de abrevaderos y baño público hecho con piedra de amolar y de una sola pieza. El agua de las fuentes procede de unas antiguas minas de cobre, según indican las varias piedras, que, como la malaquita, abundan en aquellos alrededores. En la plaza principal se levanta la parroquia dedicada a San Andrés Apóstol, con tres espléndidas portadas de suntuosa arquitectura y dos hermosas torres, una de ellas restaurada recientemente, admirables crucero, retablo mayor y atrevida nave, cementerio con buenos panteones, un pórtico plateresco y un precioso púlpito del mismo estilo. Posee esta iglesia varios cuadros notables y un precioso relicario con un *Lignum Crucis* y otras reliquias, que difícilmente se encontraría igual en España, regalado en 1724 por Pedro Ruiz, preboste general de los Clérigos regulares menores. También son dignos de mención los portales de columnas que rodean la plaza mayor, una de las mejores de la provincia; tres conventos todavía subsistentes con hermosas y bien decoradas iglesias, donde también se conservan cuadros de valor, sobre todo en el de Santo Domingo, y el convento de monjas Franciscas. A unos 5 kms. de la ciudad se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de la Antigua, con vasta y bien decorada iglesia; es patrona de la población junto con santo Tomás de Villanueva, y en honor de la Virgen y del santo celebranse famosos cultos. En el emplazamiento actual del santuario hubo un pueblo llamado *Jamila*, y allí se han descubierto restos de un acueducto y una inscripción romana dedicada a los dioses manes de Marco Ulpio Grestario, liberto de Augusto.

Historia. Se cree que el lugar que hoy ocupa INFANTES empezó a poblarse en el siglo XIV con el nombre de La Moraleja, que fué aldea de Montiel hasta 1421, fecha en que le concedió privilegio el infante de Aragón don Enrique, en cuyo nombre y en el de sus hermanos se llamó *Villanueva de los Infantes*, cambio aprobado en 1480 por la orden de Santiago y que subsistió hasta 1916, en que se ordenó trocar de nuevo este nombre por el de INFANTES. Hase distinguido siempre por su cultura y religiosidad. En él estuvo durante el siglo XVI la famosa cátedra del humanista Jiménez Patrón y de Pedro Simón Abril, y entre sus hijos se encuentran personajes tan eminentes por varios conceptos, como santo Tomás de Villanueva, que, aunque nacido accidentalmente en Fuenllana, se considera como de esta ciudad; el venerable trinitario, fray Tomás de la Virgen; Juan Fernández Buenache, que ajustó la paz de Asti con Saboya; Ramón Herrera y Cruzat, que, de soldado, llegó a jefe de la escuadra; fray Juan Ortega Montañés, asistente al Concilio de Trento, obispo de Guatemala y Michoacán y virrey de Nueva España; los tallistas Juan Antonio, Ramón y José Castell, con Antonio Caballero y Pedro Manuel Álvarez; el escritor ascético Antonio Molina; el obispo de Monte Morano (Nápoles), Antonio de San Miguel; Juan de Obregón, obispo de Panamá; fray Miguel Avellán, obispo de Siria, y Juan Alfonso Mayorga, secretario de don Pedro el Cruel. En esta ciudad tiene su solar la noble familia de los Melgarejo, en la que está vinculado el ducado de San Fernando de Quiroga y que ha dado a España multitud de hombres eminentes. Para su genealogía y pormenores, V. SAN FERNANDO DE QUIROGA (DUQUE DE). En INFANTES falleció y está enterrado Ouevedo.

INFANTESA. f. desus. INFANTA.

INFANTICIDA. (Etim. — Del lat. *infanticida*; de *infans*, *antis*, niño, y *caedere*, matar.) adj. Dicese del que mata a un niño ó infante. U. m. c. s.

INFANTICIDIO. F. é ln. Infanticide. — It. y P. Infanticidio. — A. Kindesmord. — C. Infanticidi. — E. Infamortigo. (Etim. — Del lat. *infanticidium*.) m. Muerte dada violentamente a un niño, sobre todo si es recién nacido ó está próximo a nacer; y, especialmente, muerte dada por la madre al hijo que acaba de dar a luz.

INFANTICIDIO. Der. pen. a) *Concepto y generalidades.* Asesinato de un niño. Es asesinato porque en la muerte violenta de un niño, ejecutada voluntariamente, concurre siempre la circunstancia de alevosía. Por eso las leyes penales, al castigar el infanticidio se inspiran en un criterio rigorista señalando las penas correspondientes al asesinato, cuando el infanticidio lo comete un extraño, y al parricidio cuando lo ejecuta el padre ó cualquier otro ascendente. Este principio general tiene, no obstante, una excepción que se refiere al caso de la muerte de un recién nacido dada por la madre que trata de ocultar su deshonra, ó por los abuelos maternos con la misma intención. No todos los tratadistas están conformes con la misma, y así, mientras Bentham sostiene que la muerte de un niño que ha dejado de existir antes de haber conocido la existencia no puede causar sentimiento a la misma persona que por pudor ó por compasión no ha querido se prolongase una vida bajo tristes auspicios, dice Mata que «cuando el niño ha nacido y ha podido la madre sentir por él ese interés vivísimo que inspiran la inocencia y la debilidad, la inmoralidad del acto es atroz y la delincuente no es en nada acreedora a la compasión del tribunal. Escribhe, situándose en un término medio, escribe: «Hay mujeres desventuradas que viéndose con un hijo ilegítimo, y no habiendo podido darle a luz en una casa de refugio y pudiendo exponerse con reservas a un peligro, agitada su imaginación con la idea de la infamia que va a cubrirla, ó de la indignación de un padre severo ó despedido, por el abandono en que un amante infiel las ha dejado, se hallan en una especie de delirio atroz y se precipitan a exterminar y hacer desaparecer el fruto de su fragilidad.»

«No hay duda, añade, que estas madres deben ser tratadas con alguna indulgencia, y así es que los tribunales no suelen castigarlas con otra pena que con la de reclusión por más ó menos tiempo, según la mayor ó menor importancia de las circunstancias atenuantes. Pero cuando la infanticida es una mujer de corrompidas costumbres ó de mala fama anterior; cuando no comete el crimen, sino para desembarazarse de una carga, ó por aversión a un marido, ó por soborno, ó por otro torcido fin; cuando teniendo medios lícitos de encubrirse y del olvido de sí misma prefiere el sacrificio sangriento del fruto de su atrevido amor; cuando no siendo la primera vez que ha incurrido en un atentado de esta especie muestra bastante con su reincidencia que abriga en su pecho un corazón depravado, el rigor de la ley debe caer entonces sobre su cabeza y venir a proteger esos seres desvalidos que produce la desmoralización para lanzarlos desde el seno materno en el sepulcro.»

b) *Historia.* La idea del infanticidio ha experimentado, según los tiempos y países, transformaciones profundas. El historiador Eusebio de Cesarea decía: «Recordad la historia de las naciones gentiles y las veréis ofrecer a los falsos dioses sus propios hijos.» La Sagrada Escritura confirma esta verdad en el Deuteronomio, diciendo que los niños eran sacrificados ante los dioses de los cananeos, y en tan gran número, que según el orientalista Maspero, la barbarie infanticida de los cananeos superaba a la de todos sus contemporáneos. Los fenicios de Tiro ofrecían las vidas de sus



El castigo del infanticidio, por J. Segantini

hijos ante el dios Mercurio, y los cartagineses ante Saturno. Hasta el pueblo de Israel no escapó a la ferocidad de esta costumbre. La cultura y civilización materiales, en vez de desarraigarla, la fomentaron y propagaron. Platón mandaba matar los niños que no ofrecían garantías de ser ciudadanos robustos y soldados valerosos. Las leyes de la Roma pagana concedían al padre el derecho de vida ó muerte sobre sus hijos y el derecho de venderlos á su antojo, y san Justino refiere los frutos de tan inicua ley diciendo que los padres estrangulaban á los recién nacidos, y que los más compasivos los vendían. Esto enardecía y hacía exclamar á Tertuliano: ¿Y por qué no castigar el infanticidio? En el Zanguebar, al nacer un niño se preguntan si será bueno ó malo, y para cerciorarse de ello, llevándolo ante el hechicero, el cual decide la vida ó muerte del infante. En el Níger, los gemelos son inexorablemente sacrificados, abandonados ó enterrados vivos en un cántaro de barro, que se llena de tierra; muchas veces se les da como pasto á los animales feroces. Si no pueden matarlos por temor á la autoridad europea, los dejan morir de hambre. Aun en América, tanto los indios majos de Bolivia, como en las regiones salvajes de California, existe todavía esta inhumana costumbre. Y aun los mismos habitantes de las heladas regiones de Groenlandia y en el N. del Canadá los esquimales realizan la mortalidad violenta, el infanticidio, de una manera brutal y terrorífica. Pero el país donde el infanticidio es considerado aún como una costumbre laudable y se ejecuta á la luz del día y en proporciones que espantan, es en Asia y, sobre todo, en China. En la India, ya desde los tiempos más remotos, viene practicándose el infanticidio entre las tribus de Gakkar del Punjab. Al principio del siglo XIX calculábase que el número de los sacrificados durante doce meses solamente en las provincias del Cutch y Gujarat no bajaba de 30,000. En diversos Estados de la Indochina que se hallan bajo el protectorado inglés, llévase á cabo hoy horriblos infanticidios que escapan á la vigilancia del legislador. Se lee en las *Investigaciones filosóficas sobre la China*: Las matronas ahogan á los niños en un barrero de agua caliente y se hacen pagar por esta ejecución. Otras veces los arrojan al río, atándolos á la espalda una calabaza para que floten mucho tiempo aun después de expirar. Las causas de tan horrible costumbre son principalmente la pobreza, la miseria y ciertos prejuicios ó ideas paganas muy arraigadas.

De mil medios se valen los chinos para deshacerse de sus hijos, dice el padre Pedro Bergadá, que á más de ahogarlos y exponerlos en las calles públicas, muchas veces colocan á la criatura recogida debajo de una almohada y sientase encima uno de los circunstantes. Es costumbre también el asfixiar á las criaturas poniéndolas sobre el rostro un papel bien empapado en vinagre, de modo que no puedan respirar ni por la boca ni por la nariz. Con la propagación del Cristianismo ha desaparecido de Europa esta horrorosa costumbre, devolviéndose á los niños los imprescriptibles derechos que la crueldad pagana les había arrebatado. La Iglesia se interesó vivamente desde un principio en favor de estas inocentes víctimas y procuró excitar la compasión y cariño de los cristianos hacia estos infelices, y al efecto, ordenó que los fieles los recogiesen en sus casas cuando eran abandonados. Estableció, además, por su cuenta hospicios donde albergar los que no podían ser atendidos por los particulares, y predicó contra la gravedad de este delito, castigándolo con las penas más severas. El Concilio de Elvira negó la comunión aun al fin de la vida, á las adúlteras que matasen á sus hijos; el Concilio de Ancira suavizó este rigor mandando en su canon 21 que el tiempo de penitencia para ser admitido á la comunión fuese de diez años; el de Lérida, en su canon 2.º, la rebaja á siete para los clérigos con tal que todo el tiempo de su vida lo pasasen llorando humildemente su pecado. La Ley 5.ª, tit. 37, lib. 7.º de la Novísima Recopilación, decía: «A fin de evitar muchos infanticidios que se experimentan por temor de ser descubiertas y perseguidas las personas que llevan á exponer algunas criaturas, por cuyo medio las arrojan y matan, sufriendo después el último suplicio, como se ha verificado, los Justicias de los pueblos, en caso de encontrar de día ó de noche, en campo ó en poblado á cualquier persona que llevase alguna criatura diciendo que va á exponerla en la casa ó caja de expósitos, ó á entregarla á párroco de algún pueblo cercano, de ningún modo se detendrá ni examinará y si la justicia lo juzgare necesario ó la seguridad del expósito ó la persona conductora lo pidiere, la acompañará hasta que se verifique la entrega, pero sin preguntar cosa alguna judicial ó extrajudicial al efecto, y dejándola retirarse libremente. Como por este medio, ó por el de entregarse las criaturas al párroco del pueblo donde han nacido ó al de otro cercano, cesa toda disculpa y excusa para dejar abandonadas las

criaturas, especialmente de noche á las puertas de las iglesias ó de casas ó personas particulares, ó en algunos lugares ocultos de que ha resultado la muerte de muchos expósitos, serán castigadas con toda severidad de las leyes las personas que lo ejecutasen, las cuales en caso reprobado de hacerlo, tendrán menos pena si inmediatamente después de haber dejado la criatura en alguno de los parajes recibidos, donde no tenga peligro de perecer, da noticia al párroco personalmente ó por escrito (también bajo sigilo de confesión), expresando el paraje donde está el expósito para que sin demora lo hagan recoger.

c) *Derecho positivo.* El Código penal español de 1870 tiene en cuenta el móvil del infanticidio cuando lo ejecuta la madre ó los abuelos maternos con el objeto de ocultar la deshonra, exigiendo que el infanticidio se haya cometido *antes de cumplir tres días* la criatura, término que se ha considerado excesivo por los tratadistas. La pena que señala en estos casos (art. 424) es la de prisión correccional en sus grados medio y máximo para la madre (sin distinción de estado) y de prisión mayor para los abuelos. En los demás se aplica la penalidad del asesinato ó del parricidio (véanse estas voces). La cuestión más interesante que se presenta en varias legislaciones es la de la interpretación de las palabras *recién nacido*, en el caso de que el infanticidio no se haya cometido ni por la madre ni por los abuelos.

El Código francés no define, como el español, lo que debe entenderse por recién nacido y algunos juristas opinaron que dicho estado alcanzaba todo el mes siguiente al nacimiento. La jurisprudencia de los tribunales franceses, aunque no ha establecido una regla fija, se ha inclinado por la no admisión de este plazo. El Código de Austria sólo castiga como infanticidio la muerte cometida en el momento mismo del nacimiento del niño. El italiano considera como infanticidio el homicidio voluntario del recién nacido, aun no inscrito en el Registro civil, y el de Baviera califica de recién nacido al niño que no hubiere cumplido tres días. Los Códigos americanos siguen, en general, al español.

INFANTICIDIO. Etnogr. Son en gran número los pueblos incivilizados donde es costumbre dar muerte á los recién nacidos, si los tales son bastardos, si la madre muere al darlos á luz, si nacen deformes ó enfermos ó si por alguna razón real ó aparente se consideran de mal agüero. En algunas partes de África, por ejemplo, dan muerte á la prole que nace con dientes. Entre los indígenas de la región de Bondey, cuando el feto se presenta con la cabeza hacia delante, se considera infausto y, en consecuencia, se le estrangula. Los kamehadeas acostumbran cometer el infanticidio cuando la prole viene al mundo en tiempo de tempestad, y en Madagascar, los niños que nacen en los meses de Marzo y Abril ó en la última semana del mes, son arrojados al río ó quemados vivos. Son muchas las tribus salvajes en las que al nacer dos gemelos, se da muerte á uno de ellos, y esto se funda en una falsa suposición acerca de la infidelidad de la mujer, pues creen que un hombre no puede ser padre de dos hijos á la vez, aunque á veces también consideran el parto de gemelos como un hecho monstruoso, debido á una mala influencia del hechizo. El infanticidio es común entre algunas tribus del N. y S. de América. Dobrizhoffer afirma que es raro, entre los abipones, hallar una mujer con dos ó tres hijos, puesto que muchas de ellas dan muerte á cuantos hijos paren sin que haya nadie que impida ó venga estos crímenes. Según Azara, los guanés entregan á las llamas á la mayor parte de las hembras al nacer, y los mbayas no toleran más que un varón y una hembra en su familia. La misma bárbara costumbre del infanticidio prevalece en gran parte de los pueblos del

Pacífico. Durante todo el tiempo de su permanencia en las islas Sociedad (afirma Ellis) no pudo encontrar una sola mujer que no tuviese sus manos manchadas con sangre de sus hijos, y en las islas Sandwich sucede lo propio, según afirma el mismo. En Radack le es permitido á la madre dar á luz, á lo sumo tres hijos, pues el cuarto es entregado á la muerte irremisiblemente, á menos que se trate de la mujer del jefe de la tribu.

La costumbre del infanticidio, en su forma más extensiva, dice Westermarck (*The Origin and development of the moral ideas*, I, 398) se ha atribuido á varias causas: en algunos pueblos se dice que las madres dan muerte á sus hijos por la dificultad de alimentarlos; otra causa es el largo tiempo de la lactancia, la cual entre los salvajes dura á veces dos, tres y cuatro años y aun más á causa de la escasez de alimentos blandos y de leche de animales, y como quiera que, según la costumbre, el marido no puede cohabitar durante todo este tiempo, se inclina naturalmente á buscar otras relaciones, y esto induce á la madre á tomar la fatal resolución de dar muerte á la prole. La duración del período de la lactancia es también causa del infanticidio por otro respecto: así, en algunas tribus australianas (afirman Spencer y Gillen) cuando la futura madre no puede criar á la prole que viene al mundo, por estar lactando á otra, fácilmente da muerte á la segunda.

En algunos casos el infanticidio obedece á fines de humanidad mal entendida, como es cuando se da muerte al hijo menor para con su carne robustecer al mayor que está enfermo de debilidad ó pobreza. La superstición es á veces causa del infanticidio, como sucede entre los hakkas, tribu mogola de China, donde se da muerte á las niñas con objeto de inducir al alma de la víctima á que aparezca luego en forma de niño.

Frente á esta costumbre tan extendida entre algunos pueblos salvajes hay que tener en cuenta que son también muchos los pueblos en que no sucede lo mismo y en los que causaría un profundo horror este crimen. Entre estos pueblos cabe citar algunos de tipo tan infimo de civilización como los habitantes de las islas Andaman, los botocudos y algunos de California; los vedas de Ceylán nunca practicaron tan bárbara costumbre, y entre los yahganes de la Tierra del Fuego (asegura Bridges) ocurre el infanticidio rarísimas veces y aun en estos casos obedece no á una costumbre ó tolerancia, sino á celos ó al mal carácter ó temperamento del marido ó á otra causa. Cuando el infanticidio no está autorizado por la costumbre, la comisión ocasional del mismo es objeto de desaprobación y de horror y así los pies negros de la América del Norte creen que la mujer que se mancha con la sangre del hijo, no podrá subir á la montaña de la dicha al morir, sino que se verá condenada á andar errante alrededor del lugar del crimen, con los pies atados á ramas de árboles.

Hablando de otras tribus de la América del Norte, dice Keating: «Entre los potawatomis se dan, ciertamente, algunos casos de infanticidio, pero son tan raros, que si se descubren, el autor ó autora quedan perpetuamente difamados y no es extraordinario que sean castigados por alguno de sus parientes.» (Los casos citados en este artículo están fundados en la autoridad de Westermarck, quien cita las obras de los respectivos autores que los aducen.)

INFANTICIDIO. Med. leg. El infanticidio constituye uno de los más arduos y complejos problemas médico-legales, comenzando por su definición misma. Esta se relaciona estrechamente con la del recién nacido que se funda en su talla, peso, puntos de osificación y residuos del embrión (cordón umbilical). Otro elemento capital de apreciación lo dan las pruebas de la vida extrauterina, sobre todo la de respiración pulmonar.

Enciclopedia Universal Ilustrada

Tomo XXV III

Madrid, espasa - calpe, S.A., 1925

ÉTUDE MÉDICO-LÉGALE

sur

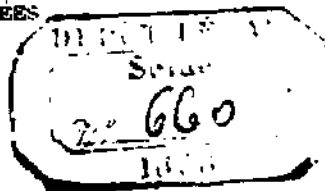
L'INFANTICIDE

PAR

AMBROISE TARDIEU,

Professeur de médecine légale à la Faculté de médecine de Paris,
Médecin de l'Hôtel-Dieu,
Membre de l'Académie impériale de médecine,
Président du Comité consultatif d'hygiène de France.

AVEC TROIS PLANCHES COLORIÉES



PARIS

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS

LIBRAIRES DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MÉDECINE

Rue Cassini, 19, près du boulevard Saint-Germain.

Londres

HODGKIN & SONS.

Madrid

C. BAILLY-BAILLIÈRE.

New-York

J.B. BAILLIÈRE.

LEIPZIG, L. JUNG-TRÜTTEL, 10, QU'ERSTRASSE.

1868

Tous droits réservés.

1867

L'INFANTICIDE

Messieurs,

La définition de l'infanticide nous est donnée par les articles 300 et 302 du code pénal.

Les voici :

Art. 300. — Est qualifié infanticide le meurtre d'un enfant nouveau-né.

Art. 302. — Tout coupable d'assassinat, de parricide, d'infanticide et d'empoisonnement, sera puni de mort, sans préjudice de la disposition particulière contenue en l'article 43 relativement au parricide.

La pénalité qui frappe le crime d'infanticide est donc la mort.

Que ce soit en France, en Allemagne, en Italie, en Angleterre, tous les médecins légistes sont d'accord pour reconnaître que plus du quart des autopsies médico-légales sont faites à propos d'infanticides. C'est vous dire que l'infanticide est extrêmement fréquent. Frappés de ce fait, les législateurs ont essayé de lutter en aggravant la peine : mais dans tous les pays les acquittements se sont multipliés, les jurés hésitent à appliquer une peine édictée par une loi draconienne, et qui ne leur semble pas tenir un compte suffisant des conditions dans lesquelles s'accomplit en général le crime.

Vous devez connaître ces circonstances non pas seulement parce qu'elles dominent la question au point de vue cri-

sur la question médico-légale, vivement et savamment discutée par M. le docteur Thoinnet, chargé par ce juge d'instruction d'Ancenis de l'examen des débris du cadavre, et par M. le docteur Padioleau, appelé par la défense pour contrôler et critiquer au besoin les conclusions de son confrère. M. le docteur Thoinnet a constaté qu'une partie des débris trouvés par lui dans le baril de vinaigre sont dans un état de désagrégation tel qu'ils sont méconnaissables. On a pu néanmoins distinguer une portion de la tête, quelques os du crâne et de la face, une partie de la poitrine, la langue, le foie, l'intestin, le cœur et le poumon. On a reconnu que les membres avaient été séparés par des tiraillements sur les ligaments qui les retenaient, et que cette opération avait été rendue facile par la macération préalable de lessive bouillante.

Les chairs ont subi une véritable coction et quittent facilement les os ; la peau est décollée ; la chaleur a transformé le cristallin des yeux en un globule blanc et solide. La colonne vertébrale a été divisée au moyen d'instrument tranchant. Il n'est pas possible de décider si des violences ont été exercées sur l'enfant pendant la vie. Le cœur a été coupé en deux morceaux ; à l'un d'eux adhère un lobe du poumon gauche. Le tissu pulmonaire est rougeâtre ; il crépite sous la pression des doigts, quoique sans dégagement de gaz. Placé dans l'eau, il tombe lentement et s'arrête dès qu'un des points de sa surface touche le fond du vase. D'autres fragments moins considérables et qui, par la coction, ont pris une couleur plus ardoisée et l'aspect d'un tissu compacte, se précipitent au fond du vase dès qu'ils sont immergés.

Avant de conclure, M. le docteur Thoinnet a fait des expériences comparatives sur les poumons d'un jeune veau, qu'il a fait bouillir dans de la lessive jusqu'à ce qu'ils fussent complètement cuits et qu'ils eussent pris la teinte remarquée par lui sur les débris de poumons soumis à son examen. Bien que l'animal eût vécu pendant plusieurs jours, ses poumons, soumis à l'action combinée de la chaleur, de la lessive et du vinaigre, ont présenté les mêmes phénomènes docimasiques que ceux de l'enfant de Jeanne Lévêque.

Infanticide par combustion du cadavre.

OBSERV. LVI. — *Enfant brûlé. Examen des cendres. Mémoires à consulter* (par Ch. Robin et A. Tardieu).

La multiplicité, la délicatesse, la nouveauté des questions qui nous étaient posées, nous ont mis dans l'obligation de nous livrer à des expériences très-nombreuses et de nature diverse, que nous allons rapporter, et d'où nous nous efforcerons de faire sortir les lumières

1° Il ne nous paraît pas possible que toutes les sections qui se trouvent sur le cadavre de l'enfant de la fille Z..., aient été faites avec le couteau placé sous scellé n° 5.

2° Quelques-unes d'entre elles peuvent avoir été faites avec ce couteau, mais les autres l'ont été par un instrument ayant un tranchant plus fin.

3° Les taches qui se trouvent sur les différentes parties de ce couteau sont constituées par de la rouille: nous n'avons constaté la présence d'aucune tache de sang.

J. — Infanticides par combustion.

66. Infanticide. Enfant grillé. — Le sous-signé, Paul Brouardel, commis par M. Feuilleux, substitut de M. le procureur de la République près le tribunal de première instance du département de la Seine, en vertu d'une ordonnance, en date du 4 avril 1883, ainsi conçue :

« Vu les articles 32 et 43 du code d'instruction criminelle et le procès-verbal dressé le 3 avril 1883 par M. le commissaire de police du quartier des Champs-Élysées constatant l'envoi à la Morgue du cadavre d'un enfant nouveau-né du sexe féminin, trouvé dans les Champs-Élysées.

« Commettons M. le Dr Brouardel, à l'effet de procéder à l'autopsie du cadavre, de rechercher les causes de la mort et de constater tous indices de crime ou délit. »

Serment préalablement prêté, ai procédé à cette autopsie le 4 avril 1883.

Ce cadavre est du sexe féminin. Il mesure 45 centimètres et pèse 2^{kg},350. La portion du cordon ombilical adhérente mesure 8 centimètres de longueur, il est tortillé sur lui-même et ne présente aucune ligature. La peau de presque toute l'étendue du corps présente des traces de brûlures. La plupart d'entre elles intéressent toute l'épaisseur du derme. En quelques places, les brûlures sont superficielles.

Au niveau de certaines régions, telles que la hanche et le maxillaire du côté gauche, ainsi que l'épaule du même côté, la peau a éclaté et présente des lignes de déchirure parfaitement nettes.

Sur le dos les brûlures sont moins profondes que sur l'abdomen et le thorax. L'épiderme dans cette région est soulevé, détaché du derme (brûlure au second degré). À ce niveau le derme présente un petit piqueté hémorragique.

Dans le creux de l'aisselle droite, nous trouvons de petits mor-

ceux de bois, qui sont de petites branches d'arbre complètement carbonisées, que nous mettons sous scellé. Ces petits morceaux de bois pénètrent dans l'aisselle, mais l'on ne trouve pas de suffusion sanguine dans le tissu cellulaire qui les entoure, ce qui démontre qu'ils ont dû pénétrer dans cette région après la mort.

Il nous est impossible d'ouvrir les yeux sans déchirer les paupières. Les cristallins sont complètement opaques.

On ne constate pas d'épanchement sanguin sous le cuir cheveu. Le crâne est fracturé au niveau du pariétal gauche, mais sans infiltration sanguine dans les lèvres de la fracture. La dure-mère présente un épaissement à peu près général. Le cerveau est adhérent à la dure-mère et cuit dans ses parties superficielles.

La voûte palatine est brûlée, il en est de même de la langue qui présente un enduit noirâtre adhérent et ne disparaissant ni sous le lavage, ni sous le raclage.

L'orifice du larynx est rouge, inégal, il semble brûlé.

L'œsophage est sain, de la trachée il sort un peu de liquide spumeux, ainsi que des bronches. Les poumons présentent de petites ecchymoses sous-pleurales. Jetés dans l'eau avec le cœur ils surnagent; il en est de même des fragments et ces derniers pressés sous l'eau laissent sortir par la pression de petites bulles d'air qui viennent se réunir sous forme de plaques de mousse à la surface du liquide. Ces fragments ainsi pressés nagent encore.

Le cœur contient du sang liquide très rouge. Les valvules sont saines. L'examen spectroscopique pratiqué par les procédés usuels ne nous a pas permis de constater dans ce sang la présence de l'oxyde de carbone.

L'estomac contient un peu de mucus aéré et de spume sanguinolente. La muqueuse de l'estomac est saine.

Le foie est sain.

La rate est également saine.

Les reins sont sains et se décortiquent facilement.

Le méconium occupe les dernières parties du gros intestin.

L'extrémité inférieure du condyle du fémur présente un très petit point d'ossification. Le maxillaire inférieur présente quatre alvéoles nettement cloisonnées. Le sternum et les vertèbres sacrées ont leurs points d'ossification.

Conclusions. — 1° Le cadavre soumis à notre examen est celui d'un enfant nouveau-né, du sexe féminin, arrivé à terme ou à une époque voisine du terme normal de la gestation.

2° Il a largement respiré.

3° La mort est le résultat d'une asphyxie.

4° L'état de la peau ne permettrait pas de constater la pré-

Conclusions. — 1^{re} La nommée D... (Joséphine), âgée de dix-huit ans, n'est pas déflorée.

2^e Elle ne porte aucune trace d'une grossesse, d'un avortement ou d'un accouchement antérieur.

90. Examen de la mère. Détermination de la date de l'accouchement. — Je soussigné, Paul Brouardel, commis par M. Adolphe Guillot, juge d'instruction près le tribunal de première instance du département de la Seine, en vertu d'une ordonnance, en date du 18 octobre 1881, ainsi conçue :

« Vu la procédure contre W... (Louise), inculpée d'infanticide.

« Attendu qu'il importe de savoir si l'inculpée est accouchée à terme.

« Attendu que le cadavre de l'enfant n'a pas été retrouvé.

« Attendu que l'inculpée aurait été acheter de l'absinthe quelque temps avant son accouchement.

« Attendu qu'il a été saisi à son domicile trois fioles et une boîte ayant contenu des médicaments (scellé n° 3).

« Commettons M. le D^r Brouardel, à l'effet :

« 1^{re} De rechercher, par l'examen de l'inculpée actuellement à Beaujon, salle Saint-Paul, si elle est accouchée récemment et à terme (des linges tachés de sang ont été saisis, et sont au greffe sous scellé n° 4).

« 2^e D'examiner les médicaments saisis et de constater s'ils étaient de nature à déterminer un avortement. »

Serment préalablement prêté, ai procédé à ces divers examens.

I. Examen de la nommée W... (Louise) le 24 octobre 1881. — La fille W... (Louise) est âgée de vingt et un ans. Elle est assez grande et ne paraît pas très vigoureuse.

Elle aurait toujours joui d'une bonne santé, jusqu'il y a trois ans, époque à laquelle elle aurait perdu son père; depuis cette époque, elle aurait toujours été un peu souffrante, mais n'aurait cependant jamais fait de maladie grave.

Elle n'aurait jamais eu d'enfant ni fait de fausse couche, et ses règles auraient été régulières, jusqu'au mois de janvier; à partir de ce moment, ses règles ne seraient plus apparues.

Cette jeune fille nous déclare que le 10 octobre elle aurait pris un peu d'huile de ricin pour se purger, et le soir elle aurait ressenti des coliques. Elle aurait pris une infusion de tilleul, puis à minuit et demi elle serait accouchée d'un enfant qui n'aurait pas crié et serait venu mort-né. Elle aurait gardé le lit jusqu'au jeudi suivant, c'est-à-dire deux ou trois jours, puis aurait repris son travail. Elle nous déclare avoir toujours ignoré sa grossesse et n'avoir jamais senti son enfant remuer.

COMITE D'HYGIENE

AUDIENCE SOLENNELLE DE FIN D'ANNEE

LE 20 JANVIER 1902

L'INFANTICIDE

PAR M. L. L. L.

M. L. L. L.

Il rifiuto della maternità
d'infanticidio in Italia dall'Ottocento ai
giorni nostri.

Firenze, Ed. ETS, 1997

Giulia Di Bello et
Patrizia Neringolo

6. Tabelle e grafici

Tabella 1
Infanticidi nel triennio 1880-1882

Distretti di Corte d'Appello	Anni	Infanticidii (reati)	
		pei quali provvidero gli uffici del Pubblico Ministero	pei quali seguì giudizio presso le Corti d'Assise
Firenze	1880	11	5
	1881	14	2
	1882	18	4
Lucca	1880	3	3
	1881	3	1
	1882	8	3
Venezia	1880	15	6
	1881	38	7
	1882	24	8
Catanzaro	1880	15	4
	1881	24	8
	1882	13	1
Napoli con Potenza	1880	37	8
	1881	58	11
	1882	42	22
Trani	1880	16	4
	1881	20	3
	1882	15	4
Catania	1880	3	—
	1881	4	1
	1882	8	2
Messina	1880	6	—
	1881	7	5
	1882	3	4
Palermo	1880	21	1
	1881	10	2
	1882	16	2
Ancona con Macerata e Perugia	1880	18	6
	1881	16	7
	1882	25	8
Aquila	1880	14	8
	1881	18	2
	1882	21	9

segue Tabella 1

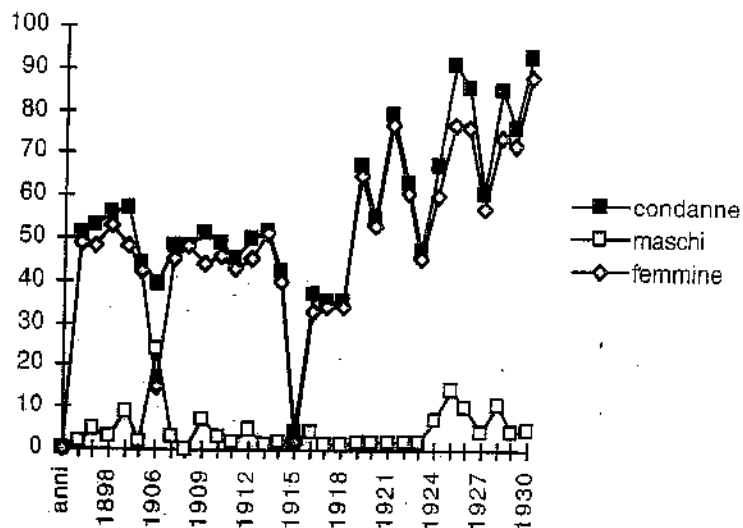
Distretti di Corte d'Appello	Anni	Infanticidii (reati)	
		pei quali provvidero gli uffici del Pubblico Ministero	pei quali segui giudizio presso le Corti d'Assise
Bologna	1880	16	5
	1881	8	2
	1882	18	3
Cagliari	1880	15	5
	1881	8	7
	1882	11	6
Roma	1880	11	4
	1881	10	1
	1882	11	5
Brescia	1880	13	3
	1881	7	3
	1882	18	4
Casale Monferrato	1880	9	3
	1881	8	—
	1882	4	1
Genova	1880	11	3
	1881	14	3
	1882	10	4
Milano	1880	20	4
	1881	15	2
	1882	11	—
Parma con Modena	1880	12	3
	1881	7	1
	1882	10	3
Torino	1880	37	7
	1881	31	5
	1882	24	8
Regno	1880	803	82
	1881	820	78
	1882	810	93

Fonte: RASERI, *Provvedimenti a favore dell'infanzia abbandonata in Italia*, cit. pp. 234-35.

Tabella 2
Condanne per infanticidio in Italia (1896-1930)

anni	condanne	maschi	femmine	anni	condanne	maschi	femmine
1896	51	2	49	1916	37	4	33
1897	53	5	48	1917	35	1	34
1898	56	3	53	1918	35	1	34
1899	57	9	48	1919	67	2	65
1900	44	2	42	1920	55	2	53
1906	39	24	15	1921	79	2	77
1907	48	3	45	1922	63	2	61
1908	48	0	48	1923	47	2	45
1909	51	7	44	1924	67	7	60
1910	49	3	46	1925	91	14	77
1911	45	2	43	1926	86	10	76
1912	50	5	45	1927	61	4	57
1913	52	1	51	1928	85	11	74
1914	42	2	40	1929	76	4	72
1915	4	2	2	1930	93	5	88
				1666	141	1525	

Grafico A



Fonte: Elaborazione su dati Istat.

COUR D'APPEL DE DOUAI

AUDIENCE SOLENNELLE DE RENTRÉE

DU 16 OCTOBRE 1896

L'INFANTICIDE

DANS LES LÉGISLATIONS ANCIENNES

& MODERNES

PAR

M. ÉMILE BOURDON

AVOCAT GÉNÉRAL

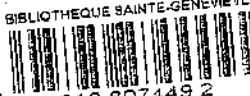
DOUAI

L. ET G. CRÉPIN, IMPRIMEURS DE LA COUR D'APPEL

23, Rue de la Madeleine, 23

1896

BIBLIOTHEQUE SAINTE-GENEVIEVE



D

910 807449 2

L'infanticide non prémédité n'est puni de mort. Ce crime est-il commis par un étranger ? Alors il est généralement réprimé, suivant les circonstances, comme meurtre ou comme assassinat et rentre dans la loi commune. C'est-à-dire qu'on ne rencontre nulle part la présomption inouïe de préméditation attachée par le législateur de 1810 au meurtre de l'enfant nouveau-né.

Est-ce la mère, épouse ou fille, qui a perpétré l'infanticide ? Dans cette hypothèse plusieurs législations admettent que la coupable, sans avoir été, comme l'avance M. d'Olivecrona ⁽¹⁾ en proie à « une » démence momentanée provoquée par les souffrances « corporelles », se trouvait cependant, au moment des affres de l'accouchement, dans un état physiologique de nature à affaiblir le ressort de sa volonté et par suite à diminuer sa criminalité. Peut-être ces lois ont-elles également tenu compte de l'impersonnalité du nouveau né par rapport à celle dont il tient la vie ; quoiqu'il en soit, elles ont beaucoup abaissé la pénalité, et lorsqu'une mère, avec ou sans préméditation, a tué son enfant légitime, naturel ou adultérin, il lui est fait application d'une peine inférieure à celle

(1) De la peine de mort par d'Olivecrona, traduction Beauchet page 188.

éditée contre l'assassin ou le meurtrier. Dans ce sens sont conçues les législations criminelles des cantons de Vaud, de Neuchâtel et de Genève. ⁽¹⁾ Mais le projet de code pénal fédéral, destiné à régir la Suisse entière et actuellement élaboré à Berne par le Conseil national, précise avec plus de netteté encore l'intention de considérer la mère, dans la période voisine de sa délivrance, comme une semi-responsable. En effet, tandis qu'il porte contre le meurtrier une peine de 5 à 10 ans de réclusion, il édicte contre la mère coupable d'infanticide, sans distinguer si c'est une femme mariée ou une fille séduite, une peine bien moindre : « La mère, dispose l'article 55, qui au moment où elle se trouvait encore sous l'influence de l'accouchement aura intentionnellement donné la mort à son enfant, sera punie de la réclusion jusqu'à 6 ans ». ⁽²⁾

L'attentat a-t-il été perpétré non plus par une mère quelconque, mais spécialement par une fille,

(1) Vaud, art. 218. Neuchâtel art. 172. Genève art. 257.

(2) Sous un autre rapport, ce projet ne satisfait pas complètement la raison car il applique dans tous les cas la même peine à la femme mariée et à la fille-mère. Or il est certain que, pour cette dernière, à l'influence de l'accouchement se joint un autre mobile déterminant du crime, la crainte du déshonneur, conséquences de la séduction contre laquelle la loi la défend mal. La femme mariée n'a point la même excuse à sa disposition ayant l'expérience de la vie et ne pouvant être poussée à manquer à ses devoirs par le leurre d'une trompeuse promesse de mariage.

seduite ou délaissée, sur son enfant illégitime ? Alors la plupart des législations étrangères, instituant une présomption amplement justifiée, considèrent que l'infortunée a agi sous l'empire d'un sentiment invincible, la crainte de la honte et de la misère, et que par suite elle doit être l'objet d'une pénalité adoucie. Le fait délictueux devient alors un crime spécial, au point que, dans les codes Allemands et Hongrois, (1) la qualification d'infanticide ne s'applique qu'au meurtre commis par la mère sur son enfant naturel nouveau né. Outre la Hongrie et l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne, les Pays-Bas, le Portugal et la Suède (2) admettent que la peine doit être atténuée, lorsque la mère a eu recours au crime pour cacher son déshonneur. Le code pénal Hongrois, édicte un maximum de six ans de réclusion, le minimum pouvant descendre à 6 mois de la même peine et le code Espagnol porte que la répression sera la prison correctionnelle, en ses degrés moyens et supérieurs.

Les lois portugaises et italiennes vont plus loin encore dans l'appréciation du mobile qui préside au meurtre des enfants naturels et elles décident que

(1) Codes Allemand, art. 217 et Hongrois, art. 284.

(2) Autriche, art. 129 — Belgique, art. 396 — Espagne, art. 424.
— Pays-Bas, art. 290. — Portugal, art. 366. — Suède, chap. 14 § 22.

1° Il ne nous paraît pas possible que toutes les sections qui se trouvent sur le cadavre de l'enfant de la fille Z..., aient été faites avec le couteau placé sous scellé n° 5.

2° Quelques-unes d'entre elles peuvent avoir été faites avec ce couteau, mais les autres l'ont été par un instrument ayant un tranchant plus fin.

3° Les taches qui se trouvent sur les différentes parties de ce cadavre sont constituées par de la rouille: nous n'avons constaté la présence d'aucune tache de sang.

J. — Infanticides par combustion.

66. Infanticide. Enfant grillé. — Je soussigné, Paul Brouardel, commis par M. Feuilletoy, substitut de M. le procureur de la République près le Tribunal de première instance du département de la Seine, en vertu d'une ordonnance, en date du 4 avril 1883, ainsi conçue :

« Vu les articles 32 et 43 du code d'instruction criminelle et le procès-verbal dressé le 3 avril 1883 par M. le commissaire de police du quartier des Champs-Élysées constatant l'envoi à la Morgue du cadavre d'un enfant nouveau-né du sexe féminin, trouvé dans les Champs-Élysées.

« Commettons M. le Dr Brouardel, à l'effet de procéder à l'autopsie du cadavre, de rechercher les causes de la mort et de constater tous indices de crime ou délit. »

Serment préalablement prêté, ai procédé à cette autopsie le 4 avril 1883.

Ce cadavre est du sexe féminin. Il mesure 43 centimètres et pèse 2^{kil},380. La portion du cordon ombilical adhérente mesure 8 centimètres de longueur, il est tortillé sur lui-même et ne présente aucune ligature. La peau de presque toute l'étendue du corps présente des traces de brûlures. La plupart d'entre elles intéressent toute l'épaisseur du derme. En quelques places, les brûlures sont superficielles.

Au niveau de certaines régions, telles que la hanche et la maxillaire du côté gauche, ainsi que l'épaule du même côté, la peau a éclaté et présente des lignes de déchirure parfaitement nettes.

Sur le dos les brûlures sont moins profondes que sur l'abdomen et le thorax. L'épiderme dans cette région est soulevé, détaché du derme (brûlure au second degré), à ce niveau le derme présente un petit piqueté hémorragique.

Dans le creux de l'aisselle droite, nous trouvons de petits mor-

ceaux de bois, qui sont de petites branches d'arbre complètement carbonisées, que nous mettons sous scellé. Ces petits morceaux de bois pénètrent dans l'aisselle, mais l'on ne trouve pas de suffusion sanguine dans le tissu cellulaire qui les entoure, ce qui démontre qu'ils ont dû pénétrer dans cette région après la mort.

Il nous est impossible d'ouvrir les yeux sans déchirer les paupières. Les cristallins sont complètement opaques.

On ne constate pas d'épanchement sanguin sous le cuir chevelu. Le crâne est fracturé au niveau du pariétal gauche, mais sans infiltration sanguine dans les lèbres de la fracture. La dure-mère présente un épaississement à peu près général. Le cerveau est adhérent à la dure-mère et cuit dans ses parties superficielles.

La voûte palatine est brûlée, il en est de même de la langue qui présente un enduit noirâtre adhérent et ne disparaissant ni sous le lavage, ni sous le raclage.

L'orifice du larynx est rouge, inégal, il semble brûlé.

L'œsophage est sain, de la trachée il sort un peu de liquide spumeux, ainsi que des bronches. Les poumons présentent de petites ecchymoses sous-pleurales. Jetés dans l'eau avec le cœur ils surnagent; il en est de même des fragments et ces derniers pressés sous l'eau laissent sortir par la pression de petites bulles d'air qui viennent se réunir sous forme de plaques de mousse à la surface du liquide. Ces fragments ainsi pressés nagent encore.

Le cœur contient du sang liquide très rouge. Les valvules sont saines. L'examen spectroscopique pratiqué par les procédés usuels ne nous a pas permis de constater dans ce sang la présence de l'oxyde de carbone.

L'estomac contient un peu de mucus aéré et de spume sanguinolente. La muqueuse de l'estomac est saine.

Le foie est sain.

La rate est également saine.

Les reins sont sains et se décortiquent facilement.

Le méconium occupe les dernières parties du gros intestin.

L'extrémité inférieure du condyle du fémur présente un très petit point d'ossification. Le maxillaire inférieur présente quatre alvéoles nettement cloisonnées. Le sternum et les vertèbres sacrées ont leurs points d'ossification.

Conclusions. — 1° Le cadavre soumis à notre examen est celui d'un enfant nouveau-né, du sexe féminin, arrivé à terme ou à une époque voisine du terme normal de la gestation.

2° Il a largement respiré.

3° La mort est le résultat d'une asphyxie.

4° L'état de la peau ne permettrait pas de constater la pré-

sence d'érosions ou de coups d'ongles, et de dire si l'asphyxie a été produite par strangulation ou suffocation.

5° L'état du derme prouve que les brûlures de la peau ont été produites alors que l'enfant vivait encore ou dans les premières minutes qui ont suivi sa mort.

6° L'état de la langue, de la voûte du palais et de l'orifice du larynx semble démontrer que cet enfant a respiré une atmosphère surchauffée.

7° L'état du sang prouve que, si cet enfant a été exposé au feu alors qu'il respirait encore, il n'a pas été plongé dans une atmosphère chargée d'oxyde de carbone, où il aurait respiré pendant un temps assez prolongé.

67. Combustion d'un enfant. Complicité de la grand-mère. Affaire L..., de Chinon. — A. Rappoat médico-légal, par M. le Dr DANYAU. — 1° Nul doute qu'Angelina L... n'ait pu devenir enceinte à la suite du viol, que sa mère dit avoir été commis sur sa personne à la fin de novembre 1858, tout aussi bien que par le fait de rapports consentis et volontaires. Mais ses aveux, qui renversent complètement le système de M^{re} L..., permettent de penser que la grossesse a pu remonter à une époque plus éloignée. Si Angelina est régulièrement mensurée et si ses dernières règles ont eu lieu dans les premiers jours d'octobre 1858, il est probable que la conception date d'un jour compris entre cette dernière apparition et la première suppression au courant de novembre.

Dans ce cas, en égard à la plus grande facilité de la conception dans les jours qui suivent l'époque, Angelina eût été à terme du 10 au 15 juillet 1859, et peut-être en retard le 20; à cette date même, elle eût encore été à neuf mois révolus, si, exception assez rare, elle n'était devenue enceinte que dans les derniers jours de l'intervalle; dans ce cas, on ne peut dire qu'accouchant à la fin de juillet 1859 elle fût en avance.

2° Cette conclusion ne serait attaquable qu'autant que les règles apparues en février 1859 prouveraient sans réplique qu'il n'y avait pas encore grossesse à cette époque, auquel cas Angelina serait, à la fin de juillet 1859, accouchée au terme de cinq mois et demi seulement, question qui n'a de chances d'être décidée sûrement que par l'examen des fragments d'os trouvés en divers endroits et envoyés aux experts.

Maïs alors, si, chez Angelina, la menstruation est régulière, cette suppression de trois époques sans grossesse chez une femme qui s'est exposée presque tous les jours à devenir enceinte, a lieu

Conclusions. — 1^{re} La nommée D... (Joséphine), âgée de dix-huit ans, n'est pas déflorée.

2^{re} Elle ne porte aucune trace d'une grossesse, d'un avortement ou d'un accouchement antérieur.

90. Examen de la mère. Détermination de la date de l'accouchement. — Je soussigné, Paul Brouardel, commis par M. Adolphe Guillot, juge d'instruction près le tribunal de première instance du département de la Seine, en vertu d'une ordonnance, en date du 18 octobre 1881, ainsi conçu :

« Vu la procédure contre W... (Louise), inculpée d'infanticide.

« Attendu qu'il importe de savoir si l'inculpée est accouchée à terme.

« Attendu que le cadavre de l'enfant n'a pas été retrouvé.

« Attendu que l'inculpée aurait été acheter de l'absinthe quelque temps avant son accouchement.

« Attendu qu'il a été saisi à son domicile trois boîtes et une boîte ayant contenu des médicaments (scellé n° 3).

« Commettons M. le D^r Brouardel, à l'effet :

« 1^{re} De rechercher, par l'examen de l'inculpée actuellement à Beaujon, salle Saint-Paul, si elle est accouchée récemment et à terme (des linges tachés de sang ont été saisis, et sont au greffe sous scellé n° 4).

« 2^{re} D'examiner les médicaments saisis et de constater s'ils étaient de nature à déterminer un avortement. »

Serment préalablement prêté, ai procédé à ces divers examens.

I. Examen de la nommée W... (Louise) le 21 octobre 1881. — La fille W... (Louise) est âgée de vingt et un ans. Elle est assez grande et ne paraît pas très vigoureuse.

Elle aurait toujours joui d'une bonne santé, jusqu'il y a trois ans, époque à laquelle elle aurait perdu son père; depuis cette époque, elle aurait toujours été un peu souffrante, mais n'aurait cependant jamais fait de maladie grave.

Elle n'aurait jamais eu d'enfant ni fait de fausse couche, et ses règles auraient été régulières, jusqu'au mois de janvier; à partir de ce moment, ses règles ne seraient plus apparues.

Cette jeune fille nous déclare que le 10 octobre elle aurait pris un peu d'huile de ricin pour se purger, et le soir elle aurait ressenti des coliques. Elle aurait pris une infusion de tilleul, puis à minuit et demi elle serait accouchée d'un enfant qui n'aurait pas crié et serait venu mort-né. Elle aurait gardé le lit jusqu'au lundi suivant, c'est-à-dire deux ou trois jours, puis aurait repris son travail. Elle nous déclare avoir toujours ignoré sa grossesse et n'avoir jamais senti son enfant remuer.



J U G E M E N T

R E N D U

PAR LE TRIBUNAL CRIMINEL

DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE

SIÈGE AU PALAIS DE JUSTICE À PARIS

En vertu de l'autorisation donnée au Jury de jugement par la loi du 20 mars 1808, relative à l'organisation du Jury, nous, le Tribunal Criminel du Département de la Seine, siégeant au Palais de Justice à Paris, avons rendu le jugement suivant :

Le Tribunal Criminel du Département de la Seine, siégeant au Palais de Justice à Paris, a rendu le jugement suivant :

colocan pag 126 - Histoire de la maison - Kniblicher

[illegible]

BOURSE SEUL
procureur
LE 11/12/1929, r. Jean-Jacques-1

Les actions Port de Paris-Austerlitz sont recherchées à 250 francs. Nous apprenons que la Société, qui jouit d'une concession de l'Etat de cinquante ans, a obtenu l'autorisation d'ajouter à ses opérations le transport des marchandises. Le commerce parisien et les transports fluviaux mettront largement à profit cette nouvelle branche de l'exploitation, qui ne peut manquer de donner beaucoup plus à l'entreprise. On prévoit que les actions de la Société, qui sont encore très rapprochées du pair, sont susceptibles d'une belle plus-value. On sait, d'ailleurs, que les actions sont seules appelées au partage des bénéfices, la Société n'ayant pas contracté d'emprunts ni créé d'obligations, actions d'apport, ou parts de fondateurs. Notons, en outre, que des litres couverts semestriels de 0 fr. 45 sont octroyés au 1^{er} janvier.

Le Gaz de Paris s'avance à 290. Sur la proposition de M. Daumesnil, le Conseil municipal a adopté un programme de grands travaux à exécuter dans les divers arrondissements de Paris pour répondre aux besoins croissants de la consommation. Ce programme comporte une dépense de 47 millions, sur lesquels 24 millions sont fournis par des ressources disponibles, provenant de la liquidation de l'ancienne Compagnie du gaz d'Anvers, de la Ville de Paris. Les surplus de 23 millions sont fournis par un emprunt.

Voici une très intéressante nouvelle qui nous parvient au sujet du Gaz de Beyrouth. Le groupe qui dirige cette affaire, vient de passer le contrat d'une autre entreprise municipale : celle des Eaux de Beyrouth. Dans les villes moyennes, la consommation de l'eau et celle du gaz marchent à peu près de pair et ces deux industries ont de nombreux points de contact. Un exemple les a déjà fait connaître, c'est la ville de Genève, où la consommation d'eau est de 100 litres par habitant et celle du gaz de 100 mètres cubes par habitant.

Le monde entier étant peu favorisé. En ce qui concerne plus particulièrement le minerai, la demande en lui est si vaillante et les achats de l'industrie aussi énormément, sont peu nombreuses.

Le Rio-Tinto reste toujours discuté 1.600, en raison des événements auxquels la Compagnie est obligée de renoncer. Ce pendant, le dommage serait moins important qu'on ne l'avait craint tout d'abord. Les indemnités à payer pour certains nœuds détruits ne dépasseraient pas 500.000 francs, dépense qui serait largement compensée par le minerai à extraire des éboulis. Au surplus, dans une lettre officielle le président du conseil de la Compagnie dément tous les bruits pessimistes.

Le Boléo se négocie à 3.790. Pour le douze mois de 1907, la production a atteint 10.973 tonnes 3/4 contre 10.325 3/4 en 1906. Comparativement à 1906, la diminution est insignifiante.

La Cape-Copper reste à 163, et la Tharsis à 165,50.

Les valeurs du groupe profitent d'un relèvement des prix du plomb : Aguilas est traitée à 140, Penarroya à 1.110 et Escobedo à 530.

Dos porphyres ont au lieu à l'Anacleto au sujet de la création d'une association des producteurs de zinc. A ces négociations participent les usines allemandes, à l'exception des héritiers de Suisset. Les négociations n'ont pu encore aboutir, les délégués des diverses mines n'étant pas en mesure de donner des déclarations définitives au sujet de leur participation. Les pourparlers seront prochainement repris, avec l'intention d'arriver à une entente avec les grands producteurs de métaux. Les négociations avec les industries du zinc non allemandes ne seront terminées que lorsque l'entente entre les manufactures d'Allemagne et

RETARD E. Laboratoires RE. 57, r. LAFFITTE, PARIS
NORD-EST (SPALIMA).

RETARD (Succursale) 12, r. ST-ANTOINE, PARIS
NORD-EST (SPALIMA).

RETARDS (Succursale) 12, r. ST-ANTOINE, PARIS
NORD-EST (SPALIMA).

MALADIES (Succursale) 12, r. ST-ANTOINE, PARIS
NORD-EST (SPALIMA).

URINAIRES (Succursale) 12, r. ST-ANTOINE, PARIS
NORD-EST (SPALIMA).

Goutte, rhumatisme, maux de reins, etc.

OPÉRATIONS SÉRIEUSES
 100, rue de la Harpe, Paris. Téléphone 134-33.

HAEL
NOUINA
 S'APÉRITIFS TONIQUES

[illegible]

CONTRE UN OFFICIER

L'administration de la guerre n'est pas seulement devenue, grâce aux commissions, commissions et comités qui encombrant une vaste parcelle où l'on perd beaucoup de temps, elle s'est transformée, récemment, de plus en plus, en une chienne, en chienne d'affaires, l'on suit avec une passion haineuse les plus étrangères procès.

Je vais raconter brièvement l'un de ceux qui ont soulevé en ce moment, au mépris de toute justice véritable, contre des hommes qui n'ont commis d'autre faute que de se consacrer entièrement à la parole du ministre et à la signature de ses ayants droit.

Voici les faits : La loi de finances de 1902, en vue d'économies à réaliser, a autorisé le ministre des finances à accorder à un certain nombre d'officiers de l'armée active, ayant une ancienneté suffisante, des congés de longue durée, sans solde, afin de leur permettre de chercher leur voie dans les carrières civiles. Ces congés pouvaient être de trois ans au maximum, pendant lesquels leurs bénéficiaires n'étaient pas remplacés dans les cadres. Leur place y restait marquée; ils pouvaient la reprendre, après en avoir fait la demande, à quelque époque que de fin; mais comme ils n'avaient aucune solde à recevoir tant qu'ils ne l'occupaient pas, il en résultait pour le Trésor une économie nette.

Pendant tout le temps de leur absence, les officiers non appointés conservaient les autres prérogatives attachées à leur grade et à leur qualité de membres de l'armée active (port de l'uniforme, etc.), dans les conditions prévues par la loi de 1894 sur le statut des officiers, dont la loi de finances de 1902 n'avait pu ni modifier ni abroger aucune disposition.

Une centaine d'officiers profitèrent, jusqu'en février 1903, de la disposition nouvelle.

Un leur remit, à leur départ du corps, en titre de congé, conformément au seul modèle existant et tel qu'il a été institué par un décret du Président de la République. Ce congé leur était délivré par la voie hiérarchique; il était signé, pour le ministre ou par son ordre, par le chef d'état-major du corps d'armée. Ce titre était, désormais, pour l'officier, pendant tout le temps qu'il passait loin de son poste, l'attestation de sa qualité de titulaire de ses droits et de sa garantie des promesses qui lui étaient faites. C'était, en somme, une sorte de contrat bilatéral, qu'aucune des parties n'avait le droit de modifier sans le consentement de l'autre. L'officier payait de l'abandon total de sa solde les avantages de la liberté. Au verso du document, se trouvaient des colonnes destinées à recevoir quelques indications manuscrites qui, portées par le titulaire de la permission ou du congé, — disait le texte imprimé, — lui servent au besoin de titre pour réclamer le bénéfice du tarif militaire sur les chemins de fer.

A tous les officiers qui parlèrent en congé jusqu'au 5 février 1903, un titre semblable fut délivré. Il était évidemment destiné à leur permettre de voyager à un tarif réduit, et tous en usèrent sans hésitation, sans difficulté.

Le 10 mars 1903, l'un d'eux, qui était devenu agent stagiaire à la Cour de Paris, mais dont le titre militaire était valable jusqu'au 5 octobre suivant, se vit menacé d'un procès-verbal par un contrôleur de route de la Compagnie P.-L.-M., sous le prétexte que dix-huit mois après son départ en congé et dix-huit mois avant l'expiration du contrat par lequel le ministre lui avait octroyé le droit de tarif militaire (en échange de l'abandon de sa solde), une simple circulaire avait supprimé les engagements pris.

Le ministre, — ou les bureaux, — avait changé d'avis; et, sans même prévenir les intéressés, avait biffé d'un trait de plume les conditions précédentes.

Fort de son droit, sachant très bien qu'une circulaire ne peut avoir d'effet rétroactif et estimant enfin qu'une transaction de sa part serait préjudiciable aussi bien aux intérêts de ses camarades qu'à ses propres, l'officier écrivit que la procédure suivie lui paraissait injuste et qu'il se refusait à la signer. Il demanda pour autoriser le renvoi de la signature ministérielle.

Le conseiller rapporteur avait tout simplement conduit, comme à l'habitude, la loi de 1894 sur l'état des officiers; les fondements qui est la base même de la discipline dans l'armée et que rien n'a modifié, ni à plus forte raison, abrogé. Son rapport, en effet, déclare qu'un officier en congé, de trois ans est en non-activité, ce qui est une hérésie pure et simple, attendu que, seul, un décret du Président de la République peut faire sortir un officier de la position d'activité. Un ministre ne le peut pas, même en souscrivant à un congé de la plus longue durée.

Je demande quelle doit être l'impression de nos officiers devant de pareils actes? Je demande quelle confiance ils pourront attacher désormais aux promesses d'un ministre, quand ses engagements formels, écrits, signés, sont tenus de cette sorte? Pourquoi leur avoir promis des modestes privautés, en échange du sacrifice qu'ils faisaient, si l'on ne voulait pas tenir parole?

Pourquoi, si l'on avait changé d'avis, ne pas les en prévenir?

Pourquoi, lorsqu'ils ont agi de bonne foi, dans les termes de leur contrat et sans porter préjudice à qui que ce soit, les poursuivre comme des délinquants?

Pourquoi épuiser contre eux tous les degrés de juridiction, comme s'il y avait du salut de la patrie? Pourquoi exiger qu'un porte-épée ait un casier judiciaire pour avoir commis une prétendue « infraction à la police des chemins de fer »?

Si les bureaux avaient fait une bêtise en organisant, comme il a été dit, les congés de trois ans, cette bêtise, il fallait la liquider silencieusement, sans attente aux droits acquis, et surtout il ne fallait point la faire payer à ceux qui ne l'ont pas commise!

C'est de quel dévouement beaucoup de braves gens de voir que les mêmes et comment on les aime.

C'est de quel humilité et d'effacement les mêmes qui, bien, heureusement, ne dénoncent et qui travaillent de leur mieux pour le pays.

CH. HUMBERT.
Rédacteur de la Presse.

Un vêtement bien coupé décuple la valeur de celui qui le porte.

THE SPORT HABILLE MEN

Three copies of reproduction reserved.

LE FOYER MATERNEL

La grande vente-kermesse annuelle au profit des œuvres et humanitaires: « Le Foyer Maternel » et la Protection de la Jeune Fille », aura lieu le jeudi 5 février, de 2 à 7 heures, aux Galeries de la Charité, 26, rue Pierre-Charbon.

Au programme: toute une exquise addition donnée par le si aimé Brémont et le maître Francis Thomé, accompagnés de leurs interprètes.

Aux attractions, à signaler: chiromancie, cartomancie, graphologie, non par des professionnelles, mais par des « Dames patronnes » qui veulent bien mettre leur réel savoir au service de cette belle fête de charité; petites chevaux, Casco hollandais costumé, etc. Nombreux comptoirs de vente (choses utiles au prix ordinaire).

L'entrée de la kermesse est gratuite.

Remède la goutte, l'urémie en étant le comble d'un malade comme incurable; mais on sait aujourd'hui que la cause déterminante de la goutte est l'excès d'acide urique sécrété par l'organisme.

la goutte est curable

car il ne reste plus, en effet, qu'à expulser cet acide nocif, produit excédentairement réolu une fois par toutes les glandes excrétoires, par les milieux de l'organisme qui ont pris de

URICURE

et on voit alors disparaître toutes les douleurs des rhumatismes et toutes autres affections

LA DÉMONSTRATION

— Cependant, continua M. de Villefranche, les jours torrides étaient passés, l'automne, inégalement arrosé, les feuilles brûlées et les fruits mûrs, saccageait le jardin de délices... Presque sans trêve, du ciel bas et trouble, ruisselaient des averses diluviennes... La Gloria semblait mûrie par quelques heures de langueur; restait des heures entières couchées tout de son long sur le tapis, la menton entre les mains, inerte et muette, à suivre des yeux les nuées qui se heurtaient, à sa chaleur contre la large brasserie de cuivre, ou grésillaient des noyaux d'olives... Elle avait écarté ses osseuses d'un coup de pied rageur comme lorsqu'on fait le vœu de ne plus jamais danser... Ses lèvres obstinément closes se défilèrent en baillant des baisers... Don Luiz se désespérait de la voir en cet état d'âme et de chair, l'interrogeait en vain à chaque instant.

— Un matin qu'elle paraissait éprouver du plaisir à manger une grenade, dont les grains pressés étaient aussi rouges que la pulpe de sa bouche, le marquis osa revenir à la charge.

— J'ai rêvé cette nuit, figure-toi, risqua-t-il, que tu serais aujourd'hui moins méchante, que tu m'ouvriras ton cœur.

— Elle se souleva sur les coudes, jeta la grenade et le regarda fixement.

— Je ne demanderais pas mieux, soupira-t-elle, mais je n'en ai pas le courage.

— Tes desirs sont mes desirs, cria-t-il; la volonté est ma volonté. Je te supplie de parler... au nom de la mère.

— Elle s'éleva dans ses bras et, la nuque renversée sur son épaule, les lèvres si près de ses lèvres qu'il en sentait le souffle frais et l'odeur de fruit, murmura :

— Pourquoi invoques-tu ma mère? Auparavant, devant ma pensée et le mal dont je souffre... Pourquoi? — demanda-t-elle, de la voix et des bras, dans une caserne de misère, à Triana, celle qui me nait au monde, qui me nourrit de son lait, qui m'aimait entre tous ses autres enfants parce que l'on nous prenait, elle et moi, pour l'aînée et pour la cadette, use ses yeux à pleurer, ignore si je suis encore en vie ou si je pourrais dans quelque fosse commune.

— Peut-être est-elle malade, me réclame-t-elle dans le délire, devient-elle folle, la pauvre femme?... Et ce souci m'empoisonne le sang.

— Don Luiz souriait rassuré, lui disait les bandeaux d'une main caïlée :

— Allons! petite sotte qui aviez des secrets pour moi, exclama-t-il, mettez tout de suite une belle mantille et un chape de fête et conduisez-moi chez votre mère!

— Elle sautait et répliqua, genée, avec aux joues comme une rougeur de honte :

— Querido de mi corazón, tu n'y penses pas!... Toi, le montrer dans notre taudis!... Toute la vermine gitane se mettrait aux fenêtres, sortiraient des portes, nous escorterait comme le Saint-Sacrement à travers la calle Alferria.

— Nous n'aurions pas fait dix pas que tes poches seraient vides et tes oreilles assourdies... Quand j'étais là, le togis se composait en tout et pour tout d'une chambre... Il s'ouvrait sur un patio où des cordiers étiraient leur chanvre du matin au soir entre des las d'immondices que fouillaient le bec et d'immondices quelques poules maigres, et des rangées de pots d'aillets... Maman rayonnait les hardes des voisines et contrecœur les robes.

— Je serais bien étonnée que cela ait changé... Quelle calamité! S'ils t'apprenaient seulement une minute, s'ils apprenaient que je suis heureuse, que le marquis de Guadaira m'a élevée jusqu'à lui... Les grands et les petits voudraient avoir leur part du gâteau; se gargariser à ses dépens, envahiraient la maison comme une bande de rats...

— Crois-moi, il vaut mieux que j'aie seule les surprises, qu'ils ne se doutent de rien. J'emprunterai de mauvais vêtements à la penadora, je mentirai... Que la Purissima me la pardonne puisque c'est pour ton repos, cher trésor, de m'

— Cependant, continua M. de Villefranche, les jours torrides étaient passés, l'automne, inégalement arrosé, les feuilles brûlées et les fruits mûrs, saccageait le jardin de délices... Presque sans trêve, du ciel bas et trouble, ruisselaient des averses diluviennes... La Gloria semblait mûrie par quelques heures de langueur; restait des heures entières couchées tout de son long sur le tapis, la menton entre les mains, inerte et muette, à suivre des yeux les nuées qui se heurtaient, à sa chaleur contre la large brasserie de cuivre, ou grésillaient des noyaux d'olives... Elle avait écarté ses osseuses d'un coup de pied rageur comme lorsqu'on fait le vœu de ne plus jamais danser... Ses lèvres obstinément closes se défilèrent en baillant des baisers... Don Luiz se désespérait de la voir en cet état d'âme et de chair, l'interrogeait en vain à chaque instant.

— Un matin qu'elle paraissait éprouver du plaisir à manger une grenade, dont les grains pressés étaient aussi rouges que la pulpe de sa bouche, le marquis osa revenir à la charge.

— J'ai rêvé cette nuit, figure-toi, risqua-t-il, que tu serais aujourd'hui moins méchante, que tu m'ouvriras ton cœur.

— Elle se souleva sur les coudes, jeta la grenade et le regarda fixement.

— Je ne demanderais pas mieux, soupira-t-elle, mais je n'en ai pas le courage.

— Tes desirs sont mes desirs, cria-t-il; la volonté est ma volonté. Je te supplie de parler... au nom de la mère.

— Elle s'éleva dans ses bras et, la nuque renversée sur son épaule, les lèvres si près de ses lèvres qu'il en sentait le souffle frais et l'odeur de fruit, murmura :

— Cependant, continua M. de Villefranche, les jours torrides étaient passés, l'automne, inégalement arrosé, les feuilles brûlées et les fruits mûrs, saccageait le jardin de délices... Presque sans trêve, du ciel bas et trouble, ruisselaient des averses diluviennes... La Gloria semblait mûrie par quelques heures de langueur; restait des heures entières couchées tout de son long sur le tapis, la menton entre les mains, inerte et muette, à suivre des yeux les nuées qui se heurtaient, à sa chaleur contre la large brasserie de cuivre, ou grésillaient des noyaux d'olives... Elle avait écarté ses osseuses d'un coup de pied rageur comme lorsqu'on fait le vœu de ne plus jamais danser... Ses lèvres obstinément closes se défilèrent en baillant des baisers... Don Luiz se désespérait de la voir en cet état d'âme et de chair, l'interrogeait en vain à chaque instant.

— Un matin qu'elle paraissait éprouver du plaisir à manger une grenade, dont les grains pressés étaient aussi rouges que la pulpe de sa bouche, le marquis osa revenir à la charge.

— J'ai rêvé cette nuit, figure-toi, risqua-t-il, que tu serais aujourd'hui moins méchante, que tu m'ouvriras ton cœur.

— Elle se souleva sur les coudes, jeta la grenade et le regarda fixement.

— Je ne demanderais pas mieux, soupira-t-elle, mais je n'en ai pas le courage.

— Tes desirs sont mes desirs, cria-t-il; la volonté est ma volonté. Je te supplie de parler... au nom de la mère.

— Elle s'éleva dans ses bras et, la nuque renversée sur son épaule, les lèvres si près de ses lèvres qu'il en sentait le souffle frais et l'odeur de fruit, murmura :

— Pourquoi invoques-tu ma mère? Auparavant, devant ma pensée et le mal dont je souffre... Pourquoi? — demanda-t-elle, de la voix et des bras, dans une caserne de misère, à Triana, celle qui me nait au monde, qui me nourrit de son lait, qui m'aimait entre tous ses autres enfants parce que l'on nous prenait, elle et moi, pour l'aînée et pour la cadette, use ses yeux à pleurer, ignore si je suis encore en vie ou si je pourrais dans quelque fosse commune.

— Peut-être est-elle malade, me réclame-t-elle dans le délire, devient-elle folle, la pauvre femme?... Et ce souci m'empoisonne le sang.

— Don Luiz souriait rassuré, lui disait les bandeaux d'une main caïlée :

— Allons! petite sotte qui aviez des secrets pour moi, exclama-t-il, mettez tout de suite une belle mantille et un chape de fête et conduisez-moi chez votre mère!

— Elle sautait et répliqua, genée, avec aux joues comme une rougeur de honte :

— Querido de mi corazón, tu n'y penses pas!... Toi, le montrer dans notre taudis!... Toute la vermine gitane se mettrait aux fenêtres, sortiraient des portes, nous escorterait comme le Saint-Sacrement à travers la calle Alferria.

— Nous n'aurions pas fait dix pas que tes poches seraient vides et tes oreilles assourdies... Quand j'étais là, le togis se composait en tout et pour tout d'une chambre... Il s'ouvrait sur un patio où des cordiers étiraient leur chanvre du matin au soir entre des las d'immondices que fouillaient le bec et d'immondices quelques poules maigres, et des rangées de pots d'aillets... Maman rayonnait les hardes des voisines et contrecœur les robes.

— Je serais bien étonnée que cela ait changé... Quelle calamité! S'ils t'apprenaient seulement une minute, s'ils apprenaient que je suis heureuse, que le marquis de Guadaira m'a élevée jusqu'à lui... Les grands et les petits voudraient avoir leur part du gâteau; se gargariser à ses dépens, envahiraient la maison comme une bande de rats...

— Crois-moi, il vaut mieux que j'aie seule les surprises, qu'ils ne se doutent de rien. J'emprunterai de mauvais vêtements à la penadora, je mentirai... Que la Purissima me la pardonne puisque c'est pour ton repos, cher trésor, de m'

— Cependant, continua M. de Villefranche, les jours torrides étaient passés, l'automne, inégalement arrosé, les feuilles brûlées et les fruits mûrs, saccageait le jardin de délices... Presque sans trêve, du ciel bas et trouble, ruisselaient des averses diluviennes... La Gloria semblait mûrie par quelques heures de langueur; restait des heures entières couchées tout de son long sur le tapis, la menton entre les mains, inerte et muette, à suivre des yeux les nuées qui se heurtaient, à sa chaleur contre la large brasserie de cuivre, ou grésillaient des noyaux d'olives... Elle avait écarté ses osseuses d'un coup de pied rageur comme lorsqu'on fait le vœu de ne plus jamais danser... Ses lèvres obstinément closes se défilèrent en baillant des baisers... Don Luiz se désespérait de la voir en cet état d'âme et de chair, l'interrogeait en vain à chaque instant.

— Un matin qu'elle paraissait éprouver du plaisir à manger une grenade, dont les grains pressés étaient aussi rouges que la pulpe de sa bouche, le marquis osa revenir à la charge.

— J'ai rêvé cette nuit, figure-toi, risqua-t-il, que tu serais aujourd'hui moins méchante, que tu m'ouvriras ton cœur.

— Elle se souleva sur les coudes, jeta la grenade et le regarda fixement.

— Je ne demanderais pas mieux, soupira-t-elle, mais je n'en ai pas le courage.

— Tes desirs sont mes desirs, cria-t-il; la volonté est ma volonté. Je te supplie de parler... au nom de la mère.

— Elle s'éleva dans ses bras et, la nuque renversée sur son épaule, les lèvres si près de ses lèvres qu'il en sentait le souffle frais et l'odeur de fruit, murmura :

— Pourquoi invoques-tu ma mère? Auparavant, devant ma pensée et le mal dont je souffre... Pourquoi? — demanda-t-elle, de la voix et des bras, dans une caserne de misère, à Triana, celle qui me nait au monde, qui me nourrit de son lait, qui m'aimait entre tous ses autres enfants parce que l'on nous prenait, elle et moi, pour l'aînée et pour la cadette, use ses yeux à pleurer, ignore si je suis encore en vie ou si je pourrais dans quelque fosse commune.

— Peut-être est-elle malade, me réclame-t-elle dans le délire, devient-elle folle, la pauvre femme?... Et ce souci m'empoisonne le sang.

— Don Luiz souriait rassuré, lui disait les bandeaux d'une main caïlée :

— Allons! petite sotte qui aviez des secrets pour moi, exclama-t-il, mettez tout de suite une belle mantille et un chape de fête et conduisez-moi chez votre mère!

— Elle sautait et répliqua, genée, avec aux joues comme une rougeur de honte :

— Querido de mi corazón, tu n'y penses pas!... Toi, le montrer dans notre taudis!... Toute la vermine gitane se mettrait aux fenêtres, sortiraient des portes, nous escorterait comme le Saint-Sacrement à travers la calle Alferria.

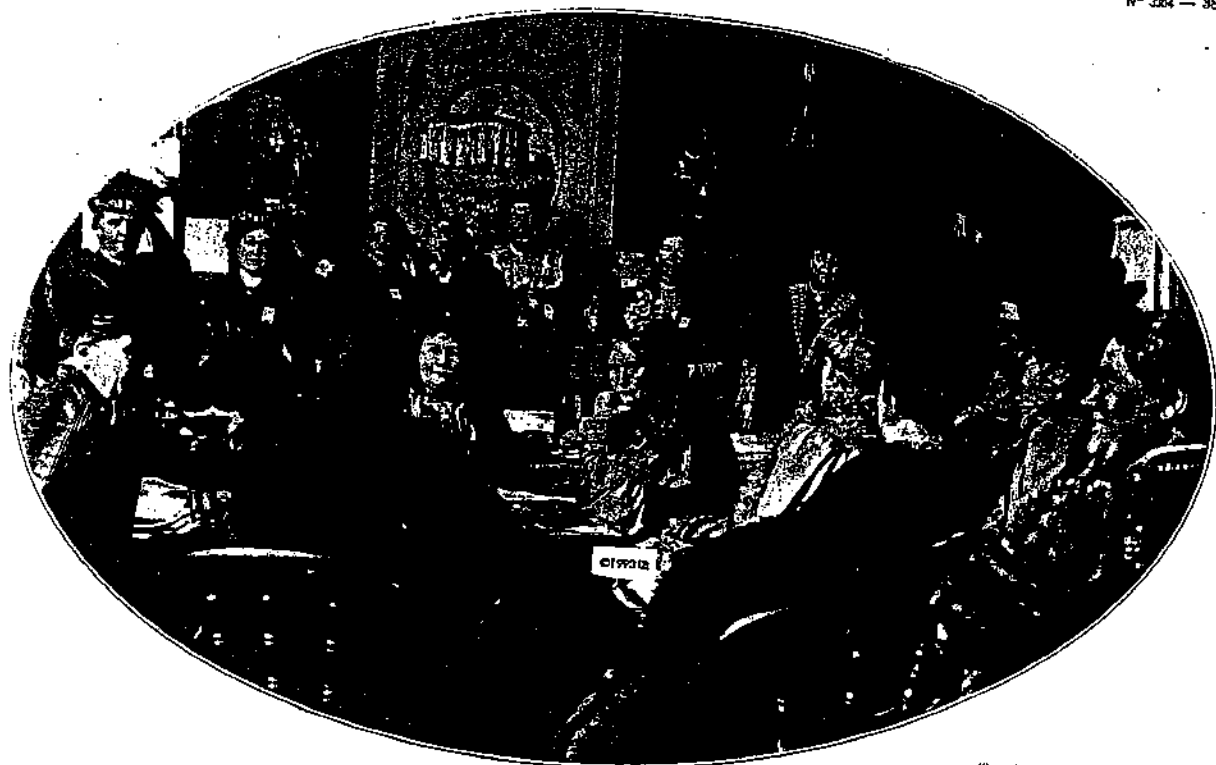
— Nous n'aurions pas fait dix pas que tes poches seraient vides et tes oreilles assourdies... Quand j'étais là, le togis se composait en tout et pour tout d'une chambre... Il s'ouvrait sur un patio où des cordiers étiraient leur chanvre du matin au soir entre des las d'immondices que fouillaient le bec et d'immondices quelques poules maigres, et des rangées de pots d'aillets... Maman rayonnait les hardes des voisines et contrecœur les robes.

— Je serais bien étonnée que cela ait changé... Quelle calamité! S'ils t'apprenaient seulement une minute, s'ils apprenaient que je suis heureuse, que le marquis de Guadaira m'a élevée jusqu'à lui... Les grands et les petits voudraient avoir leur part du gâteau; se gargariser à ses dépens, envahiraient la maison comme une bande de rats...

— Crois-moi, il vaut mieux que j'aie seule les surprises, qu'ils ne se doutent de rien. J'emprunterai de mauvais vêtements à la penadora, je mentirai... Que la Purissima me la pardonne puisque c'est pour ton repos, cher trésor, de m'



à la communauté. Chacun des deux camps a une organisation militaire et des bases situées à l'extérieur du territoire. Les deux camps ont une sorte d'unité d'opérations, mais les deux camps ont une structure de commandement et de contrôle distinctes. Les deux camps ont une structure de commandement et de contrôle distinctes. Les deux camps ont une structure de commandement et de contrôle distinctes.



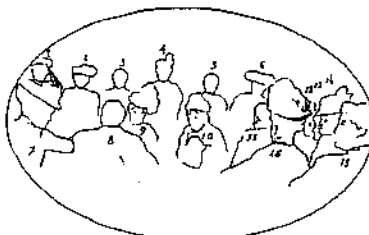
Une séance du Conseil international des femmes, sous la présidence de lady Aberdeen.

UN CONGRÈS FÉMINISTE

Paris vient d'être le siège d'un congrès féministe. C'est un événement d'importance et qu'il convient de signaler comme tel. Le temps n'est plus, en effet, où les manifestations de ce genre étaient à des sourires ironiques, à des plaisanteries faciles; depuis vingt ans, les idées se sont modifiées: ce qui naguère on considérait d'un oeil étonné, sceptique et narquois, on l'envisage aujourd'hui beaucoup plus posément. Il s'agit ici d'un congrès réduit, ou, pour employer les termes exacts, d'une Conférence du Conseil international des femmes. Ce Conseil n'est point une quantité négligeable; c'est un organisme bien constitué, ayant déjà prouvé sa vitalité, et l'histoire de ses origines mérite d'être contée.

L'an 1838 le vit naître en Amérique, cette terre privilégiée des entreprises vastes et hardies. Les Américaines avaient convié les femmes de tous les pays à un congrès monstre, organisé à Washington sous les auspices de l'Association du suffrage féminin; à la suite de leurs discussions, les congressistes comprurent la nécessité de l'effort commun le plus étendu pour le triomphe de leur cause, et, sur la proposition de Mme Cady Stanton, Suzanne B. Anthony, Wright Swall, elles votèrent la fondation d'un Conseil international, destiné à grouper dans une sorte de ligue universelle tous les Conseils nationaux de femmes. La valeur de la devise: « L'union fait la force » pouvait-elle s'affirmer mieux qu'aux États-Unis? Toutefois, la décision prise d'enthousiasme semblait, sinon téméraire, du moins quelque peu prématurée; car il n'existait encore, à ce moment, que deux Conseils nationaux: celui d'Angleterre, en exercice, et celui d'Amérique, en formation; l'immense ligue projetée allait donc, en réalité, être une armée dont les cadres, tracés sur le papier, n'encadreraient que des contingents fictifs. Mais non vaillantes Américaines ne s'inquiétaient pas outre mesure de cette anomalie: qu'importait l'interversion de l'ordre des facteurs si, de même que dans la multiplication arithmétique, on devait obtenir le résultat final?

Cinq ans plus tard, en 1893, le Congrès féministe international de Chicago élaborait une constitution du Conseil international; une circulaire était adressée aux femmes les plus qualifiées de tous les pays; nous cette impulsion, grâce à leur active propagande, des Conseils nationaux commençaient à se former, qui, successivement, adhéraient à la fédération. La



1. M^{lle} Sturges. — 2. M^{lle} Still. — 3. M^{lle} Kromer. — 4. Lady Aberdeen. — 5. M^{lle} D. Gordon. — 6. M^{lle} J. Siegfried. — 7. M^{lle} Pugh. — 8. M^{lle} van Fleet. — 9. M^{lle} H. Harper. — 10. M^{lle} H. Lang. — 11. M^{lle} Foster. — 12. M^{lle} Sarah Monod. — 13. M^{lle} Jones. — 14. M^{lle} Chapman. — 15. M^{lle} H. Lang. — 16. M^{lle} H. Lang.

première adhésion effective fut, naturellement, celle du Conseil national américain; puis vinrent, en 1894, celle du Canada, avec lady Aberdeen, élue présidente du Conseil international. En 1901, ce fut la France, dont le Conseil national compte environ 70.000 membres et, dans son état-major, les femmes les plus distinguées: M^{lle} Sarah Monod, sa présidente; M^{lle} Jules Siegfried, sa vice-présidente; M^{lle} Avril de Sainte-Croix, sa secrétaire générale; M^{lle} Isabelle Bogelot, présidente de l'œuvre des libérées de Saint-Lazare; Vincent, Pégard, d'Abbedie, Gévion-Cassal, et aussi M^{lle} Curie, la veuve de l'illustre savant. Après chacun des congrès tenus à Londres, en 1899, à Paris, pendant l'Exposition de 1900, à Berlin, en 1904, le mouvement s'accroît, de nouvelles adhésions se produisant, et, en vraie mère Gigogne, l'institution fédérative universelle fait honneur à des promesses de fécondité que d'abord on aurait pu croire illusoire. Lors du congrès de Berlin, le Conseil international comprenait dix-neuf dix millions de femmes.

Tel est le parlement féminin qui est venu tenir ses assises chez nous, du 14 au 17 juin. Il y a été reçu, comme il sied, avec une parfaite courtoisie, et la presse a rendu compte de ses travaux en des articles d'une gravité déferlante.

La Conférence se réunit, à Paris, boulevard des Capucines, dans les salons du Cercle du travail des femmes, décorés pour la circonstance d'une profusion de fleurs; autour de la présidente, lady Aberdeen, femme du vice-roi d'Irlande, on retrou-

vait la plupart des personnalités déjà citées, mais le groupe des ouvrières de la première heure s'était accru de nombreuses recrues, parmi lesquelles des sœurs très lointaines. Le 17, dans le hall de l'hôtel des ingénieurs civils, une assemblée générale où furent prononcés d'excellents discours clôturait les travaux.

Après avoir rappelé l'origine et constaté la vitalité du Conseil international des femmes, il n'est pas inutile d'en préciser le but, d'en indiquer l'esprit et d'en résumer le programme. Son but, c'est d'établir une communication constante entre les associations féminines de tous les pays, de leur fournir les occasions et les moyens de se rencontrer pour examiner et discuter toutes les questions intéressant le sort de la femme au point de vue éducatif, moral, social, philanthropique, économique, voire politique. Son esprit s'inspire de maximes comme celles-ci: « Vivre, c'est agir ». « Pour être aimé et aidé, il faut aimer et aider ». La tâche qu'il s'est tracée n'est pas seulement, suivant la formule d'une de ses ferventes adeptes, « d'affranchir les femmes de l'oppression séculaire », c'est aussi de délivrer l'humanité de ses barbaries anciennes, et, quant à son programme, dans l'ordre des réformes législatives, comme dans l'ordre des œuvres humanitaires et moralisatrices procédant de l'initiative privée et de la solidarité, il est aussi large que les tendances en sont généreuses; il va des intérêts individuels et familiaux jusqu'aux plus hautes conceptions du pacifisme.

En somme, aujourd'hui, nous n'avons plus devant nous des manifestations isolées, déconcertantes par leur nouveauté et leur manque de mesure; il ne s'agit plus d'excentricités bruyantes, de déclamations exaltées et extravagantes, de projets chimériques, d'exagérations des militantes d'avant-garde; le féminisme s'est tempéré, assagi, le courant, déréglé près de la source, s'est canalisé; nous nous trouvons en présence d'une organisation bien ordonnée, méthodique, déjà puissante, « mondiale » (puisque le mot est à la mode). En devenant plus efficacement actif, le féminisme a cessé d'être révolutionnaire, il accomplit une évolution qu'on doit suivre tout au moins avec une curiosité attentive. Et puis, comme le dit si judicieusement M^{lle} Avril de Sainte-Croix, à propos de la réunion du Conseil international des femmes à Paris, « qu'on y applaudisse ou qu'on le regrette, la marche en avant du féminisme est un fait que nul ne peut nier ».

EDMOND FRANK.

Il vient tomber plutôt que d'espérer à sa place accablante, là où l'avait la satisfaction de la voir près de lui aux avances, depuis huit ans, j'étais et sans que je ne lui parlais pas pour ne pas le faire parler. Il rompit le premier le silence pour me murmurer d'une voix d'outre-tombe quelques mots charmants et bons, et je le regardais souffrir au delà de tout, tremblant la mort dans ses vêtements trop grands, et pourtant, avec tranquillité, d'une main de Lazare au golfe de laquelle ne tenait plus la hague, le nombre des votes. Après la séance, comme il parlait pour toujours, droit encore, dans la galerie des bustes, au bras de son admirable ami le docteur Duchastellet, je lui dis : « Au revoir ! A bientôt ! — Oui, bientôt », me répondit-il en écho avec un regard perçant de ses yeux transformés. Et je supposai que ce mot *bientôt* avait, à cette minute, pour lui, le sens et le souhait d'une libération prochaine.

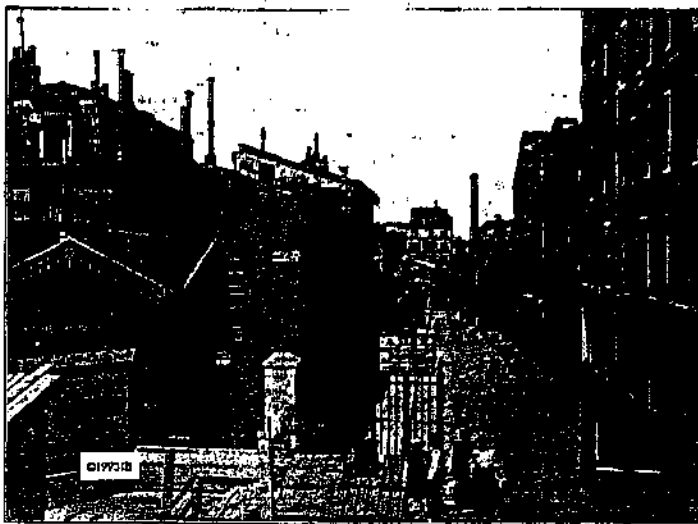
Elle est venue. Et à présent qu'il repose, qu'il dort sans soufre en une paix si chèrement conquise et qu'il faut croire lumineuse... que Paris, au plus tôt, pendant qu'il fait soleil, donne à ce glorieux enfant qui l'a chanté, le nom d'une de ses jolies rues, mais attendrissantes et sages, comme il les aimait, d'une rue où il y ait des arbres et des mailles et où passent à cloche-pied des petits enfants. Et puis nous devons décerner à Coppée le monument simple et beau qu'il mérite, vers lequel, pendant de longs ans, s'acheminèrent en pèlerinage les regrets et les pensées de la jeunesse française. Il s'élèvera au Luxembourg, parmi les verdure, et nous l'hauturerons dans l'argent d'un matin d'avril, « quand les nids seront en querelle ». Après de lui, l'on viendra sur une chaise de paille s'asseoir, lire ou rêver sous la flamme ranimée de ses prunelles de marbre, et — sans que jamais son ombre bienveillante en éprouve la moindre gêne — on y pourra parler de tout, de l'amour, des courtes joies de la vie, de ses petites peines, de la victoire et des défaites, des lilas et des roses, de l'armée, du peuple, de la souffrance, de la douleur, de l'héroïsme, — et de Dieu.

HENRI LAVEDAN.

(Reproduction et traduction réservées.)

A L'HOPITAL FRANÇAIS DE LONDRES

Pendant son court séjour en Angleterre, M. Fallières a tenu à prélever, sur un programme surchargé, le temps nécessaire pour une visite à l'hôpital français de Londres. Le 28 mai, veille de son départ, il s'y rendit sans escorte, accompagné de M. Jean Lannes, son chef de cabinet, de ses officiers d'ordonnance et de M. Jules Cambou, notre ambassadeur. En le recevant, M. Ernest Ruffon, président du conseil d'administration, rappela l'utilité de l'œuvre, son développement, grâce à de généreux donateurs. M. Fallières ne se borna pas à assurer le personnel administratif et médical des sentiments de gratitude du gouvernement de la République et de la France, il distribua des décorations et, notamment, remit la médaille de l'Assistance publique à la sœur (sœur, supérieure des congrégations attachées au service de l'hôpital. Celle-ci conduisit l'éminent visiteur à travers les salles, où il s'arrêta au chevet des malades, leur adressant de réconfortantes paroles. A chaque station, le visage de la sœur Céline s'obscurcissait d'un sourire d'encouragement, auquel répondait le sourire reconnaissant du patient, et le président, lui aussi, souriait à la religieuse, en la complimentant pour ses soins dévoués, avec une bonhomie à la fois familière et délicate : il semblait heureux de rencontrer, dans le domaine de la bienfaisance, une de ces occasions d'entente cordiale que la laïcisation rend de plus en plus rares de ce côté-ci du détroit. La scène historique, d'une simplicité presque intime, dont la photographie a fixé le souvenir, méritait d'être reproduite à cause de son caractère très particulier, et *L'Illustration* ne pouvait clore par un meilleur épilogue la série des documents relatifs au voyage du président de la République française en Angleterre.



L'impasse Ronsin vue de la rue de Vaugirard.

On distingue à peine, dissimulée dans la verdure, vers le fond, sur le trottoir de droite, l'entrée (n° 6 bis) de l'hôtel du peintre Steinheil.

LE CRIME DE L'IMPASSE RONSHIN

Il n'est bruit que du crime épouvantable commis à Paris, pendant la nuit du 30 au 31 mai. Dimanche dernier, vers 6 heures du matin, dans un hôtel particulier du quartier de Vaugirard, situé impasse Ronsin et portant le numéro 6 bis, on trouvait assassinés M. Steinheil, le peintre connu, et



M^{me} Marguerite Steinheil.

M^{me} Japy, sa belle-mère : ils avaient été étranglés au moyen de cordelettes. D'autre part, M^{me} Steinheil gisait sur son lit, entièrement ligotée, le cou serré par une corde, à demi étouffée par un tampon d'ouate emplissant la bouche. C'est de la survivante, miraculeusement épargnée, qu'on a pu obtenir un récit tout au moins partiel du drame ; car le domestique, Remy Couillard, logé sous les combles, ne fut pas inquiété et ne découvrit le triple crime qu'à son réveil.

Ayant reçu, le samedi, la visite de sa mère, M^{me} Steinheil l'avait retenue à coucher, lui cédant sa chambre particulière, pour occuper celle de sa fille Marie, absente, tandis que son mari allait se reposer dans une petite pièce voisine de la salle de bains. Réveillée brusquement, au milieu de la nuit, elle vit devant elle, comme en un affreux cauchemar, trois hommes et une femme, munis de lanternes

sourdes, qui la ligotèrent et, sous menace de mort, la priant d'ailleurs pour sa fille, la sommèrent de leur indiquer l'endroit où se trouvait l'argent. Avant de s'évanouir, elle eut la force de leur désigner un meuble d'une pièce voisine, et c'est ainsi qu'ils s'emparèrent d'une somme d'environ 7.000 francs, dont on a constaté la disparition.

Malgré les points encore obscurs, sinon mystérieux, de cette sensationnelle affaire, M. Hamard, chef de la sûreté, chargé de l'enquête, écarte, comme non fondées, diverses hypothèses plus ou moins romanesques mises en circulation ; il estime que ce double assassinat et la tentative dont M^{me} Steinheil a failli être victime sont l'œuvre de cambrioleurs professionnels.

M. Adolphe Steinheil était né à Paris en 1850. Peintre de talent, il exposait depuis longtemps avec succès aux Salons, et son tableau représentant le président Félix Faure aux manœuvres alpines de 1895 lui avait valu le ruban rouge.



Le peintre Adolphe Steinheil.

Bien que situé dans un quartier excentrique, le pavillon qu'il habitait n'est pas isolé, comme on pourrait le croire. En effet, l'impasse Ronsin, qui s'ouvre sur la rue de Vaugirard, à la hauteur du numéro 152, est bordée non seulement d'autres petites hôtels particuliers, notamment celui du sculpteur Boucher ; mais encore de maisons ouvrières et de locaux affectés au commerce et à l'industrie : en outre, d'importantes ateliers d'imprimerie s'occupent le fond. Cette rue, où la circulation reste active jusqu'à une heure avancée, semble donc offrir des garanties de sécurité.



UNE ÉLÉGANTE AU XX^e SIÈCLE

Ce siècle où le costume raffiné prime et détrône le costume de la couturière, que peut-on imaginer de plus gracieux et de plus pur de lignes et d'élegant modèle que par le **HIGH-LIFE TAILOR**, qui s'est fait une réputation universelle avec son incomparable costume fait sur mesure entièrement double du prix extraordinaire de **85 francs**? Il est facile de s'en rendre compte en visitant l'exposition qui a lieu en ce moment à ses deux magasins, soit **12, rue Aubor**, soit **112, rue Richelieu**.



Elle est malade . Elle étouffe. Jeanne v secours. Dépêchez vous !

Plantant là ses torchons, la mère se précipite par une horde de femmes curieuses de la fille est étendue sur le grand lit de la chambre d'étouffement, ses grands yeux fixant la tante Jeanne, une main glissée sur le épie les battements de son coeur .

La mère se précipite, s'empare de l'enfant secouer désespérément en criant : "E morte !"

Soudain, l'enfant a un hoquet . Le petit bouche s'ouvre, cherchant désespérément râles, puis les pleurs libérateurs . Elle n difficilement mais elle vit !

Silencieuse, Jeanne ne dit rien . En y re on pourrait lui trouver un air bizarre . E comme si ... Mais on met cela sur le co

Interrompue dans sa lessive, qu'elle a la mère doit retourner au lavoir . Après s' l'enfant est bien calmée, elle la confie c repart, à demi rassurée .

"Mâme Weber !.....Georgette

A nouveau la mère s'élance comme une folle et pénètre en trombe dans la maison pour s'arrêter pile d bébé est étendu sur le dos, poings crispés, tête en arrière . Le visage et le cou sont violets . Cette fois, toujours là, effondrée sur une chaise, le front couvert de sueur, l'oeil hagard . Il n'y a plus rien à faire .

Une bonne semaine après la mort de la petite Georgette, les parents Weber, qui ne se sont pas remis d surveillent avec inquiétude leur fille aînée . Ils viennent de la surprendre, jouant avec une bouteille de Madame Weber est inquiète . Le médecin n'a pas précisé de quoi était morte la petite Georgette . Les cou du bébé ne l'ont pas inquiété . Il a parlé de mauvaise bronchite, de convulsions . Et la mère a peu Suzanne . Qui sait si une mauvaise maladie ne rôde pas dans la maison .

Cet après-midi, la tante Jeanne doit venir la garder . Lorsqu'elle arrive, la mère fait ses recommandati sortent et Jeanne se retrouvent seule avec l'enfant . une demi-heure après, un camarade de Pierre Web l'établi . " Il faut que tu rentres chez toi, ça ne va pas . La gosse est malade ."

C'est au tour du père de regagner la maison en courant, pour découvrir sa fille souffrant apparemment symptômes que la cadette . Membres contractés, dents serrées, visage violet, elle étouffe . Pierre Web immédiatement au sirop d'éther et tente de faire vomir la petite fille . Il y réussit et l'enfant se calme . heur, Jeanne le rassure et le renvoie à son travail . Les heures coûtent cher et la petite va mieux . Le p et repart .

Une heure après, on revient le chercher et il arrive juste à temps pour voir mourir Suzanne dans les br

1908

Une infanticide condamnée tardivement

L'OGRESSE DE LA GOUTTE-D'OR

L'affaire criminelle de Jeanne Weber, accusée d'avoir étranglé plusieurs enfants en 1904 et 1905, fait grand bruit de 1906 à 1908. Du fait de la monstruosité des actes qui lui sont reprochés, la presse n'évoque bientôt plus l'accusée que sous le surnom d'« ogresse de la Goutte-d'Or ».

Lors de son arrestation, Jeanne Weber est attaquée par une foule hostile, qui réclame la mort de « l'ogresse » (supplément illustré du Petit Journal, 1908).



Portrait de Jeanne Weber, surnommée « l'ogresse de la Goutte-d'Or » (le Petit Journal, 1907).

Mais l'affaire retient aussi l'attention à cause des batailles d'experts qu'elle a suscitées : deux fois innocentée après l'autopsie de ses victimes, Jeanne Weber n'est convaincue de crime, après une autre autopsie, qu'à son troisième procès, alors qu'elle vient de tuer une nouvelle fois un enfant.

Premier acte

L'affaire Jeanne Weber commence par un premier procès en janvier 1906. En avril de l'année précédente, une jeune femme portant dans ses bras un enfant au visage couvert de traces bleuâtres se présente à l'hôpital Bretonneau.

L'interna de service, le docteur Saillant, constate que le petit Maurice souffre de suffocation et porte autour du cou un curieux sillon rouge. La mère du bébé, une ouvrière du quartier de la Goutte-d'Or, raconte que, devant faire une course et ayant confié son enfant à sa belle-sœur, Jeanne Weber, elle a trouvé en rentrant chez elle Maurice râlant, le visage violacé, et Jeanne, assise près de lui, en train de comprimer de toute sa force la poitrine de l'enfant. Le petit Maurice est sauvé in extremis, mais, en apprenant d'autres détails donnés par sa mère, le docteur Saillant informe le commissariat de la Goutte-d'Or, qui procède aussitôt à l'arresta-

tion de Jeanne Weber. Celle-ci, une femme seule venue de Bretagne avec son fils Marcel après la mort prématurée de ses deux petites filles, est bien connue du quartier pour l'affection qu'elle porte aux enfants, et les mères de famille lui confient volontiers leurs bambins. Or, la police découvre que, depuis mars 1905, trois de ses nièces, Georgette, Suzanne et Germaine, ainsi que son propre fils sont morts à quelques jours d'intervalle. En remontant dans le temps, on découvre que deux autres enfants de l'entourage de Jeanne sont également décédés subitement alors qu'ils étaient sous sa garde — sans que personne, alors, ait songé à accuser la femme. Le juge d'instruction Leydet, chargé de l'affaire, est évidemment fort troublé par une si étrange série de décès. Mais le quartier de la Goutte-d'Or est, à cette époque, un des plus sordides de Paris. Des familles s'entassent dans des taudis, dans des conditions d'hygiène déplorables, et les morts d'enfants sont fréquentes. Quant aux allégations de la belle-sœur de Jeanne, elles ne peuvent être entendues qu'avec circonspection, venant d'une mère affolée à l'idée que son enfant a risqué de mourir... Pour en avoir le cœur net, Leydet demande à une des sommités de l'école de médecine légale parisienne, le docteur Thoi-



Le dernier crime de Jeanne Weber
(illustration parue dans le supplément
illustré du Petit Journal, 1908).

not, d'examiner le petit Maurice et d'autopsier les corps de Georgette, Suzanne, Germaine et Marcel. Le rapport de Thoinot est catégorique : les enfants sont tous décédés de mort naturelle. Quant aux aliénistes qui examinent Jeanne, ils la déclarent parfaitement normale.

L'explication des médecins légistes

Lorsque Jeanne tue le petit Marcel Poireau, en 1906, l'opinion publique et la justice commencent à s'interroger sur la validité des expertises légistes qui ont innocenté Jeanne Weber lors des premiers procès.

Les médecins incriminés, et parmi eux le docteur Thoinot, essaient alors de prouver qu'ils ne se sont pas trompés : cette femme n'a commis qu'un seul crime, celui de Commercy, et elle l'a commis à cause d'un phénomène d'autosuggestion provoqué par ce qu'on lui a reproché en 1906 et en 1907.

Cette démonstration ne convainc pas grand monde. L'affaire Weber, dès lors, est regardée comme un cas exemplaire qui montre les limites de la médecine légale, à une époque où celle-ci commence à être regardée comme infatigable.

Le 29 janvier 1906 s'ouvre le procès de Jeanne Weber aux assises de Paris. D'un côté, il y a le public, les femmes surtout, qui réclament la mort de l'« Ogresse » ; d'un autre, Thoinot et ses confrères légistes, qui affirment l'innocence de l'accusée. La compétence reconnue de ces prestigieux spécialistes détermine le verdict des jurés, et Jeanne est acquittée. Elle disparaît alors de Paris.

L'« Ogresse » frappe en province

Environ une année plus tard, en avril 1907, un médecin d'un petit bourg situé près de Châteauroux est mandé en hâte par une adolescente, pour venir en aide à son petit frère, Auguste, qui est en train d'étouffer. Lorsqu'il arrive dans la maison de Sylvain Bavouzet, il trouve Auguste mort, veillé par une certaine M^{me} Blaise, qui est à la fois la servante et la maîtresse de Bavouzet. En examinant le cadavre, il remarque une marque rouge sur le cou. Refusant le permis d'inhumer, il prévient la police de Châteauroux. Un médecin légiste de la ville, Audiat, chargé de l'autopsie, conclut à une mort naturelle consécutive à une méningite. Cependant, la sœur d'Auguste se présente à la gendarmerie. Elle déclare que M^{me} Blaise n'est autre que Jeanne Weber. Elle a pu l'identifier grâce à des articles de journaux et des photographies gardés par la servante dans une valise ! Le magistrat chargé de cette nouvelle accusation d'homicide est le juge

d'instruction de Châteauroux, un dénommé Belleau. L'avocat de Jeanne, maître Henri Robert, demande qu'une autopsie d'Auguste soit effectuée par le même médecin légiste qui est intervenu lors du premier procès, Thoinot. Un scénario identique à celui de 1906 se joue alors : Thoinot déclare qu'Auguste est mort... d'une fièvre typhoïde. Une partie de la presse parle du « cauchemar de l'innocente Jeanne Weber » et encense les représentants de la science moderne, Thoinot et ses confrères de Paris. Le 5 janvier 1906, la chambre d'accusation conclut au non-lieu et, une deuxième fois, Jeanne sort de prison innocentée.

Maurice, l'ultime petite victime

Le 1^{er} mai 1908, Thoinot, devenu membre de l'Académie de médecine, fait l'objet dans un journal d'un long article publié à sa gloire — véritable apothéose. Huit jours plus tard, les gros titres des journaux proclament : « Meurtre d'enfant à Commercy. Jeanne Weber soupçonnée. » Que s'est-il passé entre le procès de Châteauroux et le rebondissement de Commercy ? À sa sortie de prison, Jeanne a été recueillie par Georges Bonjean, président de la Société de protection de l'enfant, qui l'a placée comme gardienne dans un hospice d'enfants, pour marquer la confiance qu'il a en elle. Quelque temps plus tard, Jeanne est découverte en train de serrer la gorge d'un des petits pensionnaires de l'établissement ; pour éviter tout scandale, Bonjean se contente de la congédier. À partir de ce moment, Jeanne Weber mène une vie d'errance. Elle se met en ménage avec un vagabond, Émile Bouchery ; après quelque temps, le couple échoue à Commercy dans une auberge tenue par un couple, les époux Poireau. Comme Bouchery trouve un travail de nuit, sa compagne, prétextant qu'elle a peur de dormir seule, demande que le fils des Poireau vienne partager son lit. Au milieu de la nuit, les parents entendent des hurlements, se précipitent et découvrent le petit Marcel étouffé, couvert de sang — dans une ultime contraction, il s'est coupé la langue — et portant des meurtrissures autour du cou. Hébétée, les vêtements ensanglantés, la femme Bouchery est assise sur le lit. On n'a aucune peine à découvrir qu'il s'agit, en fait, de Jeanne Weber. Le juge d'instruction Rollin, soucieux de ne pas recommencer l'histoire des précédents procès, confie l'autopsie du petit garçon à des médecins de Nancy, qui déclarent que Marcel est mort par strangulation effectuée avec un mouchoir. Examinée une nouvelle fois par des aliénistes, différents de ceux du premier procès, Jeanne Weber est reconnue comme folle dangereuse et elle est enfermée dans un asile psychiatrique, où elle meurt en 1918.



Dame Marthe.



Faust.



Marguerite.



Méphistophélès.



Une danseuse.

ANCIENS COSTUMES DE FAUST. — Photographes Boye et Dori.

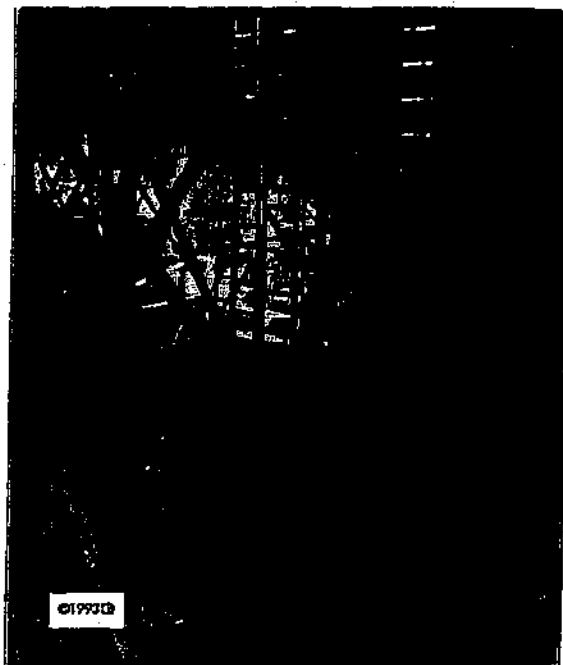


Le nettoyage du plafond de L'enfer.

LA RÉOUVERTURE DE L'OPÉRA

Nous voici à la veille de la réouverture de l'Opéra. Depuis bientôt un mois, sur l'opéra la plus vivante de Paris, l'immense palais semblait abandonné. Les portes des grandes portes ne tournaient plus sur leurs gonds pour laisser passer une foule élégante, la façade restait obstinément sombre.

La nuit la plus grande n'en régnait pas moins à l'intérieur de l'Opéra, depuis le 1^{er} janvier. Sitôt après la cérémonie de la remise des pouvoirs, les nouveaux directeurs avaient immédiatement livré la salle aux ouvriers. En quelques jours, elle fut métamorphosée. Les fauteuils furent enlevés, les soirées et les velours

4^{me} loges.3^{me} loges.2^{me} loges.1^{re} loges.

Baignoires.

Orchestre.

La salle de l'Opéra, pendant les travaux de réfection, vue de la 3^e loge entre colonnes n° 27.



©1903 D



©1903 D



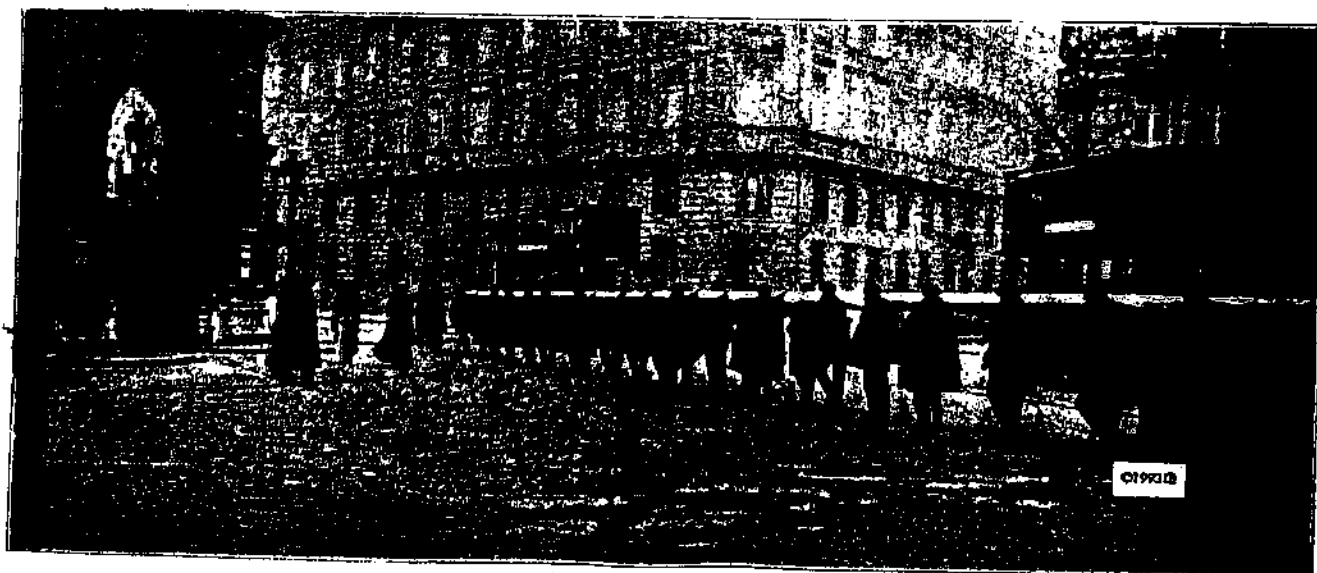
©1903 D

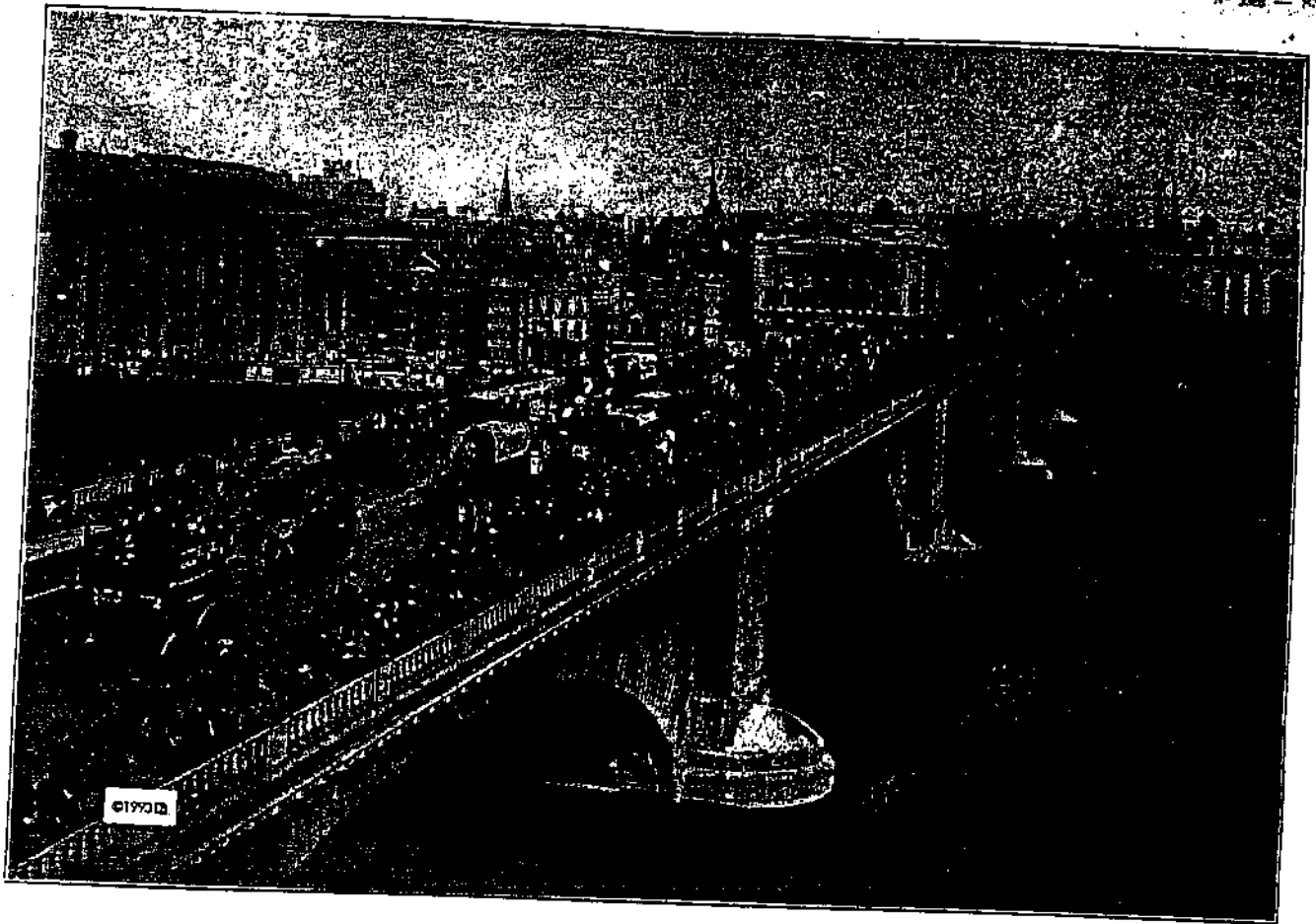


Faust (M. Muraire). Méphistophélès (M. Delmas).

Marguerite (Mlle Hatto).

LES TROIS PRINCIPAUX INTERPRÈTES DE « FAUST » DANS LEURS NOUVEAUX COSTUMES. — Photographes Rowe et Berl.





Le « Pont de Londres » tel qu'il est aujourd'hui. — Copyright London stereograph.

LE PONT DE LONDRES

UNE RECONSTITUTION DESTINÉE À L'EXPOSITION ANGLO-FRANÇAISE

Londres va avoir, cette année, du mois de mai au mois d'octobre, son exposition, une exposition restreinte, jolte, aimable — du moins on la rêve telle — et qu'on visitera sans lassitude ni ennui, une « ville de plaisir pour les Londoniens », dit le *Graphic*. Elle sera limitée aux produits des deux nations amies, l'Angleterre et la France.

Le terrain qui lui est dévolu, à Shepherd's Bush, est d'une superficie de 140 acres, — 57 hectares, la moitié, à peu près, de l'emplacement que couvrait, dans Paris, l'Exposition de 1900, ce qui donnera, encore, un beau champ à bâtir.

Les architectes sont déjà à l'œuvre pour y élever vingt palais. On y verra, comme dans toutes les expositions, un palais des Beaux-Arts, un palais de la Mécanique, un palais de la Décoration et de l'Aménagement. La France, toujours fière de sa supériorité dans les arts appliqués, y élève, pour elle seule, un palais spécial des Arts décoratifs. On prévoit encore un hall des Congrès et aussi un stade colossal, capable de recevoir 80.000 spectateurs. C'est là qu'auront lieu les jeux Olympiques de 1908, dont les athlètes de plus de vingt pays se disputeront les couronnes. Et, naturellement, les colonies britanniques — « l'Empire » — occuperont dans cet ensemble une place considérable : l'Australie, le Canada, les diverses colonies de la couronne rivalisent d'enthousiasme et se préparent à participer de la façon la plus brillante à cette manifestation.

Mais déjà l'on donne, comme devant être l'un des clous de l'exposition entière, les reconstitutions à échelle réduite du vieux Londres.

Les sites les plus fameux de l'ancienne capitale seront ainsi reconstitués, en miniature — à 1/200 — : la Tour, bien entendu ; Chéapside ; le vieux quartier de Saint-Paul ; l'entrée de Fleet-River ; Bridewell palace ; le Strand et Charing-Cross ; le vieux palais du Parlement ; Westminster-Hall et l'abbaye ; enfin le pont de Londres.

Ce sont les reproductions du pont de Londres que nous donnons ici.

Le vieux pont, avec ses fondations allongées au milieu du courant, comme des cardons, ses arches étroites, ses maisons de bois et de colombage sus-

pendues en encorbellement sur la Tamise, avait été construit sur les plans d'un prêtre, d'un chapelain de Cole Church, nommé Peter. Commencé en 1176, il remplaçait un pont de bois fréquemment détruit par des incendies. Mais le pieux architecte ne devait pas voir l'achèvement de son œuvre, qui ne fut parfaite qu'en 1209. Il mourut quatre ans auparavant, et fut inhumé dans la crypte de l'église de Saint-Thomas, dédiée à l'archevêque-martyr de Cantorbéry, Thomas Becket, et construite au milieu du pont même.

Au nombre des curiosités que présentait le pont, qu'on vient de reconstituer était l'une de ses maisons, au-dessus de laquelle étaient exposées, au bout de hautes piques, les têtes des traîtres. Les artistes qui ont travaillé à la restitution n'ont eu garde d'oublier cette particularité.

L'ouvrage de Peter subit, comme bien on pense, plus d'une transformation. Il subsista, à travers tous les changements, jusqu'au moment où, les nécessités nouvelles de la navigation et de la circulation y poussant, il fallut construire, de 1821 à 1831, sur les plans de John Rennie, le pont actuel. L'ancien pont, démoli en 1832, une fois son remplaçant achevé, était un pont à arches ogivales, débarrassé des superstructures qui l'avaient longtemps chargé, et ne conservant, de place en place, au-dessus de ses piles, ce qui fut le cas aussi de notre Pont-Neuf, que des sortes de guérites ou d'échauguettes.

L'ouvrage actuel se compose de cinq arches elliptiques en granit. Celle du milieu a 46 mètres d'ouverture, et sa hauteur au-dessus du niveau des hautes marées est de 9 mètres à la clef de voûte. A chaque extrémité le pont se prolonge, en outre, sur chaque rive, par deux arcades jetées sur les rues parallèles au fleuve. Sa longueur totale est de 263 mètres et sa plus grande largeur est de 28 mètres.

A peine était-il achevé qu'on se plaignait déjà de son insuffisance. Le pont de Londres est, en effet, l'un des points de l'immense métropole tout entière où la circulation est la plus intense. Aussi, la corporation de la Cité dut-elle songer bientôt à l'élargir.

Après beaucoup d'études plus ou moins heureuses, on se résolut à repousser, au moyen d'un dispositif en encorbellement, le bord extérieur des trottoirs et, partant, le parapet du pont, jusqu'à l'alignement des saillies qui existaient au-dessus des piles, sortes de contreforts purement décoratifs,

analogues à ceux qui existent au Pont-Neuf, et qui, ici comme là, rappellent les guérites des ponts anciens. Et cette modification donna le pont qu'on voit actuellement.

LA RÉOUVERTURE DE L'OPÉRA

(Voir les gravures, pages 79, 80 et 81.)

La réouverture de l'Opéra a eu lieu avec un vif succès. En décidant de renouveler les costumes, la décoration, et de modifier tant soit peu l'exécution orchestrale de *Faust*, les nouveaux directeurs avaient piqué la curiosité publique ; ils ne l'ont pas déçu. On a eu tout d'abord la satisfaction de se trouver dans une salle toute rafraîchie en trois semaines par l'architecte officiel, M. Cassien-Bernard, qui a déployé dans cette tâche ingrate autant de goût que d'activité ; puis, au lever du rideau, on a vu des décors moins fantaisistes, mais non moins pittoresques, et surtout des costumes moins conventionnels ; mieux étudiés, plus vraisemblables, mieux en rapport que les précédents avec le milieu, l'époque et l'ensemble de l'œuvre. La nouvelle mise en scène des tableaux de la Kermesse et du Retour des soldats, avec les mouvements de foule qu'ils comportent ; celle du ballet, aussi heureusement modifiée, ont obtenu des suffrages presque unanimes. Evidemment, on n'a pu apporter des modifications aussi sensibles dans l'interprétation même du chef-d'œuvre de Gounod. On s'est contenté de rétablir quelques passages supprimés et de jouer le tout dans un mouvement moins précipité, plus conforme, semble-t-il, aux intentions de l'auteur.

Une autre innovation, d'ordre tout matériel et pratique : le buffet, qui était peu fréquenté à l'Opéra, a été refait à neuf et meublé dans le style anglais sous la direction de l'ingénieur architecte Tronchet ; un restaurateur réputé y servira désormais, pendant les entr'actes, des repas froids aux amateurs de musique que le désir d'arriver au spectacle pour l'ouverture aura mis dans l'impossibilité de dîner auparavant ; et, à défaut d'appétit, le luxe et l'élégance du cadre suffiront à y attirer bien des spectatrices parées et endiamantées, qui jureront que leurs toilettes « d'opéra » ne sont pas faites pour être oubliées dans l'ombre des loges.



Marsan. Maintenen. Noellira. Rachel's Button.

Le prix du Conseil municipal, couru le 7 octobre à Longchamp : le dernier tournant. — Phel. Treca.

UN GRAND CHEVAL

C'est un grand cheval dans toute l'acception du mot que ce *Maintenen*, qui a remporté à Longchamp, dimanche dernier, sous la grosse surcharge, le prix de 100.000 francs du Conseil municipal : il est grand par la taille et par la qualité. Nous n'avons pas à rappeler ici ses performances de plus en plus méritoires jusqu'à cette dernière victoire, la plus probante de toutes. Un chiffre suffira à nos lecteurs : *Maintenen* a rapporté jusqu'à ce jour, à son propriétaire, le milliardaire américain M. W. K. Vanderbilt, près de 850.000 francs. Il avait été payé une vingtaine de mille francs en vente publique : M. Vanderbilt lui-même nous reproduisons ici montre bien, nous semble-t-il, la supériorité incontestable de *Maintenen* sur ses rivaux. A l'endroit du parcours où il a été pris, 400 mètres avant le poteau, quatre chevaux étaient sur la même ligne devant le peloton serré compact. Mais n'est-il pas évident, sur la photographie même, que la puissante action de *Maintenen* dominait déjà celle de *Marsan*, de *Montlieu* et de *Rachel's Button* ? Et, en effet, un peu plus loin, le grand alevain se détachait sans effort.

ADÉLAÏDE RISTORI

Adélaïde Ristori, la célèbre tragédienne italienne, épouse de notre Rachel, vient de s'éteindre, à Rome, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Fille de pauvres comédiens, elle avait débuté toute jeune dans la carrière où, sur les scènes de Parme et de Livourne, son talent et sa beauté ne tardèrent pas à lui gagner la faveur de ses compatriotes. Son mariage avec le marquis Capranica del Grillo, en 1847, devait l'éloigner temporairement du théâtre ; mais une représentation donnée au bénéfice d'un vieux comédien lui fournit une heureuse occasion d'y rentrer.

C'est en 1856 qu'elle vint pour la première fois à Paris, où ses créations au Théâtre-Italien, dans *Francesca di Rimini* et *Maria Stuarda*, lui valurent d'éclatants triomphes. L'année suivante, elle interprétait avec succès une traduction de la *Médée* d'Ermest Legouvé. Se rattachant à l'école romantique, elle émuait surtout par sa mimique expressive, par sa véhémence, par une fougue inhérente au tempérament de sa race.



Après avoir reçu la consécration de Paris, la Ristori avait conquis une renommée universelle en allant se faire applaudir en Espagne, en Allemagne, aux États-Unis, au Brésil, dans d'autres pays encore. Il y a trente ans, abandonnant définitivement le théâtre, la marquise del Grillo s'était fixée à Rome et y menait l'existence discrète d'une grande dame très simple.

LES BOULANGERS PARISIENS

(Voir notre gravure de première page.)

Malgré l'apparente modestie de sa condition, le laborieux artisan qui fabrique notre pain quotidien est, de longue date, dans notre organisation sociale, un personnage d'une importance incontestée ; mais, jamais la nécessité de compter avec lui ne s'affirma d'une façon plus impérieuse qu'en ce moment, à l'occasion de l'application de la loi récente sur le repos hebdomadaire. Cette application présente de sérieuses difficultés pour certaines corporations, notamment pour la boulangerie. Comment, en effet, concilier les intérêts des patrons, des ouvriers et des consommateurs ? Question vitale au premier chef. Il est aisé de décrire le chômage des boulangers une fois par semaine ; le chômage des catinades, c'est impossible. D'où des tiraillements, des conflits, même des grèves.

Le système du roulement semblait tout arranger ; mais la majorité des patrons, lui reprochant, à tort ou à raison, des inconvénients professionnels, préférèrent le repos collectif. Ils viennent d'en faire à Paris, lundi dernier, un essai dont les conséquences ont été d'obliger les ouvriers à « doubler » les fournées de la nuit de samedi au dimanche, la clientèle à s'approvisionner pour deux jours, et (chose grave !) de condamner la population parisienne à une journée de pain rassis.

Cette expérience un peu hasardeuse se poursuivra-t-elle ? Les syndicats corporatifs en ont délibéré avec le désir et l'espoir de trouver un moyen terme. Il n'en reste pas moins que l'innovation, probablement passagère, a pris les proportions d'un gros événement, et que le boulanger parisien, ce travailleur nocturne, est devenu l'« homme du jour ». Une de nos pages d'actualité était donc bien due à ce pourvoyeur du gargantuesque ventre de Paris. Notre gravure le montre, comme il convient, dans son fournil, saisi sur le vif, en plein « coup de feu ».



le terme au, tel un athlète antique, se livrant au rude labeur de la panification classique, dont, sauf l'adoption généralisée du four métallique, les procédés séculaires survivent encore presque partout aux procédés perfectionnés d'invention moderne.

LES THÉÂTRES

Pour la seconde fois, le Palais-Royal essaye d'attirer le public en lui offrant un « spectacle coupé », et pour la seconde fois le succès couronne cette tentative. Des cinq pièces en un acte qu'il nous a données, aucune n'est ennuyeuse ; la plupart sont au contraire fort amusantes, tels : *l'Extra*, de M. Pierre Vaux, vaudeville traditionnel à quiproquos ; *la Carte forcée*, opérette de M. Hugues Delorme, mise en musique par M. Ch. Guillon, spirituel pastiche de la musquette du siècle dernier ; *Totote et Boby*, de M. Maurice Hennequin, plaisante satire de l'excessive sollicitude dont les gens du monde entourent leurs petits chiens.

Aux Nouveautés, c'est également un succès que vient de remporter la pièce en trois actes de MM. Hennequin et Vaucler : *Vous n'aurez rien à déclarer* ! Ce vaudeville ultra-gaulois, mais présenté avec infiniment d'adresse et d'esprit, nous redit l'aventure de l'amoureuse transie déjà contée dans *la Sensitive* et autre part. Quoi qu'il en soit, le langage et la mimique, la pièce est essentiellement de notre époque ; l'on n'ait osé rien produire de pareil il y a cinquante ans. Ajoutons que l'excellente troupe des Nouveautés fait tellement rire les moralistes qu'ils n'ont pas la force de protester.

Un succès aussi, au théâtre de la Renaissance, qui ne pouvait mieux commencer sa saison 1906-1907 que par *les Passagères*, de M. Alfred Capus. Les amours passagères auxqueltes Robert Vindrol eût été par bonté, malgré qu'elles dérangent sa quiétude conjugale, forment le sujet de cette comédie pleine d'observations fines, délicieuses, étincelantes d'esprit. Elle est jouée à ravir par MM. L. Guity et Huguonot, très agréablement par M^{me} J. Darcourt. H. Roggery, J. Cheirel, M. Caron. *L'Illustration* théâtrale offrira à ses lecteurs le texte complet et illustré des *Passagères* dans un de ses prochains numéros.

Adélaïde Ristori, marquise Capranica del Grillo, en 1858 et en 1902.

de la patriotique et chaude vivacité qu'excite sa présence. Le peuple de Paris, grand enfant simpliste qui ne retient de tout que le juste et l'essentiel, a son opinion faite sur le digne fils de Victoria. Il sait que, du jour où il a touché le sceptre, il a conquis l'universelle admiration, par la hauteur et la sûreté de ses vues, qu'il tient à cette heure, dans ses prudentes et sages mains, la paix du monde, et qu'il est un grand roi. Quoi d'étonnant alors à ce qu'il profite des quelques minutes de repos et d'amical interrègne que prend à Paris, en passant, celui qui fut le prince de Galles, pour lui en témoigner, ainsi qu'à la gracieuse reine Alexandra, sa cordiale et impulsive gratitude ?

HENRI LAVEDAN.

(Reproduction et traduction réservées.)



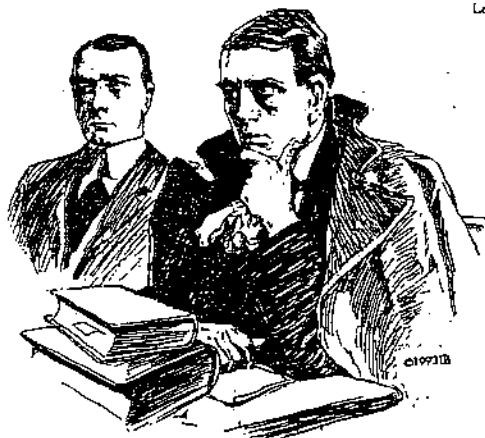
Le juge James Fitzgerald.

des retards infinis. C'est ainsi que, le 23 janvier, au cours de la première audience, trois jurés seulement furent admis, sur vingt qu'on examinait. Le lendemain, on en interrogea dix-sept : tous furent récusés.

Le troisième jour, on vit le ministère public récusar un juré qui avait déclaré que, n'ayant pas d'objection à faire contre la peine de mort en matière criminelle, d'une façon générale, il n'admettait cependant pas l'électrocution. Un autre ne fut pas admis non plus parce qu'il portait le nom de Nesbit, qui fut le nom de jeune fille de Mrs Thaw. Les journaux en étaient arrivés à créer une rubrique intitulée : « Le filtrage du jury ».

M. Roland Molyneux, qui suit les débats pour le *New-York Herald*, et qui, lui-même accusé d'empoisonnement, il y a quelques années, et condamné à mort, n'échappa à l'électrocution que grâce à la révision de son procès, rappelait, l'autre jour, aux assistants impatients, pour les calmer, que l'on avait mis six semaines à recruter le jury qui le condamna.

Samedi dernier, enfin, le douzième et dernier juré était choisi. Mais il avait fallu convoquer jusqu'au quatrième cent de citoyens avant de le trouver. Maintenant, une véritable captivité a commencé pour eux. Soucieux de les voir échapper à toute influence



M. Edward Thaw.

Harry K. Thaw.



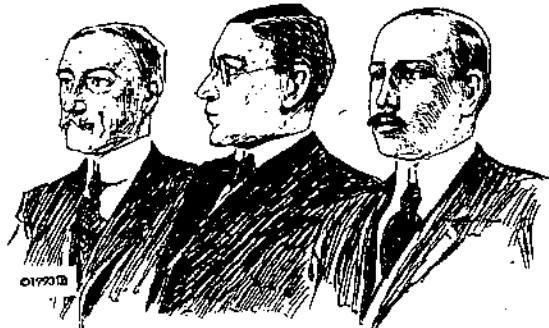
Mrs de Yarmouth.

Mrs Harry K. Thaw.

Mrs William Thaw.



Le langage des yeux : Harry Thaw et sa femme à l'audience.



Deming B. Smith (président).

Frank P. Hall

George H. Poole.

Les trois jurés choisis le premier jour.

LE PROCÈS HARRY THAW

C'est le 23 janvier qu'a été évoqué, devant le juge Fitzgerald, à New-York, le procès de Harry Thaw, le héros du drame de Madison Square Theatre, que nous avons rappelé, en quelques mots, la même semaine. Pourtant, les débats, en fait, ne viennent que de commencer à peine à l'heure où nous écrivons. Au bout de dix audiences seulement on a pu réussir à constituer le jury.

La loi américaine, très préoccupée de sauvegarder tous les intérêts des accusés, veut, en effet, que chaque juré, avant d'être appelé à siéger, soit soumis à un interrogatoire en règle. Toutes les questions susceptibles de le faire écarter lui sont posées et répondues, à maintes reprises, par l'avocat, dès que celui-ci ne se croit pas absolument sûr des bonnes dispositions de ce juge éventuel à l'égard de son client. Le ministère public résume pour des raisons inconnues. Il résulte de cette procédure



Harry Thaw saluant sa mère à son entrée dans la salle d'audience.

extérieure, on les surveille étroitement, on les cloître, et chaque jour d'est sous la conduite de policiers, comme des prisonniers, qu'ils viennent de leur hôtel au palais et rentrent chez eux.

Chaque fois qu'il s'agit pour l'accusé, Harry Thaw, de se prononcer pour ou contre l'admission d'un juré, on le voyait interroger des yeux sa mère, sa sœur la comtesse de Yarmouth, sa femme, toute jolie, toute frêle, petite poupée au minois chiffonné, et chercher à appuyer son opinion propre ou celle de son conseil d'un regard approbatif de ces éthers chers.

Les pauvres femmes sont l'objet d'une curiosité parfois cruelle, contre laquelle, à l'arrivée, au départ de la salle d'audience, la police a bien de la peine à les protéger.

Elles supportent avec courage ces fastidieux débats.

Mrs Thaw mère, surtout, montre une énergie à toute épreuve et sa présence semble d'un grand réconfort pour Harry Thaw, qu'on a vu, à la fin d'une audience, se pencher, de son banc, pour l'embrasser.

Croquis d'audiences des dessinateurs W. H. Loomis H. R. Boehm et Morgan, du *New-York Herald* et du *New-York American*.

et des plaidoiries de M. Bernheim, pour M. Moret et de M. Tisserand, pour Le Garrot, le Tribunal a rendu le jugement suivant :

Admettant que Montparnasse, le théâtre des nouvelles, se maintiut que, depuis l'explosion d'un acte de publicité qui a fait fuir la saison théâtrale d'été et qui n'a jusqu'ici pas eu d'autre renouveau, le théâtre de la Gaîté nous aurait annoncé : les spectacles se font sur scène sous une forme et dans des conditions de nature à lui causer préjudice ; qu'il n'aurait pas, à observer que l'annonce des représentations du théâtre des Capucines figurait sous l'étiquette « spectacles divers », entre les magiciens du boulevard et les spectacles de la rue de la Harpe, il serait ainsi amené à penser qu'en ce moment, Capucines, les assistent soit à une séance photographique, soit à une exhibition de figures

« Je tiens que la demande de Mortier doit donc être rejetée, comme la proposition sur aucun fondement, et comme n'étant d'ailleurs, justifiée par aucun des motifs invoqués ».

Toutefois, on a pu, plusieurs fois à travers les siècles, faire des analogies singulières avec tel ou tel épisode du jugement rapporté. Les critiques ont l'habitude d'indiquer les hôtels, les restaurants, les ordres de la messe, les gâteaux, les plats, les vins, les vêtements, les modes, les coiffures, les bijoux, les danses, les fêtes, dans un style si détaillé qu'on croirait lire un roman. L'abbé de La Motte, dans son *Essai sur le poème de l'Épique*, 1749, p. 286, a reproché la description de la souvenance, par la mort du héros, de la résurrection d'un prophète, mais il a aussi écrit de la Nancry, par un jugement si y a aussi

COUR D'ASSISES DE LA SEINE

Audience du 29 janvier 1906.

ÉTRANGÈRE D'ENFANTS. — AFFAIRE WEBER.

M. l'avocat général Soligmann occupe le siège du ministère public.

M. Henri Robert est assis au banc de la défense.

L'audience est ouverte à midi, un quart.

M. le greffier Pigeon donne lecture de l'acte d'accusation, qui expose les faits en ces termes :

John Webster a plusieurs frères, Pierre, Charles et Louis, sont marqués et ont des enfants ; il a, en 1900, dans l'espèce de quelques semaines, quatre enfants sont morts dans les faiblesses, un qui a même failli mourir au milieu de circonstances particulièrement graves, gravement la responsabilité

[illegible]

La petite Georgette était morte le 2 mars 1903. La mère, les frères et sœurs n'ayant allé qu'à l'école, lui donnaient leur fille à l'école, et elle était si intelligente et si vaillante qu'elle était l'objet de l'admiration de tous. Elle était si vaillante qu'elle était l'objet de l'admiration de tous. Elle était si vaillante qu'elle était l'objet de l'admiration de tous.

la main sous ses vêtements. Ils eurent de la peine à l'écarteler pour pouvoir donner de l'air à Germaino et le frictionner. Tous se dispersèrent pour aller chercher ce qui était nécessaire, et Germaino res-

L'enterrement de la petite Germaine eut lieu le 27 mars, à la maison-Michel Weber, où de sept à dix personnes assistèrent à la toilette funéraire de l'enfant.

Iacques avait pris ses deux belles-sœurs, la duchesse Marie-Webster et la jeune Charlotte Webster de venir avec elle pour aller à la messe à la chapelle de la reine, et l'autre à son aise. La seconde portait dans ses bras son petit aîné. Le déjeuner se passa sans incident. Alors l'armée prit successivement ses deux belles-sœurs d'aller lui faire quelques commissions, se chargeant de garder le petit Maurice. Les missions ne durèrent pas longtemps, et son absence ne dura que deux minutes à peine. Lorsqu'elle revint, l'enfant, qui, au moment de son départ, était portant et jouant dans l'appareil, se trouva

[illegible]

Pour se soustraire aux conséquences de ces déclarations, l'accusé s'est associé avec d'autres personnes qui n'ont pas été soulevées avec elle. Il a même essayé de faire passer son nom à d'autres personnes qui n'ont pas été soulevées avec elle. Il a même essayé de faire passer son nom à d'autres personnes qui n'ont pas été soulevées avec elle.

[illegible]

Puis il examine successivement le cas de chaque des enfants qui sont morts ou ont frôlé la mort.

Quand je le vis balade, je dis à son père d'arrêter ça.

D. Allaité, vous n'avez pas eu de problèmes de santé ?
 L. Tout cela s'est passé. L'enfant est mort comme un enfant qui n'a pas de soufre.
 D. L'enfant restait là, la grande sa mère arrive
 On vous laisse de bonjour tout saint, parce que
 vous dites à la mère : « Quand tu seras revenue, ça
 sera guéri » et toi qui chutes après, la main
 revient, l'enfant est mort.
 R. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour empêcher l'enfant de mourir.
 D. Avec-vous vu des rouges au cou ?
 R. Non.
 D. Allaité, on a rempuqué autour du cou pour
 l'isoler, vous n'avez pas eu de problèmes de santé ?
 L. Je n'ai rien eu, j'étais très bien.

Le président. — Je vous prie de ne pas interrompre, ou je révoque l'audience.

M. Henri Robert. — Je reprendrai la parole, en attendant que cette femme est innocente.

Le président. — Ça semble maintenant.

— *Monsieur Robert.* — Et vous, avez-vous une opinion contraire ?

Le président. — Il ne m'appartient pas d'en avoir.

L'accusée persista dans son système et déclara pour les trois autres enfants. Jamais elle n'est venue en contact avec aucun d'eux. Jamais elle n'a cherché à séduire les parents, jamais elle n'a comploté avec eux, ou renoué sur leur cou des linceuls amoureux.

Voici un spécimen du dialogue qui s'échappa d'elle :

Le président. — Vous avez l'enfant en maines, vous avez des pressions de mains à hauteur de poitrine, disent les hommes, et comme on vous demande pourquoi vous faites cela, vous répondez que c'est pour empêcher les nerfs de se lier avec le cœur.

R. Non, je n'ai pas touché l'enfant.

Une voisine s'étonne qu'elle a voulu prendre l'enfant et vous ne lui avez pas permis ?

R. Ça n'est pas vrai.

La même femme dit encore que vous avez voulu la laisser pour aller chercher du vin et de l'eau ?

R. Je n'ai pas dit cela.

R. Enfin elle a remarqué des traces violettes. Les traces remarquées ?

R. Non.

Je
meux.
ler, C
La po
f. oct

100-443887-100

1. **Le**
 2. **Le**
 3. **Le**
 4. **Le**
 5. **Le**
 6. **Le**
 7. **Le**
 8. **Le**
 9. **Le**
 10. **Le**
 11. **Le**
 12. **Le**
 13. **Le**
 14. **Le**
 15. **Le**
 16. **Le**
 17. **Le**
 18. **Le**
 19. **Le**
 20. **Le**
 21. **Le**
 22. **Le**
 23. **Le**
 24. **Le**
 25. **Le**
 26. **Le**
 27. **Le**
 28. **Le**
 29. **Le**
 30. **Le**
 31. **Le**
 32. **Le**
 33. **Le**
 34. **Le**
 35. **Le**
 36. **Le**
 37. **Le**
 38. **Le**
 39. **Le**
 40. **Le**
 41. **Le**
 42. **Le**
 43. **Le**
 44. **Le**
 45. **Le**
 46. **Le**
 47. **Le**
 48. **Le**
 49. **Le**
 50. **Le**
 51. **Le**
 52. **Le**
 53. **Le**
 54. **Le**
 55. **Le**
 56. **Le**
 57. **Le**
 58. **Le**
 59. **Le**
 60. **Le**
 61. **Le**
 62. **Le**
 63. **Le**
 64. **Le**
 65. **Le**
 66. **Le**
 67. **Le**
 68. **Le**
 69. **Le**
 70. **Le**
 71. **Le**
 72. **Le**
 73. **Le**
 74. **Le**
 75. **Le**
 76. **Le**
 77. **Le**
 78. **Le**
 79. **Le**
 80. **Le**
 81. **Le**
 82. **Le**
 83. **Le**
 84. **Le**
 85. **Le**
 86. **Le**
 87. **Le**
 88. **Le**
 89. **Le**
 90. **Le**
 91. **Le**
 92. **Le**
 93. **Le**
 94. **Le**
 95. **Le**
 96. **Le**
 97. **Le**
 98. **Le**
 99. **Le**
 100. **Le**

3
 1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 5

[illegible]

2

(A) Responsibilities (Partnership)

Audience du 19 décembre 1905

Si le même fait peut donner lieu à plusieurs qualifications

les réquisitions de M. Combris, avocat général :

son qui pouvait y être peinte, à l'effet de le faire cap-

taille distincts les uns des autres, mais un seul acte

Figure 1. The effect of the concentration of the inhibitor on the rate of polymerization.

Audience du 20 janvier 1906.

ÉTANAGIEL D'ENFANTS. — AFFAIRE WEBER

Jeanne Weber est accusée d'avoir étranglé ou tenté

remarque un sillon noir très marqué, de la largeur d'un doigt. Le dessous des ailes est d'un blanc

ris mind l'accesa ha vista m'alle vien/tra' le
colonne de lei here sedite in archi d'oro assise a
cui

travéret enfilé avec sa belle-sœur, oncle et deux frères.

heure de l'après-midi. elle était en parfait état.

27 bars, je figure, marces venter, age ne signe pas, et tout assied à la table d'œuvre le "coulant" et

cal. Son caractère, sa conduite habituelle n'ont pas

no: le present procés a été interrogé de

Le président. — Nous sommes ici pour cher-

deux, que vous êtes une bonne ménagère, que vous

Le present, = Biei, votre passe le present plan

Le président aborde alors l'examen des faits,

Plus il examinait successivement le cas de chacun

Quatin ja le vie married, ja als a son père d'after
cherber in d'elant l'and e'andil a son

Quand je le vis malade, je fis à son père d'aller chercher un docteur. Il me répondit : « Ne t'inquiète pas d'argent pour cela ». La patience me manqua. J'allai chez le pharmacien. Si les parents avaient eu de la bonne volonté, le malade ne serait pas arrivé. J'ai

L'Assiette au Beurre



Les Monstres de la Société

PAR

LÉANDRE



— Vous croyez peut-être, bonnes gens, qu'
Barnum a emporté avec lui tous les phé-
nomènes vivants dont s'amuse l'attention
publique. Bonnes gens, vous avez mal re-
gardé : les monstres sont toujours là,
grouillant du haut en bas de l'échelle so-
ciale, étalant leurs difformités physiques et
morales : les monstres, ce sont les détraqués,
les neurasthéniques, les avariés, que nous
coudoyons dans nos maisons, dans la rue,
sur les places publiques, monstres diffor-
mes, répugnants, dont les tares hideuses
révèlent un état social putride.



L'ASSISTANTE AU DEJUNER



LE MONSTRE DES MONSTRES
Ici l'on fabrique des roges. On fait la concurrence à la maison Bon Vivu.

C. Liand...

L.E.
Cabrera, l'homme



BERCEUSE

a Dors, mon feu, dors,
Berce, berçant,
Fait froid dehors
Ca gèle l'air,
Mais gna d'chou, zoi
Qu'pour ceux qui d'dors...

N° 319
31 Avril 1907
50 Centimes

L'Assiette au Beurre

REDACTION
ET ADMINISTRATION
62, Rue de Provence
PARIS
TÉLÉPHONE
283-74

LES FAISEUSES D'ANGES

LABORATOIRE



DESSINS

de HERMANN PAUL



LE PÈRE DE FAMILLE

— Un amant, j'ai fermé les yeux ; mais un enfant !... Fous le camp !...



LA PATRONE

— Mon fils a dix-huit ans, il fallait vous mêler... Vous avez vos huit jours....



LES MAITRES

— Il est bien entendu, que si vous avez un enfant, vous ne resterez pas à notre service.

La fermeture des Cercles



*J'ai gagné davantage, hier, en vendant mes perles à Dusausoy, expert,
4, boulevard des Italiens, toujours acheteur de belles perles !*



PELADE Chute des CHEVEUX, HAIR, SOURCILS, Cils, etc. Plaque ou complètement. Rapports garantis infatigables en employant l'EAU DONNETTE LOTION et le SAVON anti-séborrhéique DONNETTE, le tout n° 615, Paris 1900 lors conc. Londres 1902. Memb. du Jury. Renseigne grat. pour détruire radicalement les Pellicules, arrêter la chute des Cheveux, les fortifier, les faire repousser et les empêcher de blanchir, sans les tondre (Prof. G. DONNET 43, bd. du Montmartre, 114, r. Montmartre, Paris. Dép. chez les Coiff. et Pharm.).



MESDAMES,

VIOLETTES DE TOULOUSE

Si vous voulez égayer votre table, connaissez-vous rien de plus exquis qu'un semis de violettes de Toulouse sur la nappe blanche?

Elles vous parviendront toutes fraîches en écrivant à l'adresse suivante facile à retenir : Monsieur le Directeur des CULTURES DE VIOLETTES TOULOUSAINES à Toulouse, et en joignant 3 francs seulement en timbres ou mandat-poste pour le prix d'une boîte de violettes, emballage et port compris.

AVIS IMPORTANT. — La grosseur de la boîte varie selon les cours du marché.

Aux approches des fêtes de la Toussaint, de la Noël, du Jour de l'An, comme lorsque le mauvais temps empêche les jardiniers de les cueillir, le prix des violettes augmente considérablement, d'un jour à l'autre; les boîtes de 3 francs sont naturellement, dans ces occasions, beaucoup plus petites.

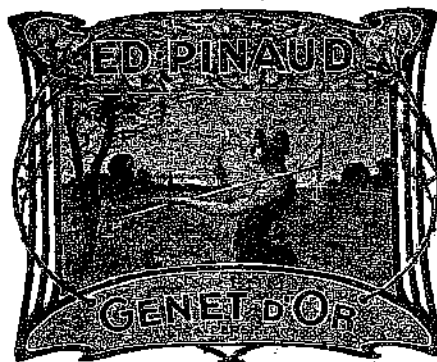
CYCLES, MOTOCYCLETTES & AUTOS

"L'ALBATROS"

La meilleure des grandes marques françaises
H. BILLOUIN Ingénieur - Constructeur
104, Avenue de Villiers, PARIS

3 Médailles d'Or et 4 Grande Prix aux Expositions
Machines à roue, moto et aux gazelles
Motoscyclettes neuves depuis 150 fr.
d'occasion bon état 40 -
Motoscyclettes neuves - 475 -
d'occasion bon état 450 -
Tri-cars 250, d'occasion bon état 400
Automob. 2 et 4 pl. 2500. occas. 500

Moteurs, Accessoires, Pièces détachées. Catalogue franco
Téléphone: 542-08 Facilité de Paiement



INJECTION BROU
INFAILLIBLE, PRESERVATIVE
GUERISON rapide, certaine et sans danger des
Maladies contagieuses, supprime Santal et Copahu,
produits nuisibles qui fatiguent l'estomac et
transmettent par leur odeur.
102, Rue Richelieu, Paris
et les Filiales

LOTÉRIE
DE L'ŒUVRE DES
PAUVRES
HONTEUX
2 GROS LOTS DE

100.000^f
10.000^f

108 autres de
1000, 500, 100 francs.
tous payables au or et déposés au Comptoir d'Escompte

PRIX DU BILLET :

0.50
Cinquante Centimes

TIRAGE Irrévocable: 1^{er} MAI 1907

En vente chez tous les Buralistes, Papeteries, etc.
Envoi à domicile contre mandat ou bon de poste et timb.
P^r retour. P^r les paiements en timbres, ajouter 10 cent.
Adresse: M. A. MEYER, Secrétaire du Comité.
11, Rue J.-B.-Dumas, 11, Paris.
REMISE aux MARCHANDS 10%

Supprimez l'encrier
employez
le nouveau stylographe

Plume OR MASSIF 18 Karats
Cosmos Contrôlé p. l'Etat

seul modèle à ce prix muni d'une plume en or massif 18 karats avec pointe en platine-iridium inusable contrôlé et poinçonné par l'Etat (chaque plume porte la police)
Le Cosmos ne coule jamais et écrit sans arrêt 20.000 mots en posant la plume sur le papier.

Envoi franco contre
9^{fr}

LE FANTASIO
modèle plus riche franco contre fr. **12.75**

Le SANTOS nouveau modèle à pression avec plume en métal, permettant d'employer n'importe quelle plume ordinaire, franco contre fr. **5.75**

CATALOGUE ET ATTESTATIONS FRANCO

AVIS. — Nous garantissons le bon fonctionnement de toutes nos plumes et il est urgent, à seul fin d'éviter les contrefaçons, d'exiger la marque inscrite sur chaque porte-plume. Tous modèles et marques sont déposés.

Etablissements: PARIS-EXPORT
PARIS, 17, rue Grange-Bateillère (S'adr. au 1^{er} étage)

AVIS A NOS ABONNÉS ET LECTEURS

L'emboîtement et la Table des Gravures de la sixième année de l'ASSIETTE AU BEURRE sont en vente à nos Bureaux, 62, Rue de Provence, au prix habituel de Cinq Francs.

Comme les années précédentes, nous avons fait établir une couverture pour réunir la collection des numéros de la sixième année de l'Assiette au Beurre.

Nous nous sommes adressés au relieur Magnier, le spécialiste de reliure d'art, qui nous a déjà fait les premières couvertures ce qui, pour nous, constitue une garantie certaine au point de vue de son exécution.

Cette reliure comporte, sur un à-plat de toile imitant la basane, un estampage reproduisant, en lignes d'or, les sinuosités décoratives symboliques, évoquant, avec des masques rehaussés de couleurs, l'idée qui se dégage du titre.

Cette composition, due au jeune et déjà célèbre décorateur Preissig, sert à mettre en valeur une merveilleuse charge du président Fallières.

Nous offrons cette magnifique couverture, et la table des gravures, au prix de 5 francs.

Adresser les commandes à l'Administrateur de l'ASSIETTE AU BEURRE, 62, rue de Provence, PARIS

BULLETIN DE COMMANDE

Veuillez m'adresser franco la couverture et la table des gravures de l'Assiette au Beurre (sixième année).
Ci-joint CINQ francs en _____

Adresse _____

Signature : _____



AU BONHEUR DES DAMES

- Elle est enceinte, n'est-ce pas ? Alors, vous connaissez le règlement : inutile qu'elle revienne demain.



L'AMANT

— Je ne marche pas avec une nourrice, tu peux rapporter ton ventre à ta famille!...



SUR LE TROTTOIR

— *Enceinte?... Ah ! ma pauvre petite, vaudrait mieux l'avoir.*



humanitaire

LOGEMENT A LOUER

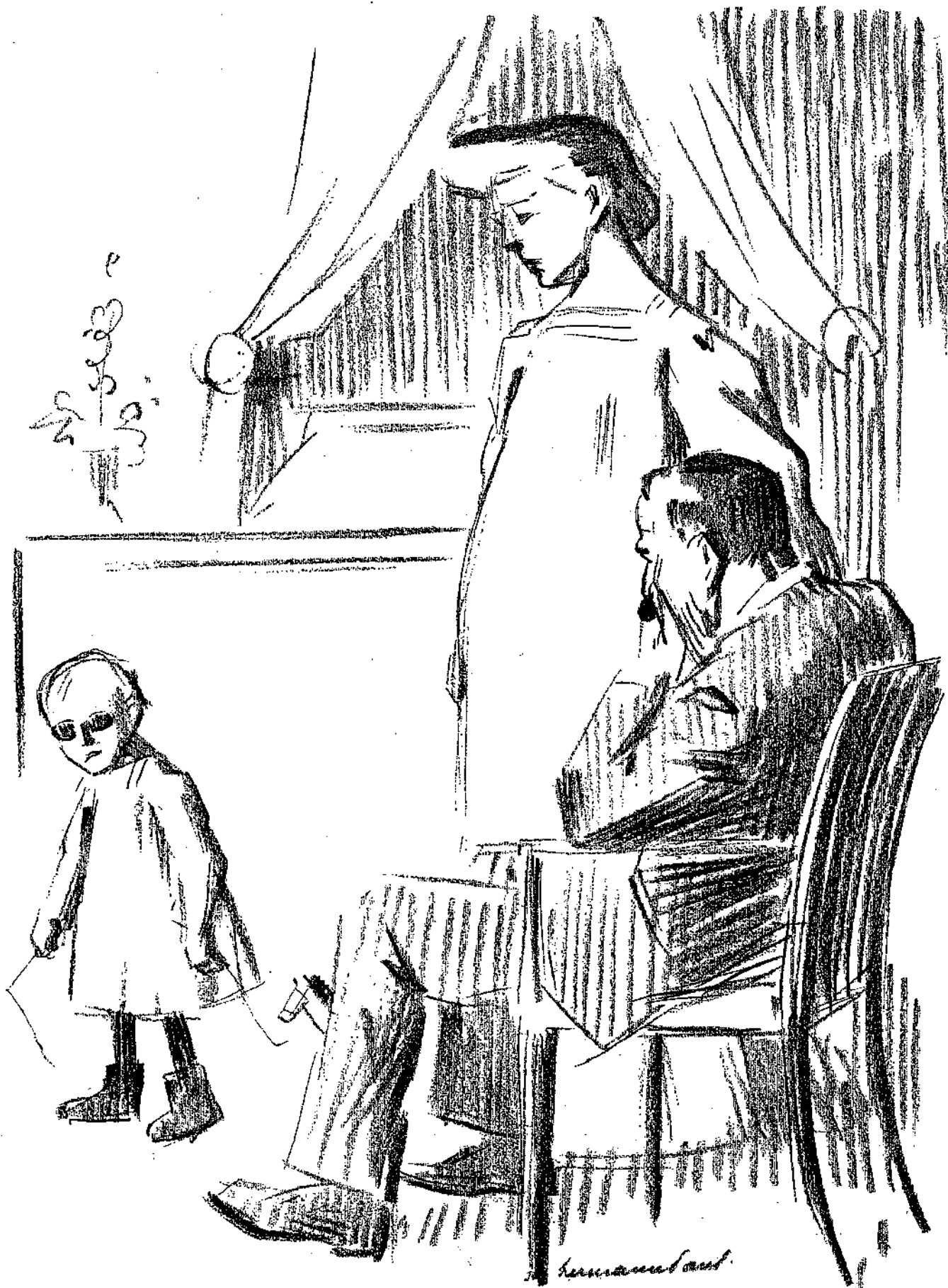
— Le propriétaire ne veut pas d'enfants !

L'Assiette au Souverain



LA BELLE-MÈRE |

— Quand vous aurez cet enfant, il faudra que vous preniez un appartement plus petit.



LES PARENTS

— Un second !...



LES ENFANTS

— Dis, maman, tu as trouvé qu'on a trop à manger?...



LA MAITRESSE

— Il va falloir coucher avec mon mari..

AVIS

aux

Libraires et Marchands de Journaux

Quelques organes de la presse parisienne et de la presse départementale ont inséré cet avis, émanant vraisemblablement des Ligues contre la licence des rues :

« Des perquisitions ont été faites dans certaines librairies et certains kiosques, où s'affichaient, sous des couvertures transparentes, des publications licencieuses. D'autre part, *statuant sur des poursuites engagées par les Sociétés contre la licence des rues*, la Cour d'appel vient de prononcer contre certains gérants des publications visées, des amendes de 100 à 1,500 francs. »

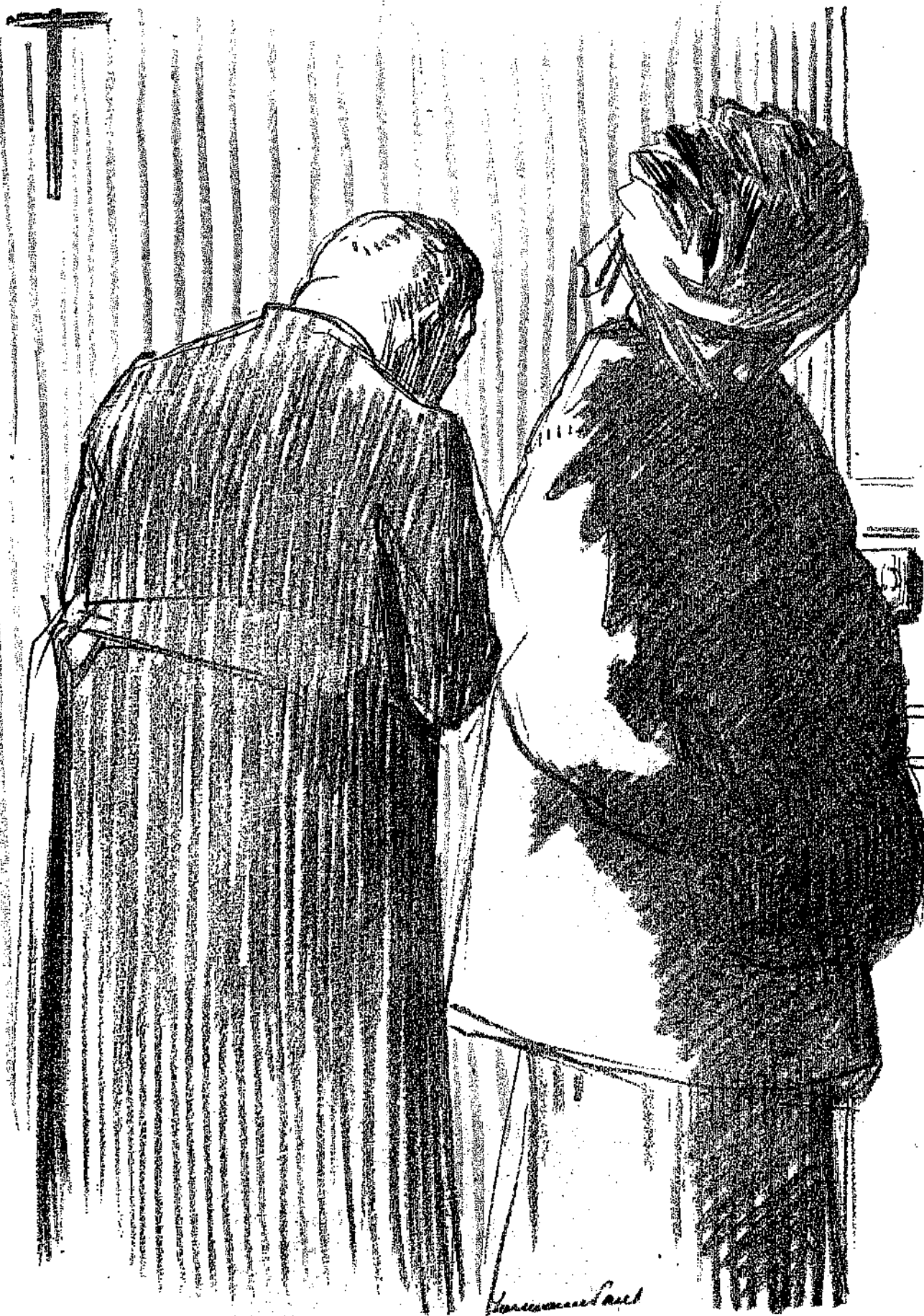
Cet avis, qui a pour but d'intimider les libraires et marchands de journaux, tendrait à faire croire que la Ligue contre la licence des rues a le pouvoir d'engager des poursuites : **C'EST UN MENSONGE**. La Ligue contre la licence des rues est une Association privée, sans aucun pouvoir, et le Procureur de la République peut *seul*, en France, ordonner des poursuites.

LIBRAIRES ET MARCHANDS DE JOURNAUX,

Si des délégués de la Ligue contre la licence des rues se présentent chez vous et vous menacent de poursuites au cas où vous mettriez en vente certains journaux qui déplaisent à M. Bérenger, expulsez sans ménagements ces délégués qui sont des délateurs, des mouchards-amateurs, mais non des Magistrats.

Si le Commissaire de police vient perquisitionner chez vous, exigez qu'il vous exhibe, conformément à la loi, un mandat signé du Procureur de la République.

Et signalez, sans retard, à M. le Secrétaire de la Ligue pour la liberté de l'Art, 5, rue du Pont de Lodi, à Paris, toutes les tentatives d'intimidation dont vous pourriez être l'objet.



LE DIRECTEUR DE CONSCIENCE

— *Vous ne sauriez mal faire, ma chère enfant, en évitant le scandale.*



— Serre !...



— Ça commence à se voir ; il faut aller là-bas...

ABONNEMENTS : Un an, Paris, 25 fr. ; Dép., 26 fr. ; Etrang., 28 fr. La reproduction des dessins est formellement interdite en France et à l'Etranger. — Les manusc. et dessins ne sont pas rendus.
 Rédaction et Administration, 62, Rue de Provence, Paris.
 E. VICTOR, Imprimerie spéciale de l'Assiette au Beurre, 62, rue de Provence, Paris. L'Imprimeur-Gérant : E. VICTOR.



LA SALAMANDRE

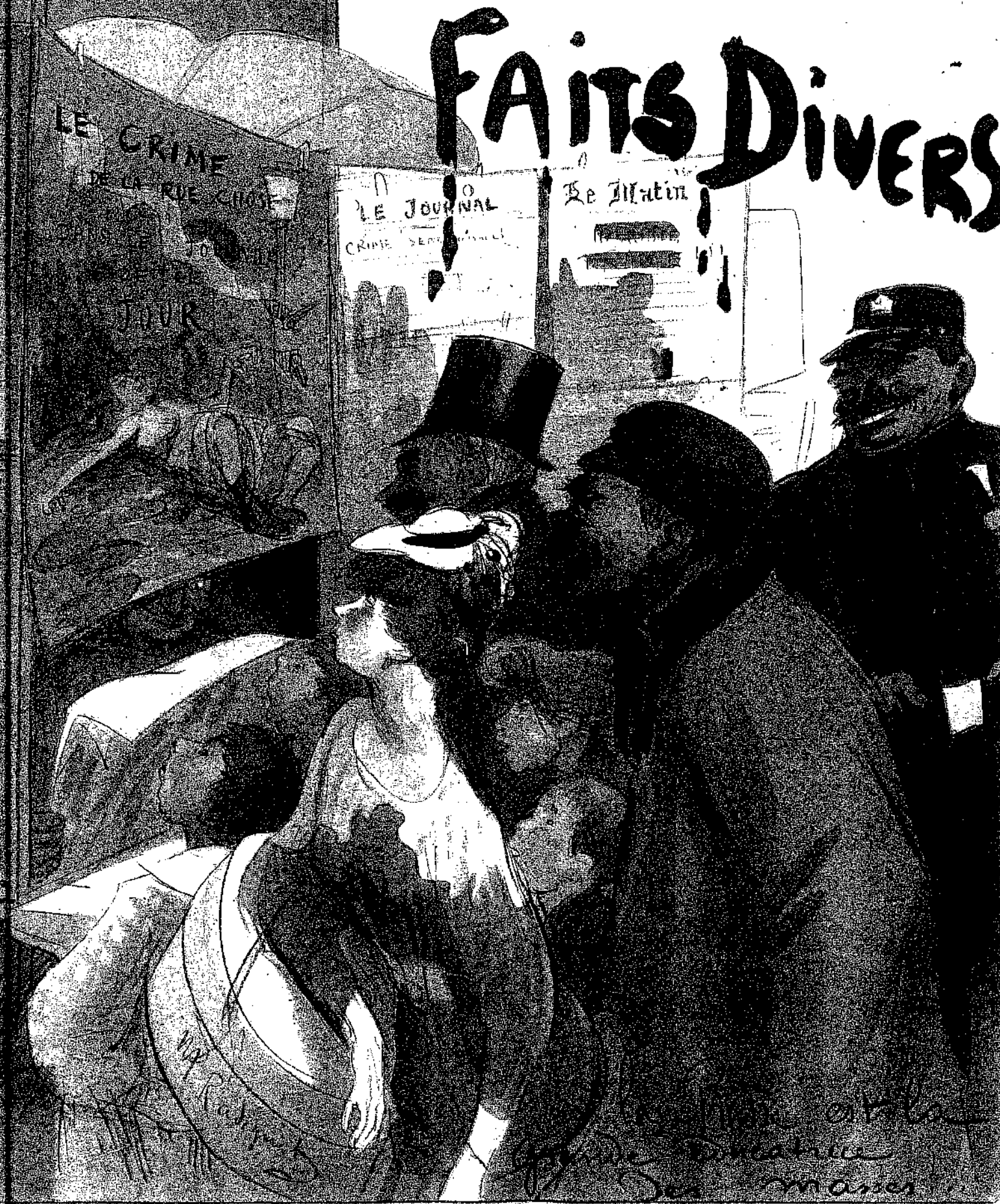
— Pleurez pas tant, ma petite... Il est mieux là qu'à l'Assistance

13 OCT

L'Assiette au Beurre

Rédaction et Administration : 62, Rue de Provence, Paris. — Téléphone: 283-7.

FAITS DIVERS





LE DIRECTEUR DE LA "JOURNÉE", au Reporter. — Toujours des chiens écrasés! Le tirage baisse. Si vous ne me dégotez pas un beau crime pour demain, je vous fous à la porte!

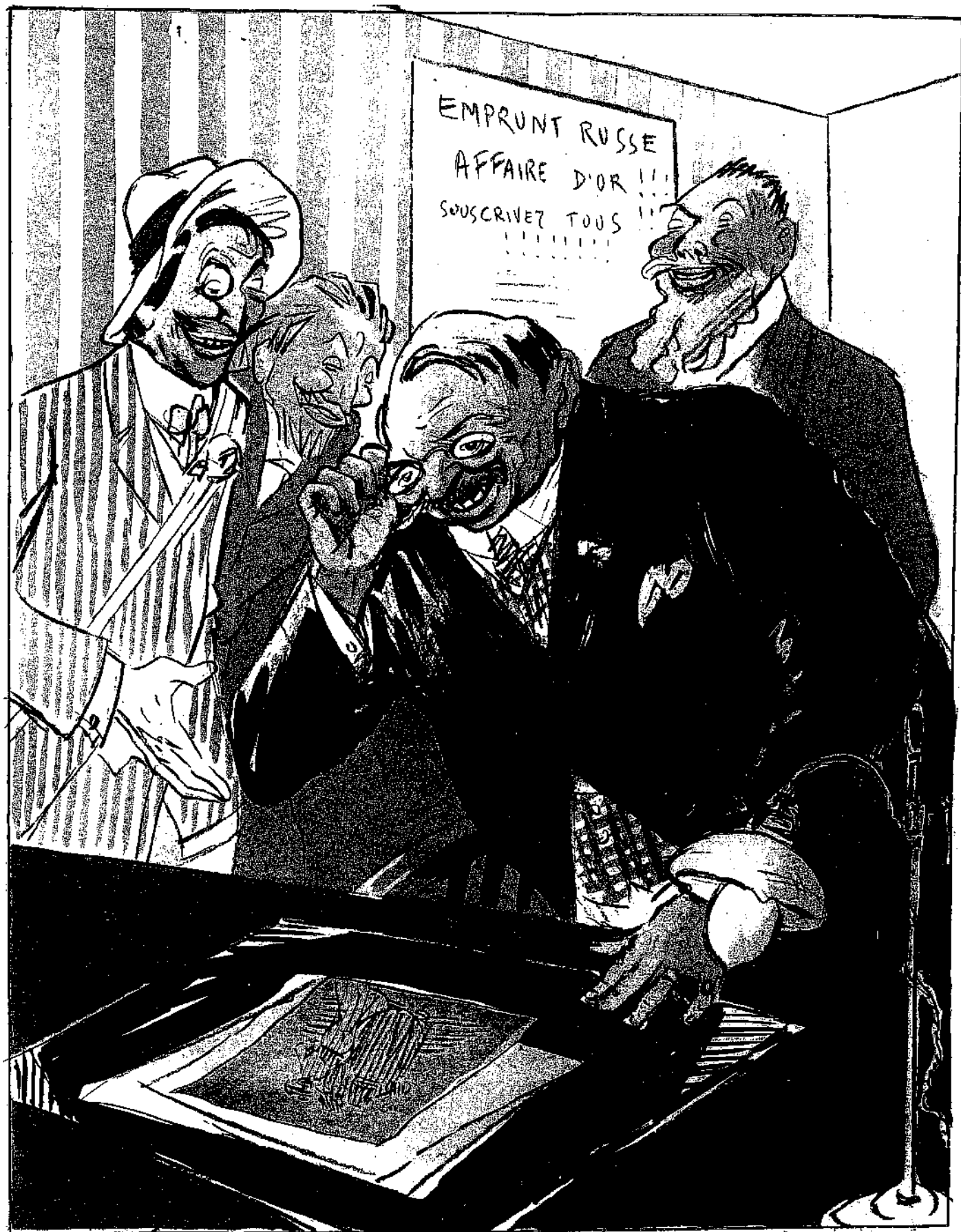


LE REPORTER. — On parle de la disparition d'un curé... C'est peut-être une fugue...

LE DIRECTEUR — Non. Il faut que ce soit un assassinat! Allez-y! Je fais préparer la "manchette" :
DRAMATIQUES DÉTAILS. — SUR LA PISTE DES ASSASSINS.

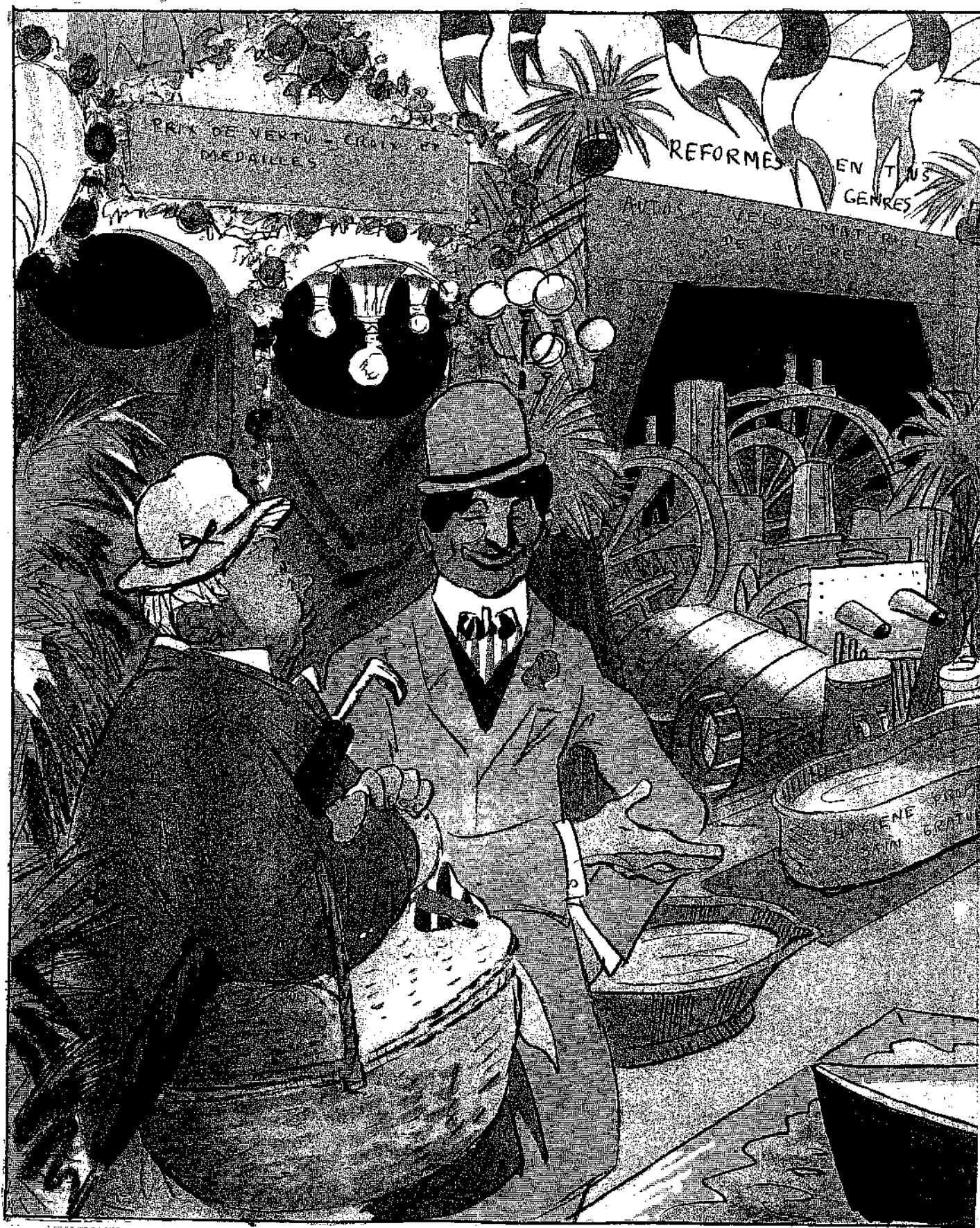


LE DIRECTEUR DE LA "MATINÉE", au Reporter. — La "JOURNÉE" a encore découvert un crime que nous ignorions. Affirmons que ce n'est pas un crime! Je vous somme de découvrir, dans les 24 heures, les intrigues de ce curé; nous ne sommes pas des cléricaux, nous!



LE REPORTER. — Hein, patron, qu'est-ce que vous dites de ça ? Un instantané représentant une femme et un curé vus de dos !...

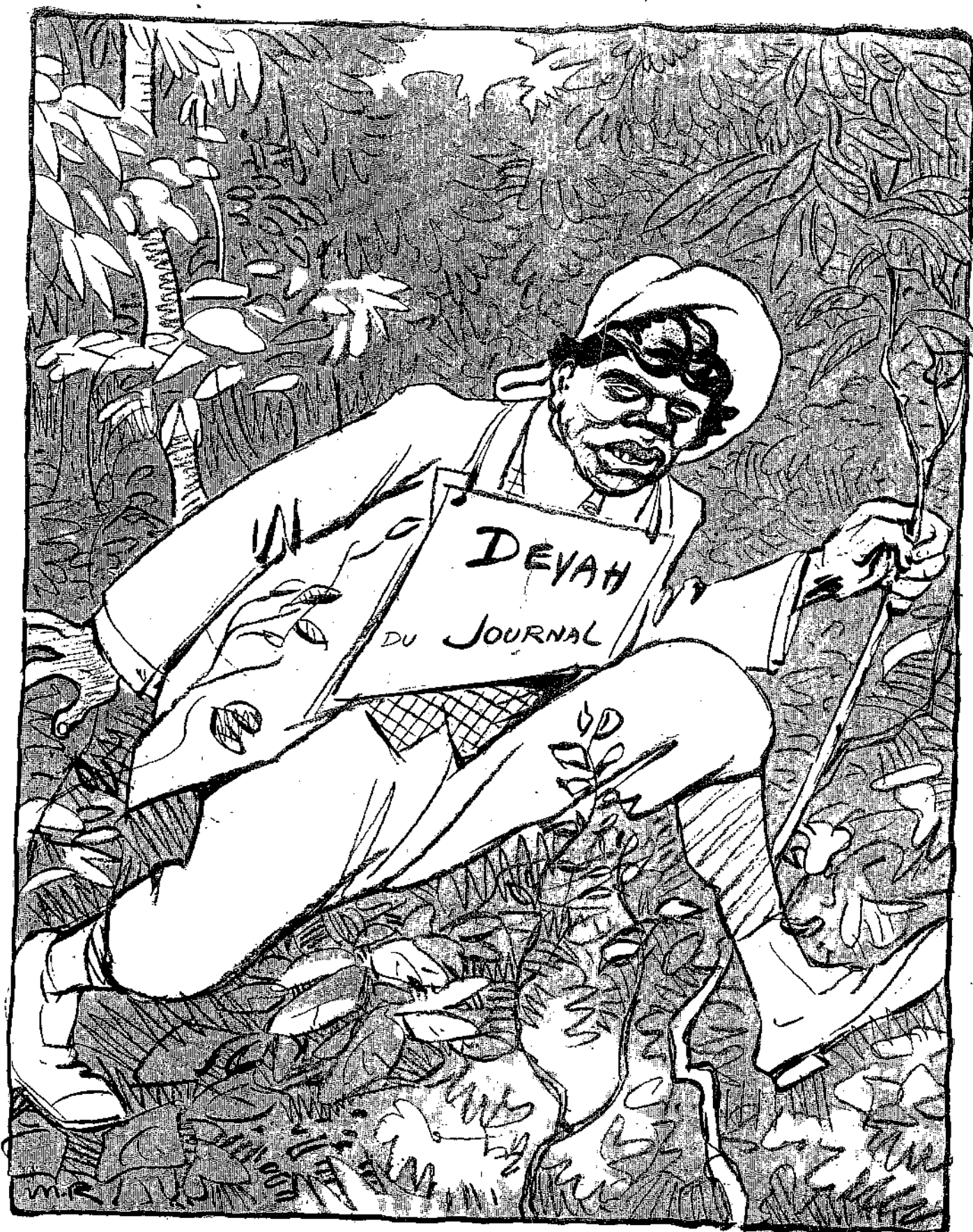
LE DIRECTEUR. — Parfait ! Affirmons que c'est le curé de Châtenay : personne ne nous prouvera le contraire ! Quant à la dame, imprimez son nom ! Si elle rouspète, nous verrons bien !



L'HOMME DES CHAMPS. — Tiens! c'est-y la foire?...

L'HOMME DES VILLES. — Non... Ce sont les bureaux d'un grand





LA PRESSE EN 1906

La justice étant incapable de découvrir les auteurs de l'horrible crime de Chatenay, la presse se montrera peut-être plus habile. Le célèbre professeur Devah a mis son flair à notre service. Dans cinq jours, nous aurons du nouveau.

N.-B. — Le professeur Devah ne donne pas, actuellement, de consultations particulières.

L. Assiette au Beurre



LA PRESSE EN 1906

PREMIER REPORTER. — Un devin ! quelle blague ! Notre service des recherches s'est assuré le concours d'une hyène ; qu'en dites-vous, confrère ?

DEUXIÈME REPORTER. — Une hyène ! Peuh ! Vous allez voir travailler mon vampire !



LA PRESSE PIEUSE

Devins et somnambules! Criminelle folie! Saint Antoine de Padoue, qui fait retrouver tous les objets perdus, est seul capable de faire retrouver l'infortunée victime de l'horrible drame de Chatenay. Récitez pendant neuf jours les LITANIES DE SAINT ANTOINE, et envoyez vos offrandes,

L'Assiette au Beurre



EXTRA-LUCIDE

LE REPORTER. — *Diab! Diab! Si celle-là ne réussit pas, je vais en être réduit à engueuler le juge d'instruction!*



LE DEVIN. — Menteur!

LE FAKIR. — Saltimbanque!

LE MAGE. — Fumistes!

L'HYÈNE. — Un bon bifteck de mollet, ça sera ma petite récompense, [à moi!]



LE PROCUREUR. — Enfin, communiquez quelque chose à la Presse!

LE JUGE. — Mais l'instruction est secrète!

LE PROCUREUR. — Pardon! L'instruction est secrète pour les accusés, c'est vrai! Mais, pour vous, elle n'est secrète que si vous n'avez rien à dire!

ABONNEMENTS : Un an, Paris, 25 fr. ; Dép. 26 fr. ; Étranz. 28 fr. La reproduction des dessins est formellement interdite en France et à l'étranger. Les manuscrits et dessins ne sont pas rendus.
Rédaction et Administration, 62, rue de Provence, Paris
E. VICTOR, Imprimerie spéciale de l'Assiette au Beurre, 82, rue de Provence, Paris. L'imprimeur-Gérant : E. VICTOR



LE JUGE D'INSTRUCTION, au gendarme. — Arrêtez quelqu'un, nom de Dieu! Arrêtez n'importe qui!
J'en ai assez, à la fin, d'être engueulé tous les jours dans les journaux!

L'Acrotie au Bourre

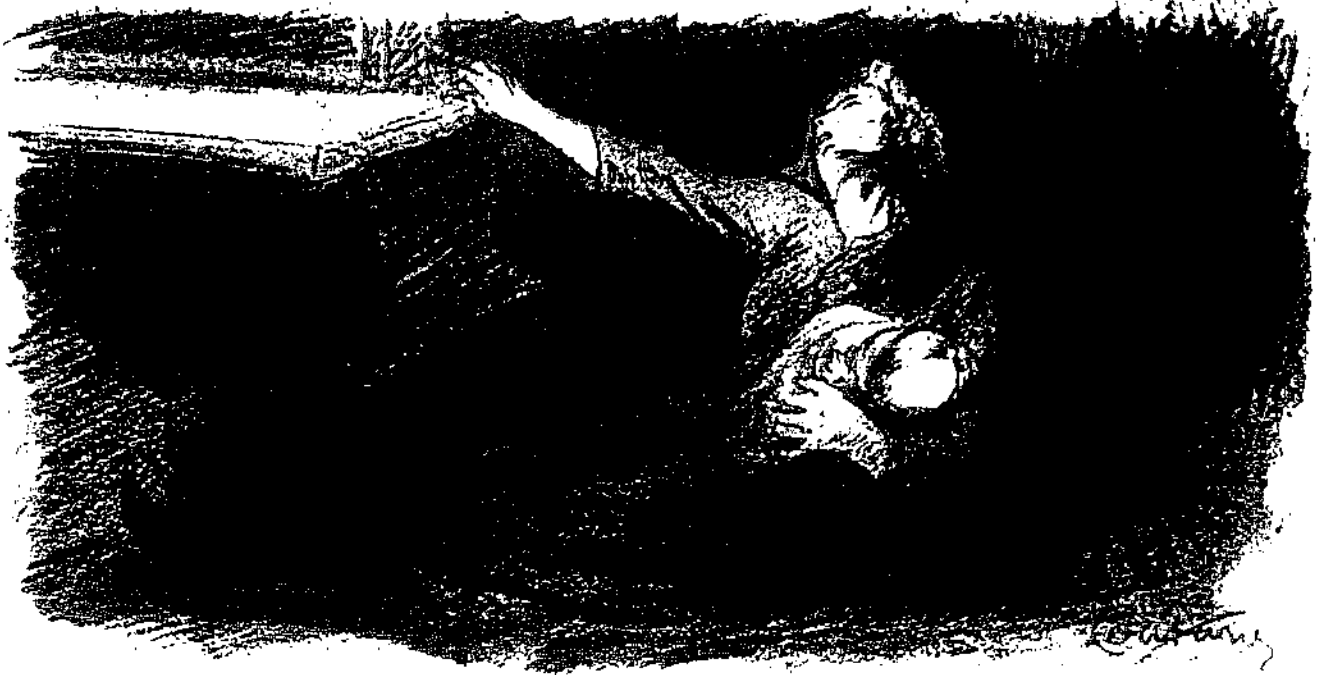
L'Assiette
au Beurre

1944. — 100 pages. — 10 francs.

Les Filles-Mères

PAR

COUTURIER



Les Filles-Mères.

Le préjugé de la FILLE-MÈRE est partout maintenant, et la FILLE-MÈRE et son BÂTARD n'ont point trouvé grâce devant l'ÉGLISE ni devant la LOI. Au contraire, toutes les pigueurs du CODE s'élèvent hypocritement contre eux. La LOI, la pudique LOI, qui laisse à la FILLE-MÈRE toute la charge de l'enfant qu'elle a conçu, alors que le BOURGEOIS-SÉDUCTEUR, qui le lui a fait concevoir, peut se dégager de toute responsabilité matérielle. La Loi ne protège que le séducteur, parce que, comme l'a dit PAUL HERVIEU, c'est LA LOI DE L'HOMME.

Devant cette barbarie, M. LE PRÉSIDENT MAGNAUD s'est levé avec indignation :

« Que, si la société actuelle n'avait pas inculqué et n'inculquait pas aux générations qui la composent le mépris de la fille-mère, celle-ci ne songerait ni à rougir de sa situation ni à la cacher ;

« Que c'est donc à la société contemptrice des filles-mères et si pleine d'indulgence pour leurs séducteurs, qu'incombe la plus large part de responsabilité dans les conséquences, si souvent fatales pour l'enfant, des grossesses et des accouchements clandestins. »



« La résidence de la maternité est admise »
« L'enfant qui réclamera sa mère sera tenu de prouver qu'il est véritablement le même que l'enfant
dont elle a accouché. »

(Code civil, art. 341.)



La loi condamne « la fille-mère » qui vole un pain pour nourrir son enfant... et la même loi condamne également « la fille-mère » qui tue son enfant, parce qu'elle ne peut le nourrir !



Juste châiment contre le séducteur, mais non un remède contre la séduction et l'abandon.



— Pourquoi me gêner?... La recherche de la paternité est interdite !

(Code civil, art. 340.)



Encore une fois le séducteur triomphe.



Nous avons les filles publiques de la grande ville voisine, dit le chanoine. Nous en avons aussi des champs. Et la promiscuité est inévitable. Notre maison est la seule retraite possible pour les malheureuses qui ont failli, ne serait-ce qu'une fois. J'en ai une, en ce moment, qui a dix-huit ans. L'an dernier, elle était servante de ferme. Son maître, marié, l'a enlevée, a quitté le pays avec elle. Après dix mois, il est rentré près de sa femme légitime — personne acariâtre. Il a repris la vie conjugale. Que voulez-vous que fût la petite abandonnée? Mère d'un enfant de quinze jours, elle ne pouvait rentrer au village. Cela aurait troublé l'ordre. On nous l'a confiée. Elle est au Refuge avec les filles perdues de la ville.

Et le chanoine trouvait cela naturel, humain, juste et salutaire. Il ne comprenait pas que, dans son histoire, il y avait deux coupables : le mari volage, la femme acariâtre, mais une seule innocente, une seule victime, la fille séduite, la petite abandonnée! Et je me trompe : il y avait deux victimes, car l'enfant doit vivre dans un orphelinat, sans doute.

(Le Journal, 30 Juillet 1903.)



- Il mettra 2,000 francs s'il le faut... pourvu que je sois délivrée!
- Mademoiselle, votre ~~ami~~ est un homme de qualité et de goût... Ça abîme tant, un enfant!



- Mais, m'sieu l'agent, j'ai rien fait... celui qui m'a volé l'enfant de ma sœur... avec mon enfant!
- M'en f... de vos boniments... Vous êtes en état de vagabondage, je vous arrête!

N° 178.
27 Août 1904.

L'Assiette au Beurre

LA GRAINE

*par
Jossot*





— Oui, ma bonne charitable dame : j'ai treize petits enfants, sans compter mes deux fausses couches.



— Vous étiez seule pour le tuer.
— Nous étions deux pour le faire.

L'Assiette au beurre

les voix du
Sang

K Wagner

B.A.A. Doucet

152

U

1

Le 500e anniversaire de la naissance de Martin Luther



LE PERE. — Un enfant ! Tu lui as fait un enfant !... Et tu n'as pas réfléchi que tu déshonorais ton nom ! C'est illustré dans la fabrication des doigts en caoutchouc !



— C'est plus dangereux que les drogues ou les trucs de la saga-femme, mais ce n'est pas défendu.



— Un homme doit savoir tout faire : des enfants, des accouche-
ments et des enterrements cloiss.

Pour un heureux père
N'ayant qu'un enfant,
Devoir s'en défaire
Est un doux moment.
(Giroflé-Girofla).



LA BELLE-MÈRE

— Que votre femme, une Planchégu — ma fille ! — nourrisse elle-même son enfant !... Mais vous voulez donc l'extinction de notre race !...



LA NOURRICE

— Tant plus qu'on leur z'y donne de bouillie, tant plus qu'l's dormant ; on r'commence sitôt qu'l's s'réveillent... mais, dame ! y a des fois qu'l's s'réveillent point !...

1^{er} Septembre 1909
8
50 Centimes

L'Assiette au Beurre

ET COMMERCE
22, RUE DE POISSONNIÈRE
PARIS



CORNÉLIE MODERNE

— Voilà mes plus belles parures !... Avec six gosses à élever, on ne peut pas s'en payer d'autres...



LE BAPTÊME FORCÉ

— La misérable !... se suicider, quand on est sur le point d'accoucher !... Mais l'enfant vit peut-être encore... Courez vite chercher un prêtre : on le baptisera avec une seringue.



FAISEUSE D'ANGES

— Ma concurrente prend cent sous de moins pour la pension, c'est vrai.... Mais tout le monde sait que chez moi, ma petite, la mortalité infantile est beaucoup plus grande....



LA SAGE-FEMME

— Bah, j'ai la tête!... C'est la chose capitale!...



— La patrie en a besoin, mais elle ne peut pas s'en occuper avant qu'ils aient vingt ans...