**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**GESTOS FEITOS DE TINTA: AS REPRESENTAÇÕES CORPORAIS NA
PINTURA DE ALMEIDA JÚNIOR**

Volume 1

Daniela Carolina Perutti

**Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social, do
Departamento de Antropologia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Antropologia.**

Orientadora: Prof^ª Dr^a Lilia Katri Moritz Schwarcz

**São Paulo
2007**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**GESTOS FEITOS DE TINTA: AS REPRESENTAÇÕES CORPORAIS NA
PINTURA DE ALMEIDA JÚNIOR**

Volume 1

Daniela Carolina Perutti

Orientadora: Prof^ª Dr^a Lilia Katri Moritz Schwarcz

**São Paulo
2007**

Para o Samuel

Agradecimentos

Foram muitas as pessoas e instituições que contribuíram - direta ou indiretamente - para o desenvolvimento desta dissertação de mestrado, às quais sou imensamente grata.

À Lilia Moritz Schwarcz tenho muito a agradecer, não apenas pela orientação, mas também por ter me ensinado a gostar de Antropologia, ainda no segundo ano do curso de Ciências Sociais. O resultado final desta pesquisa é devido, sobretudo, aos seus cuidadosos conselhos e estímulos nesses anos em que estivemos próximas.

Devo muito aos professores Maria Cecília Lourenço e John Dawsey pelas sugestões realizadas na banca de qualificação e que foram decisivas para os rumos tomados por este trabalho. Além disso, não posso deixar de lembrar das recomendações oferecidas pela professora Maria Cecília ainda no início desta trajetória, e que contribuíram para um contato inicial com o material de investigação.

Agradeço aos funcionários do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social e das bibliotecas Florestan Fernandes; Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP; do Museu Paulista, na pessoa de Tatiana Vasconcelos; do Museu Paulista Republicano, em Itu (especialmente à Maria Cristina Monteiro Tasca); da Estação Pinacoteca; do Instituto de Estudos Brasileiros; do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Agradeço também a Marcelo Araújo, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Todos eles me auxiliaram, de diferentes maneiras, no decorrer da pesquisa.

Ao Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, devo agradecer na pessoa de Sofia Farah pela doação do livro *Vivências Caipiras*¹.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, meu reconhecimento pela bolsa de mestrado concedida entre março de 2005 e fevereiro de 2007.

Aos meus colegas e amigos do curso *Seminário de Projetos*, especialmente à Marta Amoroso, professora responsável, por todas as dicas e sugestões que colaboraram para o início desta trajetória. Também sou grata aos professores Júlio Simões, Fernanda

¹ SETÚBAL, Maria Alice. *Vivências Caipiras*: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial, 2005.

Peixoto e Sérgio Miceli, que me permitiram entrar em contato com novas perspectivas teóricas contribuindo, direta e indiretamente, para este trabalho.

Agradeço à Lúcia Andrade, em nome da Comissão Pró-Índio de São Paulo, pela paciência nos meses finais de conclusão da pesquisa, e que possibilitaram a interrupção temporária das minhas atividades de consultoria.

Muitos foram os amigos que participaram deste processo de elaboração da dissertação, e que não poderia deixar de mencionar. À Íris Araújo, que me apoiou muito desde o início e de diferentes maneiras, sou imensamente grata. Devo agradecê-la pela cuidadosa leitura que fez do relatório de qualificação e da dissertação, contribuindo para os resultados finais deste trabalho. À Maíra Volpe e Eduardo Dimitrov, grandes amigos, por sempre estarem por perto. Foram eles que me ajudaram a elaborar o Caderno de Imagens e a diagramar a dissertação, além da leitura de partes do texto. Ao Eduardo também devo agradecer por todas as dicas de informática.

Não posso deixar de mencionar, ainda, Sofia Farah, pelo companheirismo e boas risadas, que fizeram desses dias mais divertidos e, também, Ana Carolina Chasin e Daniela do Amaral Alfonsi, pessoas muito queridas que sempre estiveram por perto nas horas difíceis. Por fim, agradeço à Dalila Pinheiro por ter me colocado em contato com uma pessoa importante para a pesquisa.

Em relação aos meus pais, Rosely Aparecida da Conceição e Marco Antonio Perutti, é difícil dizer o quanto fizeram por mim. A eles agradeço por todo o estímulo e, principalmente, por terem me ensinado a andar com as próprias pernas. Ambos participaram ativamente da conclusão do trabalho, ajudando na impressão do Caderno de Imagens e revisando as referências bibliográficas. Ao meu irmão Rafael Perutti, meu muito obrigada pelas vezes em que me auxiliou prontamente a resolver as dificuldades do mundo da informática, além de toda a solidariedade que prestou nessa reta final.

Outra pessoa que é difícil demonstrar o quanto sou grata é Samuel Bueno. A ele devo agradecer pelo carinho e paciência com que acompanhou, muito de perto, todas as etapas desta pesquisa. Desde o início do trabalho, Samuel foi fotógrafo, diagramador, revisor, tradutor e, sobretudo, um bom companheiro. Além disso, mesmo sem saber, foi um importante interlocutor, com quem eu pude amadurecer muitas das idéias formuladas ao longo do texto que se segue.

Resumo

Esta dissertação de mestrado versa sobre o pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), conhecido principalmente por suas telas de temática regionalista. O principal objetivo do trabalho consiste em entender como, por meio da representação corporal do caipira e de outras personagens, o artista é produto e produtor de um certo imaginário sobre São Paulo - justamente em um período no qual a pauta de discussão entre as elites paulistas é a afirmação de uma identidade para o Estado.

Tanto em suas pinturas de meios urbanos, quanto nas de conteúdo regionalista, foi possível identificar como os corpos das figuras representadas e a sua relação com o meio físico expressam uma série de ambivalências. No caso das telas em que os caipiras são protagonistas, por exemplo, existe, por um lado, a intenção de valorizar essas personagens e o seu modo de vida e; por outro, a luz e tonalidade de suas peles os tornam muito semelhantes ao ambiente no qual estão inseridos - composto pela luz solar e pelo chão de terra batida - como se ambos fossem feitos das mesmas substâncias. Nesse sentido, seria possível aproximar os caipiras de Almeida Júnior a uma série de discursos deterministas do período que caracterizam o ser humano como produto de seu meio físico.

Além disso, por meio de comparações sucessivas entre os diversos gêneros de pinturas produzidos pelo artista, tentou-se compreender por que tais representações foram eficazes, de um ponto de vista simbólico, já que reconhecidas por sua fortuna crítica como precursoras de uma arte moderna no Brasil.

Palavras-chave:

José Ferraz de Almeida Júnior, Pintura brasileira, Regionalismo, século XIX, Corporalidade.

Abstract

This master's dissertation is about José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), a painter born in Itu, mainly known for his regionalistic thematic paints. The main objective consists in understand how, through the corporal representation of the peasant and other characters, the artist is a product and a producer of a certain imaginary of São Paulo - exactly in a period when the discussion theme among the paulist elite is the affirmation of an identity for the state.

Both in paintings about urban environment, and in those of regionalistic subject, it was possible to identify how the represented characters' bodies and their relationship with the physical environment express a series of ambivalences. In the paintings which the peasants are the protagonists; in one sense, there is an intention in valuing these characters and their way of life and; in another, the light and tonality of their skins make them very similar to the ambient which they are setted – composed by the solar light and the ground – as if both were made of the same substances. In this sense, it would be possible to approximate the Almeida Júnior's peasants to a series of deterministic discourses of the epoch that characterize the human being as a product of his physical environment.

Besides that, throughout successive comparisons between the several painting genres produced by the artist, it was tried to understand why his representations were efficient from the symbolic point of view, since they were recognized by his critics as precursors of a modern art in Brazil.

Key words:

José Ferraz de Almeida Júnior, Brazilian paint, Regionalism, 19th century, Embodiment.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
<u>CAPÍTULO 1: UMA BIOGRAFIA INTERESSADA DE ALMEIDA JÚNIOR</u>	26
1.1. VIDA INTERROMPIDA	27
1.2. BREVE ANÁLISE DO PROCESSO-CRIME.....	32
1.3. A QUEM INTERESSA ALMEIDA JÚNIOR? UM BREVE PERFIL DE SEUS BIÓGRAFOS E DE SUAS BIOGRAFIAS	35
1.4. HISTÓRIAS DO PASSADO QUE SE ARTICULAM AO PRESENTE: UMA GENEALOGIA DO ARTISTA	41
1.5. O NÚCLEO FAMILIAR DO ARTISTA	45
1.6. O INÍCIO DE UMA TRAJETÓRIA: DE ITU AO RIO DE JANEIRO	48
1.7. UM ARTISTA ITUANO NA PARIS DO SÉCULO XIX.....	53
1.8. ALMEIDA JÚNIOR ENTRE OS PINTORES DE SUA GERAÇÃO: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS	65
1.9. PINTOR CAPIRA OU PINTOR DE CAPIRAS?	72
1.10. ALMEIDA JÚNIOR ENTRE O MECENATO DE PEDRO II E UM CERTO MERCADO DAS ARTES PAULISTANO.....	81
1.11. ÚLTIMOS ANOS: ALMEIDA JÚNIOR, O IHGSP E A CONSTITUIÇÃO DE UM PASSADO PARA A NAÇÃO.....	91
<u>CAPÍTULO 2: CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE ALMEIDA JÚNIOR</u>	98
2.1 IMAGEM, ENCANTAMENTO E PRESTÍGIO: A PRODUÇÃO DE RETRATOS DE ALMEIDA JÚNIOR.....	100
2.1.6 OS RETRATOS DE ALMEIDA JÚNIOR SOB A PERSPECTIVA CORPORAL	104
2.1.7 CORPO E CIVILIZAÇÃO	111
2.1.8 A PRODUÇÃO DE RETRATOS COMO DÁDIVA.....	120
2.1.9 A OBRA DE ARTE E O ESPÍRITO DA COISA DADA.....	122
2.2 O COTIDIANO COMO FÓRMULA PICTÓRICA: A PREDILEÇÃO PELOS RECURSOS DA PINTURA DE GÊNERO	133
2.2.1 A DIMENSÃO TEMPORAL NAS PINTURAS DE ALMEIDA JÚNIOR	135
2.2.2 A INDIVIDUALIDADE EM CENA.....	139
2.2.3 IMAGEM DE INTERRUPÇÃO: O SAGRADO E O COTIDIANO EM “FUGA PARA O EGITO” ...	151
2.3 OS MUITOS CORPOS DE ALMEIDA JÚNIOR	159
<u>CAPÍTULO 3: ENTRE A ROÇA E A CIDADE: CORPORALIDADE E MEIO FÍSICO NAS PINTURAS DE ALMEIDA JÚNIOR</u>	162
3.1 ALGUNS DISCURSOS SOBRE O CAPIRA: RECORRÊNCIAS E ESPECIFICIDADES	163
3.1.1 O CAPIRA E A SÃO PAULO DO SÉCULO XIX	163
3.1.2 O CAPIRA RELATIVO.....	167
3.1.3 O CAPIRA E A QUESTÃO RACIAL.....	170
3.1.4 O CAPIRA NO GÊNERO CÔMICO: A PREGUIÇA E A INCIVILIDADE COMO PIADA	172

3.1.5	DESDOBRAMENTOS POSTERIORES DA NOÇÃO DE CAIPIRA: A PERSPECTIVA DE MONTEIRO LOBATO	173
3.1.6	OUTRAS IMAGENS DO CAIPIRA NO SÉCULO XX: CORNÉLIO PIRES E CÂMARA CASCU DO 178	
3.1.7	ANTÔNIO CÂNDIDO E “OS PARCEIROS DO RIO BONITO”	180
3.1.8	DESTRUTURÇÕES DA IMAGEM DO CAIPIRA	182
3.2	CENAS DO PROGRESSO: A URBANIDADE EM SÃO PAULO E SEUS PONTOS DE TENSÃO	186
3.2.1	IMAGENS DA MODERNIDADE	188
3.2.2	O URBANO E O MODERNO EM CENA DA FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO PINTO	190
3.2.3	A MODERNIDADE NOS TRÓPICOS	194
3.2.4	URBANIDADE COMO MODO DE VIDA	196
3.2.5	A CIDADE QUE PROJETA SUA SOMBRA: FIGURAS DE MENDIGOS	198
3.3	ALMEIDA JÚNIOR PINTOR DO MUNDO RURAL: O CAIPIRA COMO TEXTO E PRETEXTO	201
3.3.1	A DISPOSIÇÃO ESPACIAL DO CAIPIRA NA PINTURA	201
3.3.2	A REPRESENTAÇÃO SOLITÁRIA DAS HABITAÇÕES	207
3.3.3	A SOCIABILIDADE COMO VESTÍGIO	208
3.3.4	BAIXA SOCIABILIDADE	210
3.3.5	O CAIPIRA E A VIOLÊNCIA POTENCIAL	213
3.3.6	A CENTRALIDADE DO GESTO NA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA	217
3.3.7	ARTICULAÇÃO ENTRE FIGURA HUMANA E MEIO DADA PELA COMPOSIÇÃO	220
3.3.8	OS SIGNIFICADOS DO CORPO	221
3.3.9	A QUESTÃO DA LUMINOSIDADE	226
3.3.10	A LUZ COMO AGENTE IMPLACÁVEL	234
CAPÍTULO 4:	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PELE E A TERRA.....	239
4.1	O “CRU” QUE INTERROMPE O “COZIDO”	245
4.2	A TÉCNICA CORPORAL COMO MEDIAÇÃO.....	246
BIBLIOGRAFIA		249

INTRODUÇÃO

Quem sabe o leitor já se tenha deparado com a imagem de um caipira curvado e compenetrado, sob um sol intenso, ao pé de uma casa de pau-a-pique, realizando a atividade de picar fumo com precisão. Ou então com a imagem de uma mulher aparentemente jovem, sobre uma vasta sacada, com o corpo largado na cadeira, um livro que segura na mão esquerda tomada pela leitura. As pinturas *Caipira Picando Fumo* (fig. 64) e *Leitura* (fig. 50), respectivamente, são de autoria do pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). A primeira já ilustrou capa de disco de música caipira e comercial de televisão; a segunda pode ser vista com facilidade em livros sobre a história de São Paulo.

Quando o assunto é o caipira, especialmente articulado à história paulista, Almeida Júnior e suas pinturas são frequentemente mencionados. Um bom exemplo pode ser encontrado no projeto *Terra Paulista*, organizado em 2004 pelo Centro de Estudos e Pesquisa em Educação, Cultura e Ação Comunitária (CENPEC) e que teve, dentre outros objetivos, “divulgar o acervo ligado às artes, tradições e do cotidiano paulista que contribuíram para a formação do Estado de São Paulo, dos seus primórdios até meados do século XX”². Além de diversas pinturas de Almeida Júnior ilustrarem os livros produzidos nesse projeto, é nítida a importância da obra do artista para a caracterização de um tipo paulista. Em uma dessas publicações, o caipira de Almeida Júnior foi contraposto ao *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, na medida em que o artista ituano teria contribuído para a elaboração de pinturas próximas à realidade do homem rural, por meio da valorização dessa figura, ao passo que a personagem de Monteiro Lobato, assim como o *Jeca* dos filmes de Mazaroppi, corresponderia a uma caracterização preconceituosa daquela figura³.

Esta dissertação de mestrado volta-se justamente para essas obras, que tiveram uma recepção tão ampla entre os paulistas⁴. Logo de início, foi possível notar que muitos autores que discutiram a produção pictórica de Almeida Júnior o consideravam o

² *Terra Paulista – Histórias, artes, costumes*. Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: CENPEC/ Imprensa Oficial, 2004, p. 7.

³ BUORO, Anamelia Bueno. “Percursos do olhar: artes plásticas rumo ao interior”. In: *Ibidem*, p.

precursor de uma arte moderna no Brasil, ou, pelo menos, como aquele que iniciou um processo que seria efetivamente colocado em prática pelos modernistas, ao trazerem para suas pinturas personagens tidas como genuinamente nacionais.

De acordo com Caleb Faria Alves, os pintores que produziram entre o final do Segundo Reinado, que marcou o fim da Academia Imperial de Belas Artes, e o início do século XX, muitas vezes não são reconhecidos por uma identidade própria: ou são entendidos como precursores de uma arte ainda por surgir, ou como remanescentes do academicismo, embora boa parte deles já apresentasse características de estilos classificados como realista ou impressionista. Almeida Júnior, situado nesse período, ocupa a mesma posição ambígua entre os críticos de arte, ou seja, ora são enfatizadas suas características mais conservadoras, tendo em vista sua formação em instituições acadêmicas de ensino, ora ele é exaltado como um precursor da arte moderna no Brasil, o que ocorre na maioria dos casos⁵.

Nessa investigação, porém, não está em questão o que seria tal arte moderna, já que o “moderno” e a “modernidade” constituem, como veremos, categorias em aberto, disputadas por diferentes grupos. Alfredo Camarate, no século XIX, e Monteiro Lobato, no seguinte, definiriam a “verdadeira arte moderna” como naturalista, ou seja, como aquela que apreende o “real” e, mais do que isso, a “natureza”⁶. Nesse caso, notamos claramente uma reapropriação das idéias de Émile Zola, escritor e crítico de arte francês, atuante no século XIX. Certamente, Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral discordariam dessa definição de arte moderna vinculada ao naturalismo, embora tenham em comum o fato de considerarem Almeida Júnior como seu precursor.

Interessa-nos, portanto, compreender que elementos das pinturas de Almeida Júnior possibilitaram a elaboração desses diferentes discursos a seu respeito os quais, enfatizando mais ou menos sua filiação ao academismo, sempre procuraram localizar o que parecia inovador no artista.

Em geral, observamos que todos eles destacam o fato de o pintor ter escolhido o caipira como personagem de suas últimas pinturas, dedicando especial atenção ao

⁵ ALVES, Caleb F. *Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano*. Bauru: Edusc, 2003.

⁶ CAMARATE, Alfredo. “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 18 de junho de 1899, p. 1. e LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

gênero regionalista. Mas seria a escolha do caipira como temática capaz de explicar por si só a maneira pela qual foi recebido por esses críticos?

Tendo em vista um certo debate que procurou identificar qual teria sido o mérito principal de Almeida Júnior, em que medida suas pinturas seriam inovadoras em relação ao academismo, Gilda de Mello e Souza alertou que, se podemos identificar alguma inovação nas obras do artista, ela não se deve ao simples fato de ter pintado o caipira. Além disso, a luminosidade também não seria realmente inovadora, posto que as pinturas em que se observa um clareamento da paleta teriam menos a influência direta do impressionismo e mais de artistas acadêmicos secundários, que incorporaram elementos da luminosidade impressionista sem abandonar os procedimentos acadêmicos na composição⁷. Por ora, não abordaremos essa discussão, mas sim a solução proposta pela autora.

Para Souza, a grande contribuição do artista residiria no modo como Almeida Júnior desenhou o caipira: os gestos, o jeito de se apoiar no instrumento, de andar, de segurar a enxada, que podem ser definidos por meio do conceito de “técnicas corporais”, de Marcel Mauss. Em suas palavras: “Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo”⁸.

A dinâmica dos gestos e das expressões, o posicionamento do caipira representado mostram que, independentemente das convenções pictóricas com as quais tenha dialogado, Almeida Júnior trabalhou de maneira particular com tais tradições, construindo representações do caipira a partir de uma corporalidade que lhe seria própria.

Assim, a maneira pela qual o derrubador se apóia sobre o rochedo na tela *Derrubador Brasileiro* (fig. 61), o jeito de se sentar com as pernas abertas ou de apoiar os pés no chão presentes em *Caipira Picando Fumo* () ou, ainda, a posição de cócoras da mulher de *Cozinha Caipira* (1895-PESP) e do homem de *Apertando o Lombinho* (1895-PESP), mostram a maneira pela qual esses corpos produzem significados vinculados a um certo modo de vida caipira.

⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. “Pintura Brasileira Contemporânea: os precursores”. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. Os exemplos de artistas acadêmicos secundários citados por Souza são: Jules Breton, Troyon e Rosa Bonheur.

⁸ Idem, *ibid.*, p. 225.

A partir dessa questão, foi possível estabelecer uma abordagem antropológica desse conjunto de pinturas, tendo em vista o conceito de “técnicas corporais”, de Marcel Mauss, bem como toda uma literatura sócio-antropológica que tratou do tema da corporalidade tendo em vista sua dimensão social⁹.

*

Marcel Mauss define o conceito de técnicas corporais do seguinte modo: “Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”¹⁰.

Mauss pretende atacar um domínio que, na época, teria sido ignorado, mal partilhado pelas diferentes disciplinas. Em sua perspectiva, os progressos da ciência ocorreriam sempre no sentido do concreto e em direção ao desconhecido¹¹. E é justamente nos limites de seu alcance, nesse campo oculto, que se encontram as fronteiras entre as ciências. Em geral, os elementos situados em tal espaço são rotulados como “diversos” ou “outros”. Por exemplo, foi na categoria de “diversos” que a etnografia classificava até então as maneiras pelas quais diferentes povos fazem uso de seus corpos. Para Mauss, o fato de ser um espaço mal classificado e mal partilhado pelas disciplinas justifica ao pesquisador que se volte sobre ele.

Nesse sentido, o corpo em si constitui um campo de difícil delimitação entre as disciplinas. Seu funcionamento seria, segundo o autor, inteiramente explicado em termos orgânicos pela ciência biológica, assim como a relação entre as ações e pensamentos desse corpo e o seu mecanismo biológico são explicadas pela psicologia ou psicanálise. De que maneira uma categoria abstrata como o social poderia penetrar em um campo tão concreto, percebido como natural, constitutivo dos limites da existência biológica dos indivíduos? Em uma ciência como a antropologia, que se desenvolveu a partir da idéia de alteridade, os limites e possibilidades de acesso ao outro estavam dados pelo corpo. Era necessário, portanto, enfrentar a questão.

Em primeiro lugar, o autor indica diferenças claramente perceptíveis no modo de andar, nadar, correr entre diferentes grupos humanos. Mesmo entre os “ocidentais”, a marcha do exército, o andar das mulheres, a posição dos braços à mesa, variavam de

⁹ MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

¹⁰ Idem, *ibid.*, p. 211.

¹¹ MAUSS, 1974, loc. cit.

país para país e de contexto a contexto. Mas que espécie de fenômenos eram aqueles? Eles não poderiam ser explicados a partir de diferenças biológicas entre as *raças*, já que a diversidade no uso dos corpos estava presente entre os próprios europeus. As diferenças entre o modo de marchar do exército inglês e do francês, por exemplo, não poderiam ser explicadas no âmbito racial. Além disso, os usos dos corpos variavam de acordo com a geração: as gerações passadas não nadavam como a geração contemporânea à do autor, por exemplo.

A própria passagem de Mauss pelo exército francês fez com que adaptasse o seu corpo às mais diversas situações, por exemplo, aprendendo a repousar sobre o cavalo em movimento e a dormir em pé. Por constituir a base comum entre todos os homens, até mesmo a experiência pessoal do intelectual o possibilitava perceber os diferentes usos do corpo como um aprendizado. Desse modo, tratar o tema como “técnica” corporal era fundamental.

Ao fazer uso do termo “técnica” para designar as atitudes corporais, o autor teve a intenção de caracterizá-las como algo “aprendido”. Assim, a noção se sobreporia à de imitação, desenvolvida pela psicologia. Não se trata apenas de uma propriedade individual, já que a capacidade de imitar o outro seria uma faculdade variável de criança para criança. “É preciso ver técnicos e a obra da razão prática coletiva e individual, de onde de ordinário vêm-se apenas a alma e suas faculdades de repetição”¹².

Para demonstrar a preponderância do social sobre o psicológico, Mauss introduziu a idéia de “imitação prestigiosa”. A criança imitaria apenas os atos eficazes, que ela viu serem bem sucedidos “em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela”¹³. A questão do prestígio, nesse caso, é fundamental: imitam-se os atos das pessoas que têm prestígio sobre o imitador. Apenas desse modo o ato é ordenado, possui um sentido para o indivíduo que imita.

Com a noção de prestígio na definição do tema, é possível relacionar o processo de transmissão da técnica à noção de “pessoa”¹⁴. O papel social ou o lugar que o indivíduo ocupa - e a auto-consciência do lugar que ocupa - é fundamental na definição do que deve ser imitado e por quem. Um exemplo disso são os diferentes usos do corpo

¹² MAUSS, 1974, p. 214.

¹³ Idem, *ibid.*, p. 215.

¹⁴ Cf. MAUSS, M. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de eu”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 2003.

entre homens e mulheres: uma jovem do sexo feminino não irá imitar as técnicas corporais de um adulto do sexo masculino, por exemplo, e nem o mais velho irá imitar o mais jovem.

Apesar da anterioridade do aspecto social, formulado a partir das noções de prestígio e aprendizado, não era o caso de descartar a psicologia como chave explicativa para o fenômeno, mas de introduzir uma tríplice consideração – mecânica ou física, psicológica e sociológica. “É o tríplice ponto de vista, o do ‘homem total’, que é necessário”¹⁵.

Ao designar o termo “técnica” aos usos do corpo, Mauss tem a clara preocupação de equipará-lo a um instrumento, que pode ser utilizado e manejado como tal e, desse modo, o conceito não faz referência apenas a um objeto exterior. Com a intenção de ampliar o seu sentido e, ao mesmo tempo, atribuir-lhe um lugar preciso, o autor define a técnica como um “ato tradicional eficaz”. Não basta que ela seja apenas eficaz, é preciso que seja tradicional e eficaz. Sem a tradição, a técnica não se mantém e, tampouco, é transmitida.

Tendo em vista tal definição, as “técnicas corporais”, como atos tradicionais eficazes, são da mesma natureza que o ato mágico, religioso ou simbólico. A única diferença entre o ato tradicional da técnica e os demais atos tradicionais é o fato de o primeiro “ser sentido pelo autor como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química e é seguido com tal fim”¹⁶. Além disso, o ato técnico pode ser confundido com o ato mágico ou religioso pelo agente, tendo em vista que as técnicas podem se articular a rituais, a procedimentos mágicos, etc.

Toda a análise maussiana sobre as técnicas do corpo é repleta de dados etnográficos coletados a partir de outras obras, em que o autor apresenta ao leitor diferentes “contatos de sexos e de peles”, capazes de despertar na criança estados psicológicos que desaparecem na vida adulta. O corpo é tratado também como suporte para a experiência, que desperta atitudes psíquicas como sensações a partir do cheiro, da dor, dos gostos. Não é possível tratar de técnica corporal sem adentrar uma certa antropologia dos sentidos, que se aproxima, em grande medida, da perspectiva psicanalítica. Por meio dessa experiência, traduzida em termos de um aprendizado na

¹⁵ MAUSS, 1974, p. 215.

¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 217.

infância, os reflexos e instintos são domesticados, os medos inibidos, os desejos controlados.

Olhemos, nesse momento, para nós mesmos. Tudo em nós todos é comandado. Estou como conferencista diante dos senhores e os senhores o vêem em minha postura sentada e em minha voz, e me escutam sentados e em silêncio. Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não¹⁷.

Além disso, Mauss sugere maneiras inusitadas de classificar a humanidade pelos usos que diferentes povos fazem de seus corpos. Um exemplo disso constitui a possibilidade de os grupos humanos dividirem-se entre aqueles que utilizaram o berço e os que não o fizeram. Certamente, o uso ou não do berço altera a experiência corporal da criança, regulando os tipos de controles, de domesticações impostas ao corpo.

Destarte, o conceito maussiano de técnicas corporais foi fundamental, posto que introduziu as considerações sociais, do âmbito da tradição, em um campo que, até então, fora considerado como exclusivamente biológico e percebido como natural.

Depois de Mauss, as ciências sociais, e a antropologia em particular, dedicaram especial atenção à questão do corpo, direta ou indiretamente. Lévi-Strauss, em ensaio intitulado “A Eficácia Simbólica”, trata da cura xamanística por meio da manipulação simbólica do corpo do doente¹⁸. A análise é feita a partir de um canto que narra um parto difícil entre os Cuna, e que o Xamã deveria curar. Para o autor, o mais interessante no canto em questão seriam as relações entre as representações psicológicas construídas pela narração do Xamã à parturiente e perturbações fisiológicas decorrentes do parto difícil.

Assim como Mauss, no ensaio em questão, Lévi-Strauss trabalhou o corpo como um espaço de interseção entre o biológico, o psicológico e o social, com a predominância do último sobre os demais já que o fato de o Xamã e a parturiente partilharem um mesmo universo cosmológico foi fator determinante para a cura.

Além de Lévi-Strauss, uma série de outros autores abordaram a questão, sob perspectivas variadas. Em determinado momento de sua análise, Mauss destaca que uma das funções do aprendizado das técnicas corporais seria a do controle dos impulsos individuais. A sociedade seria, portanto, responsável pelo predomínio da consciência

¹⁷ MAUSS, 1974, p. 218.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. “A Eficácia Simbólica”. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

sobre a emoção. Nesse sentido, podemos nos remeter a Norbert Elias, que trata de questões semelhantes ao estudar o “processo civilizador” e as particularidades enfrentadas pelo corpo na modernidade.

De acordo com Elias, o “processo civilizador” não contribui para uma ampliação da liberdade do indivíduo, mas, ao contrário, para um maior autocontrole deste. O distanciamento entre os corpos, o cerceamento dos impulsos individuais bem como as vogas higienistas do século XIX são algumas das implicações de um processo que se inscreve na longa duração histórica e pressupõe um aprendizado, visando separar o humano do animal, como podemos conferir nos diversos manuais de boa conduta publicados a partir de finais do século XVIII. De acordo com Lilia Schwarcz:

Os manuais de boa conduta são obra, portanto, que propõem o mais absoluto controle das emoções e dos sentimentos e ainda regulam as propriedades de cada sexo [...]. A civilização leva sempre à restrição dos costumes, e não ao objetivo oposto, e a dificuldade está em evitar o gesto natural, conter as manifestações mais imediatas. Reprimir o espirro (ou fazer o menor ruído possível) não coçar a cabeça e muito menos meter os dedos no nariz, não levar a mão à boca ou roer as unhas com os dentes, nunca escarrar na casa, no fogo ou janela abaixo, jamais arrotar ou dar mostras de ventosidade no estômago: eis aí descritos atitudes e gestos que passam a ser matéria de rigor¹⁹.

Em um sentido semelhante ao de Elias, Foucault também trabalha o corpo na sociedade moderna sob a perspectiva da coerção. Em ambos os autores, podemos observar que se trata menos de uma coerção imposta de fora – como violência – deixando marcas explícitas nos corpos, e mais uma coerção que é internalizada, exercida sobre o intelecto.

Em obra intitulada *Vigiar e Punir*, Foucault trata de uma certa “domesticação dos corpos”²⁰. De acordo com o autor, “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam”²¹.

¹⁹ SCHWARCZ, Lilia K. M. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 203.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1977.

²¹ Idem, *ibid.*, p. 125.

Deste modo, o corpo é fragmentado ao máximo e a dominação é exercida sobre cada um desses fragmentos. O modo como a criança, na escola, deve apoiar o cotovelo sobre a carteira, o modo como o corpo deve ser manipulado no trabalho constituem os mecanismos pelos quais a sua utilidade é maximizada. Desse modo, o corpo é tanto mais obediente quanto mais útil ele se mostrar e vice-versa.

Foucault, assim como Mauss, enfatiza a dimensão social da constituição do indivíduo. O autor adota uma postura em certa medida, anti-humanista, opondo-se à idéia de que o indivíduo constitui um ente previamente dado. A contrário, ele seria produto de uma realidade que - no caso da modernidade - o fabrica, fragmentando ao máximo os seus corpos de modo a exercer um tipo muito específico de poder. Nesse sentido, a noção de indivíduo postulada pelo Iluminismo constituiria uma “ficção ideológica”. O indivíduo não é anterior ao processo analítico que o fabrica, mas produto desse mesmo processo. “Na verdade, o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção”.²²

Mas, afinal, em que a noção maussiana de “técnicas corporais”, tendo em vista a dimensão social do corpo, ajuda para a análise do conjunto de pinturas de Almeida Júnior? Como vimos, Gilda de Melo e Souza sugeriu a possibilidade de penetrarmos o universo dos caipiras almeidanos a partir dessa noção. Estava colocado o desafio, pois, aqui, o mecanismo biológico do corpo ganha sentido apenas como representação.

Assim, interessa-nos refletir não sobre o corpo concreto, palpável, utilizado como um suporte às representações, mas acerca do corpo e de suas técnicas imaginadas, transformadas em puro símbolo, e cujo suporte passa a ser a tela. Nesse caso, a dimensão técnica, que Mauss associou ao simbolismo, não reside nos corpos das personagens (a não ser como representação), mas nas mãos que os desenham e, entre um e outro, opera a memória do artista, que seleciona aquilo que deve ser representado.

Tendo em vista tais considerações, entendemos que as relações entre a representação corporal e a “realidade”, se é que essa distinção é legítima, são indiretas. Marcel Mauss define a técnica corporal como um “ato tradicional eficaz”, e que só é tradicional à medida que implica um aprendizado. Mas esse aprendizado corporal significa a educação dos próprios órgãos do sentido: o contato entre as peles da mãe e do bebê, por exemplo, desenvolveria uma maneira de sentir, assim como todas as inter-

²² FOUCAULT, 1977, p. 129.

relações da criança com o adulto ensinam à primeira um modo específico de ver, de escutar, de perceber.

Desse modo, passamos a considerar que há uma relação concreta entre o aprendizado perceptivo de Almeida Júnior – seja em sua infância e adolescência entre a população rural de Itu, seja na própria Academia Imperial de Belas Artes e em Paris – e o conjunto de obras por ele produzidas, que não pode ser descartada. Nesse sentido, um dos desafios dessa pesquisa consiste em relacionarmos a memória, entendida como uma seleção da experiência vivida, e a estética.

Posto isso, interessa-nos não o modo como os caipiras – ou o próprio Almeida Júnior – fizeram uso de seus corpos, mas sim as “técnicas corporais” selecionadas pela memória, pela experiência estética do artista e reordenadas a partir da realidade percebida e que, no plano da obra de arte, transformam-se em fórmulas pictóricas; em convenções. A relação entre as técnicas executadas pelo homem do campo e as técnicas representadas na pintura de Almeida Júnior são nos termos de Antonio Candido, relações homólogas; ou seja, a segunda está estruturalmente relacionada à primeira, mas não coincide com ela²³.

Em outras palavras, apesar de terem como ponto de partida seres humanos “de carne e osso” e os seus modos de vida, essas pinturas, ao serem executadas, ganham uma autonomia relativa em relação a eles, não podendo ser reduzidas aos substratos de que derivam. Assim, sua gênese pode ser atribuída ao “real”, mas o seu resultado plástico deve-se, sobretudo, às fórmulas já estabelecidas pela tradição a respeito das maneiras de representar os corpos na pintura.

Portanto, vale a pena desvelar, “na própria tessitura da obra”²⁴, o trabalho de transubstanciação realizado pelo artista: transubstanciação da experiência²⁵ vivida em uma nova obra de arte que, por sua vez, cria uma nova experiência.

²³ *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

²⁴ ADORNO, T. W. “Idéias para a sociologia da música”. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgens Habermas. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

²⁵ E aqui experiência inclui não apenas o fato de que Almeida Júnior nasceu e viveu até os seus 19 anos em meio à população rural da região da Itu, mas também todo o seu aprendizado na Academia Imperial de Belas Artes e em Paris, das obras de arte que teve contato, em suma, suas referências pictóricas e literárias são elementos igualmente relevantes para aquilo que chamamos de experiência.

Se é na tessitura da obra que devemos procurar pela experiência, somos levados a optar pela realização de análises que levem em conta os aspectos formais das pinturas, tais como o tamanho da tela, o uso das cores e a luminosidade, além dos elementos constitutivos da cena; isso considerando todas as limitações desse tipo de análise, quando realizada pelo pesquisador que não possui uma formação específica em estética, artes plásticas ou história da arte.

Outra possibilidade que a perspectiva corporal nos oferece diz respeito à relação entre corpo e status, entre corpo e poder. Nessa perspectiva, o corpo não constitui apenas um produto – da memória, do meio ambiente – mas também produz significações. E a pintura constitui um lugar privilegiado para a constituição do corpo enquanto espaço de realização do poder.

Tendo em vista os retratos de Almeida Júnior, bem como as pinturas que tematizaram um certo modo de vida burguês, deve-se levar em conta na análise todos os atributos de poder e distinção que os corpos de suas personagens carregam e que estão presentes tanto na indumentária e nas insígnias utilizadas como também no gesto, em uma maneira própria, controlada de fazer uso dos corpos. É possível, ainda, contrastar essas pinturas de personagens públicas, de prestígio, com suas telas regionalistas, que trazem o caipira como protagonista.

No caso das pinturas regionalistas de Almeida Júnior, ao longo das investigações, percebemos que a questão da representação dos corpos, por si só, não seria capaz de dar conta de toda a sua complexidade. Tendo em vista dois artigos publicados mais recentemente – um de Jorge Coli²⁶, e outro de Rodrigo Naves²⁷ – atentamos para o fato de que estudar a notação do gesto, as técnicas corporais, implica levar em conta todas as relações que esse corpo mantém no interior da pintura – relação com o instrumento manejado; com o chão de terra batida; relação dos corpos entre si; entre o corpo representado e os recursos geométricos da tela; entre o corpo e as cores que o produzem e, por último, a relação entre o corpo e a luminosidade, o sol

²⁶ COLI, Jorge. “A violência e o caipira”. In: *Estudos Históricos: arte e história*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, nº 30, 2002.

²⁷ NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, nº 73, novembro de 2005.

representado na pintura. São justamente nas *relações* que o corpo adquire um significado preciso, por vezes tenso e contraditório.

Assim, ao longo desse trabalho, por meio da figuração do corpo e de suas técnicas, deparamo-nos com uma possível versão das relações travadas entre o indivíduo e o meio ambiente. As figuras humanas, quando representadas na pintura, só são identificadas pelo espectador por meio da figuração de seus corpos, e o que vincula esse corpo aos demais elementos da cena, ao ambiente representado, no caso da pintura de Almeida Júnior, são os seus usos; as suas técnicas.

Nesse sentido, a relação ser humano/natureza pode ser identificada nessas pinturas de diferentes maneiras: por meio do tempo, que deixou suas marcas nas peles dos caipiras; da luz solar, responsável por conferir tonalidade semelhante entre o corpo e a terra; pelo manejo de algum instrumento, que, em geral, possui centralidade na cena; pela maneira como as personagens se situam diante de uma natureza árida, caracterizada basicamente pelo chão seco e luz solar (no caso de suas pinturas regionalistas).

É na passagem da experiência particular do artista para a pintura enquanto objeto acabado que pretendemos entender como, do ponto de vista do corpo e de suas relações com o meio ambiente, essas pinturas dialogam com as de outros artistas da época e trazem uma leitura específica a respeito de um certo progresso da nação, relacionado à própria constituição do caipira como personagem local, paulistano e, ao mesmo tempo, nacional. Compreender que personagem é esse, quais as suas nuances é parte fundamental da investigação. Esperamos, assim, identificar certas constâncias, continuidades, reiteraões e também sutilezas presentes nas representações do caipira realizadas por esse artista, em contraposição aos demais gêneros pictóricos que caracterizaram sua produção.

Para tanto, devemos levar em conta o período no qual o artista produziu suas obras, na São Paulo de fins do século XIX. Trata-se de uma época de grande crescimento econômico, de urbanização e de aumento populacional em ritmo até então desconhecido. Junto a esse processo, há uma preocupação das elites locais com a afirmação do Estado em cenário nacional: para isso, são criados, na década de 1890, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista. Esses institutos são responsáveis por constituírem uma história, uma geografia, uma *sciencia* local, procurando estabelecer a contribuição de São Paulo e dos paulistas para a formação da nação como um todo.

Em suma, o que está em questão é a elaboração de uma certa identidade paulista, e se, nos termos de Manuela Carneiro da Cunha²⁸, a identidade é sempre situacional, está *em relação*, trata-se, portanto, de erigi-la em contraposição àquela constituída na monarquia por instituições cariocas, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que traz uma versão romântica do índio, entendido como fundador da nação. É nesse contexto que o bandeirante aparece como uma versão local. Sua figura sintetiza os símbolos do europeu, civilizado - responsável por levar o progresso aos interiores do país -; porém simples, corajoso e aventureiro.

Nesse sentido, Almeida Júnior também contribuiu para o agenciamento dessa identidade “tipicamente paulista”, por meio de suas figuras rurais, como os caipiras, os derrubadores, os monçoeiros; mas também por suas imagens urbanas, de engenheiros, advogados, figuras responsáveis pelo progresso do Estado.

Deve-se levar em conta que suas imagens rurais, dizem respeito ao passado, à fundação de um Estado que se teria originado por meio de uma relação específica com o meio, de desbravação dos interiores do país. Os caipiras seriam, nesse sentido, remanescentes desse ato de fundação.

Assim, mais do que constituírem um simples mecanismo de análise, as relações entre o caipira e o seu meio, pintadas por Almeida Júnior, são relevantes por dialogarem com a figura quase romântica do bandeirante e, por outro lado, com uma série de discursos produzidos por um grupo significativo de autores acerca dos “tipos brasileiros”, como o índio, o negro e o mestiço, definindo-os não apenas por suas características raciais, mas também como um produto do meio²⁹. O caipira seria, nesse sentido, um tipo particular de mestiço, que ora foi valorizado por sua simplicidade e

²⁸ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁹ Uma série de autores brasileiros dedicou-se à questão racial e à interferência do meio na conformação dos diferentes tipos brasileiros na segunda metade do século XIX. De acordo com Schwarcz, “largamente utilizado pela política imperialista européia, esse tipo de discurso evolucionista e determinista penetra no Brasil a partir dos anos 70 como um novo argumento para explicar as diferenças internas. Adotando uma espécie de ‘imperialismo interno’, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se fazia das diferenças sociais variações raciais”. SCHWARCZ, Lilia K. M. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Dentre os autores que se reapropriaram de tais idéias, destacamos Silvío Romero (1851-1914) e Nina Rodrigues (1862-1906).

traços morais - principalmente quando identificado como fundador de uma moralidade propriamente paulista, bandeirante -; ora foi pensado como avesso à civilização, principalmente tendo em vista características como a preguiça, a indolência e a baixa sociabilidade, que fazem dessa figura antes um produto do meio físico e de maus cruzamentos raciais do que um agente.

Tendo em vista as teorias positivistas e deterministas em voga na época, bem como os estudos produzidos pelo IHGSP, nosso objetivo consiste em compreender como Almeida Junior, ao mesmo tempo em que é influenciado por uma ampla rede de discursos e teorias, também cria uma versão particular das mesmas, elaborando pinturas cujo impacto foi de longa duração na constituição de um imaginário associado à população rural paulista.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. A primeira delas é dedicada à trajetória de vida de Almeida Júnior e ao contexto vivido pelo artista, na medida em que ajudam a entender os temas e soluções pictóricas adotados ao longo de sua carreira. Nesse sentido, seu principal objetivo consiste em fornecer elementos para a análise de suas pinturas.

Além disso, o capítulo conta com algumas considerações acerca de sua biografia pouco tratadas por outros autores, como a genealogia e núcleo familiar do artista. A genealogia demonstra de que maneira Almeida Júnior - ao trazer para suas telas monçoeiros, desbravadores das matas e caipiras - narra não apenas um certo passado do Estado de São Paulo, mas o seu próprio passado, constituído por pessoas como Manoel de Campos Bicudo e Manoel Pires, bandeirantes que realizaram um número expressivo de entradas pelos interiores do país.

Tal capítulo também traz um breve levantamento de outras biografias realizadas a seu respeito, de modo a mapear certas recorrências presentes nas diversas narrações sobre sua vida e de que maneira esses relatos estão relacionados à fortuna crítica almeidiana. Nesse sentido, investigamos um pouco da biografia de seus principais biógrafos, de modo a compreender que perfis de pessoas se interessaram em estudar a vida do artista itano.

A segunda parte desta dissertação está dividida em dois capítulos: no primeiro, realizamos análises no formato de pequenos ensaios sobre os gêneros pictóricos trabalhados por Almeida Júnior, desde os retratos até suas pinturas de gênero, históricas e religiosas. Estabelecemos aproximações e distanciamentos dessas telas entre si a partir

de alguns fios condutores, como a corporalidade e, por meio dela, as relações entre figura humana e meio ambiente.

Já o terceiro capítulo é dedicado especialmente às suas pinturas regionalistas, que trazem a temática do caipira. Também no formato de pequenos textos, tentamos analisar tais pinturas tanto de uma perspectiva formal – comparando as soluções adotadas pelo artista com as de outros de sua geração – quanto relacionando-as com uma rede de discursos produzidos sobre o caipira por viajantes e escritores do século XIX, tais como Spix e Martius e Saint-Hilaire³⁰.

Uma das grandes dificuldades que encontramos para elaborar a segunda parte foi a de estabelecer, na observação das pinturas, a justa medida entre uma análise puramente formalista – com a idéia de que as pinturas manteriam um diálogo interno onde não há lugar para a história ou a experiência concreta dos indivíduos – e aquelas ditas historicistas – que estabelecem comparações diretas entre biografia e resultado plástico; entre elementos pictóricos e fatos históricos ou sistemas de pensamento³¹.

Como afirmou Leon Kossovitch, há um abismo difícil de ser superado entre o plástico e o discurso, e nunca podemos relacioná-los completamente. Mas isso não significa que a pintura esteja em um universo à parte. Em suma, “o texto ajuda a compreender o plástico sem no entanto esmagá-lo”³². Ou ainda, nos termos de Baxandall, há sempre um constante descompasso entre a linguagem escrita e a linguagem visual, produzindo uma certa melancolia naquele que assume a tarefa de relacioná-los³³.

Como poderá ser visto ao longo do texto, não adotamos uma metodologia homogênea para todas as pinturas: no caso dos retratos, por exemplo, por terem uma relação mais explícita com o público, enfatizamos a sua recepção e circulação; já na

³⁰ SPIX, J. B. E MARTIUS, K. F. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Itatiaia Editora/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

³¹ A respeito do debate que opõe os estudiosos da arte, grosso modo, entre *formalistas* e *historicistas*, cf. GINZBURG, Carlo: “De Warburg a Gombrich: Notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

³² KOSSOVITCH, Leon: “O plástico e o discurso”. In: *Discurso*, nº 07. São Paulo: 1976, p. 112.

³³ BAXANDALL, M. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

análise de certas telas religiosas, pelo fato de a temática estar referida a uma ampla tradição pictórica, priorizamos a comparação entre diferentes telas já produzidas sobre o assunto, sempre tendo em vista o recorte estabelecido. Entendemos, portanto, que a metodologia de análise deva estar em função do material analisado, e não o contrário.

CAPÍTULO 1: UMA BIOGRAFIA INTERESSADA DE ALMEIDA JÚNIOR

Esse capítulo é dedicado à trajetória pessoal do pintor José Ferraz de Almeida Júnior e, ao mesmo tempo, busca elementos que contribuem para a análise de suas pinturas. Conhecer onde nasceu, quem era sua família, os cursos que realizou, as instituições que frequentou, os contatos que manteve, constituem pontos de partida para a compreensão de algumas de suas escolhas como artista e também de determinadas soluções pictóricas adotadas.

Entendemos que o trabalho biográfico consiste em uma seleção orientada de certos fatos os quais, do ponto de vista de seu autor, seriam os mais relevantes para narrar aquela história de vida, em detrimento de outros. Desse modo, a produção de uma biografia não é idêntica à vida da pessoa que é objeto dessa história. Trata-se apenas de uma versão, uma narrativa possível a seu respeito, que não é arbitrária, já que tem como ponto de partida o “mundo real”, mas também não está colada à vida em si. Mais do que isso, aqui não se trata de considerar “realidade” e “representação” como oposições, mas, nos termos de Durkheim, levar a sério a realidade das representações como parte constitutiva do mundo³⁴.

Assim sendo, o enfoque da biografia ora apresentada não reside em uma sucessão linear de fatos, que supostamente sintetizam a vida do pintor. Ao contrário, valorizamos também o modo pelo qual acontecimentos de sua vida foram narrados por outros autores. Além da trajetória de Almeida Júnior, dos cursos que realizou, dos contatos que manteve, interessa saber que fatos de sua história pessoal ganharam destaque tanto na imprensa da época quanto de seus biógrafos e por que alguns deles, de tão comentados, transformaram-se em “eventos”, ganhando diversas versões por comentadores e críticos³⁵.

³⁴ DURKHEIM, Émile. “Representações individuais e representações coletivas”. *Sociologia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense, [1898] 1970.

³⁵ Para Marshall Sahlins, a diferença entre um acontecimento qualquer e um *evento* é que este constitui um fato *culturalmente significado*, interpretado de maneira própria dentro de um dado contexto cultural. Nesse sentido, consideramos que determinados episódios da vida de Almeida Júnior podem ser considerados *eventos*, à medida que foram selecionados e sobrevalorizados, em detrimento de outros, ganhando diferentes significados, de uma perspectiva simbólica. Ao longo deste capítulo, investigaremos alguns desses *eventos*, bem como os símbolos partilhados por aqueles que os escolheram.

Parte significativa deste capítulo baseou-se na pesquisa que resultou na dissertação de mestrado de Maria Cecília França Lourenço³⁶, que sistematizou e analisou tanto a produção pictórica de Almeida Júnior quanto sua biografia, por meio de consultas a documentos do período, entrevistas com os descendentes do artista e, ainda, de pessoas envolvidas em sua vida.

Tendo em vista a ampla pesquisa já realizada, o que mais nos interessa neste capítulo é, em primeiro lugar, selecionar elementos de sua biografia que nos possibilitem situarmo-nos diante de suas pinturas. Em segundo lugar, cabe compreender os discursos elaborados a respeito de Almeida Júnior - muitos deles compartilhados pelo próprio pintor - e a relação entre os discursos de caráter biográfico e o modo pelo qual suas obras foram recebidas e julgadas pelo público.

1.1. Vida interrompida

Almeida Júnior, o nosso festejado pintor, Almeida Júnior, um dos vultos culminantes da arte brasileira, Almeida Júnior, que, ainda a dois ou três dias, cheio de vida e saúde, trabalhava com ardor no seu conhecido ateliê da Rua da Glória, Almeida Júnior foi assassinado a facadas, num hotel de Piracicaba! (...) Está a gente a imaginar que o artista está ali, há dois passos de nós, no seu recanto silencioso, a desenhar uma paisagem, que o encantou, a corrigir amorosamente os contornos de uma figura, que o seduziu, e, de repente, estala como um raio esta desilusão atroz: Almeida Júnior está morto, morreu a facadas num hotel de Piracicaba!³⁷

A cena se passa em um ateliê de pintura. Sobre o chão de madeira, é possível identificar dois tapetes – um deles de pele de animal – e alguns objetos típicos daquele ambiente, como dois cavaletes, duas cadeiras, um pequeno móvel preto, que comporta uma caixa de tintas, além de um porta-pincel. Há também algumas peças de vestuário sobre ambas as cadeiras e sobre um dos cavaletes: na primeira cadeira, mais distante, identificamos um tecido escuro, que pode ser um casaco ou um sobretudo; já na segunda, mais próxima do expectador, porém com menos luminosidade incidente, uma peça de vestuário com tonalidades de branco, cinza e preto. Embaixo dessa mesma cadeira, há um par de sapatos femininos e, pendurado sobre o cavalete, um outro tecido de tonalidade clara.

³⁶LOURENÇO, Maria Cecília. F. *Revendo Almeida Júnior*. vols. 1 e 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 1980.

³⁷ “Almeida Júnior”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 14 de novembro de 1899.

As figuras humanas que aparecem na cena também são duas: um homem e uma mulher. Cada um ocupa uma das extremidades do ambiente. O homem, mais próximo de um dos cavaletes e da cadeira com o sobretudo, espia por debaixo de uma tapeçaria, que parece esconder uma porta. Em uma das mãos, ele segura uma paleta de tinta, o que dá a entender que seja um pintor. O artista aparece de costas, e uma das possibilidades de interpretação de sua atitude é a de que ele esteja espiando quem possa ter interrompido sua atividade.

A mulher, situada atrás do outro cavalete (de frente para o espectador), aparece com o tronco e os joelhos levemente inclinados para baixo e as mãos segurando o vestido em direção ao meio de suas pernas, como alguém que tem a intenção de se esconder. Uma das cadeiras está localizada bem ao seu lado e, o fato de ela possuir apenas um par de meias em seus pés indica que os sapatos femininos podem ser seus, bem como a roupa sobre o encosto da cadeira.

O ateliê conta também com quatro pinturas: duas delas, já acabadas, aparecem penduradas em uma das paredes. A terceira está apoiada no cavalete virado de costas para o espectador, não sendo possível identificar o seu conteúdo. É detrás desse cavalete, e muito próxima do espectador, que a mulher tenta se esconder. Já a quarta pintura, apoiada no outro cavalete, ao lado dos pincéis e da caixa de tinta, está inacabada. Ela se destaca sobre as demais, por conta da luminosidade incidente. Trata-se de uma figura feminina, cujos contornos estão desenhados a lápis. Apenas a cabeça da imagem aparece com alguma coloração. A pintura indica, portanto, que a mulher que se esconde detrás do cavalete deveria estar, momentos antes, posando nua para o pintor.

A cena descrita nas linhas acima é uma pintura de Almeida Júnior intitulada *O Importuno* (fig. 1). Pintada pelo artista em 1898, ela traz a temática da interrupção, na medida em que um elemento externo, que não está em cena, parece interromper o decurso de uma composição, perpetuando, na pintura, a imagem do quadro inacabado. Em suma, trata-se de uma pintura acabada que coloca em posição de destaque a representação de uma outra pintura, que está e sempre estará por ser concluída.

Cenas como essas, que captam o momento da interrupção, a atividade suspensa e inconclusa, trazem à memória outra tela de Almeida Júnior, feita anos antes: trata-se de *Amolação Interrompida* (fig. 62). A cena consiste na interrupção de uma atividade cotidiana, a de amolar um machado, em um ambiente rural³⁸. Em ambos os casos, o

³⁸ A análise dessa pintura será realizada no capítulo 3 desta dissertação.

artista traz como tema a ação, composição ou atividade que, ainda inacabados, foram suspensos por uma outra pessoa.

Analogamente, o trágico desfecho da vida de Almeida Júnior imitou o tema de suas pinturas. O artista morreu no dia 13 de novembro de 1899, dez anos após a proclamação da República e um mês e meio antes da virada do século. Eram tempos em que um certo futuro estava em pauta, presente nos mais variados discursos sobre a modernização e o progresso. Perto de seu fim, os anos de 1800 foram celebrados como um século de grandes conquistas, “o século das luzes”, representado por importantes descobertas com destaque para a lâmpada elétrica, a locomotiva a vapor, a fotografia e o telefone. Os grandes símbolos desse momento eram, certamente, a luz e a velocidade³⁹. Schwarcz e Costa definiram esse período como o “tempo das certezas”, caracterizado por uma confiança absoluta no domínio sobre a natureza e sobre os homens, no qual a *sciencia* e suas conquistas impunham-se como “forma de redimir as incertezas”⁴⁰. E tais certezas eram também ritualizadas em espaços como as Exposições Universais, onde a ciência era celebrada e, ao mesmo tempo, demonstrada didaticamente ao público. Em meio a tantas mudanças caracterizadas pelo nome de progresso, nada como uma pedagogia para que as pessoas aprendessem a lidar com elas.

No Brasil, não foi diferente. Os espaços públicos passavam por um acelerado processo de transformação, de “dissolução da velha sociedade imperial”⁴¹. O progresso

³⁹ O conjunto de autores que discute esse período da segunda metade do século XIX ao início do século XX é extenso e variado. Para esta dissertação, destacamos os nomes de SHORSKE, Carl. *Viena fin de siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 e HOBBSBAWN, Eric. *Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989. Em relação ao Brasil, há as obras de CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SHALOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986; CARONE, Edgard. *A República Velha: evolução Política*. São Paulo: Difel, 1971; FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. São Paulo: Difel, 1960; SEVSENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil 3: República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; SEVSENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995; SCHWARCZ, Lilia K.M. e COSTA, Ângela Marques da. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Esse tema será retomado mais adiante.

⁴⁰ SCHWARCZ e COSTA, 2007, p. 11.

⁴¹ SEVCENKO, 1995, p. 31.

era a palavra de ordem, especialmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O país compartilhava dessa “era das certezas”, muito confiante em suas descobertas, e repleta de utopias.

Por outro lado, esse processo de racionalização, acompanhado das verdades que só a *sciencia* possibilitava, tinha o seu revés. Toda a autoconfiança no homem e na “civilização” coexistia com uma certa apreensão diante do que não se podia controlar pelos avanços técnicos e científicos trazidos pelo progresso. Vejamos como exemplo a passagem do cometa Biela, previsto para chegar ao Brasil, coincidentemente, em 13 de novembro de 1899, dia da morte de Almeida Júnior. A espera pela chegada do cometa causou na população uma mistura de medo, apreensão e ceticismo⁴².

Nesse sentido, uma mesma sociedade se orgulhava de sua capacidade de prever o futuro - possibilitada pelas idéias deterministas e positivistas que orientavam as ciências -, sendo possível estipular a data na qual chegaria o cometa mas, ao mesmo tempo, tal racionalização e controle do tempo futuro misturavam-se com o medo do desconhecido, do que estava por vir, comum nesses períodos de passagem, como a virada do século.

Ao contrário do que muitos esperavam e especulavam, o cometa não se chocou contra o planeta e tampouco liberou gases tóxicos, interrompendo o curso de toda a humanidade: naquele mesmo dia, foi Almeida Júnior quem teve a vida interrompida e não pôde conhecer o esperado século XX.

Seguindo o ritmo do progresso tão almejado naqueles tempos, a trajetória pública do artista passou, igualmente, por um processo de ascensão – seja em relação ao seu prestígio seja no que diz respeito à sua crescente produtividade – que culminou nos anos republicanos de 1890. Assim, podemos considerar sua morte como uma interrupção: a interrupção de uma trajetória que, do ponto de vista de seu agente, ainda estaria em consolidação. Um número considerável de pinturas foi produzido pelo artista em seus últimos meses de vida e, muito possivelmente, outras estariam por vir, não fosse o evento que pôs fim à sua história pessoal⁴³.

⁴² Sobre as expectativas geradas acerca da passagem do cometa Biela pelo Brasil, ver SCHWARCZ e COSTA (2007).

⁴³ Dentre as obras realizadas pelo artista no ano de 1899 estão: *O Violeiro* (1899-PESP), *A Estrada* (1899-Acervo Banco Itaú S.A.), *Paisagem do Sítio Rio das Pedras* (1899-PESP), *Paisagem Fluvial* (1899-PESP), *Rosa Reynoso y Rocha* (1899-Col. José Oswaldo de Paula Santos, SP) e *Saudade* (1899-PESP).

Almeida Júnior não morreu na velhice, ou por causas consideradas naturais, tampouco por um acidente qualquer. Antes de completar cinquenta anos, o artista foi assassinado a facadas pelo marido de Maria Laura do Amaral Sampaio, mulher com quem mantinha relações amorosas. O crime ocorreu em um espaço público – uma rua de Piracicaba, cidade do interior paulista - em frente ao Hotel Central, e contou com uma série de testemunhas, como pode ser verificado em seu processo-crime⁴⁴.

A causa imediata do assassinato do artista foi alvo de grande interesse e de curiosidade em torno de sua vida amorosa. Segundo Lourenço, as versões “romanceadas” sobre a vida do pintor, bem como as especulações em torno das amantes que manteve, são justificadas em grande medida por conta da tragédia na qual esteve envolvido.⁴⁵

Além disso, a maneira pela qual o artista foi morto traz à memória, sobretudo, um conjunto específico de personagens presentes em sua fatura artística: os caipiras. Almeida Júnior foi vítima de um assassinato a facadas, crime aparentemente passional. Eventos como esse eram considerados relativamente comuns dentro do modo de sociabilidade da população rural, de acordo com relatos de viajantes dos séculos XVIII e XIX e estudos realizados por Maria Sylvia de Carvalho Franco, décadas depois⁴⁶. Ou ainda, nas palavras de um jornalista do periódico carioca *O Paiz*, Almeida Júnior teve “morte de aventureiro”. Diz ele,

[...] pobre Almeida Júnior! Quem adivinharia que ele morreria dessa morte de aventureiro, ele, tão tímido, tão modesto, com aqueles doces ares campestres, que nem os ateliês nem os boulevards de Paris puderam modificar!⁴⁷

Interessante notar que a mesma palavra, “aventureiro”, fora utilizada pelo artista três anos antes, para qualificar as personagens sertanejas de sua tela *Partida da Monção* (1897-MP). Tendo morrido como um “aventureiro”, Almeida Júnior parece imitar não

⁴⁴ LOURENÇO, 1980.

⁴⁵ Idem, *ibid.* Analisaremos suas biografias ainda neste capítulo, no item referente aos relatos biográficos sobre o artista.

⁴⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (USP), 1969.

⁴⁷ *O Paiz*. Rio de Janeiro: 15 de novembro de 1899, p. 1. O autor do texto assina com as iniciais A.A.

apenas o tema de suas pinturas, mas também os seus ancestrais bandeirantes, definidos como corajosos, desbravadores e, especialmente, grandes aventureiros.

Por ora, convidamos o leitor a conhecer as circunstâncias de seu assassinato, presentes no processo-crime que documenta o julgamento de José de Almeida Sampaio, que fora detido pela polícia logo após o homicídio, em 13 de novembro de 1899.

1.2. Breve análise do processo-crime

Pelo que consta no processo-crime, o autor do assassinato, José de Almeida Sampaio, era um fazendeiro que residia na região de Rio das Pedras. Duas pinturas de Almeida Júnior: *Paisagem do Sítio Rio das Pedras* (fig. 68) e *Piquenique no Rio das Pedras* (1899-Col. Part.), cujas cenas se davam nessa localidade, podem ser um indício de que o artista era freqüentador da região, o que apenas reforça o fato de Sampaio ter mantido uma relação muito próxima com o pintor. Aquele costumava hospedar-se na casa de Almeida Júnior quando vinha para São Paulo tratar de negócios e, em uma das vezes, o artista não estaria presente. Foi nessa ocasião que Sampaio teria encontrado cartas de Maria Laura destinadas ao pintor, cujo conteúdo comprovaria a relação extraconjugal entre ambos.

Segundo sua própria versão, relatada no dia do julgamento, o fazendeiro levou as cartas consigo para tratar do divórcio junto ao advogado Dr. Prudente de Moraes, ex-presidente da República. Em seguida, enviou um telegrama à sua esposa para que fosse, com a família, ao seu encontro no Hotel Central, em Piracicaba, onde teria sido surpreendido por sua chegada junto com Almeida Júnior, que o marido supunha estar em São Pedro, e não na Fazenda Boa Esperança, em companhia de Maria Laura.⁴⁸

Naquele momento, José de Almeida Sampaio foi ao encontro do pintor e o matou com uma facada diante da mulher e dos filhos, além de uma série de testemunhas – nas quais se incluíam amigos, funcionários e hóspedes do hotel. Almeida Júnior tentou se defender dos ataques com uma faca, mas não obteve sucesso. Pouco tempo depois, o fazendeiro foi preso em flagrante.

⁴⁸ “Desesperado com a desgraça, sem tratar de seus negócios, regressou imediatamente a esta cidade (Piracicaba), onde procurou um advogado para requerer divórcio; e, segundo consta no mesmo relatório, sendo surpreendido por Almeida Júnior, foi impelido por seu estado nervoso a cometer o fato acima exposto”. *Certidão do Processo Crime*. In: Lourenço, 2007, p. 213.

O estudante Felinto de Matos Brito, uma das testemunhas do incidente, disse que algumas pessoas que presenciaram a cena ainda tentaram transportar Almeida Júnior para uma das salas do hotel, sendo impedidas por Sampaio, “que lhes dissera não querer mais ver tal homem”; e ainda:

[...] pouco depois ele depoente entrando no hotel ouviu José de Almeida Sampaio indagar se Almeida Júnior já tinha morrido, dizendo que não chamassem médico, que o deixassem morrer porque era um ordinário de menos para a sociedade; disse mais que depois ouviu o indiciado presente dizer que a vida de Almeida Júnior lhe pertencia; que ouviu várias pessoas explicarem o fato dando como razão uma questão de honra em que estava envolvida a mulher de José de Almeida Sampaio -, ouvindo também de alguns que os fatos se prendiam a questões pecuniárias⁴⁹.

Segundo consta no processo-crime, existiam, de fato, outras causas que explicariam o assassinato: o fazendeiro estaria ciente do adultério antes mesmo de encontrar tais cartas. De acordo com o depoimento da irmã do réu, Anna Brandina de Sampaio, cerca de um ano antes do crime, seu irmão a consultara sobre o comportamento de Almeida Júnior, demonstrando desconfiança em relação à fidelidade de sua esposa. Além disso, tudo indica, ainda, que o pintor fornecia dinheiro a Sampaio, o que possibilita a dedução que o assassinato poderia não estar ligado somente ao adultério, mas também a questões financeiras⁵⁰.

De todo modo, o júri responsável pelo caso absolveu por unanimidade o autor do crime. Considerou-se que Sampaio não cometera o assassinato por premeditação, já que transcorreram-se menos de 24 horas entre a descoberta das cartas e o crime; que não houve superioridade de forças em relação à vítima; que havia motivos suficientes que justificavam o assassinato e, por fim, que o réu estava em completa privação de sentidos quando tirou a vida de Almeida Júnior.

Um termo comum tanto no depoimento de Sampaio, quanto no discurso do júri para absolvê-lo, é a honra. De acordo com testemunhas, “honra” fora uma palavra usada, inclusive, por Almeida Júnior, momentos antes de morrer, assim que Sampaio tentou agredi-lo com uma faca: “Tu, malvado, roubaste-me a honra mas não me roubas

⁴⁹ “Certidão do processo crime”. In: Idem, *ibid.*, p. 319.

⁵⁰ As cartas de Maria Laura destinadas a Almeida Júnior, que constam anexadas ao processo-crime, confirmam a informação a respeito das dificuldades financeiras enfrentadas pelo marido, bem como a hipótese de que recebia dinheiro do pintor. “Você não calcula o quanto estimei não pagarem o teu quadrado tudo de uma vez, porque se ele visse você receber uns 50 contos esse cara dura não te ia em cima de teu suor?”. In: “Certidão do Processo-crime”. Apud. LOURENÇO, 2007, p. 329.

a vida”. Assim, “honra” foi uma categoria partilhada, nesse conflito, por Sampaio e Almeida Júnior, e sua defesa, uma atitude legitimada pelo júri.

Embora Sampaio e Almeida Júnior pertençam, em alguma medida, a um certo universo rural do interior de São Paulo, eles certamente não seriam considerados, na acepção de Antonio Candido, parte integrante de um bairro caipira, fechados em relações de tipo comunitário⁵¹. O fazendeiro e o pintor transitavam entre o ambiente rural e o urbano, sem estarem isolados em apenas um deles. Contudo, esse assassinato os aproxima, em grande medida, de um modo de sociabilidade considerado próprio da população caipira.

De acordo com Maria Sylvia de Carvalho Franco, boa parte dos estudos de comunidade ignorava um elemento essencial no tipo de sociabilidade característico das populações rurais do Brasil, qual seja, a violência⁵². Ao contrário de autores como Tonnies, Weber, e Freyer, a autora considera que a luta é, justamente, elemento constitutivo desse tipo de relação. O fato de as pessoas pertencentes à comunidade, manterem relações próximas e amistosas, não impede que a violência seja o desfecho de muitas delas⁵³.

Franco afirma, inclusive, que esses crimes não são, em sua maioria, premeditados. As soluções drásticas são acionadas no curso do próprio acontecimento que, em geral, tem início em pequenas tensões do cotidiano. “É antes no interior do próprio conjunto imediato de relações, ao longo da concretização das condutas, à medida que nelas vai sendo impressa a figura de seus autores, que as tensões se agravam progressivamente até culminarem em luta”.⁵⁴ Há, assim, de um ponto de vista “puramente racional” destacado pela autora, uma desproporção entre a causa imediata da situação de tensão e o seu desfecho.

No caso do assassinato de Almeida Júnior, devemos fazer algumas ponderações. Em primeiro lugar, o objeto de Franco é outro: sua análise é centrada no período da escravidão, no modo de sociabilidade dos homens livres inseridos em um sistema social escravocrata. Em segundo lugar, não é possível afirmar se o crime foi ou não de fato

⁵¹ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

⁵² FRANCO, 1969.

⁵³ “A agressão ou defesa a mão armada, da qual resultam não raro ferimentos graves ou morte, aparecem com frequência entre pessoas que mantêm relações amistosas e irrompem no curso dessas relações.” (FRANCO, 1969, p. 22).

⁵⁴ Idem, *ibid.*, p. 23.

passional, já que existem indícios de que Sampaio tinha conhecimento do adultério antes mesmo de descobrir as cartas. Ainda assim, o fazendeiro não esperava encontrar Almeida Júnior naquele dia, em companhia de Maria Laura.

Podemos afirmar apenas que Almeida Júnior e José de Almeida Sampaio tinham em comum, com as questões colocadas por Franco, o fato de possuírem um tipo de relação em que a amizade, o parentesco e a violência caminharam muito próximas, culminando em desfechos como esse, com um tipo específico de violência, marcado pelo contato e proximidade corporal entre o agressor e a vítima.

1.3. A quem interessa Almeida Júnior? Um breve perfil de seus biógrafos e de suas biografias

Almeida Júnior não produziu em vida nenhum tipo de escrito autobiográfico; até mesmo os textos de sua autoria divulgados em jornais da época são escassos. A maioria de suas publicações em jornais diz respeito a anúncios com vistas a divulgar exposições e a oferecer seus serviços como professor de desenho⁵⁵. Tendo em vista tais limitações, a pesquisa esteve restrita, principalmente, à imprensa paulista do período, bem como aos relatos biográficos e críticas de arte realizados por terceiros.

Os primeiros trabalhos mais sistemáticos sobre Almeida Júnior são de caráter exclusivamente biográfico; apenas posteriormente surgiu uma literatura mais voltada à análise do conjunto da obra do artista. Antes disso, é possível encontrar um grande número de artigos e notícias de jornais em que uma ou outra de suas obras foi analisada isoladamente⁵⁶.

Como veremos, a maioria das biografias de Almeida Júnior tem em comum um tom enaltecendor. Mais do que isso, Lourenço chama a atenção para o fato de que os

⁵⁵ Cf. *O Ituano* de 26 de fevereiro de 1875; Secção livre de jornais paulistanos de 17 de junho de 1895; Secção livre de 1899.

⁵⁶ Como foi dito, os artigos e notícias de jornal que tratam de pinturas de Almeida Júnior são inúmeros. Dentre eles, destacamos: “Almeida Júnior”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 27 de abril de 1884; “Belas Artes”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 14 de setembro de 1884; QUEIRÓS, Wenceslau de. “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 10 de outubro de 1888; PARREIRAS, Antonio. “Arte Nacional”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 18 de setembro de 1897. A relação completa de publicações em jornal do século XIX sobre Almeida Júnior pode ser encontrada no final dessa dissertação.

materiais referentes a Almeida Júnior são, em grande medida, “romanceados”⁵⁷. Para a discussão que será estabelecida neste trabalho, é necessário compreender que elementos de tais biografias permitem à autora realizar essa afirmação. Que fatos da vida de Almeida Júnior seriam valorizados e “romanceados” pelos biógrafos em questão? A escolha desses fatos não deve ter sido aleatória: ao contrário, tais relatos selecionam determinados aspectos da vida do pintor a serem “romanceados”, além de uma maneira específica de fazê-lo.

A primeira referência a dados biográficos de Almeida Júnior publicada em livro foi feita por um conterrâneo seu: o ituano Tristão Mariano da Costa, no *Almanaque Literário de São Paulo* em 1877, ano em que Almeida Júnior estava em Paris⁵⁸. Costa era compositor de música sacra naquela cidade. Elias Álvares Lobo, cunhado de Costa, teria iniciado uma certa tradição musical familiar de mestres-de-capela. Foi ele quem passou a função para Costa em 1876 que, por sua vez, foi mestre-de-capela da cidade até 1908, ano de seu falecimento.

No trecho do Almanaque dedicado a Almeida Júnior, Costa enfatiza especialmente a precocidade do artista que, desde os cinco anos, demonstraria o seu talento por meio de desenhos de grande sofisticação técnica para a idade. Esse relato certamente contribuiu para a imagem de garoto-prodígio, recorrente nas biografias sobre o pintor ituano e que, de certa forma, fazem parte da constituição da noção do artista como “gênio”. Nessa concepção, o artista é entendido como dotado de capacidades inexistentes nas “pessoas comuns”, um talento inato, que não é resultado de um aprendizado ao longo da vida, mas constitutivo daquela pessoa⁵⁹.

⁵⁷ LOURENÇO, 1980.

⁵⁸ COSTA, Tristão Mariano da. “Um artista ituano”. In: *Almanach Litterário de São Paulo*, 1877.

⁵⁹ Tal categoria surge com força, justamente, no século XIX e era, em grande medida, partilhada pelos artistas e críticos do período. De acordo com Bourdieu, seu aparecimento está vinculado a um processo de autonomização da estética, da emergência de uma ciência da estética pura. Assim, a idéia de gênio artístico, acompanhada dessa autonomia da estética enquanto ciência, estariam, para o autor, inseridas em um processo de anamnese histórica, ou seja, de esquecimento da história da qual a obra de arte e o artista são produto. BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005[1992]. Consideramos que esse *esquecimento* dos processos sociais nos quais a obra é produto, descrito por Bourdieu, está diretamente relacionado à idéia de que o artista e a obra de arte teriam poderes mágicos, inexistentes nas pessoas comuns.

Depois de Costa, outro autor que narrou mais detidamente a biografia do pintor ituano foi José Jacintho Ribeiro, em trabalho publicado em 1899, um pouco antes da morte do pintor⁶⁰. Ribeiro foi sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios e oficial da Repartição de Estatística e Arquivo de São Paulo. No entanto, cabe destacar que a obra de Ribeiro não é um relato biográfico dedicado exclusivamente a Almeida Júnior: trata-se, antes, de narrar uma certa história de São Paulo cronologicamente situada. Além de acontecimentos considerados fundamentais para se contar a história do Estado, o livro relata a origem de suas instituições, como a Faculdade de Direito, e biografias de personalidades de destaque, de Martim Affonso de Sousa a Antônio de Queirós Telles.

Observamos, nesse sentido, que muitos dos relatos biográficos sobre Almeida Júnior se inserem em uma tendência de publicações cujo objetivo consiste em contar a história de São Paulo selecionando trechos das biografias de seus personagens de maior destaque. Assim, a história de vida de Almeida Júnior, “digna de ser relatada”, foi confundida com a própria história de São Paulo. Nessa tendência, identificamos Jacintho Ribeiro, Tancredo do Amaral, em *História de São Paulo ensinada pela biografia de seus vultos mais notáveis*, publicada em 1895 e Aureliano Leite, décadas depois, em *Subsídios para a História da Civilização Paulista*⁶¹.

Todos esses autores eram paulistas, ou moraram por muito tempo no Estado. Tancredo do Amaral, por exemplo, foi o primeiro professor formado a lecionar na vila de Salto de Itú. Em 1906, formou-se em Direito na cidade de São Paulo e, anos depois, foi nomeado Juiz de Direito da Comarca de Santa Isabel. Em um tom de defesa da república, do abolicionismo e de seus personagens, Amaral escreve esse livro de maneira didática, voltado para os jovens estudantes paulistas.

Para se ter uma idéia, o primeiro capítulo, intitulado “Como deve ser estudada a história”, Amaral orienta os jovens que o estudo da história de um povo está diretamente ligado ao estudo da história de seus grandes homens, dos heróis que de alguma maneira trabalharam pelo “ideal humano”, pelo “progresso”. Amaral seleciona

⁶⁰ RIBEIRO, José Jacintho. *Cronologia Paulista I*. São Paulo: Diário Oficial, 1899.

⁶¹ AMARAL, Tancredo do: “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: *História de São Paulo ensinada pela biografia de seus vultos mais notáveis*. São Paulo: Alves e Cia editores, 1895; LEITE, Aureliano. *Subsídios para a História da Civilização Paulista*. São Paulo, Saraiva: 1954. Vale destacar que o ano de 1954 é marcado pelo IV Centenário de São Paulo.

um conjunto de personalidades que teriam contribuído para o progresso de São Paulo em particular e da nação de um modo geral. Dentre eles, merece destaque Martim Affonso de Souza, o chefe indígena Tibiriçá, Brás Cubas, José de Anchieta, Líbero Badaró e, no século XIX, a ênfase recai, embora não exclusivamente, sobre personalidades de orientação política abolicionista e favorável à República. Dentre eles, José Joaquim Machado de Oliveira e Cesário Motta Jr. No campo das artes, Amaral seleciona Álvares de Azevedo e Carlos Gomes além de Almeida Júnior, que foi o único pintor escolhido para ter a biografia narrada.

Outro biógrafo de Almeida Júnior, Aureliano Leite, embora tenha nascido em Ouro Fino (MG), logo se mudou para São Paulo, onde cursou o ensino secundário. Leite também se formou em Direito na Faculdade de São Francisco e, mais tarde, atuou politicamente nas revoluções de 1924, 1930 e 1932. Na década de 1930, foi eleito deputado federal pelo Estado de São Paulo e, posteriormente, presidiu o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

Já Gastão Pereira da Silva não era paulista, mas sim carioca. É com ele que, em 1946, é produzido pela primeira vez um livro dedicado exclusivamente à vida e à obra de Almeida Júnior. O autor em questão é considerado um dos pioneiros da psicanálise no Brasil, dedicando-se a divulgar as idéias de Freud para um público leigo, criando, inclusive, um curso de psicanálise por correspondência⁶². Além de psicanalista, Silva era escritor, tendo produzido muitos livros sobre o assunto: para se ter uma idéia, entre 1930 e 1956, produziu 16 livros de psicanálise, sem contar tantos outros sobre temas variados como peças de teatro, novelas de rádio e biografias. Além disso, o autor mantinha intensa atuação em revistas e rádios.

A psicanálise esteve presente em todas as suas atividades: na rádio Nacional, onde trabalhou durante três anos, o autor radiofonizava os sonhos (enviados pelos ouvintes), em um formato de pequenas histórias. As radionovelas de sua autoria também tinham, segundo Russo e Carrara, um cunho psicanalítico. Em relação às biografias produzidas pelo autor, podemos dizer o mesmo: as pessoas que foram objeto de livros de Silva, como Oswaldo Cruz e Rodrigues Alves, seguem analisadas sempre de um ponto de vista psicanalítico.

⁶²RUSSO, Jane Araújo e CARRARA, Sérgio Luís: “A psicanálise e a sexologia no Rio de Janeiro de entreguerras: entre a ciência e a auto-ajuda”. In: *História, ciências, saúde – Manguinhos*, vol. 9, nº2. Rio de Janeiro: maio/agosto de 2002.

Em relação a Almeida Júnior, Silva tinha como objetivo estabelecer, por meio de uma relação entre arte e psicanálise, como a subjetividade e a afetividade do artista nos diferentes momentos de sua vida estavam presentes em suas pinturas. Seu trabalho é dividido em duas partes: a primeira, intitulada *O Homem*, procura traçar o perfil biográfico do artista; a segunda, *A Obra*, detém-se sobre o conjunto de suas pinturas. Notamos existir um claro condicionamento da primeira parte à segunda, ou seja, suas pinturas são explicadas e justificadas, em grande parte, por sua biografia.

Silva descreve uma série de detalhes íntimos da vida do pintor, bem como diálogos específicos que teriam ocorrido entre ele e o imperador D. Pedro II na ocasião em que recebe a bolsa de estudos para aperfeiçoar-se em Paris. Em contrapartida à riqueza de detalhes descritos, Silva não explicita, como era de costume, as fontes consultadas. O autor também nada comenta a respeito do trágico assassinato do artista, segundo ele, “em respeito à tradicional família paulista”⁶³.

Consideramos que a idéia difundida, a partir de Tristão Mariano da Costa décadas antes, de que o artista seria um gênio precoce, tendo produzido pinturas de grande sofisticação técnica desde a infância, é um fator que ajuda a entender porque Silva escolheu Almeida Júnior como personagem de uma biografia, já que partilhava dessa mesma idéia, procurando, desse modo, compreender o gênio do ponto de vista de uma certa psicanálise.

Décadas depois, em 1985, Vicente de Paulo Vicente de Azevedo também publicou uma biografia de Almeida Júnior intitulada: *Almeida Júnior – o romance do pintor*⁶⁴. O título pode sugerir que Almeida Júnior seja o autor de um romance ou que Azevedo pretendesse realizar uma adaptação romancada da vida do pintor. Na verdade, é o autor quem considera a vida do pintor como um romance acabado, justificando assim o título. Sua preocupação está em pensar não o “homem público” que foi Almeida Júnior, mas, assim como Gastão Pereira da Silva, “sua intimidade, seus sentimentos”.

Nascido em São Paulo no ano de 1895, Azevedo era filho do Conde José Vicente de Azevedo (1859-1944), que militou em São Paulo pelo Partido Conservador

⁶³ O assassinato de Almeida Júnior envolve pessoas ligadas a famílias consideradas tradicionais na época, como a de Maria Laura, filha de Balduino Amaral Gurgel, e a dos Sampaio. Por isso, durante um longo tempo, pouco se escreveu sobre o fato.

⁶⁴ AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Almeida Júnior: o romance do pintor*. São Paulo: Art. Editora, 1985.

ao lado do Conselheiro Antônio Prado. Do mesmo modo que o pai, o desembargador Azevedo formou-se em Direito na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Azevedo foi promotor público e, em 1934, foi nomeado chefe de polícia da secretaria de segurança do governo de Armando Sales de Oliveira. No mesmo ano, tornou-se Procurador Geral do Estado e chefe do Ministério Público, cargo que ocupou até 1948. Por fim, vale mencionar que Azevedo fez parte do movimento da Liga Nacionalista no tempo de Olavo Bilac, Pedro Lessa e Júlio Mesquita Filho. Em suma, trata-se de mais um membro das elites paulistas, descendente de famílias tradicionais do Estado, que toma a história de Almeida Júnior como tema de uma biografia. Além da obra sobre Almeida Júnior, o autor também publicou obra dedicada a Álvares de Azevedo⁶⁵.

Em relação à produção de cunho acadêmico voltada para a biografia de Almeida Júnior, encontramos apenas um trabalho, produzido em São Paulo no ano de 1980. Trata-se da já mencionada dissertação de mestrado de Maria Cecília França Lourenço, realizada em uma instituição paulista - a Universidade de São Paulo - e que teve a orientação de Aracy Amaral, historiadora de arte que realizou uma série de estudos sobre o Modernismo, em especial acerca da semana de 22 e de Tarsila do Amaral. Atualmente, Lourenço é professora titular dessa mesma instituição, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Parte do trabalho de Lourenço é dedicada ao levantamento e à análise das pinturas de Almeida Júnior e, o capítulo final, à sua biografia. Em relação à segunda parte, Lourenço sistematizou fatos da vida de Almeida Júnior a partir de pesquisa a arquivos e jornais da época, além do balanço crítico de alguns trabalhos produzidos sobre o artista. Essa pesquisa tornou-se referência para outros críticos e pesquisadores acadêmicos que estudaram Almeida Júnior⁶⁶.

Por último, destacamos a biografia de Almeida Júnior produzida para o público infanto-juvenil de Nereide Schilaro Santa Rosa, paulista e neta de imigrantes portugueses e italianos. De formação acadêmica em matemática, desenho, pedagogia,

⁶⁵ AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Álvares de Azevedo desvendado*. Brasília: Livraria Martins Editora/Instituto Nacional do Livro, 1977.

⁶⁶ Cf. SINGH JR., Oséas. *A Partida da Monção*: tema histórico em Almeida Júnior. Campinas: Universidade de Campinas, Dissertação de Mestrado, 2004 e NAVES, Rodrigo. "Almeida Júnior: o sol no meio do caminho". In: *Novos Estudos CEBRAP*, n° 73, novembro de 2005.

música e artes, Santa Rosa produziu uma série de biografias infanto-juvenis de artistas e personalidades brasileiros. Em suas palavras:

[...] escrever biografias foi uma das maneiras que encontrei para resgatar nossa história e nossa cultura de tal forma que se possa despertar nos leitores jovens a curiosidade e a proximidade com a vida cotidiana destes cidadãos brasileiros e a importância de sua produção. Cidadãos que construíram nossa arte, como Portinari, Tarsila, Volpi, Guignard, nossa música como Villa-Lobos, Pixinguinha, Carlos Gomes ou então nossa literatura como Machado de Assis e Monteiro Lobato, ou mesmo nossa história como Santos Dumont⁶⁷.

Desse modo, Almeida Júnior estaria inserido dentre um conjunto de artistas que teria contribuído para a formação de uma certa história e cultura nacionais. Note-se que boa parte da produção biográfica dessa autora esteve voltada para artistas da primeira metade do século XX, com destaque para os modernistas. Além disso, a maioria deles era paulista ou atuou diretamente em São Paulo. Assim como Tancredo do Amaral um século antes, Santa Rosa tem sua produção direcionada para o público juvenil e demonstra a preocupação de trazer, para conhecimento desse público, a vida de certas personalidades que seriam centrais para a compreensão do Brasil, de um ponto de vista paulista.

Com raras exceções, boa parte das biografias de Almeida Júnior aqui mencionadas foram elaboradas por paulistas e paulistanos e consideram, com ênfases diferentes, Almeida Júnior como um fundador. Fundador de um certo repertório imagético sobre São Paulo, de uma iconografia que toma os brasileiros e paulistas como protagonistas, e mais: sua história de vida seria parte constitutiva de uma certa história do Estado. Pretendemos, pois, levar a sério essas representações, de modo a compreender as razões pelas quais a imagem do artista esteve intimamente vinculada à de seu Estado.

1.4. Histórias do passado que se articulam ao presente: uma genealogia do artista

Almeida Júnior nasceu no dia 8 de maio de 1850 na cidade de Itu. De acordo com um levantamento realizado por Luiz de Gonzaga da Silva Leme – pesquisador de genealogias, contemporâneo a Almeida Júnior - seus pais, José Ferraz de Almeida

⁶⁷

SCHILARO,

Biografia.

Sítio

eletrônico:

<http://www.geocities.com/~rebra/autoras/372port.html>.

(conhecido como Jugica do Tanque) e Anna Cândida do Amaral, eram descendentes de famílias tradicionais e bem situadas economicamente do ramo dos Bicudo, Campos, Leite, Ferraz, Almeida e Arruda⁶⁸. Todas essas famílias eram consideradas parte de elites paulistas tradicionais, uma vez que adquiriram propriedades na região e ocuparam cargos nas áreas religiosa, militar e política, contribuindo, assim, para a consolidação das oligarquias do estado de São Paulo da época.

O levantamento da genealogia de Almeida Júnior foi inteiramente baseado nas obras de Pedro Taques de Almeida⁶⁹ e de Leme. Ambas são consideradas referências no que diz respeito ao mapeamento da constituição das famílias chamadas quatrocentonas no estado de São Paulo. Taques de Almeida (1714-1777), considerado por Afonso E. Taunay “o historiador dos bandeirantes”⁷⁰, teve sua obra republicada pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo no ano de 1914, uma época na qual a preocupação com a constituição de uma certa identidade ao Estado, associada em seu passado à figura do bandeirante, ainda estava em voga.

Mais de um século depois, Luiz Gonzaga da Silva Leme procedeu uma revisão da genealogia feita por Taques, fazendo acréscimos, correções e atualizações bem como estendendo a pesquisa até finais do XIX.

Como toda genealogia, os textos de ambos os autores consistem em seleções, nas quais algumas personalidades são destacadas e enaltecidas, em detrimento de outras que são ocultadas, obliteradas. Assim, não são explicitados os filhos bastardos, resultado de relações extra-conjugais, ou os filhos mestiços, oriundos de relacionamentos com escravos negros ou índios. Além disso, muitas linhas são dedicadas a pessoas que exerceram profissões de destaque nas áreas religiosa e política e, principalmente, nas bandeiras. Quando não esteve envolvida em nenhuma atividade que se destacasse nesse sentido, a profissão e a história de vida da pessoa não eram sequer mencionadas.

Por meio dessas genealogias, é possível traçar a ascendência de Almeida Júnior, principalmente pelo lado paterno. Nesse sentido, voltemos ao século XVII, quando o

⁶⁸ LEME, Luiz Gonzaga da Silva. *Genealogia Paulista*. São Paulo: Duprat, 1904.

⁶⁹ LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*. Tomos I, II e III. Belos Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

⁷⁰ TAUNAY, Afonso d’Escagnolle. “O historiador dos bandeirantes”. In: Idem, *ibid.*

ramo dos Campos tem início no Brasil por meio de um membro da nobreza belga, Filippe de Ban der Borg, sextavô de Almeida Júnior.

[...] [Ban der Borg] foi mandado pelos seus patrícios duas vezes como embaixador ao rei de Espanha, a quem naqueles tempos estavam sujeitos os Países Baixos. Na 1.^a vez teve bom êxito a sua embaixada junto ao rei, porém não na 2.^a, pelo que, envergonhado, Filippe de Ban der Borg não se animou a voltar a sua terra nem demorou-se na Espanha porque, casando-se ali com Antonia del Campo, passou a Portugal, onde teve três f.^{os}, dos quais o mais moço foi Filippe de Campos Banderborg, que se alistou como soldado voluntário e veio ao Brasil.⁷¹

Filippe de Campos Banderborg veio a São Paulo e, em 1643, casou-se com Margarida Bicudo. Banderborg era um homem de prestígio na região, tendo sido nomeado para alguns cargos públicos. Seus descendentes espalharam-se por diversas áreas do interior da província, como Parnaíba, Itu e Piracicaba. Todos os doze filhos não foram registrados com o sobrenome Ban der Borg e adotaram apenas Campos ou Campos Bicudo.

Em relação aos filhos deixados por Filipe de Campos Banderborg e Margarida Bicudo, pelo menos dois deles seguiram carreira religiosa: Estanislau de Campos, por exemplo, foi, no início do século XVIII, um conhecido padre da Companhia de Jesus, além de ter sido professor de teologia e reitor do Colégio da Bahia⁷². Além desses, José de Campos Bicudo foi juiz em Pitangui e Bernardo de Campos Bicudo, capitão da Vila de Pitangui. Já Manoel de Campos Bicudo realizou vinte e quatro entradas pelo sertão

⁷¹ Idem, *ibid.*, p. 165.

⁷² De acordo com o relato do Sargento-Mor Pedro Taques, “[o padre] teve tão grande aceitação que o seu nome era o mais conhecido em Roma dos seus reverendíssimos padres gerais, principalmente do padre geral Miguel Angelo Tamborino, de tal sorte que, quando do Brasil iam remetidas as pautas dos colégios com os nomeados para ocuparem as reitorias, infalivelmente havia de ir conta particular do padre Estanislau de Campos; e por esta se governava o reverendíssimo geral para remeter as letras aos religiosos que vinham nomeados para reitores e para provincial do triênio. Teve um respeito e veneração tão grande, não só dentro dos claustros de sua província, como das pessoas particulares da 1.^a nobreza das cidades da Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, e S. Paulo, que outro algum religioso não chegou a merecer tanto. Já em avançados anos de idade decrépita se aposentou no colégio de S. Paulo, sua pátria, para com tranqüilidade do espirito se entregar todo à oração com Deus; e das suas virtudes havia uma grande opinião. Governando a capitania de S. Paulo Rodrigo Cesar de Menezes em 1722, em que tomou posse, não resolvia negocio algum, por mais árduo que fosse, sem consultar a Estanislau de Campos, cujos assertos venerava como de oráculo: teve muito particular amizade com este”. Apud. Leme, *op. cit.*, p. 167.

do Rio Grande e Rio Paraguai, tendo possuído muitos escravos indígenas e aprisionado grande quantidade de índios. Em boa parte dessas entradas, ocupou o cargo de capitão-mor e, segundo Leme, realizou uma série de lutas contra populações indígenas inteiras.

O sétimo filho, Nuno de Campos Bicudo, tataravô de Almeida Júnior, casou-se em Itu com Maria Pires da Silva, de Atibaia. Na genealogia realizada por Leme, não está especificada a profissão de Nuno de Campos. Sabe-se apenas que o segundo filho desse casamento foi Fillipe de Campos Leite, que se casou com Jacintha de Arruda. Arruda era filha do Capitão-mor Manoel de Sampaio Pacheco e Verônica Dias Leite.

O segundo filho desse casal foi Manoel Leite de Sampaio, conhecido como Manoel do Tanque. Graças a esse apelido do avô, José Ferraz de Almeida seria conhecido, futuramente, como Jugica do Tanque e Almeida Júnior, como Jugiquinha do Tanque. O apelido *do tanque*, que foi transmitido do avô ao neto e, depois, ao bisneto, indica que Manoel Leite de Sampaio era uma figura conhecida na cidade de Itu, e que sua memória foi perpetuada pelo apelido, transmitido de geração a geração.

Manoel Leite de Sampaio casou-se com Anna de Arruda Leite, e o primeiro filho desse casamento foi o capitão Filipe de Campos Nery, pai de José Ferraz de Almeida. Sua esposa foi Francisca Ferraz de Almeida, filha de Ignácio Paes de Almeida e Anna Ferraz de Campos, naturais de Itu. Não consta, na genealogia, referência a nenhum outro filho desse casal além de José Ferraz de Almeida.

Em relação ao ramo dos Bicudos, segundo Leme, foi Antonio Bicudo Carneiro e Vicente Bicudo que iniciaram essa genealogia em São Paulo. Ambos vieram da Ilha de São Miguel para a capitania de São Paulo ainda durante o seu povoamento.

Além disso, é importante destacar que Manoel Pires, casado com Maria Bicudo (outro casal de sextavôs de Almeida Júnior), foi também um capitão que realizou diversas entradas pelos interiores do Estado de São Paulo e arredores. De acordo com Leme, “[Manoel Pires] conquistou no sertão muitos gentios bárbaros que, sendo batizados, ficaram como administrados, trabalhando em seu importante estabelecimento agrícola; foi homem de grandes virtudes morais e conseguiu para seus f.ºs casamentos com pessoas de nome e respeito”⁷³. Uma das filhas desse casal contraiu matrimônio com Antonio Raposo Tavares (1598-1658), bandeirante que posteriormente ficou muito conhecido no Estado por grandes expedições em busca de ouro e prata, batalhas contra os holandeses em Pernambuco e expulsão dos jesuítas espanhóis do sul do país.

⁷³ Leme, 1904, p. 448.

No que diz respeito ao ramo materno da genealogia de Almeida Júnior, não temos muitos dados. Na levantamento de Leme, o nome de Anna Cândida do Amaral aparece apenas como Anna do Amaral Souza e ela foi caracterizada como filha de um português, o alferes Fortunato. O nome de sua mãe não aparece no texto, sendo identificada apenas como “... do Amaral Sousa”.

Poderíamos dedicar muitas páginas à genealogia do pintor, investigando os ramos dos Ferraz, Almeida e Arruda. Contudo, verificaríamos, em todos esses casos, que a história se repete em diversos aspectos, pois se trata de famílias tradicionais de São Paulo, que se estabeleceram na região, fizeram muitos casamentos entre si e cujos homens participaram das inúmeras entradas para explorar os interiores da província. Nossa breve descrição a respeito dos ramos dos Bicudos e Campos é, portanto, suficiente para indicar que Almeida Júnior descendia dessas famílias de fazendeiros e antigos bandeirantes, transformados em personagens da história de São Paulo e que, futuramente, seriam protagonistas de suas telas, como *Derrubador Brasileiro* (fig. 61) e *Partida da Monção* (fig. 38). Além disso, interessa destacar que os ancestrais de Almeida Júnior estavam há bem mais de um século na região de Itu, cidade natal do artista.

1.5. O núcleo familiar do artista

Se a genealogia de Almeida Júnior pôde ser bem explorada com base nas publicações de Taques e Leme, as informações a respeito da “família nuclear” de Almeida Júnior são bastante escassas e incompletas em todos os relatos encontrados. Há uma controvérsia, por exemplo, em relação à profissão do pai. Por um longo tempo, afirmou-se que José Ferraz de Almeida era pintor. No entanto, seu talento seria muito inferior ao do filho que, por meio do ofício em questão, teria realizado indiretamente o sonho paterno. Desse modo, o interesse de Almeida Júnior foi durante muito tempo justificado pela influência do pai.

Pelágio Lobo e Aureliano Leite, ponderaram que José Ferraz de Almeida não seria pintor de quadros, mas de paredes e tabuletas⁷⁴. Outras biografias afirmam apenas

⁷⁴ LOBO, P. “Almeida Júnior”. In: *Revista Paulistânia*, 34: 4-8. São Paulo: maio/jun 1950; LEITE, A. “Centenário de Almeida Júnior: discurso do deputado na Câmara Federal”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 9 de maio de 1950.

que ele era pintor, sem especificar de que tipo de pintor se tratava⁷⁵. Lourenço identificou ainda que, além de pintor, José Ferraz de Almeida recebia, em 1873, “modestos proventos públicos como fiscal da Câmara Municipal de Itu”⁷⁶. Assim, a profissão do pai, de pouco prestígio, é reveladora da posição econômica e social da família naquele momento, a qual, apesar de descender de ramos com uma longa história de poder na região, não se encontraria financeiramente bem situada.

Outro fato importante a ser destacado diz respeito à doença do pai. Sabe-se que José Ferraz de Almeida fora vítima de uma catarata, que o deixara cego. A esse respeito, foi publicado no jornal *Imprensa Ytuana* de 3 de agosto de 1878, uma carta de Almeida Júnior destinada ao Dr. Adolpho Gad. Nela, o artista agradece ao médico pela cirurgia feita na vista de seu pai. A carta dá a entender que José Ferraz de Almeida fora a São Paulo, incentivado por alguns amigos, à procura do doutor, com a recomendação de ser um pai de família que não podia pagar pela cirurgia. O médico teria aceitado realizar a operação mesmo sem receber o pagamento e, graças a ela, José Ferraz de Almeida voltara a enxergar. Tal carta revela, mais uma vez, as condições econômicas limitadas da família do artista.

Nascido em uma família de poucas condições econômicas, mas que manteve boas relações de amizade e compadrio com pessoas mais bem situadas e, por ser filho do sexo masculino, a opção pela carreira de pintor permitia ao pintor alguma possibilidade concreta de ascensão que não fosse pelo casamento.

Aliás, no que diz respeito à existência de irmãos do artista, há também uma certa controvérsia: autores como Luiz de Gonzaga da Silva Leme fazem referência a uma única irmã, Maria Amélia⁷⁷. Já Affonso E. Taunay⁷⁸ afirma que o pintor tinha ainda outra irmã. Ao longo da pesquisa, tivemos a oportunidade de encontrar referências que indicam a existência de duas irmãs. No contexto do falecimento de Anna Cândida do Amaral, foi publicada no jornal *Imprensa Ytuana* a seguinte mensagem da família de Almeida Júnior (grifos nossos):

⁷⁵ Cf. AMARAL, 1895.

⁷⁶ *O Ituano*, 30 de março de 1873 apud. LOURENÇO, M.C.F. “Introdução”. In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 48.

⁷⁷ Idem, *ibid*. Na obra em questão, a irmã de Almeida Júnior aparece como Maria Amália, e não Amélia como em todas as outras fontes consultadas.

⁷⁸ TAUNAY, A. “Almeida Júnior”. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1942.

José Ferraz de Almeida, **D. Francisca Amália de Souza Ferraz, D. Maria Amélia de Souza Prado**, José Ferraz de Almeida Junior (ausente) e Ignácio Fernandes de Almeida Prado, **marido, filhos e genro da finada Anna C. do Amaral Souza**, agradecem do intimo da alma a todas as pessoas que se prestaram durante a longa e dolorosa enfermidade da mesma finada e as que acompanharam-na à sua última jazida⁷⁹.

Não encontramos documentos da época que nos permitam afirmar se Almeida Júnior era o primogênito ou o irmão mais novo (ou o irmão do meio, caso tivesse duas irmãs). O único lugar em que localizamos uma referência posterior a isso foi em *Genealogia Paulista*, na qual Leme afirma que Almeida Júnior seria o irmão mais novo.

Independentemente do número de irmãs que possuía, importa destacar que ele era o único filho homem e, possivelmente, o caçula. Assim, podemos considerar que, o fato de o artista ter seguido a carreira de pintor não é meramente casual, mas pode ser explicada, ainda que em parte, por sua posição na família.

Sergio Miceli, em estudo sobre a trajetória social dos letrados atuantes na República Velha (1889-1930), identificou algumas características comuns a esse conjunto de autores que podem ser estendidas para a análise da trajetória de Almeida Júnior. Miceli observa que os letrados analisados são oriundos “de famílias oligárquicas cuja situação material está em declínio e cujo único vínculo com as frações dirigentes é de parentesco ou compadrio”.⁸⁰

Miceli analisa, ainda, como duas séries de determinações - uma de ordem positiva e outra, negativa - estão presentes na biografia desses escritores e são decisivas para a orientação de suas carreiras: a primeira está relacionada à posição vantajosa ocupada por essas figuras na fratria ou na linhagem, como o fato de ser o primogênito ou o único filho homem e; a segunda, a mutilações sociais tais como a morte do pai, o declínio econômico da família ou mutilações de ordem biológica e estigmas corporais como a tuberculose, a surdez, a gagueira, etc⁸¹.

Como único filho homem, oriundo de uma família em que dificilmente teria chances de ascensão às carreiras que orientam a posições políticas e econômicas

⁷⁹ “Agradecimento”. “Secção Livre”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 23 de maio de 1880.

⁸⁰ MICELI, Sergio. “Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatolianos)”. In: *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 22.

⁸¹ MICELI, 2001, p. 22. Alguns dos intelectuais analisados por Miceli nesse trabalho foram: Lima Barreto, Manuel Bandeira, Juarez Távora, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Octávio de Faria, Rachel de Queirós, dentre outros.

dominantes, e manifestando interesse pelo desenho desde criança, Almeida Júnior foi logo incentivado a cursar a Academia Imperial de Belas Artes. Esta seria, dentre outras coisas, uma maneira possível de obter algum tipo de prestígio social e, no caso de Almeida Júnior, veremos que tal intenção foi bem sucedida, já que fez valer o capital de relações sociais de que dispunha.

Para finalizar, vale mencionar que Almeida Júnior também constituiu uma família própria. Ele teria vivido, embora sem se casar oficialmente, ao lado de Rita de Paula Ybarra, que lhe serviu de modelo para algumas de suas pinturas, como no caso da tela *Leitura* (fig. 51).

Foi com ela que o artista teve um filho, tardiamente, no ano de 1894: Mário Ybarra de Almeida. Seguindo os passos do pai, Mário Ybarra também optou pela carreira de pintor. A falta de maiores informações sobre quem era Rita Ybarra, bem como as condições econômicas de sua família nos impedem de realizar uma análise mais pormenorizada dessa união.

Há ainda indícios da existência de uma outra filha de Almeida Júnior com Maria Laura, conforme pode ser verificado no trecho de uma de suas cartas destinadas ao artista e anexada ao processo-crime: “Está com seis anos a tua filhinha, eu sinto ver ela na idade de receber educação que ela havia de ter tão boa tendo um pai como ela tem e não aproveitar”. No entanto, Mário Ybarra de Almeida teria sido o único reconhecido e beneficiado em testamento⁸².

Não se pode deixar de mencionar a grande quantidade de especulações em torno das amantes que o artista teve, para além de Maria Laura, e também da existência de outros filhos seus. Vicente de Paulo Vicente de Azevedo foi um dos autores que mais enfatizou essa questão, na biografia que realizou sobre o pintor.⁸³ Para a economia do texto, não entraremos em maiores detalhes sobre essa questão.

1.6. O início de uma trajetória: de Itu ao Rio de Janeiro

Como bom morador de uma cidade rural, Almeida Júnior teve formação religiosa católica, sendo batizado, doze dias após o seu nascimento, na Paróquia Nossa Senhora da Candelária, em Itu⁸⁴. Seus padrinhos foram o capitão Bento José de Souza,

⁸² LOURENÇO, 1980.

⁸³ AZEVEDO, 1985.

⁸⁴ Levantamento realizado por Lourenço junto à Diocese de Jundiaí. Idem, 1980, p. 152.

militar nascido em Portugal, e sua segunda esposa, Thelinda Augusta do Amaral, natural de Itu e descendente de uma linhagem de militares.

Ainda criança, Almeida Júnior foi sineiro na matriz de Itu e, no mesmo período, realizou seus estudos de formação básica. Segundo constam em suas biografias, desde a infância, o futuro pintor já tentava seus primeiros desenhos: Tristão Mariano da Costa, por exemplo, considera que Almeida Júnior era um garoto precoce, pois já aos cinco anos teria realizado desenhos de grande sofisticação técnica para um garoto daquela idade⁸⁵.

Como é recorrente nos relatos encontrados, devido ao seu suposto talento precoce, o ituano foi muito incentivado a cursar a Academia Imperial de Belas Artes, especialmente pelo padre Miguel Correa Pacheco, por Francisco José de Castro Andrade e pelo Barão de Jundiaí. Graças ao incentivo deles, o jovem ituano teria partido para o Rio de Janeiro com o intuito de adquirir formação em pintura.

Miguel Correa Pacheco, pároco da Matriz de Nossa Senhora da Candelária, era uma figura muito conhecida entre os ituanos. Foi o padre quem obteve, numa coleta pública, o dinheiro suficiente para que Almeida Júnior, na época com 19 anos de idade, pudesse embarcar para o Rio de Janeiro. Já Francisco José de Castro Andrade era pai de João Batista de Castro Andrade, amigo de Almeida Júnior na juventude. Ambos teriam residido na mesma casa durante cerca de três anos, “comendo na mesma pensão”⁸⁶. Por fim, o Barão de Jundiaí era proprietário de fazendas de café e cana-de-açúcar, de família tradicional na região e pai de Antonio de Queiroz Telles - futuro presidente da província de São Paulo e um dos fundadores da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro.

Assim, observamos mais uma vez que, apesar de pertencer a uma família pouco abastada em termos econômicos, de fato, ela ainda possuía relações de compadrio e de amizade com fazendeiros, barões, pessoas bem situadas na região e que, de certa forma, foram decisivas na definição da trajetória do futuro artista, bem como na possibilidade de reconversão parcial da família, por meio do filho, a uma posição social então perdida.

⁸⁵ COSTA, 1877.

⁸⁶ *Correio Paulistano*. São Paulo: 14 de maio de 1950.

No ano de 1869, Almeida Júnior iniciou seus estudos na Academia, onde foi aluno do francês Jules Le Chevre⁸⁷ e de Vitor Meirelles⁸⁸. Segundo Gastão Pereira da Silva, Meirelles e Almeida Júnior tiveram muita afinidade e tornaram-se amigos. Além desses nomes, tudo indica que Pedro Américo foi também professor e amigo de Almeida Júnior⁸⁹. Todos eles eram figuras de destaque no panorama artístico brasileiro, tendo estudado na Europa e produzido, sobretudo, pinturas históricas elevando a nação⁹⁰.

Em relação ao desempenho de Almeida Júnior na AIBA, ele foi freqüentemente descrito como aluno tímido, mas muito dedicado ao ofício. Sua dedicação ao que era ensinado por esses professores é revelada pela grande quantidade de medalhas que recebeu em exposições promovidas pela própria Academia e que contribuíram, posteriormente, para seu reconhecimento público. Dentre os prêmios recebidos em

⁸⁷ Jules Le Chevre (1810 – 1872). Pintor francês de estilo rigidamente neoclássico: formou-se na Escola de Belas Artes parisiense entre 1840 e 1845. Posteriormente, foi convidado a lecionar na Academia Imperial de Belas Artes, sendo professor de desenho e, em seguida, pintura histórica. Foram os gêneros de retrato e pintura histórica que o consagraram como artista.

⁸⁸ Vitor Meirelles de Lima (1832 – 1903). Este reconhecido pintor do Segundo Reinado iniciou seu contato com a pintura em 1845 com o professor argentino Marciano Moreno. Em 1847 ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, onde cursou desenho e pintura histórica com Correia de Lima. Entre 1853 e 1856, estudou em Roma nos ateliês de Tommaso Minardi e de Nicola Consoni. Teve aulas de aperfeiçoamento com Léon Cogniet, na Escola de Belas Artes de Paris, e trabalhou sob orientação de Andrea Gastaldi. Retornou ao Brasil em 1861 e, no ano seguinte, foi nomeado professor de pintura histórica e paisagem na Academia Imperial de Belas Artes, cargo que exerceu até 1890, um ano após o final do Segundo Reinado.

⁸⁹ Silva, 1950. Este dado pode ser conferido, ainda, a partir de uma carta de Américo destinada ao pintor ituano datada de 20 de julho de 1882, pertencente ao arquivo Waldemar Teixeira de Carvalho. LOURENÇO, op. cit., 1980.

⁹⁰ Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843 -1905). Pintor acadêmico: já aos 10 anos acompanhou, como desenhista auxiliar, a expedição científica do naturalista francês Jacques Brunet ao nordeste do país. Em 1855, mudou-se para o Rio de Janeiro. Lá, estudou no Colégio Pedro II e, posteriormente, na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Entre 1859 e 1864 recebeu uma bolsa do Imperador para estudar na Escola de Belas Artes de Paris. Estudou também no Instituto de Física e na Sorbonne. Após viagem pela Itália, retornou ao Rio de Janeiro em 1864 e assumiu a cadeira de desenho na Academia Imperial de Belas Artes. No ano seguinte, fixou-se em Bruxelas, e, em 1868, titulou-se doutor em ciências naturais pela Université de Bruxelas. O artista alternava estadas no Rio de Janeiro e em Florença, mas se manteve como professor de estética, história da arte e arqueologia na AIBA.

concursos da AIBA, destacam-se: Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (1871), Medalha de Prata e Pequena Medalha de Ouro em Desenho Figurado: Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (1872), Medalha de Ouro em Pintura Histórica e Medalha de Prata em Modelo Vivo. Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (1874), Medalha de Ouro.

Para se ter alguma idéia do que Almeida Júnior aprendera naqueles anos, cumpre destacar as disciplinas nas quais se inscreveu. Em 1871, solicitou matrícula em Matemática Aplicada, Desenho Geométrico, Desenho Figurado e Modelo Vivo e, em 1872 em Pintura Histórica e, novamente, Modelo Vivo, cursos realizados até 1874. Nesse mesmo ano, matriculou-se também no curso de Estética. Este constituía o currículo padrão das instituições de arte acadêmica, seguindo o modelo da *École de Beaux-Arts*, em Paris. Tais instituições tinham como pressuposto a idéia de que a Arte era uma disciplina, tal como a Filosofia, com elevado grau de exigências.

Esse modelo de ensino das artes plásticas, que se disseminou na Europa e, posteriormente, em outros países, como o Brasil, está relacionado à própria mudança do papel do artista no século XVIII, que deixa de ser considerado um simples artesão e adquire um novo *status*. Nas palavras de Nicolaus Pevsner:

A nova fé na mensagem primordial do artista e a nova confiança em si mesmo que dela resulta se refletem nas recomendações de Winckelmann e seus partidários para a formação dos artistas. Mengs, um dos mais próximos correligionários de Winckelmann, afirma: ‘Para que as artes possam florescer numa nação, é necessário honrar seus artistas’. Ora, o artista não seria digno de reconhecimento universal se tivesse de permanecer um artesão a quem somente ensinam a manejar o pincel ou o cinzel. A ‘ciência da arte’ deveria ser o verdadeiro objeto de sua formação, que devia incluir, portanto, a geometria, a perspectiva, a história, a mitologia, a anatomia e, naturalmente, a teoria da arte e a filosofia⁹¹.

As pinturas de cunho histórico, especialmente aquelas que tratavam do “passado da nação”; a recorrência a modelos para realizar as obras, o estúdio como o lugar por excelência do artista, a importância atribuída ao desenho como primeiro passo para se chegar ao resultado final da pintura, constituíam alguns dos elementos valorizados, de um modo geral, por aquelas instituições.

⁹¹ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 199.

Além disso, na pintura praticada em instituições acadêmicas - cujo estilo ensinado era o neoclássico - era necessário que o artista demonstrasse erudição, fazendo referência a elementos históricos e literários. A cópia de personagens e figuras das telas de grandes mestres não era, portanto, uma atitude condenável, mas um exemplo dessa erudição tão apreciada. Assim, a pintura histórica era mais valorizada em relação à de paisagem, pois aquela permitia que os conhecimentos do artista se mostrassem, sendo mais comum a paisagem aparecer como “pano de fundo”. No Brasil do Segundo Reinado, tal gênero de pintura cumpriu um papel fundamental na consagração de personagens heróicas tidas como parte do passado da nação⁹².

Há, desse modo, uma hierarquia entre os gêneros pictóricos, que deve ser levada em conta para compreendermos o tipo de pintura realizada por Almeida Júnior nesse período inicial de sua carreira. Nem todos os temas eram dignos de serem pintados: os temas de conteúdo moral, por exemplo, eram mais valorizados. O artista deveria pintar histórias, aqui entendidas como cenas de grandes narrativas, sejam elas bíblicas, mitológicas, ou do passado da nação (as *pinturas históricas*). Além disso, as pinturas com figuras humanas eram mais apreciadas do que as que traziam apenas objetos ou elementos da natureza, como as paisagens ou naturezas-mortas. Na perspectiva de Winckelmann, considerado o fundador dos padrões da arte neoclássica, o artista só poderia produzir uma obra elevada, sublime, concentrando-se na figura humana⁹³.

Na ocasião em que cursou a AIBA, Almeida Júnior manteve-se em consonância com os valores dessa Instituição, tendo realizado pinturas de temas religiosos, estudos de figuras humanas ou temas da antigüidade grega, como *Tarquínio e Lucrecia* (PESP-1874) – cópia de uma cópia de Vítor Meireles da obra de Ticiano. As seguintes telas foram feitas nesse período inicial de sua carreira, entre os anos de 1869 e 1875: *Belizário Esmolando* (1874) – premiada pela AIBA -, *Tarquínio e Lucrécia*, *Cabeça de Árabe* (fig. 21), *Capuchinho* (1874-Col. Part.), *Ressurreição do Senhor* (fig. 33), entre outras. Nesse período, o artista não chegou a realizar nenhuma pintura histórica, gênero

⁹² Dentre as pinturas históricas produzidas por artistas que cursaram a AIBA, merecem destaque: *A Primeira Missa no Brasil* (MNBA-1860), *A Batalha dos Guararapes* (MNBA-1879), *Passagem do Humaitá* (MHN-1882) e *Combate Naval do Riachuelo* (MHN-1882), todas de Vítor Meirelles, e *Batalha do Avaí* (MNBA-1871), *Passagem do Chaco* (MHN-1871) e *Independência ou Morte* (MP-1888) de Pedro Américo.

⁹³ WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Ed. Movimento/UFRG, 1975.

mais valorizado por aquela instituição. Isso só viria a ocorrer cerca de 20 anos depois, com a tela *Partida da Monção* (fig. 38).

Ao concluir o curso em 1875, Almeida Júnior retornou a Itu e instalou seu ateliê no sobrado do capitão Bento Dias. Na ocasião, publicou anúncios no jornal local, oferecendo-se para trabalhos de pintura⁹⁴ e realizando suas primeiras encomendas, a maioria delas, retratos. Merecem destaque os retratos de Antonio Pinheiro Ulhoa Cintra (s/d)⁹⁵, Antônio Queiroz Telles (1875)⁹⁶ e João Theodoro Xavier (1875)⁹⁷, feitos para a estrada de ferro Mogiana⁹⁸ e que seriam decisivos para que D. Pedro II lhe fornecesse a bolsa de estudos para Paris. Nesse período, o artista também expôs seis pinturas na Casa Garraux, em São Paulo⁹⁹.

1.7. Um artista ituano na Paris do século XIX

Almeida Júnior, ao contrário de muitos de seus colegas de ofício, não prestou o concurso de bolsa de estudos para a *École des Beaux-Arts*, em Paris, quando concluiu a

⁹⁴ Anúncios publicados no jornal *O Ituano* de fevereiro a agosto de 1875.

⁹⁵ Antônio Pinheiro Ulhoa Cintra, o Barão de Jaraguá, foi vice-presidente da província de São Paulo em 1875, primeiro presidente da Sociedade Médico-Cirúrgica de São Paulo no ano de 1888, além de ter feito parte da diretoria dos acionistas da estrada de ferro Mogiana.

⁹⁶ Antônio Queiroz Telles (1831-1888) foi barão, visconde e conde de Parnaíba. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo e, anos depois, iniciou carreira política em Itu, tendo sido deputado da Assembléia Provincial por três vezes consecutivas, de 1856 a 1861. Entre 26 de abril de 1886 e 19 de novembro de 1887, foi presidente da província de São Paulo pelo Partido Conservador. De 1873 a 1886, foi presidente da *Companhia Mogiana de Estradas de Ferro*.

⁹⁷ João Theodoro Xavier (1828-1878) formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo sendo, posteriormente, nomeado professor da cadeira de Direito Nacional dessa mesma instituição. Entre os anos de 1872 e 1875, foi presidente da província de São Paulo, tendo renunciado ao cargo. Xavier também foi parte da diretoria de acionistas da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro.

⁹⁸ Os três retratos pertencem à Coleção Museu Ferroviário Barão de Mauá (Jundiaí).

⁹⁹ A Casa Garraux, fundada nos anos de 1870 por Anatole Louis Garraux, um dos maiores investidores franceses da época, é certamente um lugar central para a compreensão dessa São Paulo que se quer moderna. De acordo com Marisa Midori Deaecto, no ramo comercial, “Garraux atuou como comissário e exportador de toda sorte de artigos de luxo franceses para o Brasil”. Foi nesse contexto que ele fundou a Casa Garraux, uma livraria repleta de artigos franceses como papéis finos, envelopes e vinhos além de livros de diversos países do mundo. In: “Anatole Louis Garraux e o comércio as livraria francesa em São Paulo (1860-1890)”. Texto apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de ciências da comunicação (UERJ) – 5 a 9 de setembro de 2005. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

AIBA e não se sabe ao certo a razão de não tê-lo feito. Assim, foi o próprio Imperador quem beneficiou pessoalmente o pintor, concedendo-lhe uma bolsa para que se aperfeiçoasse naquela cidade, bem como uma pensão de 300 francos¹⁰⁰.

No que diz respeito ao reconhecimento de Almeida Júnior por D. Pedro II, que o teria levado a ganhar a bolsa, existem diversas versões. Em geral, a maioria dos relatos destaca a profunda admiração do Imperador quando do primeiro contato com os retratos do artista, tendo reconhecido seu grande talento. Pelágio Lobo também enfatizou a timidez do ituano ao encontrar Pedro II, que “veio quase aos arrancos puxado pelo Visconde de Parnaíba”¹⁰¹. Para Nardy Filho, o Imperador visitou o ateliê de Almeida Júnior e ficou admirado ao observar o retrato do Barão de Jundiá e, por essa razão, o convidou para estudar pintura em Paris¹⁰². De acordo com Lourenço, os retratos feitos para a estrada de ferro Mogiana, que D. Pedro II teve a oportunidade de conhecer quando veio a São Paulo, foram decisivos quanto à sua ida para a Europa.¹⁰³

Independentemente da situação específica na qual Pedro II teria reconhecido o talento de Almeida Júnior, o importante nesse fato é que o artista só foi a Paris graças a um amparo pessoal do Imperador, que agiu diretamente em seu benefício sem que o pinto tivesse prestado o concurso para concorrer à bolsa. E, certamente, seu bom desempenho naquela instituição imperial de ensino das artes plásticas, revelado pelas medalhas que conquistou, contribuiu para isso.

Segundo Simioni¹⁰⁴, poucos artistas brasileiros fizeram estágios duradouros na *École*. Dentre eles, destacam-se Pedro Américo (em 1863), Rodolfo Amoedo (1899), Lucílio de Albuquerque (1910) e sua esposa, Georgina de Albuquerque (1910), além do próprio Almeida Júnior. Não se pode esquecer que, até o final dos anos de 1850, Roma era o principal destino dos estudantes brasileiros. Pouco a pouco, o eixo foi-se deslocando para Paris, que, na época, já contava com a prestigiada *École de Beaux Arts*, com seus salões anuais e também com o Museu do Louvre. Além desses espaços

¹⁰⁰ AULER, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

¹⁰¹ Lobo, 1950.

¹⁰² Nardy Filho, F. “Um anúncio de Almeida Júnior”. *Revista Paulistânea* 34: 9. São Paulo: maio/junho de 1950.

¹⁰³ LOURENÇO, 1980, p. 163.

¹⁰⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In: *Tempo Social*, vol. 17, nº 1. São Paulo: junho de 2005.

institucionais oficiais, ainda existia toda uma rede paralela de ateliês e escolas particulares de ensino de artes plásticas que seguiam o modelo da *École*.

Ainda de acordo com a autora:

A viagem à Europa desempenhou, desde o início, um papel estratégico: permitia que os aspirantes à carreira artística se defrontassem com as obras e os ensinamentos dos ‘grandes mestres’. Esses funcionavam como modelos que deveriam guiar a produção dos mais jovens, lições a serem incorporadas.¹⁰⁵

Em relação aos artistas da geração de Almeida Júnior, encontramos aqueles que, embora não tenham sido selecionados no concorrido concurso para a *École*, foram a Paris estudar em ateliês particulares, como a *Académie Julian*, em que um número expressivo de artistas brasileiros teria estado entre as últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do XX¹⁰⁶. Dentre eles, destacamos Benedito Calixto, Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti, Henrique Bernadelli e Pedro Weingartner.

Almeida Júnior chegou em Paris no ano de 1876 e, apenas em 1878 teria iniciado sua formação naquela Instituição. Com o intuito de preparar-se para o curso nesse meio tempo, fora aluno particular de Alexandre Cabanel (1823-1889), com quem posteriormente voltou a ter aulas na *École*. Nesta mesma instituição, o pintor francês Lequien Fils também teria sido seu professor¹⁰⁷.

A tela *Atelier em Paris* (s.d. MNBA), realizada nesse período, pode ser um indício de que o pintor mantinha, inclusive, um ateliê naquela cidade. Já com base em outras pinturas lá realizadas, dos arredores de Paris¹⁰⁸ e do Museu do Louvre¹⁰⁹, podemos deduzir também quais lugares foram visitados pelo artista, já que era fundamental, dentro dos padrões da arte acadêmica, que se estabelecesse contato com os locais a serem pintados.

¹⁰⁵ SIMIONI, 2005, p. 343.

¹⁰⁶ De acordo com Simioni, 75 homens e 14 mulheres teriam passado por aquela instituição. In: *Ibid.*, p. 344.

¹⁰⁷ LOURENÇO, 1980.

¹⁰⁸ No catálogo da exposição feita no ano de 1900 em homenagem a Almeida Júnior, encontramos referência a uma pintura de sua autoria intitulada *Arredores de Paris*. No entanto, tais obras não foram localizadas. In: *Exposição Almeida Júnior: homenagem da Comissão de Amigos*. 11 de janeiro de 1900.

¹⁰⁹ *O Louvre* (fig. 56).

Embora pouco se conheça a respeito de sua “fase parisiense”, certo é que esse foi um momento decisivo para Almeida Júnior como pintor; tanto por seu amadurecimento técnico, quanto por conta da ampliação de seu repertório pictórico. Apesar de ter cursado uma escola de ensino acadêmico, com ênfase no estilo neoclássico, ele não deixou de ter algum contato com outras correntes estéticas em voga fora dos muros da academia, como as conhecidas como realismo e impressionismo¹¹⁰.

Convém lembrar que a Paris que Almeida Júnior conheceu, entre os anos de 1876 e 1883, era palco das Exposições Universais; das galerias comerciais; dos panoramas e, também, uma cidade cujos espaços públicos tinham sido radicalmente transformados em um processo iniciado por Haussmann¹¹¹. A cidade passou por uma transformação radical, com a construção de largas avenidas e monumentos, que substituíram as ruas estreitas. Enfim, trata-se de uma Paris onde, nos termos de Benjamim, “a cidade se abre em paisagem”, para ser vista de longe¹¹².

¹¹⁰ Realismo e impressionismo são nomes dados, inclusive na época, a estilos pictóricos específicos que coexistiam com o neoclassicismo. É difícil estabelecer os limites entre um e outro estilo, e nem é essa a nossa intenção, já que, na prática, eles não constituíam totalidades isoladas, compartimentadas. Contudo, por se tratarem de categorias utilizadas no período, vale tentar diferenciá-las minimamente. O realismo constitui, em geral, o estilo praticado por artistas como Courbet e Jean-François Millet, e se diferenciaria do neoclassicismo principalmente pela temática adotada. Pessoas simples, operários, mendigos e camponeses são os temas prediletos desses artistas, ao contrário dos assuntos grandiosos, históricos e mitológicos valorizados pelos neoclássicos. A luminosidade dessas pinturas também é constituída de maneira mais intensa em relação ao padrão neoclássico. Já o impressionismo - que tem como representantes as figuras de Monet, Degas, Van Gogh e Seurat - além da mudança temática, centrada na paisagem e no cotidiano, trouxe uma considerável mudança estilística em relação aos padrões vigentes até então. A luz e a cor, e seus efeitos sobre a retina, são em grande medida valorizados, em detrimento do desenho e do delineamento de contornos precisos. Assim, em vez de diluídas, as cores são justapostas na tela em pinceladas mais evidentes, cabendo à retina do espectador a tarefa de captar os efeitos óticos proporcionados pela tela.

¹¹¹ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), o Barão de Haussmann, foi nomeado por Napoleão III prefeito do departamento do Sena, cargo que ocupou durante 17 anos, entre 1853 e 1870. O Barão foi encarregado por modernizar Paris, atividade que realizou substituindo ruas estreitas por grandes avenidas e boulevards além da construção de uma série de monumentos. Segundo relatos da época, a cidade teria se transformado em um verdadeiro canteiro de obras. Além de prefeito do Sena, Haussmann foi também sub-prefeito do Nérac em 1830, senador em 1870 e deputado em 1877.

¹¹² BENJAMIM, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio R. (org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985, p. 34.

As Exposições Universais, por sua vez, eram eventos de grandes dimensões que expressavam toda a utopia do progresso e da modernidade vigentes na segunda metade do século XIX. Dentre outras coisas, possibilitavam a ampla divulgação das novas tecnologias e produtos resultado do crescente processo de industrialização e aprimoramento científico. Eram, portanto, espaços próprios para a exaltação da técnica, do domínio humano sobre a “natureza”, ou ainda, um lugar de deslumbramento e admiração das mercadorias: objetos mágicos cujos poderes especiais eram conferidos pela ciência e tecnologia. Nesse sentido, elas abrangiam diversas áreas, a exemplo da arquitetura, com a introdução do vidro e do ferro nas construções.

Mais do que isso, essas mostras apresentavam grande variedade de elementos, desde maquinarias, produtos industriais, arte européia e novas invenções, até manufaturas, matérias-primas e objetos de “povos distantes da civilização”, como os indígenas brasileiros e os africanos. Nas palavras de Schwarcz, “apresentadas como uma espécie de parque de diversões para adultos, as exposições compreendiam lógicas diferentes: saciavam a simples curiosidade, exibiam o exótico, mas também revelavam o progresso. Eram até mesmo um grande negócio, em razão não só do número de visitantes como também dos acordos que lá se realizavam, sobretudo nas sessões de maquinaria e matéria-prima”¹¹³.

Tais eventos traziam, inclusive, partes inteiramente dedicadas às mostras etnográficas, onde imagens dos chamados tipos raciais não-europeus eram expostas, com a presença de indígenas americanos e negros africanos em pessoa. Almeida Júnior residia em Paris na ocasião da exposição de 1878, ocorrida naquela cidade. Apesar de o Brasil não ter participado, o evento daquele ano trouxe, pela primeira vez, esses indivíduos vindos de distantes territórios coloniais.

Além do mais, tendo em vista o ideário evolucionista em voga na época, as Exposições Universais eram lugares onde se realizavam “imensos exercícios de classificação e catalogação da humanidade, em que o mundo ocidental representava o topo da civilização, e as culturas indígenas ‘o passado da humanidade’”¹¹⁴.

Como partes indispensáveis desses eventos, foram também construídas grandes obras arquitetônicas, como o Palácio de Cristal, feito de aço e vidro e símbolo da

¹¹³ SCHWARCZ, Lília K. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.389.

¹¹⁴ SCHWARCZ, loc. cit.

exposição de Londres do ano de 1851. Tais construções eram bem diferentes de monumentos comuns, que compunham o espaço da cidade e remetiam a uma história, a um certo passado e eram feitos para durarem por muito tempo. Ao contrário, esses novos monumentos representavam bem a temporalidade do progresso e da modernidade, pois sua imensidão, que enchia os olhos dos visitantes, contrastava com o seu caráter intrinsecamente perecível, já que seriam desmontados com a mesma velocidade com que foram erigidos.

Diferente das demais nações latino-americanas, o Brasil teve participação regular nessas exposições, e isso se deve, sobretudo, à atuação do monarca Pedro II¹¹⁵. A primeira exposição que o Brasil teria participado foi a de Londres, em 1862. Na ocasião, o país levou um pouco de tudo: desde matérias-primas como o café, o guaraná, o arroz, a erva-mate, o tabaco, a madeira e o algodão; até artefatos indígenas e também produtos industriais, de modo a demonstrar que, embora fosse constituído por rica e variada vegetação, o país também partilhava de todo aquele processo modernizador valorizado pela Europa.

Conforme demonstra Schwarcz, todos os anos da monarquia em que o Brasil participou das Exposições Universais, D. Pedro II tinha o intuito de veicular a imagem de uma nação moderna e cosmopolita. “No entanto, se a intenção era mostrar a civilização aliada aos trópicos, o efeito final tendia sempre ao último aspecto: O Brasil era sobretudo o país da grande natureza e dos bons selvagens”¹¹⁶. Assim, o que mais chamava a atenção dos visitantes nos estandes brasileiros era a exuberância vegetal apresentada, bem como o caráter exótico dos indígenas e seus artefatos.

Voltando ao caso específico de Almeida Júnior e sua relação com esses eventos, além de estar em Paris no ano da exposição de 1878, há indícios de que teria enviado uma tela para a Exposição Universal de 1889. O jornal *Correio Paulistano* noticiou que a obra *Caipiras Negaceando*, depois de exposta na corte brasileira, seria transportada por Almeida Júnior a Paris, a fim de compor aquele evento.

Tal exposição foi particularmente importante para aquela cidade, do ponto de vista simbólico, já que comemorava o centenário da Revolução Francesa e de seus ideais republicanos, além de celebrar os grandes feitos daquela nação em diferentes áreas, da ciência e avanços industriais à arte e arquitetura. No que diz respeito ao Brasil,

¹¹⁵ SCHWARCZ, 2004.

¹¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 397.

essa foi a exposição mais bem preparada por uma equipe composta por Eduardo da Silva Prado, Ana Nery e o Visconde de Cavalcanti. Ocupando um espaço de 1.200 metros quadrados, o estande brasileiro contou com cerca de 1.600 expositores e esteve localizado bem ao lado da Torre Eiffel, construída especialmente para aquela ocasião.

Por fim, não se pode deixar de mencionar a Exposição de Chicago - ocorrida no ano de 1893, quando o país já era uma República – cuja participação brasileira foi organizada pelo engenheiro paulista Adolfo Augusto Pinto. Naquela ocasião, Almeida Júnior expôs três telas – *Caipiras Negaceando*, *Leitura* e *Descanso do Modelo* – tendo recebido a medalha de ouro, o que representou, em certo sentido, reconhecimento no âmbito internacional. Mas por ora, voltemos à nossa análise centrada nos anos de 1869 a 1875, quando o país era monarquia e, Almeida Júnior, um bolsista do imperador vivendo em Paris.

*

As Exposições Universais são apenas um exemplo dessa crescente valorização da técnica e sua relação com ideais de modernidade e progresso, presentes na Paris e na Europa dos anos em que Almeida Júnior lá viveu. E esses valores se manifestavam de maneira particular no campo das artes, especialmente das artes plásticas. Estudos sobre a natureza e os efeitos ópticos causados pela luz, investigações cromáticas, o desenvolvimento da indústria pigmentar, todos esses temas estavam em pauta em Paris e contribuíram para uma certa reavaliação das técnicas pictóricas¹¹⁷.

Mas essa reavaliação não esteve apenas vinculada a estudos de ordem física e química. A Paris da segunda metade do XIX é palco de intensas discussões a respeito do estatuto da pintura na modernidade. Há, portanto, uma certa disputa em torno dos significados de uma “pintura da vida moderna”. O que significava levar para a tela as novas imagens de espaços considerados sem fixidez aos olhos do espectador - onde a arquitetura e as construções se transformavam rapidamente, onde uma certa temporalidade vinculada à idéia de progresso era valorizada? Essas imagens eram dignas de serem pintadas?¹¹⁸

¹¹⁷ Dentre os cientistas envolvidos nessas investigações, destacam-se o egiptólogo Thomas Young, o físico e médico Herman Von Helmholtz e o químico Maurice Chevreul Cf., Lourenço, 2007, p. 107.

¹¹⁸ A esse respeito, T.J. Clark produziu um interessante trabalho, onde aborda essas questões sob a perspectiva de artistas como Monet, Seurat, Degas e Manet. In: *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Os salões de arte promovidos pela *École*, nos quais Almeida Júnior participou por quatro anos consecutivos, eram o espaço por excelência para debates do gênero. Naqueles eventos oficiais e prestigiados de exposição, as obras eram selecionadas por um júri vinculado à *École* e defensor de certos padrões acadêmicos para a produção pictórica.

O *Salon* e a própria academia como espaço legítimo de ensino e produção artística foi problematizada desde o seu apogeu, no século XVIII. Isso porque, como bem demonstra Pevsner, no mesmo período em que Winckelmann publica *História da Arte na Antiguidade* inaugurando um movimento de retorno à antiguidade grega, surgem outros movimentos localizados - especialmente na Alemanha - como o romântico, centrado na figura de Goethe, e o grupo teatral *Sturm and Drang*, que questionavam tais parâmetros¹¹⁹.

Embora não tenham tido o mesmo impacto na Europa que o “retorno à Antiguidade”, esses movimentos contribuíram para que se desenvolvesse a noção de “gênio artístico” no campo das artes. Nessa concepção, o artista não poderia ser o mero executor de uma técnica, um artesão; tampouco a arte era algo a ser ensinado, como uma disciplina. O artista era, portanto, entendido como dotado de qualidades individuais, inexistentes nas demais pessoas, e que o tornavam capaz de produzir o belo. A originalidade e a criação, em oposição à execução de regras previamente definidas, eram as palavras de ordem dos artistas românticos.

Para eles, só o que interessava era a Arte (com a maiúsculo); os que não se sentiam grandes artistas não deviam se meter a desenhar, pintar ou esculpir. Por isso Casterns considerava totalmente desnecessárias as escolas de arte completas. Os românticos, inclusive Friedrich que era um pintor muito consciencioso, tinham perdido toda a perspectiva de que a arte era, antes de tudo, um ofício que devia ser aprendido.¹²⁰

Ainda de acordo com Pevsner, essa concepção de gênio ganhou força para além do grupo alemão, tendo chegado aos iluministas como Voltaire e Diderot, que também se manifestaram criticamente contra as academias em determinadas situações, à medida que seu modelo de ensino talharia o pleno desenvolvimento do gênio artístico.

Até Jacques Louis-David, pintor inteiramente vinculado ao neoclassicismo e à produção acadêmica, se opôs às academias de arte, tendo contribuído para o fechamento

¹¹⁹ PEVSNER, 2005, p. 236-237.

¹²⁰ Idem, *ibid.*, p. 249.

da francesa em 1793 que, dois anos depois, voltaria com um novo nome, o *Institut de France*. Exceto pelo nome e estrutura organizacional, o instituto não teria diferenças significativas em relação ao modelo anterior, especialmente no que diz respeito aos métodos de ensino.

Não iremos nos alongar nesses fatos, ocorridos bem antes do período no qual Almeida Júnior viveu. Interessa apenas ter uma idéia de como as academias, desde o século XVIII, não constituíam espaços de ensino e produção artística absolutamente consensuais. Pelo contrário, sua legitimidade foi freqüentemente colocada à prova, o que não a impediu de ter vida longa, junto com seus salões.

Em meados do século XIX, vale mencionar que a academia e os salões de arte franceses receberam ataques diretos feitos por Zola e também por Baudelaire. Em texto sobre o salão de 1846, Baudelaire anuncia o fim da “paisagem histórica”, presente nos salões com seus valores morais vindos dos “maus hábitos neoclássicos”. A respeito desse mesmo salão, Baudelaire defende o romantismo como a “verdadeira arte moderna”.¹²¹

A década de 1860 é considerada, por muitos autores, como um marco fundamental nessa discussão acerca da constituição de uma certa pintura da vida moderna. O crítico italiano Gaetano Picon estabelece em 1863, ano do *Salon des Refusés*, “o surgimento da pintura moderna”¹²². Coli concorda com o grande divisor instituído por Picon ao afirmar que, naquele ano, a “distinção entre o novo e o arcaico, entre a arte reconhecida pelos cânones oficiais e uma outra, que parecia selvagem, desordenada, e cujos critérios de julgamento ainda não haviam sido encontrados, é institucionalizada em Paris”¹²³.

Sem entrar no mérito da discussão acerca de quem seriam os representantes legítimos dessa “pintura da vida moderna” e quando ela teria surgido, interessa-nos apenas o fato de que a própria modernidade constitui uma categoria cujo sentido esteve freqüentemente em disputa, e que a década de 1860 foi fundamental nesse aspecto, à medida que os atores nela envolvidos assumiram mais claramente suas posições.

¹²¹ BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1846”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.): *A Pintura: textos essenciais*, vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006.

¹²² PICON, Gaetan. *1863: naissance de la peinture moderne*. Genebra: Skira, 1974.

¹²³ COLI, Jorge. “Manet: O enigma do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras: 1988, p. 225.

Nos salões promovidos pela *École*, artistas como Cézanne, Renoir e Monet tiveram suas obras sistematicamente recusadas, o que levou muitos deles a disputarem um espaço legítimo onde suas pinturas pudessem ter alguma visibilidade. Assim surgiu o *Salon des Refusés*, um contra-salão que foi o resultado de uma série de pressões exercidas sobre Napoleão III para que autorizasse a exposição daqueles trabalhos recusados em um local separado no *Palais de L'industrie*, para que o público pudesse julgar essas pinturas por si mesmo. Cézanne, Manet, Pissarro e Fantin-Latour são alguns dos artistas que expuseram naquele lugar alternativo. O *Salon des Refusés* não voltou a ocorrer; no entanto, cerca de duas décadas depois foi fundado o *Salon des Indépendants*, um espaço independente de exposição de pinturas, mais uma vez alternativo ao *Salon*.

Almeida Júnior certamente tomou conhecimento destas discussões, em pauta desde meados do século, só que de dentro da *École*. Seu ponto de vista era, portanto, o de uma instituição oficial de Napoleão III, que tinha em artistas como Alexandre Cabanel o exemplo da boa pintura. Isso não significa, como veremos, que ele esteve impermeável àquelas concepções de arte em disputa: ao contrário, suas telas produzidas nesse período revelam um certo diálogo, ainda que dentro de certos limites, com outros modelos estéticos.

Nesse período, podemos considerar que a *École de Beaux-Arts* de Paris não tinha muros assim tão fechados, e era possível que artistas acadêmicos tivessem, mesmo dentro dela, contato com outras correntes estéticas em disputa com o modelo neoclássico da *École*. Ele deixaria, assim, de ser valorizado como única possibilidade pictórica mesmo aos artistas formados em seu interior.

Segundo Baudelaire, o pintor moderno deve ver as coisas como uma criança, ou seja, livre de todo o repertório imagético produzido por uma certa história das imagens. Neste caso, o olho que vê o mundo deveria deixar de ser um órgão socializado, da tradição, e ceder lugar para a espontaneidade. De acordo com Coli, artistas considerados acadêmicos, como Ingres, teriam incorporado em parte essa concepção de Baudelaire, que indica, sobretudo, uma mudança do estatuto do olhar diante das coisas¹²⁴.

É nesse período também que, como explica Coli, os museus cumprem um papel de grande importância, à medida que “dispõem diante do observador exemplos artísticos de todas as épocas e de todas as civilizações”¹²⁵. Deste modo, “o aspirante a pintor se

¹²⁴ COLI, 1988.

¹²⁵ COLI, 1988, p. 227.

exercita daquilo que pode escolher”¹²⁶. Assim, os museus dispõem um grande repertório de imagens, oriundos de diferentes lugares à disposição do pintor, que pode se nutrir de outras referências. Isso certamente contribuiu para uma certa flexibilização das tópicas da pintura praticada em instituições acadêmicas.

A *École de Beaux-Arts* que Almeida Júnior conheceu quando esteve em Paris não esteve, portanto, impermeável a outras referências - para além das neoclássicas - tampouco ele próprio. Nesse sentido, cumpre destacar as obras que produziu neste período: *Derrubador Brasileiro* (MNBA-1879), *Figuras de Paris (Versalhes)* (Col. Part., 1880), *Descanso do Modelo* (MNBA-1882), *Fuga para o Egito* (MNBA, 1881), *Aurora* (São Paulo Clube, 1883), *O Louvre* (1880-Automóvel Clube (SP)) e o retrato da baronesa de Werneck - *Maria Diniz Cordeiro Rocha Werneck – Baronesa de Werneck* (Col. Jorge Yunes, 1882).

Nesse conjunto, identificamos desde obras fiéis ao que era ensinado na *École*, como *Descanso do Modelo* e o retrato da baronesa de Werneck, até aquelas que fogem completamente às técnicas acadêmicas, como *Figuras de Paris*. Nesta tela, de pequenas dimensões, a grande ênfase do artista está no uso de cores fortes, dispostas em pinceladas bem marcadas, bem distante dos princípios neoclássicos de delineamento dos contornos e suavização das superfícies. Contudo, devemos ponderar que *Figuras de Paris* é uma pintura de pequenas dimensões, não foi feita para ganhar destaque em uma exposição. Em suas obras de tamanhos grandes, feitas para serem expostas, a tendência do artista era, justamente, a oposta, compondo superfícies lisas e impessoais.

Gilda de Mello e Souza defende que, nesse período, Almeida Júnior teria sofrido uma certa influência do impressionismo indiretamente, por meio de pintores acadêmicos secundários que incorporaram, em certa medida, algumas técnicas de luz deste movimento¹²⁷. De fato, há indícios de que o artista conheceu pessoalmente Rosa Bonheur - uma das artistas que Souza caracteriza como acadêmica secundária - e fez, junto com ela, uma cópia de uma de suas pinturas. Trata-se da obra *Sem Título (Paisagem com Cavalos)* (s.d., Coleção Jorge Yunes).

As discussões a respeito do estilo adotado por Almeida Júnior serão tratadas mais adiante, nos capítulos dedicados à análise de suas pinturas. Por ora, interessa-nos apenas o fato de o artista não ter ficado imune a outras correntes estéticas e debates

¹²⁶ COLI, loc. cit.

¹²⁷ SOUZA, 1980.

ocorridos fora da academia, e, dentro de certos limites, tiveram influência em sua produção pictórica.

*

Concluído o curso na *École*, em 1883, o artista voltou ao Brasil e instalou seu atelier em São Paulo, e não em Itu - sua cidade natal - e nem no Rio de Janeiro - onde a vida cultural era mais agitada. Em relação ao endereço onde se localizaria seu ateliê, há diversas publicações em artigos de jornal da época que fazem referência a ele, mencionando a Rua da Princesa, a Rua da Imperatriz, a Rua do Imperador, a Rua do Gasômetro e a Rua da Glória¹²⁸. É possível que o artista tenha tido ateliês em mais de um endereço, já que tais notícias foram publicadas em diferentes anos, sendo a Rua da Princesa seu endereço mais antigo, de 1883 – logo que retornou de Paris - e a Rua da Glória, o mais recente, onde parece ter se estabelecido ao longo dos anos de 1890. O endereço da rua da Glória foi encontrado com mais frequência nessas publicações, indicando ser aquela a localidade, inclusive, de sua residência.

A Rua da Princesa, onde o artista possivelmente teve ateliê logo depois de sua chegada de Paris, era bem localizada na cidade, situada entre o Largo de São Francisco e o Largo da Sé. Entretanto, a Rua da Imperatriz e a Rua do Imperador eram, certamente, as mais nobres dentre as localidades nas quais Almeida Júnior residiu.

Em 1886, Almeida Júnior foi convidado a lecionar na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, com o intuito de substituir Vítor Meirelles na cadeira de pintura histórica. No entanto, o pintor recusou o convite, decidindo permanecer na cidade de São Paulo. Pelo que indica uma correspondência de Vítor Meirelles destinada a Almeida Júnior, o artista ituano fez uma consulta ao seu colega com o objetivo de avaliar o convite. Assim, houve uma indecisão de sua parte em relação a aceitar ou não tal proposta¹²⁹.

¹²⁸ *Imprensa Ituana*. Itu: 05 de abril de 1883 e *Correio Paulistano*. São Paulo: 24 de maio de 1883; *Almanaque da Província de São Paulo para 1887 e 1888*; *A Província de São Paulo*. São Paulo: 9 de outubro de 1888 e 17 de janeiro de 1889 e LOURENÇO, 1980. Dentre as inúmeras notícias que indicam o endereço do ateliê de Almeida Júnior como sendo a Rua da Glória, estão: *Diário Popular*, 9 de junho de 1894, *O Comércio de São Paulo*, 16 de junho de 1895, *Correio Paulistano* de 16 de junho de 1895 e *Diário Popular*, 12 de junho de 1899.

¹²⁹ Carta datada de 23 de janeiro de 1884 e divulgada na *Folha da Manhã* de 15 de junho de 1956.

Contudo, tendo em vista que a Academia Imperial de Belas Artes constitui uma instituição que aumentou o seu prestígio graças à atuação direta de D. Pedro II, a sua decadência, bem como a contestação aos preceitos acadêmicos, coincide com a própria derrocada do Segundo Reinado. Assim, devemos considerar que, em 1886, a AIBA já não era dotada do mesmo prestígio de antes, tendo sofrido uma série de críticas por parte de membros do campo artístico do período, como Gonzaga-Duque e Ângelo Agostini.

Além disso, de acordo com Schwarcz, “enriquecida por conta do café, [São Paulo] vivenciava uma situação de desequilíbrio: no cenário nacional, seu predomínio econômico não encontrava respaldo na vida política e mesmo cultural”¹³⁰. Nesse sentido, existia na cidade uma forte demanda por artistas e intelectuais qualificados, capazes de dinamizar aquele ambiente tacanho. No Rio de Janeiro, “onde tudo ocorria”¹³¹ – os teatros, exposições, concertos e saraus – a concorrência era muito maior, ou seja, a capital do país já contava com uma série de artistas qualificados.

Se o Rio de Janeiro já havia consolidado, em seus institutos, temas históricos relativos ao passado da nação como um todo, ligados, grosso modo, à legitimação do Império; “São Paulo entra em cena no final do século XIX com uma história e temas pictóricos locais, paulistas”¹³². E Almeida Júnior, como um dos poucos pintores paulistas qualificados residindo na província, ajudaria na constituição desses temas.

1.8. Almeida Júnior entre os pintores de sua geração: aproximações e distanciamentos

Entendemos por pintores da geração de Almeida Júnior aqueles nascidos na década de 1850 e que tiveram sua formação inicial no mesmo período (estudaram na AIBA entre o final da década de 1860 e década de 1870 e na Europa entre o final da década de 1870 e a década de 1880). Dentre eles, estão Rodolfo Amoedo (1857-1941), Belmiro de Almeida, Henrique Bernadelli (1858-1936), Pedro Peres (1850-1923),

¹³⁰ SCHWARCZ, Lilia K. M. “Sobre uma certa identidade paulista”. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (org.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. Série Nossa História 2. São Paulo: CIEE, 2005, p. 155.

¹³¹ SCHWARCZ, loc. cit.

¹³² ALVES, 2003, p. 27.

Benedito Calixto (1853-1927), Pedro Weingartner (1853-1929), Décio Vilares (1851-1931) e Aurélio de Figueiredo (1854-1916)¹³³.

Em comparação com esse conjunto de artistas, Almeida Júnior tem uma diferença fundamental: morreu antes da entrada no século XX. Essa questão ganha importância à medida que a maioria desses artistas se afastou mais significativamente do padrão estético consagrado pela AIBA a partir dos anos de 1900, passando a aceitar mais abertamente outros modelos estilísticos que, de certo modo, ficam evidenciados nas pinturas produzidas no período.

Essa questão pode ser verificada em obras como *Moça no Trigo* (1913-Col. Part.) e *Carrinho de Criança* (1916- Museu Castro Maya - IPHAN/MinC), de Eliseu Visconti (1866-1944). Nesta última, é nítida a reapropriação dos padrões pictóricos de artistas como Monet, Seurat ou Degas tanto pela temática adotada, uma mulher cuidando de uma criança em seu carrinho em uma paisagem natural – que pode ser um parque ou jardim – quanto pela luminosidade forte incidente sobre as vestes da personagem e o ambiente ao seu redor, além da coloração e tipo de superfície trabalhada. Aqui Visconti lança mão das técnicas impressionistas para o uso das cores, que deveriam estar justapostas, e não misturadas, cabendo ao espectador a tarefa de reconstruir o tom desejado pelo pintor por meio das impressões deixadas na retina.

Em Belmiro de Almeida (1858-1935), também é possível perceber que certas tendências estéticas presentes em suas pinturas foram mais desenvolvidas depois de 1900, a exemplo de *Le Chemin de la Ferme* (1920) ou *Roseira do Velho Quintal* (1923), onde identificamos um uso próprio da técnica do pontilhismo, desenvolvida em Paris por Seurat. Em comum a boa parte dessas obras, há a valorização de temas do cotidiano, a presença de casas rústicas como parte da iconografia além de uma luminosidade e coloração bem acentuadas, características que estavam presentes de certa forma nas pinturas de Almeida Júnior feitas nos anos de 1890.

Até certo ponto, a trajetória desses artistas é muito semelhante: a maioria teve formação inicial na Academia Imperial de Belas Artes, seguida por um aperfeiçoamento na Europa, em instituições públicas ou particulares de ensino, a exemplo da *École des Beaux Arts* e da *Académie Julian*, ambas em Paris. Depois de um período inicial de formação, todos esses artistas estabeleceram um circuito regular de viagens à Europa,

¹³³ Cf. Quadro 1.

com o intuito de fazer visitas a museus, exposições e ao ateliê de figuras renomadas no campo das artes, como Jules Joseph Lefebvre¹³⁴ ou Jean François Raffaëlli¹³⁵.

Nesse sentido, Almeida Júnior em muito se aproximou de seus colegas à medida que, após formação inicial em Paris, manteve contato com o ambiente artístico europeu por meio de viagens, nas quais visitou museus e exposições. A primeira delas foi à Roma e Florença em 1881, quando ainda estudava na *École*. Nessa ocasião, teria encontrado Rodolfo Bernadelli, que na época residia em Roma. Em 1887, fez uma nova viagem, na qual permaneceu na Europa por quatro meses¹³⁶. Uma terceira viagem foi feita em 1891, à bordo do navio Equateur, em companhia de Gabriel Rodrigues dos Santos, Américo Rodrigues dos Santos e a família do Conselheiro Antônio Prado¹³⁷. Sua última viagem foi feita no ano de 1896, em companhia de seu aluno Pedro Alexandrino.¹³⁸

Além das viagens regulares à Europa, outra característica comum à maioria desses artistas diz respeito ao fato de terem ocupado alguma posição institucional no campo das artes, desde professor dos Liceus de Artes e Ofícios de São Paulo ou Rio de Janeiro até a cadeira de professor ou diretor da Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, da Escola Nacional de Belas Artes. Pedro Peres e Belmiro de Almeida, por exemplo, foram professores de desenho do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e Benedito Calixto, de São Paulo; Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Pedro Peres foram professores da Academia Imperial de Belas Artes; Pedro Weingartner, Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Henrique

¹³⁴ Jules-Joseph Lefebvre nasceu em 1836 em Tournan e morreu em 1911 em Paris. Lefebvre um pintor acadêmico conhecido, sobretudo, por suas pinturas de nus femininos, além das pinturas de gênero e retratos. Em 1891, Lefebvre foi nomeado professor da *Académie des Beaux-Arts* do *l'Institut de France* e, posteriormente, deu aulas na *Academie Julian*, em Paris.

¹³⁵ Jean-François Raffaëlli nasceu em 1850 e morreu em 1924 em Paris. Foi um pintor de paisagem, de gênero, escultor e também ator. Não teve formação acadêmica, tendo frequentado apenas o ateliê de Gerome na década de 1860.

¹³⁶ In: *A Província de São Paulo*. São Paulo, 27 de fevereiro de 1887, p. 2; *Diário Popular*. São Paulo, 28 de fevereiro de 1887, p. 2 e *Imprensa Ytuana*. Itu, 22 de junho de 1887.

¹³⁷ In: LOURENÇO, 1980, p. 179.

¹³⁸ In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 28 de abril de 1896, p. 2.

Bernardelli e Modesto Brocos ocuparam cargos administrativos e como professores da Escola Nacional de Belas Artes¹³⁹.

Almeida Júnior foi um dos únicos artistas que não lecionou pintura nas instituições de ensino vigentes e, tampouco, ocupou qualquer cargo institucional a elas vinculado. E isso não ocorreu por falta de oportunidade: como dissemos, o artista foi convidado a ocupar a cadeira de pintura histórica no lugar de Vítor Meirelles, mas recusou a proposta. Pedro Peres teria ficado com o cargo em seu lugar.

Entendemos que essa questão está relacionada, em grande medida, à sua opção por permanecer em São Paulo, e não no Rio de Janeiro onde vigoravam a Academia Imperial de Belas Artes e, posteriormente, a Escola Nacional de Belas Artes. Assim, ele teria acompanhado de um ponto de vista relativamente distanciado todo um período de transição no qual a Academia Imperial transformou-se em Escola Nacional, bem como as reformas ocorridas nessa instituição, que opôs os artistas de sua geração em dois grupos: o dos *modernos* e o dos *positivistas*¹⁴⁰.

Não há indícios de que Almeida Júnior tenha participado diretamente dessas discussões em torno do ensino institucional de artes no país, tampouco se estimulado a vincular sua carreira a essas instituições. Como professor, o artista optou por dar aulas particulares em seu ateliê, que por sua vez eram anunciadas nos jornais paulistas, prática pouco comum no período¹⁴¹.

¹³⁹ Vale mencionar que a Escola Nacional de Belas Artes, fundada em 1890, constitui a versão republicana da Academia Imperial de Belas Artes. Trata-se de uma instituição que, sem contar com a figura de Pedro II como mecenas, fica encarregada pelo ensino de Belas Artes no Brasil, procurando renovar a sua estrutura com base na Academia Julian, em Paris. Na prática, seu modelo de ensino se manteve muito semelhante ao padrão anterior.

¹⁴⁰ O grupo denominado *moderno* era defensor de uma série de reformas na instituição, tendo como modelo a *Académie Julian*, na qual muitos desses artistas estudaram. Dentre as mudanças sugeridas pelo grupo, está a de garantir aos seus alunos a bolsa de estudos a Paris com regularidade – já que fora interrompida entre os anos de 1886 e 1887 – bem como enfatizar as belas artes como sua principal orientação de ensino. Faziam parte desse grupo artistas como Eliseu Visconti, os irmãos Bernardelli, França Júnior, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa. Já o grupo positivista, composto por Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo, defendia a manutenção dos padrões anteriores da AIBA, que definiam a instituição não apenas como escola de Belas Artes, mas também como espaço de aprendizagem de ofícios.

¹⁴¹ Em geral, as aulas eram noticiadas na seção de anúncios do jornal, uma espécie de classificados, onde localizavam-se propagandas de produtos e estabelecimentos.

Devemos levar em conta que nenhum artista paulista do período - dos poucos que tiveram destaque no campo artístico - participou institucionalmente da Academia ou Escola Nacional de Belas Artes. A grande maioria dos que tomaram parte dessas instituições era carioca ou de nacionalidade estrangeira, com exceção de Rodolfo Amoedo, nascido em Salvador, e Pedro Weingartner, filho de imigrantes alemães, mas nascido em Porto Alegre. Pedro Alexandrino e Benedito Calixto, por exemplo, sequer tiveram uma formação inicial na AIBA.

Contudo, Almeida Júnior era bem relacionado nesse meio artístico carioca, tanto é que recebeu o convite, no ano de 1886, para se inserir definitivamente naquele campo e, em 1887, foi nomeado professor honorário da AIBA. Sua recusa em lecionar naquela instituição, portanto, o diferencia dos demais artistas de sua geração e nos possibilita caracterizar a sua carreira como autônoma, ao menos do ponto de vista institucional. E o fato de ter optado por residir em São Paulo, atuando como artista “autônomo” é absolutamente coerente como a temática regionalista adotada em suas pinturas, na qual o caipira, enquanto “tipo genuinamente paulista” foi personagem valorizado na constituição de uma certa identidade ao Estado. Isso não significa que possamos explicar os temas regionalistas de suas pinturas exclusivamente por essa opção, mas apenas que ela ajuda a compreender sua adoção.

Quadro 1: ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS A ALMEIDA JÚNIOR

Artista	Cidade natal	Nascimento/morte	Formação no Brasil	Formação na Europa	Cargo institucional
Almeida Júnior	Itu (SP)	1850-1899	AIBA (1869-1875)	<u>Paris</u> : Aulas particulares (Cabanel) e EBA-Paris (1878-1882)	--
Pedro Peres	Lisboa	1850-1923	Liceu de artes e ofícios (1865) e AIBA (1868)	<u>Paris</u> : Aperfeiçoamento artístico por meio de visitas a museus (1879-1881)	Prof. de desenho no Liceu de artes e Ofícios (1885). Prof. de pintura histórica na AIBA (1889-1890)
Décio Vilares	Rio de Janeiro (RJ)	1851-1931	AIBA (1868)	<u>Paris</u> : Aulas com Cabanel. <u>Florença</u> : Aulas com Pedro Américo	--
Rodolpho Bernardelli	Guadalajara (México)	1852-1931	Aulas de escultura com Chaves Pinheiro e AIBA (1870-1876)	<u>Roma</u> : Aulas com Achille d'Orsi (1845 - 1929) e Giulio Monteverde (1837 - 1917).	Prof. da cadeira de escultura na AIBA (1885-1889). Diretor da ENBA (1890-1915)
Modesto Brocos	Santiago de Compostela	1852-1936	AIBA (1872-1875)	<u>Paris</u> : EBA-Paris (1877-1879 e 1882), <u>Madrid</u> : Real Academia de Belas Artes de San Fernando e aulas com Federico Madrazo y Kuntz (1879-1881) e <u>Roma</u> : Accademia Chigi e Círcolo Internazionale (1883-1887).	Membro do Conselho Nacional de Belas Artes, Prof. de desenho da ENBA (1890-1896), prof. catedrático da ENBA (1915) e prof. de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1933).
Benedito Calixto	Conceição de Itanhaém (SP)	1853-1927	Aprende pintura com o tio Joaquim Pedro de Jesus.	<u>Paris</u> : Académie Julian e aulas com Jean-François Raffaëlli.	Prof. de desenho e pintura na Ass. Instrutiva José Bonifácio (Santos)
Pedro Weingartner	Porto Alegre (RS)	1853-1929	Aulas de pintura com Araújo Guerra	<u>Hamburgo</u> : Liceu de Artes e Ofícios (1879). <u>Baden</u> : Escola de Belas Artes (1879-1882). <u>Paris</u> : aulas com Robert-Fleury e Bouguereau. <u>Berlim</u> : Real Academia de Belas Artes (1883)	Prof. de desenho figurado na ENBA (1891-1893)
Aurélio de Figueiredo	Areias (PB)	1854-1916	AIBA	<u>Florença</u> : Aulas com Antonio Ciseri, Nicola Borabino e Stefano Ossi (1876-1878).	--
Pedro	São Paulo	1856-1942	Aulas com João	<u>Paris</u> : Aulas com René-Loui Chrétien e	Prof. de desenho no Liceu de artes e

Alexandrino	(SP)		Boaventura da Cruz e Almeida Júnior. AIBA (1887-1888) e ENBA (1890-1892)	na Académie Fernand Carmon. Estuda no ateliê de Antoine Vollon, de Lauri e com o pintor Monroy.	ofícios de São Paulo.
Rodolfo Amoedo	Salvador (BA)	1857-1941	Liceu de artes e ofícios (1873) e AIBA (1874)	<u>Paris</u> – Académie Julian (1879) e EBA-Paris (1880-1887)	Prof. de pintura histórica e pintura de paisagem da AIBA, prof. de desenho da Escola Politécnica do RJ, prof. e vice-diretor da ENBA.
Belmiro de Almeida	Serro (MG)	1858-1935	Liceu de artes e ofícios (1869-1874) e AIBA (1874-1880). Aulas com Bernadelli e Amoedo em ateliê livre.	<u>Paris</u> – Aulas com Jules-Joseph Lefebvre e B. Constant et Pelez (1888). École National Supérieure des Beaux-Arts (1888).	Prof. de desenho no Liceu de artes e ofícios (1879-1883) e na ENBA (1893-1896).
Henrique Bernardelli	Valparaíso (Chile)	1858-1936	AIBA (1870-1878)	<u>Roma</u> : Estuda no ateliê de Domenico Morelli	Prof. de pintura na ENBA.

1.9. Pintor caipira ou pintor de caipiras?

Sobre os anos em que o pintor ituano estudou em Paris, conta-se um episódio singular, que ganhou diversas versões e revelaria a faceta supostamente provinciana do artista. O primeiro a relatá-lo foi o crítico Gonzaga Duque:

Contam que indo a Paris um brasileiro importante pediram-lhe para visitar o atelier de Almeida Júnior e notar os progressos que elle conseguira em três ou quatro annos de estudo. Satisfazendo ao pedido e aceitando a incumbência, foi ter com o artista brasileiro. Admirou-se de vel-o. O moço conservava ainda os mesmos gestos, o mesmo typo desconfiado e tímido, a mesma maneira de falar, dos caipiras. O que fez, sobretudo, pasmar ao visitante foi ouvil-o dizer:

-Istou mórtó pór mi pilhar nó Brasília!¹⁴².

Posteriormente, essa visita não identificada ganhou uma feição: para Fernando Jorge¹⁴³, quem teria visitado Almeida Júnior foi o Visconde de Nioac (Manuel Antonio da Rocha Faria), responsável por fornecer-lhe a pensão concedida por Pedro II. Outros afirmam que a expressão “Istou mórtó pór mi pilhar nó Brasília” fora repetida pelo artista a todo brasileiro que o visitava em Paris. De uma forma ou de outra, o episódio está presente em praticamente todas as biografias do pintor – desde Gonzaga-Duque até Gastão Pereira da Silva¹⁴⁴ e Vicente de Paulo Vicente de Azevedo¹⁴⁵ - bem como o fato de Almeida Júnior ter preservado o seu sotaque caipira mesmo após anos de estudo em Paris. Em comum a todas essas versões, há a preocupação em caracterizar Almeida Júnior como um provinciano, um “paulista genuíno”.

Apesar de talento reconhecido, consensualmente, entre seus biógrafos, o artista foi freqüentemente descrito como de temperamento extremamente tímido, o que teria dificultado as suas relações ao longo da carreira. Em relação à suposta timidez e modéstia do pintor, inclusive em sua vida profissional, há como exemplo um artigo escrito para o

¹⁴² DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1888, p. 154.

¹⁴³ JORGE, F. “Almeida Júnior”. In: *Vida dos grandes pintores do Brasil*. São Paulo: Ed. Martins, 1954.

¹⁴⁴ SILVA, 1946.

¹⁴⁵ AZEVEDO, 1984.

Diário Mercantil e republicado no *Imprensa Ytuana*, no qual o escritor português Lino de Assunção, faz o seguinte comentário:

Às grandes qualidades de artista, Almeida junta um grande defeito... Não tem pose. Não sabe rufar o tambor de manhã até a noite à porta de seu ateliê, e quando o editor do Catálogo ilustrado do Salão lhe vai pedir o desenho dos quadros expostos, ele desculpa-se e recusa, alegando a falta de tempo... quando tantos outros ainda não têm o quadro no Salão e já mandaram o desenho ao editor!¹⁴⁶

Por exemplo, nos relatos sobre a ocasião em que Pedro II conhecera Almeida Júnior, conta-se que o artista “veio quase aos arrancos puxado pelo Visconde de Parnaíba”¹⁴⁷. Se dependesse de sua timidez, Almeida Júnior não conheceria Pedro II e, conseqüentemente, não teria ganhado a bolsa de estudos para aperfeiçoar-se em Paris.

A timidez do pintor é uma constante nos relatos sobre sua vida, assim como a sua suposta simplicidade. Em geral, estes atributos são diretamente associados às suas pinturas, especialmente às regionalistas, em que o caipira é representado. Vejamos o caso da crítica de Miranda Azevedo:

A timidez era o traço moral de seu caráter, o que não impedia a firmeza de alma e inflexibilidade de tẽmpera que revelou em toda sua vida. [...] O fundo de seu temperamento artístico era a simplicidade contemplativa, o que se depreende de toda evolução corporificada em sua obra; daí naturalmente a predileção pelo estudo de nossa natureza primitiva, e dos tipos que mais se lhe aproximam¹⁴⁸.

Já Gastão Pereira da Silva, ao abordar a chegada do pintor à Academia, fez questão de destacar o choque que este causou nos demais professores e alunos.

Ele era – assegurou um de seus biógrafos – o mais autêntico e genuíno representante do tradicional tipo paulista.

¹⁴⁶ *Imprensa Ytuana*, Itu: 27 de abril de 1884.

¹⁴⁷ LOBO, Pelágio, 1950.

¹⁴⁸ AZEVEDO, Miranda. “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. IV. São Paulo: 1898/9, p. 608.

Mas, acrescentamos nós, sem nenhum traquejo do homem da cidade. Falava como os primitivos provincianos e talqualmente estes vestia-se, andava, retraia-se.

Em que pareça estranho, nunca Almeida Júnior procurou se afastar dessas atitudes. Queria ser mesmo assim. Temia até que um dia viesse a perder as características rústicas da personalidade.¹⁴⁹

É possível observar a preocupação do autor em caracterizar Almeida Júnior como um homem rústico, que preservou todas as características de sua terra, quer estivesse no Rio de Janeiro, quer em Paris. Mais do que considerá-lo como um provinciano, interessava a Silva estabelecer uma identidade entre criador e criatura, entre o artista e os caipiras representados em suas pinturas regionalistas.

Ezequiel Freire - amigo de Almeida Júnior - em artigo sobre a obra *Caipiras Negaceando* (1888-MNBA), leva ao extremo essa aproximação:

Almeida Júnior, étnica e fisicamente, é um genuíno paulista, sem jaça. Retraído no bulício, cismador, contemplativo, ama os sítios silvestres, os vagos rumores das matas solitárias; (...) é a rediviva alma dos bandeirantes. (...) Negros cabelos untuosos e corredios; olhos pardos brilhantes, pele morena, firme, luzente; barba escassa, estatura meã, atitudes curvilíneas, marcha ondulante e rítmica; na simpática figura de Almeida Júnior parecem fundidas em natural harmonia e definitivo equilíbrio os múltiplos elementos étnicos que concorreram para a constituição de nossa raça (...).

A voz cantada, melodiosa e dolente, tão característica da população do interior paulista; a sua prosódia ingenuamente incorreta e frases elípticas, de estrutura primitiva, espontânea, sem nenhuma arte, fortemente ilustrada pelo gesto copioso, franco e expressivo (...).¹⁵⁰

Note-se que, nesse caso, Freire não aproxima Almeida Júnior do conteúdo de suas pinturas (no caso, *Caipiras Negaceando*) apenas por características de sua personalidade, como a timidez e a modéstia. Trata-se de uma aproximação substancial, que passa pela corporalidade, pelo gesto, aparência física, constituição racial, jeito de andar e de falar. O artista quase se confunde com os caipiras de *Negaceando*, embrenhados na mata.

Nesse mesmo sentido, em 1917, Monteiro Lobato fez o seguinte comentário: “Em contacto permanente com o homem rude do campo, único que o interessava porque único

¹⁴⁹ SILVA, op. cit., p. 41.

¹⁵⁰ FREIRE, Ezequiel. “Arte paulista: os caipiras negaceando por Almeida Júnior”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 14 de outubro de 1888, p. 1.

representativo, hauriu sempre no estudo deles o tema das suas telas. Compreendia-os e amava-os. Ligava-o a eles uma profunda afinidade racial”¹⁵¹.

A idéia subjacente a esta afirmação é a de que apenas um artista que compartilhasse substancialmente da experiência da vida no campo teria condições de transformá-la em pintura, de ser fiel a ela. Assim, existiria uma diferença fundamental entre o modo de pintar de Almeida Júnior e aquele consagrado pelos cânones acadêmicos: para Monteiro Lobato, a relação entre o pintor e o objeto representado não deveria estar mediada por convenções, mas pela experiência vivida, ou por uma “profunda afinidade racial”.

Lobato foi partidário declarado de uma estética naturalista, influenciada em grande medida pelos ideais do positivismo, em voga a partir de meados do século XIX. Ser naturalista representava, para ele, a oposição à cópia de outras obras de arte. A arte deveria resultar da observação direta da natureza, sem a mediação de modelos ou tópicos preestabelecidos. Assim, a boa obra era produto de um confronto direto com o real. Levar a natureza para o quadro significava domesticá-la, correspondendo a mais uma vitória do homem sobre o meio.

A paisagem bravia, a natureza em bruto, despenteada; aqui, já domada pelo homem – numa vitória de huno que é o armazenamento de tudo; ali, inda em luta com ele – assumindo aspectos de campo de batalha; além, intacta, defendendo com ferocidade a virgindade inilenaria e esmagando o espectador com o imprevisto da sua majestade, exige do pintor um pincel mais atrevido e tintas mais enérgicas do que as vezeiras no reproduzir a frisada paisagem européia, onde o homem destruiu quanto era selvaticueza, ordenando-a aos caprichos duma orientação.

A paisagem é lá a vitória do homem sobre a natureza. Aqui é a luta, cem vezes a derrota, nunca a vitória completa.

Pouca gente compreende isto.¹⁵²

Embora defendesse que a arte deveria se relacionar com o meio, e apenas o meio constituiria o elemento definidor dos diferentes estilos que as obras de arte assumem, não era o caso de copiar a natureza como em uma fotografia, de maneira perfeita e impessoal. Assim como Zola, para o autor em questão era necessário conciliar fidelidade ao real com

¹⁵¹ LOBATO, M. “Almeida Júnior”. In: *Revista Paulistânea*, 34. São Paulo: maio/jun 1950, p. 05.

¹⁵² LOBATO, José Monteiro. “A paisagem brasileira: a propósito de Wasth Rodrigues”. In: *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 55/56.

originalidade, temperamento, senso estético¹⁵³. Aqui fica claro que a natureza por si só não seria capaz de oferecer todo o instrumental estético ao artista. Há algo mais, para além da natureza, necessário para que a boa obra de arte seja realizada.

O naturalismo em Lobato só se afirmou como a boa arte por oposição ao academismo e à Instituição que o promovia, a Academia Imperial de Belas Artes - transformada posteriormente na Escola Nacional de Belas Artes. O autor parece não levar em conta a formação de Almeida Júnior nessa escola, seguida pelo aperfeiçoamento na Europa. Todo o mérito do pintor seria devido à sua experiência pessoal junto à população rural e à observação direta da natureza, e não à sua formação acadêmica. Em artigo sobre Pedro Américo, o autor afirma:

Infelizmente a orientação da Academia era naquele tempo absurda, no sentido de tolher o surto numa arte abeberada nas fontes raciais, para glória maior de um classicismo caquético.

Estava em moda o biblicismo. (...)

Esqueciam os nossos avós de que a grande bíblia é a Natureza; e só é capaz de frutos opimos a arte que olha em redor de si e toma homens e coisas como os vê e os sente, dando de ombros aos sobrecechos carregados e aos ares de desprezo dos empoados bonzos do passado morto.¹⁵⁴

Não pretendemos nos deter mais do que isso nas idéias de Lobato e na maneira pela qual elas se modificaram ao longo dos anos. Interessa, apenas, ter em vista que a aproximação estabelecida entre Almeida Júnior e as personagens caipiras de sua pintura é uma recorrência que perdura no tempo, especialmente em meio a autores e críticos que se diziam naturalistas ou defendiam a consolidação de uma arte “genuinamente nacional”.

O mais interessante disso é que o próprio Almeida Júnior se fez, em certa medida, caipira, assumindo a personagem que lhe fora atribuída e contribuindo para consolidar sua imagem de “autêntico representante” daquela cultura, identificando-se como um provinciano, do mesmo modo que o fez Benedito Calixto em relação à sua “identidade caiçara”¹⁵⁵. Alves considera que uma certa “identidade caiçara” de Benedito Calixto não

¹⁵³ LOBATO, 1972.

¹⁵⁴ LOBATO, Monteiro: “Pedro Américo”. In: *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1951, p. 71, 72.

¹⁵⁵ ALVES, 2003.

pode ser entendida apenas como constrangimento, mas como um “discurso estrategicamente elaborado (embora não necessariamente de maneira consciente)”¹⁵⁶. Tal discurso estaria orientado para a sua consolidação no campo artístico da São Paulo de fins do século XIX e início do XX. A mesma afirmação, certamente, pode ser feita em relação ao artista ituano.

Almeida Júnior nunca negou publicamente os tantos comentários divulgados na imprensa por seus contemporâneos a respeito de sua *caipirice*, inclusive aqueles realizados por seus amigos íntimos, que o conheciam bem, como Ezequiel Freire. Ele também se definia como um homem tímido, a despeito de todas as relações intensas que cultivava com as elites paulistas e cariocas da época. Inclusive, ao preencher um questionário em francês no álbum da filha do Conselheiro Antonio Prado, ele respondeu que sua principal característica era a *timidité*¹⁵⁷.

Além disso, as opções do artista ao longo de sua carreira, como a de não morar no Rio de Janeiro, mas em São Paulo, contribuíram para mantê-lo próximo de uma rede de relações que possuía no meio rural paulista. Se, por um lado, Almeida Júnior participou de um circuito que movimentava os artistas do período rumo à Europa, em uma tendência de expandir seus contatos e conhecimentos, em contrapartida, notamos também um movimento centrípeto de sua parte. Almeida Júnior retornava, com uma certa frequência, para Itu e cidades próximas, como Piracicaba, onde cultivava antigas amizades e contatos com parentes.

Em suma, se quisesse dissociar a sua imagem do meio rural, caipira, o artista teria optado por distanciar-se, inclusive em suas escolhas pictóricas, desse universo. Contudo, apesar de ter ciência da maneira pela qual sua imagem era reconhecida publicamente, Almeida Júnior nunca agiu com o intuito de se distinguir desses atributos, muito pelo contrário: ele partilhava com seus biógrafos e críticos um mesmo universo de significações, no qual o caipira foi amplamente valorizado como figura “genuinamente paulista e nacional”.

¹⁵⁶ Idem, *ibid.*, p. 46.

¹⁵⁷ O questionário encontra-se reproduzido em: LOURENÇO, 1980, p.217.

Devemos ponderar que está em questão não a veracidade desses relatos, mas o fato de terem sido, do ponto de vista simbólico, “eficazes”¹⁵⁸. É possível que Almeida Júnior fosse de fato um homem tímido, de sotaque característico e com uma certa preocupação com seus costumes locais, “tipicamente caipiras”. Interessa-nos saber o motivo pelo qual tais características foram levadas ao extremo nos textos biográficos que tratam do pintor, e que perduram tanto em artigos contemporâneos ao artista, como os de Gonzaga-Duque e Ezequiel Freire, quanto em posteriores, como os de Lobato, Silva, Fernando Jorge, e Azevedo¹⁵⁹.

No entanto, apesar de tímido e retraído, Almeida Júnior não demonstrou falta de traquejo na grande cidade e tornou-se um homem cada vez mais dotado de contatos com a imprensa, políticos e fazendeiros, sabendo articular-se no ambiente em que viveu. Por exemplo, quando retornou de Paris, o artista teve a preocupação de ampliar o seu prestígio, com a realização de uma série de exposições em seu ateliê e outros lugares centrais em São Paulo e no Rio de Janeiro.

As pinturas de Almeida Júnior foram levadas a público em diversas ocasiões na cidade de São Paulo. Na casa Volsak, localizada na rua Direita, foram expostos retratos de sua autoria nos anos de 1888 e 1890, como o de *Clemente Falcão de Souza Filho* (s/d, FD-SP)¹⁶⁰. Na casa Henshel, expôs o retrato do Barão de Ramalho¹⁶¹. Em 1875, apresentou

¹⁵⁸ A noção de “eficácia simbólica” foi desenvolvida por Lévi-Strauss, ao narrar um canto xamanístico cujo objetivo é a cura de um parto difícil. Nesse caso não está em questão se o conto do xamã objetivamente curou a parturiente, ou seja, se foi “eficiente”. O importante é que xamã e parturiente compartilham dessa crença. E ambos são membros de uma sociedade que acredita nela. Enfim, em vez de “eficiente”, o canto do xamã pode ser considerado, antes de tudo, “eficaz”. Ao dar uma ordem ao insuportável, a dor deixa de ser apenas um fenômeno físico e é ordenada pelo mito, adquirindo, desse modo, um caráter simbólico.

¹⁵⁹ DUQUE-ESTRADA, 1888; FREIRE, 1888; LOBATO, 1950; SILVA, 1950; JORGE, 1954; AZEVEDO, 1984.

¹⁶⁰ “Retrato a Óleo”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo, 19 de abril de 1888, p. 2; “Retrato a Óleo”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 18 de abril de 1888, p. 2; “Retrato a Óleo”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 20 de abril de 1888, p. 1.

¹⁶¹ “Retrato à Óleo”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 09 de agosto de 1888, p. 2.

seis obras na vitrine da Casa Garraux, dentre elas *Tarquínio e Lucrecia* e *O Belizário*¹⁶². Em 1892¹⁶³, expôs nessa mesma casa um outro retrato de sua autoria.

Também promoveu exposições em seu ateliê, das quais ganharam destaque na imprensa a da tela *Caipiras Negaceando* (outubro de 1888)¹⁶⁴, e outras de obras diversas realizadas em junho de 1894 e junho de 1895¹⁶⁵, além da exposição que promoveu de *Partida da Monção* (1897-MP) em dezembro de 1897 em um barracão na rua do Paredão¹⁶⁶. No Rio de Janeiro, não podemos deixar de mencionar sua participação constante nas exposições anuais da Escola Nacional de Belas Artes, de 1894 a 1899. Cumpre destacar ainda que, em 1898, recebeu a medalha de ouro pela tela *Partida da Monção*¹⁶⁷.

Assim, o relato biográfico de Almeida Júnior pode ser narrado como um processo ascendente de atuação e reconhecimento públicos. Entendemos que tal ascensão não é meramente casual, ou devida a algum tipo de talento nato do artista. Ela envolve, sobretudo, a maneira particular pela qual o artista se inseriu em uma rede de produtores de

¹⁶² “Quadros a óleo”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 18 de fevereiro de 1875.

¹⁶³ *Correio Paulistano*. São Paulo: 10 de dezembro de 1882, p. 1.

¹⁶⁴ Muitas foram as notícias com vistas a divulgar ou comentar a pintura *Caipiras Negaceando* na ocasião de sua exposição. Mencionamos, a seguir, apenas algumas delas: “O Quadro de Almeida Júnior”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 8 de outubro de 1888, p. 2; “Caipiras Negaceando”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 9 de outubro de 1888, p. 2; QUEIRÓS, Wenceslau de. “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 9 de outubro de 1888, p. 1; “Arte paulista”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 9 de outubro de 1888, p. 2; “Almeida Júnior”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 10 de outubro de 1888, p. 2 e FREIRE, Ezequiel. “Arte Paulista: os Caipiras Negaceando por Almeida Júnior”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 14 de outubro de 1888.

¹⁶⁵ Dentre elas: “Exposição de Pintura”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 9 de junho de 1894, p. 2; “Exposição de Pintura”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 25 de junho de 1894, p. 2; “Retrato”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 28 de setembro de 1894, p. 2; “Exposição de Pintura”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 16 de junho de 1895, p. 1 e “Almeida Júnior”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 17 de junho de 1895.

¹⁶⁶ Cf. “Partida da Monção”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 23 de dezembro de 1897, p. 2; “Arte”. In: *O Commercio de São Paulo*. São Paulo: 24 de dezembro de 1897, p. 1; “Monções de Cuyabá”. In: *O Commercio de São Paulo*. São Paulo: 27 de dezembro de 1897, p. 2; “A Partida da Monção, quadro de Almeida Júnior”. In: *Diário Popular*, São Paulo: 1º de janeiro de 1898.

¹⁶⁷ ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Exposição Geral de Belas Artes 5º*. Rio de Janeiro, Tipografia Pereira Braga, 1899.

obras de arte e seus receptores (o público em geral, os compradores, as imprensas paulista e carioca).

Mesmo considerando a hipótese de que o artista tivesse, em certa medida, características como a timidez e o sotaque caipira, estas constituem, certamente, apenas uma de suas facetas. O pintor ituano e o conjunto de suas obras são “bons para pensar”, justamente, por assumirem uma posição de mediação entre o campo e a cidade, a civilização e a rusticidade e sua biografia ajuda, em grande medida, a repensarmos essas mesmas dicotomias.

Almeida Júnior, como um homem de seu tempo, traz em sua história de vida, muitas das contradições existentes na São Paulo de fins do século XIX. É certo que, nesse período, a cidade atravessou um processo de ascensão econômica, política e demográfica¹⁶⁸. A capital da província passou por um crescimento em ritmo até então desconhecido.

Contudo, como bem observou Fraya Frehse, a São Paulo desse período não pode ser entendida apenas na chave da ruptura (modernização e racionalização dos espaços públicos) ou da continuidade (persistência de relações sociais estamentais, herança de um passado escravista e patriarcal). Em vez disso, trata-se de pensá-la a partir de temporalidades históricas distintas, em que a modernidade é gestada no interior de um universo de relações cujo *passado rural* se faz presente. E essas tensões entre passado e presente podem ser reveladas também em pequenos detalhes – em um gesto, um sotaque, ou uma expressão da fala.

[...] o modo pelo qual as pessoas vivenciam e percebem o mundo que criam, ao mesmo tempo em que são por ele criadas, é prenhe de história. Gestos, ações,

¹⁶⁸ Fraya Frehse, em estudo sobre a São Paulo de fins do Império, levantou que a população recenseada de São Paulo contava com 31.385 habitantes em 1872 e 64.934 em 1890. Cf. *Recenseamento Geral 1872*, Rio de Janeiro, Typografia de G. Leuzinger & Filhos, s.d., p. 427 e *Sexo, raça, estado civil, nacionalidade, filiação, culto e analphabetismo da população recenseada em 31 de dezembro de 1890*, Rio de Janeiro, Officina da estatística, 1898, p. 134 apud FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 106. Já Flávio Azevedo Marques de Sá aponta que, se em 1890 foram recenseados 64.934 habitantes, esse número cresceu para 239.820 habitantes no ano de 1900. Cf. SAES, Flávio Azevedo Marques de. “Industrialização e Urbanização”. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *São Paul: uma Viagem no Tempo*. São Paulo: CIEE, 2005.

relações e concepções que permeiam a vida de todo dia são dotados de temporalidades históricas precisas, que coexistem no espaço e no tempo.¹⁶⁹

Do mesmo modo, a história de vida de Almeida Júnior, bem como sua produção pictórica, é carregada de tensões entre diferentes temporalidades. O artista nasceu em Itu e assumiu uma certa “identidade caipira”, mas manteve uma rede de relações na capital do Estado, no Rio de Janeiro e em Paris. Sua formação é devida ao mecenato do imperador D. Pedro II, mas sua carreira só se mantém por meio do público comprador. Sua produção pictórica é fiel aos preceitos da AIBA, mas o artista esteve receptivo a certas tendências estéticas não acadêmicas, que tem como expoentes as figuras de Millet, Lepage e Manet. Por meio dessa biografia, tentamos demonstrar como essas tensões não constituem grandes divisores, fechados em si mesmos, mas se permeiam mutuamente. O artista esteve na passagem, no trânsito entre essas diferentes temporalidades pertencendo, a um só tempo, a diversos e muitos tempos.

1.10. Almeida Júnior entre o mecenato de Pedro II e um certo mercado das artes paulistano

É interessante notar que um modo específico de fazer pintura, o academismo, tendo como suporte a AIBA, manteve-se estritamente vinculado a uma forma de governo, o Segundo Reinado. Isso porque os valores consagrados pela pintura acadêmica se coadunam com a proposta imperial, de vincular a arte a uma instituição própria com elevado grau de exigências, formando uma elite qualificada. Tanto é que, em muitos momentos, a crítica ao academismo coincidiu com a crítica ao Império e com o próprio movimento republicano, que contou com a adesão de uma certa burguesia paulista, em ascensão.

Temos como exemplo Gonzaga-Duque (1863-1911), republicano, crítico declarado do Império e que se posicionou contrário à arte praticada em instituições acadêmicas. Nesse sentido, ao enaltecer a pintura de Almeida Júnior, o autor discordou da afirmação recorrente de que ele seria um seguidor de Alexandre Cabanel, dizendo que o francês “não é mais do que o pintor oficial e massudo de alguns amadores caducos da França

¹⁶⁹ FREHSE, 2005, p. 27.

moderna”¹⁷⁰ e ainda, que Almeida Júnior seria um “dissidente do convencionalismo acadêmico”¹⁷¹ e, por essa razão, foi tão valorizado pelo autor.

Podemos considerar que a dinâmica da produção pictórica de Almeida Júnior esteve relacionada, em grande medida, à dupla posição ocupada pelo artista. Primeiramente, ele iniciou sua carreira como pintor acadêmico, formado de acordo com os preceitos ensinados pela AIBA e pela Escola Superior de Belas Artes de Paris. Além disso, é preciso levar em conta que seu ingresso efetivo no campo artístico ocorreu com a sua ida a Paris, e que ele é devido ao amparo pessoal de Pedro II, o “mecenas das artes”. Por outro lado, sua fase de maior prestígio e ascensão social ocorreu posteriormente, nos início dos anos republicanos, junto a políticos, fazendeiros e empresários que contribuíram para a ascensão desse novo modo de governo; como Cesário Motta Júnior e Bernardino de Campos.

Por fim, no período em que esteve em Paris, o artista estabeleceu contato com pintores que atuavam fora da academia, especialmente de estilos classificados como realista e naturalista, a exemplo de Courbet, que teria sido um de seus contatos. Posteriormente, quando voltou a São Paulo, suas influências não acadêmicas foram reforçadas, junto a esses críticos do Império e também do academismo, como o caso já citado de Gonzaga-Duque¹⁷².

Em contrapartida, embora tenha sido bem recebido entre os críticos aos antigos modelos de produção artística, Almeida Júnior sempre manifestou gratidão por seu mecenas, Pedro II, aliada a uma certa nostalgia por uma época em que não era necessário vender pinturas para sobreviver, ainda mais para um público que, em suas palavras, nada entendia do assunto. Miranda Azevedo, em artigo publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do qual Almeida Júnior foi membro, afirmou que o artista guardava “profunda veneração pela memória de Pedro II, mas não era inimigo da República”. Ainda de acordo com Azevedo:

[Almeida Júnior] conservou na adversidade a gratidão ao monarca que o auxiliou efetivamente em sua carreira artística, ao invés de tantos outros

¹⁷⁰ DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Impressões de um Amador*: Textos esparsos de crítica (1882-1909). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 60.

¹⁷¹ Idem, *ibid.*, p. 66.

¹⁷² Note-se que Gonzaga-Duque assumiu abertamente, nas diversas revistas em que trabalhou, a posição de defensor da renovação da arte brasileira em nome de uma arte verdadeiramente nacional.

abissínios que, cumulados de favores por ele e pela família imperial, enlamearam depois as escadas do palácio do governo republicano com as abjeções do seu servilismo adesista.¹⁷³

Não se pode ignorar, nesse caso, a dimensão simbólica atribuída à figura do Imperador, que teria perdurado no imaginário nacional mesmo após o fim da monarquia. De acordo com Schwarcz, “o imperador é antes de mais nada o lugar da imaginação e de uma grande representação. É ele o sábio mecenas que acompanha as escolas do país, o amigo íntimo da casa, um conselheiro em temas de destino, um amuleto em casos de sorte”.¹⁷⁴

José Murilo de Carvalho, em estudo sobre o período inicial da República no Brasil, demonstra as dificuldades encontradas pelas elites desse novo modo de governo em implantar uma simbologia própria, desvinculada da figura do rei¹⁷⁵. Esse projeto teria fracassado em grande medida, evidenciando “não apenas o pequeno impacto da invenção de tradições republicanas, como sobretudo a penetração de uma simbologia imperial, para além dos marcos políticos oficiais”.¹⁷⁶

No caso de Almeida Júnior, a política imperial voltada para as artes, com a atuação de D. Pedro II como mecenas e de um certo amparo institucional para que os artistas se aperfeiçoassem, sempre foi por ele valorizada, por oposição a uma suposta falta de incentivo que vigorava no Brasil e, mais intensamente, na São Paulo de fins do século XIX.

No final de sua estadia em Paris, o artista presenteou o imperador com *Fuga para o Egito*, pintura religiosa feita em 1881 e exposta em Paris no ano seguinte. De acordo com Lourenço, muitas outras telas também foram enviadas a Pedro II, contribuindo para que se estabelecesse um vínculo continuado entre o artista e o imperador¹⁷⁷. Em contrapartida, o Imperador e membros da corte, como a Princesa Isabel e o Conde d’Eu o visitaram em seu

¹⁷³ AZEVEDO, Miranda. “José Ferraz de Almeida Júnior”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. IV, p. 608, 1898/9.

¹⁷⁴ SCHWARCZ, Lilia K. M. *As Barbas do Imperador: D Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras: 2004, p. 519.

¹⁷⁵ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁷⁶ SCHWARCZ, *ibid.*, p. 19.

¹⁷⁷ LOURENÇO, 1980.

ateliê nos anos de 1884 e 1886, com o intuito de prestigiar o seu trabalho. Além disso, em 1885, a AIBA - Instituição que, como foi dito, esteve estritamente vinculada à figura do imperador - concedeu a Almeida Júnior o título de *Cavalleiro da Ordem da Rosa*, por merecimento artístico.

Em 1891, ano em que morreu o ex-Imperador Pedro II, Almeida Júnior publicou uma nota no jornal na qual expressa sua gratidão pelo antigo mecenas e, em seguida, manda rezar uma missa em sua homenagem no dia 12 de dezembro, na Igreja da Sé¹⁷⁸. Tal publicação ocorreu, justamente, em um período de certa turbulência política no cenário republicano, no qual o então presidente do Estado, Américo Brasiliense, apoiou Deodoro da Fonseca no golpe de Estado de 3 de novembro e foi afastado do cargo. Em meio a essa instabilidade, os monarquistas defendiam publicamente a restauração do antigo regime.

Se a carreira de Almeida Júnior foi efetivamente iniciada e incentivada por meio de um apadrinhamento, qual seja, o amparo do imperador, prática comum na política cultural do Segundo Reinado; ela só se manteve à medida que o artista se estabilizou no mercado das artes, a partir da venda de seus retratos por encomenda, principalmente para uma certa burguesia paulista, em sua maioria republicana. Só para citar alguns exemplos, o artista teria realizado encomendas para o engenheiro Adolfo Augusto Pinto¹⁷⁹, o advogado Clemente Falcão de Souza Filho¹⁸⁰ e Dona Veridiana Prado¹⁸¹, dama da sociedade paulista.

¹⁷⁸ ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. “Gratidão”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 e 11 de dezembro de 1891.

¹⁷⁹ Sob encomenda do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, Almeida Júnior pintou, em 1891, o retrato de sua família. Trata-se da obra *Sem título (Cena da família de Adolfo Augusto Pinto)*, que pode ser encontrada no acervo da Pinacoteca do estado de São Paulo.

¹⁸⁰ O retrato de Clemente Falcão de Souza Filho (1834-1887) foi produzido por encomenda para a Faculdade de Direito do Largo São Francisco no ano de 1888, logo após o seu falecimento. Nesse mesmo ano, a obra foi exposta a público na casa Volsak, localizada na Rua Direita, e foi muito elogiada na imprensa do período. Cf. “Retrato a óleo”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 18 de abril de 1888, p. 2; “Retrato a óleo”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 19 de abril de 1888, p. 2 e “Retrato a óleo”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 20 de abril de 1888.

¹⁸¹ Dona Veridiana Valéria da Silva Prado (1825-1910) pertencia a uma família tradicional em São Paulo, sendo filha de Antônio da Silva Prado, o Barão de Iguape. Dona Veridiana teria sido uma grande dinamizadora do ambiente artístico e cultural de São Paulo, tendo promovido, em seu palacete, inúmeras reuniões sociais e intelectuais além de exposições. Foi para o teto deste mesmo palacete que ela teria

Veremos na segunda parte dessa dissertação como, em meio aos conflitos políticos de sua época e tendo em vista um certo mercado das artes com o qual se confrontou, o artista soube dosar suas inovações, produto do contato com outros movimentos artísticos, de modo a conciliar as técnicas e procedimentos pictóricos acadêmicos com uma luminosidade e temática não usuais pelos artistas da academia. Alguns exemplos de telas produzidas nesse sentido são: *Derrubador Brasileiro* (fig. 61), *Partida da Monção* (fig. 38), *Caipira Picando Fumo* (fig. 63) e *Amolação Interrompida* (fig. 64). Todas essas pinturas trazem como temática atividades cotidianas e, exceto por *Derrubador Brasileiro*, possuem luminosidade um tanto acentuada.

Tendo em vista que sua produção esteve voltada, em grande medida, para as demandas do público comprador, podemos observar que, de um modo, geral, sua obra é bem recebida não apenas em meio a esse público, mas também entre os críticos da época, em artigos publicados em livros, jornais e periódicos. Gonzaga Duque, em publicação datada de 1888, afirmou, em tom enaltecedor:

Pois bem, d'este modesto provinciano, inalteravelmente roceiro, surgiu um artista de valor, e um dos mais intimamente ligados às condições esthéticas da sua época, o mais pessoal, e, sem dúvida, um dos que melhor sabem expressar, com toda clareza e nitidez de um estylo á Breton, os assumptos tomados de improviso á uma página da Bíblia, da História, ou simplesmente da vida de todos os homens¹⁸².

Assim como Gonzaga Duque, também Ezequiel Freire¹⁸³, Wencesláu Queirós e Félix Ferreira¹⁸⁴, críticos contemporâneos ao pintor, reconhecem Almeida Júnior como um grande talento, um artista notável, brilhante.

Tais críticas, quando tinham conotação negativa, assumiam mais um caráter reparador. O que notamos, em muitos casos, é o fato de os críticos preferirem um determinado tipo de tela composta por Almeida Júnior em detrimento de outro. Aqueles

encomendado de Almeida Júnior uma pintura. Trata-se da tela *Aurora* (fig. 37). Tal encomenda foi muito comentada pela imprensa da época. Ver “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 24 de maio de 1883, p. 2; “Exposição de Quadros”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 27 de maio de 1883, p. 3.

¹⁸² DUQUE-ESTRADA, 1888, p. 154.

¹⁸³ FREIRE, Ezequiel. “Arte paulista: os caipiras negaceando por Almeida Júnior I”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 14 de outubro de 1888, p. 1.

¹⁸⁴ FERREIRA, F.: *Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885.

mais adeptos do estilo naturalista, como Miranda Azevedo, teceu grandes elogios às suas pinturas regionalistas, que trariam tipos brasileiros para o plano pictórico junto a uma luminosidade “tipicamente brasileira”, em detrimento de seus retratos os quais, em suas palavras, não eram a especialidade de Almeida Júnior.¹⁸⁵

Seguindo uma tendência mais conservadora em relação a Azevedo, encontramos Oscar Guanabarro, que teceu críticas à tela *Partida da Monção*, afirmando que as figuras representadas não foram estudadas do modelo vivo, tendo resultado em posturas artificiais. Entretanto, em nenhum momento o autor problematizou as qualidades de pintor de Almeida Júnior, mas apenas as suas opções estéticas. Ao contrário, ele utiliza como contraponto uma outra tela de sua autoria, *Caipiras Negaceando*, na qual tece grandes elogios. Diz ele: “Quem ignorar o nome do autor desse quadro [*Partida da Monção*] dificilmente descobrirá nele o pintor do *Negaceando*”¹⁸⁶. Nesse sentido, é possível notar que o crítico valorizava as obras de Almeida Júnior mais fiéis aos preceitos neoclássicos, os quais as figuras representadas deveriam ser estudadas em modelo vivo e dentro do estúdio.

Assim, nenhum crítico estabeleceu uma oposição efetiva em relação ao artista, como foi feito com Benedito Calixto (1853-1927)¹⁸⁷. Tendo em vista esse panorama, nosso objetivo nesse capítulo foi o de entender de que maneira o artista constrói a sua posição mediadora, garantindo, assim, uma boa posição em um certo mercado das artes.

Quando voltou a São Paulo após sua estadia em Paris, Almeida Júnior restabeleceu contato com pessoas influentes da burguesia paulista, bem como manteve suas relações no meio artístico carioca. Como exemplo disso destacamos a amizade que manteve com Cesário Motta Júnior¹⁸⁸, as relações com Adolfo Augusto Pinto - responsável por sua

¹⁸⁵ AZEVEDO, Miranda. “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v IV, p. 605-8, 1898/9.

¹⁸⁶ In: GUANABARINO, Oscar. “Artes e Artistas”. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro: 04 de setembro de 1898, p. 2

¹⁸⁷ Sobre a fortuna crítica de Benedito Calixto, cf. ALVES, 2003.

¹⁸⁸ Cesário Motta Jr. (1847-1897) foi uma figura de grande importância nesse período de desenvolvimento político e cultural de São Paulo. Nascido na cidade de Porto Feliz, formou-se em medicina no Rio de Janeiro, tendo sido um dos fundadores da Sociedade de Medicina de São Paulo. Ele também foi o primeiro presidente do IHGSP em 1894 e deputado da Assembléia Constituinte pelo Partido Republicano Paulista, em 1891.

participação na Exposição de Chicago, em 1893 - além da visita de Alfredo Pujol, então ministro do interior, ao ateliê do artista no ano de 1895. E essas boas relações eram também cultivadas por meio de sua pintura, tendo em vista os inúmeros retratos de presidentes e vice-presidentes da província produzidos por ele depois de sua estadia em Paris, como os de Prudente de Moraes, Cerqueira César, Bernardino de Campos e Peixoto Gomide.

No que diz respeito às suas boas relações no meio artístico paulista e carioca, elas podem ser verificadas por meio de recorrentes trocas de correspondências com pintores como Vítor Meirelles, Pedro Américo e Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro, e, entre os paulistas, com Benedito Calixto e Pedro Alexandrino¹⁸⁹.

No plano pictórico, sua preocupação em manter boas relações com essas elite que compravam suas pinturas tiveram influência em suas composições. É possível notar, por exemplo, uma certa preocupação em adaptar suas obras de grandes dimensões – feitas para serem expostas - ao público para o qual ele se dirigia. As distinções entre as obras *Amolação Interrompida - estudo* (fig. 64) e *Amolação Interrompida* (fig. 62) bem como entre *Caipira Picando Fumo - estudo* (fig. 65) e *Caipira Picando Fumo* (fig. 63) evidenciam essa questão. Os estudos evidentemente foram feitos antes da tela final e, em ambos os casos, as últimas foram obras realizadas para serem expostas no Rio de Janeiro. No caso do estudo, que não foi voltado a um público específico, além das dimensões do quadro serem bem menores¹⁹⁰, é possível observar pinceladas mais soltas, bem como expressões mais rústicas nas personagens representadas e uma luminosidade menos acentuada. Já nas telas maiores, as superfícies dos corpos são lisas, tornando as pinceladas

¹⁸⁹ Uma das cartas a Benedito Calixto é datada de 26 de maio de 1888 e pertence ao arquivo Byron Gaspar. Já a destinada a Rodolpho Bernadelli é de 26 de outubro de 1892 e pertence ao arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. As de Pedro Alexandrino são de 16 de julho de 1897 e 10 de março de 1898 e pertencem a um arquivo particular em São Paulo. Todas elas estão reproduzidas integralmente em LOURENÇO, 1980. Já as cartas destinadas a Vítor Meirelles, escritas em 1884, foram reproduzidas na Folha da Manhã de 15 de junho de 1956. Há também a menção a uma troca de cartas estabelecida entre o artista e Pedro Américo, na qual a resposta de Américo a Almeida Júnior, datada de 20 de julho de 1882, pertence ao arquivo Waldemar Teixeira de Carvalho.

¹⁹⁰ Para se ter uma idéia, as versões finais das telas *Caipira Picando Fumo* e *Amolação Interrompida* tinham, respectivamente, 202 x 141 cm. e 200 x 140 cm., ao passo que as dimensões de ambos os estudos são de 70 x 50 cm.

menos evidentes. Nesse sentido, o que ocorreu foi uma adaptação relativa de suas telas às expectativas de um público que, em sua concepção, era mais conservador em termos estéticos.

Tal adaptação podia ser direcionada tanto para uma exposição acadêmica no Rio de Janeiro, onde suas pinturas ganhavam visibilidade e podiam ser compradas, quanto para a venda de retratos na qual, geralmente, a encomenda era feita antes da composição. Não se pode esquecer que o gênero de pintura mais produzido por Almeida Júnior foi o retrato por encomenda.

Assim sendo, se por um lado o artista adaptou com sucesso a sua carreira fora dos espaços institucionais de ensino e de produção pictórica, isso não o impediu de tecer críticas ao seu meio artístico, da São Paulo de fins do século XIX, bem como manifestar, ainda que indiretamente, uma certa nostalgia pelos tempos do Império e por seu mecenas, Pedro II.

Convém relatar aqui um episódio que ganhou destaque na imprensa da época. Filinto de Almeida, crítico do jornal *O Estado de São Paulo*, teceu duras críticas ao conjunto das obras de Benedito Calixto, as quais, por sua vez, foram retrucadas por outro crítico desse mesmo jornal. Dando continuidade à polêmica, Almeida redigiu um novo artigo no qual voltou a atacar aquele artista. Para legitimar a sua posição, o autor afirmou que Almeida Júnior estaria de acordo com seus comentários depreciativos em relação a Calixto. Tal fato fez com que o artista ituano fosse a público, por meio da imprensa, para afirmar que seu nome fora usado indevidamente, e defendeu seu colega de ofício¹⁹¹.

Nesse contexto, Almeida Júnior deixa clara a sua posição de que os artistas brasileiros, para sobreviverem, devem se submeter ao mau gosto do freguês. Em certo trecho do artigo, ele afirma: “Não é o meu colega, não somos nós, que nos inspiramos nas oleografias estrangeiras para temperar o colorido das nossas palhetas; é pelo contrário nosso povo inculto ainda pelas finezas d’arte, que nos pede, que nos compra, que de nós exige – oleografias”¹⁹². Nesse mesmo sentido, ele diz que:

¹⁹¹ ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. “A Benedito Calixto”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 3 de agosto de 1890, p. 03.

¹⁹² ALMEIDA JÚNIOR, 1890, p. 3.

Fazer arte pela arte é dom para os dilettanti ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e para viver precisam de vender suas telas; quem as compra? O público; de que gosta o público? De oleografias; pois demo-lhes oleografias!

E, mais adiante:

[...]eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que entretanto, agradam a quem m'os paga – e não agradariam se não fossem um tanto oleografados – ao gosto do freguês.

O freguês! Aí está quem carrega de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro!¹⁹³

Almeida Júnior tinha plena consciência da necessidade de adaptar suas obras ao gosto do público e, pelo tom do artigo citado, em defesa a Benedito Calixto, isso não parecia agradá-lo.

O artigo também evidencia uma certa insatisfação diante de seu meio artístico. E essa não constituía uma posição isolada de Almeida Júnior, mas compartilhada por boa parte dos artistas de seu tempo. Em carta de 17/11/1885, Rodolpho Bernadelli desabafa a Almeida Júnior que este seria “país para negociantes e não para pintores”¹⁹⁴.

Já em carta destinada a Pedro Alexandrino, o artista fez outra queixa a um certo “mercado de artes”¹⁹⁵: “Negócio de arte aqui anda péssimo, como tudo mais! Todos se queixam, inclusive o governo, do péssimo estado financeiro; entretanto os políticos, principalmente os mais iminentes, só procuram agravar ainda mais com a maldade política pessoal cheia de ambições (...)”.

De acordo com Lourenço¹⁹⁶, os artistas do círculo de Almeida Júnior necessitavam de estímulo e também de atualização internacional. De certo modo, eles sentiam falta desse suporte que, por um longo tempo, fora dado pelas instituições imperiais, por meio da atuação direta de D. Pedro II. No artigo de Almeida Júnior, em defesa de Benedito Calixto, há uma clara oposição entre fazer uma obra de arte e pintar por encomenda. O artista que vive de encomenda teria uma realidade muito distinta daquele que recebe um apoio

¹⁹³ ALMEIDA JÚNIOR, loc. cit., p. 3.

¹⁹⁴ Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁹⁵ Carta de 16 de julho de 1897. Segundo Lourenço, esta carta, reproduzida em sua dissertação de mestrado, foi localizada por Ruth Sprung Tarasantchi, pesquisadora que estudava Pedro Alexandrino.

¹⁹⁶ LOURENÇO, 1980.

institucional, público, para o seu ofício. Apoio no qual, curiosamente, o artista teria recusado no mesmo período, optando por fixar residência em São Paulo.

A despeito desse fato, o artista parecia muito à vontade com a tarefa de vender o seu trabalho por meio de encomendas. Um bom exemplo é o fato de ele ter sido pioneiro na prática de fazer anúncios em jornais locais oferecendo-se para professor particular de pintura. Além disso, ele promoveu, por conta própria, diversas exposições com vistas a divulgar o seu trabalho, nas quais convidava membros da imprensa para que fossem noticiadas¹⁹⁷. Assim, Almeida Júnior soube participar, com boa dose de traquejo, das relações individuais de compra e venda de obras de arte, que tanto criticou no artigo em defesa a Calixto.

Tendo em vista a falta de estímulo oficial, Almeida Júnior manteve por conta própria, contato com o meio artístico parisiense. Conforme relatamos em páginas anteriores, após seu retorno a São Paulo, ele continuou realizando viagens à Europa, acompanhado por colegas de ofício.

E seu circuito de relações não se restringia à Europa: o artista participou, em 1893, da *Exposição Internacional das Artes, Indústrias manufatureiras e produtos do Solo, das Minas e do Mar*, em Chicago, onde expôs três telas: *Caipiras Negaceando* (fig. 60), *Descanso do Modelo* (fig. 50) e *Leitura* (fig. 51), esta feita especialmente para a exposição. *Leitura* rendeu-lhe uma medalha de ouro, premiação significativa para um artista brasileiro do período. Em relação a esta exposição, um elemento curioso diz respeito à falta de informações na imprensa e em fontes oficiais sobre o ocorrido¹⁹⁸. Na época, Almeida Júnior já era um pintor de prestígio, e ganhar uma medalha de ouro em uma exposição internacional como aquela seria um fato digno de nota.

Além de ter marcado presença em exposições nacionais e internacionais, o fato de ter promovido exposições regulares por sua própria iniciativa, com obras suas e de seus

¹⁹⁷ Há diversas notas em jornais do período, divulgando as exposições de Almeida Júnior, que são resultado desses convites. Por exemplo, no *Correio Paulistano*, encontramos a seguinte notícia: “Fomos ontem convidados pelo distinto pintor paulista sr. Almeida Júnior para ver sua exposição de quadros à Rua da Glória, n. 62, amanhã ao meio dia. Sabemos que além da imprensa foram convidados os ilustres secretários deste estado”. “Exposição de Pintura”. In: *Correio Paulistano*, São Paulo: 16 de junho de 1895, p. 1.

¹⁹⁸ LOURENÇO, 1980.

alunos e ampla divulgação na imprensa, teria contribuído para dinamizar ambiente artístico paulista, conforme observou Lourenço. Almeida Júnior era, assim, um homem de muitas faces, e no contexto acanhado de São Paulo mostrou-se, sem dúvida, um grande agitador cultural.

1.11. Últimos anos: Almeida Júnior, o IHGSP e a constituição de um passado para a nação

A última década da vida de Almeida Júnior foi certamente a mais produtiva em relação à quantidade de obras e de exposições. Como já mencionamos, o artista não apenas participou de exposições institucionais, mas também promoveu as suas próprias, nas quais pinturas de seus alunos eram levadas a público. Os alunos de maior destaque foram Pedro Alexandrino e Tarsila do Amaral (1886-1973). Foi também nessa época que compôs suas telas mais conhecidas como *Leitura*, *Partida da Monção* e *O Importuno*, além de praticamente todo o repertório de pinturas regionalistas que o consagraram como pintor do universo caipira.

As telas mais reconhecidas e comentadas pelo público antes e depois da morte do artista foram certamente as de caráter regionalista. No que diz respeito à fortuna crítica do final do século XIX e início do XX, os autores que mais enalteceram tal conjunto de obras foram aqueles que se declaravam naturalistas, como Alfredo Camarate, Gonzaga Duque e, posteriormente, Monteiro Lobato.

De fato, muitos autores exaltaram Almeida Júnior não apenas por questões de estilo, tendo em vista a incorporação de cores fortes e uma luminosidade mais acentuada, mas também pela temática adotada. Ao introduzir o caipira como protagonista de suas telas, o artista teria contribuído para uma certa renovação dos assuntos representados até então. Com efeito, sua opção em representar o caipira não foi arbitrária, mas levava em conta um determinado público-alvo: as elites paulistas do final do século XIX, que, de alguma maneira, consumiam suas obras de arte. Nesse sentido, devemos considerar a relação estabelecida entre o caipira e seu antecessor, o bandeirante, considerado herói e “fundador do caráter valente e laborioso dos paulistas”, além de desbravador dos interiores do estado e do país.

Um dado importante a respeito da biografia de Almeida Júnior, e que reforça essa questão, é o fato de Almeida Júnior ter sido um dos 139 fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) no ano de 1894. Veremos, a seguir, como esse fato tem importância fundamental na trajetória do artista.

Em primeiro lugar, devemos lembrar a situação de São Paulo no fim do século, que atravessou um acelerado crescimento econômico, tendo enriquecido parte considerável de suas elites. No entanto, esse processo não encontrava respaldo na situação política e cultural do Estado, por oposição ao Rio de Janeiro. Os grandes políticos eram, em sua maioria, da então capital do país. Além disso, São Paulo ainda não havia encontrado certa uma identidade cultural que, no Rio de Janeiro, foi consolidada por meio de instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, só para citar dois exemplos.

Ora, todo poder instituído está vinculado a um repertório de imagens e de símbolos e, para isso, a existência de instituições vinculadas ao Estado assumem importância central. Nas palavras de Schwarcz:

A iconografia oficial, cujos suportes são variados – insígnias, ícones, alegorias, rituais e a própria etiqueta -, leva, em última instância, a que a opinião pública se acostume a associar o poder a uma imagem mental do poder. Isto é, transforma-se o Estado constituído na única forma de poder possível e visível¹⁹⁹.

Assim, as elites do estado de São Paulo se encontravam, em finais do século XIX, diante da tarefa de constituir um certo aparato simbólico no qual poderiam ser identificadas e também que revelasse a contribuição de São Paulo e dos paulistas para a constituição da nação.

Nesse sentido, se a República como conceito genérico, ligado à nacionalidade em geral, não produziu símbolos significativos como os do Segundo Reinado²⁰⁰; a República no particular, aliada ao regionalismo paulista, obteve maior repercussão no imaginário da população local. Isso porque os mesmos atores interessados na afirmação de uma “identidade tipicamente paulista”, eram, em sua maioria, republicanos.

¹⁹⁹ SCHWARCZ, 2005, p. 155.

²⁰⁰ Sobre a dimensão simbólica do poder político no Segundo Reinado, tendo em vista a figura do Imperador Pedro II, cf. SCHWARCZ, 2004.

O fato de as instituições artísticas e historiográficas de caráter nacional terem se enfraquecido, não dando conta dos ideais republicanos – a exemplo do IHGB, fortemente vinculado à monarquia -, é compensado pelo surgimento das mesmas em um nível regional. Na segunda metade do século XIX, surgem algumas instituições de grande relevância local como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (fundado em 1894). Como preocupação comum, ambos pretendiam assumir o modelo do IHGB com seus estudos históricos, literários, geológicos e botânicos, e traçar uma suposta especificidade regional²⁰¹. No entanto, se o instituto pernambucano era composto por uma elite rural tradicional e bastante decadente, no IHGSP atuava uma nova burguesia em ascensão preocupada com a recuperação de uma tradição local.

No caso do instituto paulista, tratava-se não apenas de constituir uma tradição, mas de erigi-la em contraposição àquela desenvolvida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Para além de olhar as especificidades da região, de voltar-se para fatos particulares e relevantes para os paulistas, interessava articular o regional ao nacional, de modo a tornar a historiografia paulista capaz de dar conta de fatos e questões concernentes, inclusive, ao país como um todo. E São Paulo ocuparia um lugar de destaque nessa nova versão da história brasileira, por meio da aproximação entre a República e os ideais republicanos – que diziam respeito à nação - e o Estado.

Assim, a figura do bandeirante foi eleita como personagem fundadora de São Paulo e do modo de ser paulista. O grupo que compunha o Instituto, formado por políticos, jornalistas e escritores - além do próprio Almeida Júnior - foi um dos responsáveis por dar forma e popularidade a esta personagem. Como analisa Schwarcz, o bandeirante foi associado a um tipo de atitude valente e laboriosa, a um “espírito aventureiro cuja trajetória vitoriosa corresponderia à do estado de São Paulo de um modo geral”²⁰². Além de relacionado à trajetória do estado de São Paulo, o bandeirante corresponderia ao perfil do homem republicano e de suas virtudes. Assim sendo, o espírito republicano estaria presente em São Paulo desde as suas origens, como o mostram seus pretensos fundadores.

²⁰¹ Cf. SCHWARCZ, Lília K. Moritz: *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁰² Idem, *ibid.*, p. 132.

Já dizia Lévi-Strauss que os símbolos não são constituídos e manipulados no vazio. Para a sua eficácia enquanto tais, é necessário que sejam objeto de consenso, que emissores e receptores partilhem de um universo de significações comum²⁰³. Nesse sentido, podemos considerar que a figura do bandeirante – resgatada e popularizada pelos membros do IHGSP – foi de fato eficaz.

Se a idéia desse instituto era estabelecer um contraponto em relação à historiografia produzida pelas elites cariocas durante a monarquia, a figura do bandeirante cumpriria bem essa função. Isso porque remetia a um imaginário dos interiores do país, por oposição ao litoral que, até então, era o lugar por excelência das elites, da civilização e do progresso do país. Com a figura do bandeirante, um herói do interior, São Paulo e as elites paulistas – a maioria composta por fazendeiros, gente do interior – construíam sua posição simbólica no cenário nacional.

Outra instituição que contribuiu para o processo de constituição de uma certa identidade de São Paulo é o Museu Paulista (o Museu do Ypiranga). O projeto de criação de um museu com a função de monumento à Independência existia desde 1824. Porém, ele só se concretizou em 1890, quase setenta anos depois. Essa demora deve-se, em parte, à elite política local. Segundo Schwarcz,

Até então, a elite política local, não vendo sentido prático nesse centro, retardava seu apoio e contribuições. No entanto, com o enriquecimento econômico da região, um museu em São Paulo parecia constituir um suporte para outras significações, representando a ascensão de uma nova província no cenário nacional.²⁰⁴

Quando criado, o Museu do Ypiranga tinha como principal função constituir um monumento à nação. Apenas em 1894 o Museu recebe coleções e é inaugurado como Museu Paulista. A mudança de nome para Museu Paulista é reveladora de uma disputa simbólica das elites paulistas em torno de tal instituição, associada ao prestígio que carrega um espaço oficial representante da *sciencia* em São Paulo. Deste modo, de monumento à nação, o museu é reapropriado como uma instituição paulista de caráter científico, vinculando a *sciencia* determinista ao republicanismo e à São Paulo.

²⁰³ LÉVI-STRAUSS, Claude. “A eficácia simbólica”. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

²⁰⁴ SCHWARCZ, 2002: 79.

Em 1889, com o edifício quase pronto, foi proclamada a República, e os paulistas passaram a vislumbrar um uso ainda não pensado para o palácio monumento: um instituto de celebração dos homens que participaram do movimento republicano e da construção da nação, com destaque para os paulistas. É assim que, em 1893, durante a gestão de Bernardino de Campos na presidência do estado, o monumento é destinado a Museu do estado, recebendo o nome de Museu Paulista, e não Museu do Ipiranga, como ficou popularmente conhecido.²⁰⁵

Considerando a memória como a maneira pela qual o passado se articula ao presente alterando, inclusive, o seu curso, ela constitui um processo tanto de lembrança quanto de esquecimento. Trata-se, portanto, de muito esquecer e pouco lembrar²⁰⁶. Assim sendo, se os paulistas bem se lembravam dos bandeirantes, eles muito esqueciam dos antepassados indígenas²⁰⁷. Nos discursos de Von Ihering - zoólogo nomeado, em 1894, diretor do Museu Paulista – fica explícito seu posicionamento a favor da dizimação dos índios Caingangues em nome da civilização ou para que o progresso pudesse, finalmente, se apossar do estado.

O Museu Paulista, enquanto instituição de *sciencia*, teve que lidar com a questão racial e da miscigenação em voga e, muito distante da visão idealizada e branqueada dos bandeirantes, o fez de maneira um tanto pessimista. Ou seja, “era a degenerescência que marcava o presente e o futuro do homem brasileiro e, quiçá, paulista”²⁰⁸.

Assim, nesse jogo produzido pelas elites em que uma certa tradição para o Estado era gestada, os paulistas se faziam cada vez mais bandeirantes e menos *caingangues*. Além de procurarem se associar ao perfil do homem republicano desde as suas origens, essas elites procuravam definir São Paulo como um estado de homens brancos, por oposição ao país miscigenado. Não é à toa que, já no início do século XX, a política imigratória do Estado deu total preferência aos europeus.

No que diz respeito à inserção de Almeida Júnior nesse contexto, vale destacar que ele já vinha empreendendo a tarefa de erigir personagens “tipicamente paulistas” antes mesmo de ingressar no IHGSP: as telas *Derrubador Brasileiro* (1879-MNBA), *Caipiras Negaceando* e *Caipira Picando Fumo*, por exemplo, já eram reconhecidas pelo público na época. Se por um lado o ingresso naquela instituição colaborou para que essas personagens

²⁰⁵ CHIARELLI, Tadeu: *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 240.

²⁰⁶ SCHWARCZ, 2007.

²⁰⁷ SCHWARCZ, 2005.

²⁰⁸ Idem, *ibid.*, p. 168.

aparecessem com mais frequência em suas pinturas, por outro, o fato de o artista ter contribuído na escolha e valorização de temas locais antes mesmo do IHGSP certamente foi decisivo para que fosse incluído entre os seus fundadores.

Lembremos que ele foi um dos únicos, no campo das artes, a fazer parte desse seleto grupo, ao lado de Ramos de Azevedo (1854-1928) arquiteto ligado ao Liceu de Artes e Ofícios e fundador da Pinacoteca do estado de São Paulo²⁰⁹. Para se ter uma idéia, outros artistas de destaque Estado ficaram de fora, como Benedito Calixto, Pedro Alexandrino e Miguelzinho Dutra²¹⁰.

Tendo em vista os objetivos dessa elite paulista articulada em torno do IHGSP, podemos considerar que, se o caipira das pinturas de Almeida Júnior foi eficaz, isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de o artista compartilhar certos valores com o seu público, não existindo, na prática, uma separação tão radical entre um e outro.

No entanto, a simples introdução do caipira como tema não bastaria para a eficácia dessa personagem enquanto símbolo paulista. O modo aproximado pelo qual ele aparece em suas pinturas, que será analisado nos capítulos seguintes, é igualmente responsável pelo seu sucesso, especialmente entre os críticos ditos naturalistas.

E foi este modo de representá-lo que fez com que Olavo Bilac fizesse a seguinte afirmação: “Nunca um homem se pareceu tanto com a terra em que nasceu. Nunca um artista soube com tanto amor transplantar para uma obra de arte o seu temperamento e o de sua gente”²¹¹.

É possível observar mais uma vez um claro esforço de identificação entre a obra, o artista e o objeto que ele procurou representar (o caipira), em termos de temperamento. Esta tríplice relação só pôde ser estabelecida por um conjunto significativos de autores à medida que sua obra não constitui em ente isolado: há elementos simbólicos em jogo, como o que é ser paulista, suas possíveis virtudes e o seu passado heróico assentado em uma tradição supostamente iniciada pelos bandeirantes.

Assim, as pinturas de Almeida Júnior são mais do que imagens de um passado rural: são imagens do passado articuladas ao presente, selecionadas pelo artista e que ganham

²⁰⁹ LOURENÇO, 2007, p. 106.

²¹⁰ LOURENÇO, loc. cit..

²¹¹ *Correio Paulistano*. São Paulo: 15 de setembro de 1895.

significações precisas no momento histórico que vivenciou. Contudo, ao mesmo tempo em que partilham um certo universo de significações, suas pinturas são responsáveis por produzirem novos significados acerca dos bandeirantes e dos caipiras - imagens do passado -, mas também sobre o progresso do Estado - que as projeta para o futuro.

CAPÍTULO 2: CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE ALMEIDA JÚNIOR

Neste capítulo, pretendemos realizar um mapeamento da produção pictórica de Almeida Júnior tendo em vista os diálogos possíveis entre suas telas, distribuídas em diferentes gêneros e estilos. Nesse sentido, o intuito é tecer alguns fios condutores, no formato de pequenos ensaios, a partir dessas pinturas e das relações sociais nas quais elas estão envolvidas.

Um elemento comum em boa parte desses ensaios constitui a temática do cotidiano, evidenciada nas pinturas de Almeida Júnior, e a maneira pela qual ele aparece nos corpos das figuras humanas representadas. Além disso, esses inúmeros corpos nos trazem versões específicas, por vezes tensas, das relações entre natureza e cultura e que estão presentes em diferentes gêneros pictóricos, dos retratos e pinturas religiosas às regionalistas.

Já no que diz respeito à análise das relações sociais que tais pinturas mobilizam, elas aparecem, sobretudo, no item dedicado aos retratos, com o qual iniciamos este capítulo. Uma das principais características dos retratos é o fato de eles serem produzidos para a troca, ou melhor, terem na troca a sua principal finalidade. Neste caso, lançamos mão do conceito antropológico de “dádiva”, de Marcel Mauss, que nos ajudará a entender a lógica de produção e de circulação dessas pinturas.

Todos os fios condutores trabalhados nos capítulos 2 e 3 dessa dissertação estão diretamente relacionados, inclusive aqueles que tratam de suas pinturas regionalistas, que foram analisadas não como um assunto à parte, separado das demais obras, mas como elemento constitutivo de um conjunto mais amplo de símbolos e significações tecidos por Almeida Júnior. E o cotidiano, a corporalidade bem como as relações entre figura humana e meio ambiente compõem os principais eixos comparativos para a análise dessas pinturas.

*

De um modo geral, podemos afirmar que os assuntos e estilo adotados por Almeida Júnior no conjunto de suas pinturas são marcados pela aprendizagem que teve em instituições acadêmicas de ensino: primeiro na Academia Imperial de Belas Artes (entre 1869 e 1875), tendo como professores Vítor Meirelles e Pedro Américo e, posteriormente, na *École de Beaux Arts* em Paris (entre 1878 e 1882), com Alexandre Cabanel. Essa

trajetória se coaduna a uma determinada concepção acerca da aprendizagem artística que se instaura na Europa em fins do século XVIII: a pintura deixara de ser um ofício ordinário, praticado pelo artesão, “e converte-se em uma disciplina, como a Filosofia, a ser ensinada pelas academias”²¹².

Tendo sua formação inicial nessas duas instituições de ensino, Almeida Júnior produziu, especialmente no início da carreira, obras com temas e soluções consagrados pelo academismo da época, com destaque para as pinturas religiosas, de conteúdo moralizante, como *Ressurreição do Senhor* (fig. 33); os desenhos, produzidos, em sua maioria, entre 1869 e 1875, como parte da aprendizagem na AIBA; os nus, como *Figura* (s/d-PESP) e *O Príncipe Negro* (s/d-Col. Alceu Santana); as pinturas alegóricas, como *A pintura* (fig. 39); as cenas de atelier e as que fazem referência ao ofício do pintor, como *Descanso do Modelo* (fig. 50); as figurações²¹³, cuja produção é uma constante ao longo de toda sua carreira, e por fim, os retratos, feitos em grande quantidade por encomenda.

Contudo, ao longo do tempo, percebemos que os temas trabalhados por Almeida Júnior nem sempre se concentraram no modelo da arte neoclássica, valorizada pela Academia. O artista assumiu, especialmente após sua viagem a Paris, a tendência de privilegiar como assunto as cenas simples, de momentos do cotidiano, mesmo em gêneros pictóricos que convencionalmente não eram pintados com esse enfoque, como as pinturas religiosa e histórica.

Isso sem mencionar a luminosidade acentuada e cores fortes empregadas pelo artista nas pinturas do final de sua carreira, que em muito destoa de um certo padrão apolíneo que marcou o neoclassicismo. Tendo em vista essas questões, pretendemos demonstrar de que maneira Almeida Júnior oscilou entre “tradição” e “inovação”, fidelidade aos preceitos

²¹² GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 380.

²¹³ Figurações são aqui entendidas, adotando o critério classificatório de Lourenço, como a *fixação de figuras sem nenhum vestígio identificatório, sendo os demais personagens classificados em “Retratos”*. (Op. cit., 1980, p.377). Em ambas, a ênfase está sobre a figura humana que aparece posando, seja em um busto, ou imagens de corpo inteiro. No tópico dessa dissertação dedicado à análise dos retratos, caracterizamos as figurações como a representação de tipos genéricos, que, por mais que tenham se baseado em um modelo, não possuem como objetivo figurar uma pessoa específica, com um nome. Em geral, essas imagens são identificadas no título como *figura*, *cabeça* ou pelas características étnicas e de nacionalidade da personagem (caipira, portuguesa, marroquino, árabe, etc.).

acadêmicos a uma certa abertura a novas temáticas e soluções pictóricas em voga na Europa da segunda metade do XIX, articulando ambas as tendências em um contexto local.

As expectativas do público ajudam a explicar as soluções adotadas em muitas de suas pinturas, e essa questão está mais explícita nos retratos, que eram produzidos por encomenda ou para presentear alguém. No entanto, as demandas externas, por si só, não são capazes de dar conta de todas as ambigüidades de suas obras, enquanto produto acabado. A seguir, selecionamos algumas pinturas e gêneros pictóricos produzidos por Almeida Júnior em que estas questões estão presentes.

2.1 IMAGEM, ENCANTAMENTO E PRESTÍGIO: A PRODUÇÃO DE RETRATOS DE ALMEIDA JÚNIOR

O retrato foi, certamente, o gênero de pintura mais produzido por Almeida Júnior. Para se ter uma idéia, o artista compôs pelo menos 74 deles ao longo de sua carreira, número considerável se compararmos com os demais estilos que caracterizaram sua obra²¹⁴. Sua produção mais sistemática no gênero teve início com o término de seus estudos na AIBA - quando produziu os retratos de *Antônio Queiroz Telles* (1875-MFBM-Jundiaí), *João Theodoro Xavier* (1875-MFBM-Jundiaí) e *Antonio Pinheiro Ulhoa Cintra* (1875-MFBM-Jundiaí) - e intensificou-se após sua ida à Paris.

Tais imagens eram, de um modo geral, direcionadas a pessoas de projeção pública, membros das elites políticas e econômicas do período. No caso de Almeida Júnior, foram produzidos retratos para presidentes e vice-presidentes das províncias de São Paulo, Goiás e Mato Grosso, além de deputados e fazendeiros, dentre os quais grandes produtores de café²¹⁵.

A grande maioria das figuras retratadas era paulista ou residia no Estado. Isso se deve, em parte, à opção do artista em morar em São Paulo. Vivendo na capital do país, onde a concorrência era maior, possivelmente Almeida Júnior não receberia a mesma quantidade de encomendas. Além disso, para as elites paulistas interessava não apenas ter

²¹⁴ Este dado é baseado na catalogação feita por Lourenço. A autora fez a relação de 282 pinturas do artista, dentre as quais 230 foram localizadas e catalogadas, onde estão incluídos os 74 retratos aqui mencionados. In: LOURENÇO, 1980, p. 427.

²¹⁵ Ver *Quadro 2*.

um retrato seu ou de sua família, mas, sobretudo, que esse retrato fosse pintado por um conterrâneo, um “genuíno paulista”, especialmente se possuísse o prestígio e as virtudes que Almeida Júnior alcançara em sua arte.

Boa parte dos paulistas retratados por Almeida Júnior era de orientação política republicana ou militaram pelo abolicionismo. São os casos de Cesário Motta Jr., presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo; Manuel Lopes de Oliveira, que reuniu em sua residência diversos membros do Partido Republicano para discussões políticas²¹⁶; o jurista Rubino de Oliveira; Bernardino de Campos, fundador do Partido Republicano Paulista e presidente do Estado; além de muitos outros, sistematizados no *Quadro 2*²¹⁷.

Isso se deve menos por conta das opções políticas do artista – já que também pintou retratos para membros do Partido Conservador²¹⁸ e presidentes da província sob o regime imperial²¹⁹ – e mais devido às próprias demandas da São Paulo do período. O número de retratos produzidos para membros do partido republicano e afins aumentou em grande medida nos anos de 1890, depois de proclamada a República, quando muitos deles exerceram funções públicas no Estado. Era necessário fixar, imortalizar as imagens dessas elites republicanas que emergiam no cenário político, e Almeida Júnior, em boa medida, contribuiu para isso.

Para além das encomendas feitas por membros das elites políticas e econômicas do Estado, o artista também teria pintado o retrato de seus pais, Anna Cândida do Amaral e José Ferraz de Almeida, de amigos como Ezequiel Freire, de outros pintores, como Belmiro de Almeida e também de pessoas que teriam contribuído decisivamente para sua carreira de pintor, como o padre Miguel Correa Pacheco²²⁰.

Os retratos produzidos por Almeida Júnior oscilam entre um estilo mais convencional, em consonância com os valores da Academia Imperial de Belas Artes –

²¹⁶ LOURENÇO, 2007, p. 161.

²¹⁷ *Cesário Motta* (fig. 10); *Manuel Lopes de Oliveira* (fig. 7); *Rubino de Oliveira* (fig. 14); *Bernardino de Campos* (1896-PESP).

²¹⁸ Cf. o retrato de Antônio de Queirós Telles.

²¹⁹ Temos como exemplo os retratos de João Teodoro Xavier de Matos, José Vieira Couto de Magalhães (1888-MP) e Antônio Pinheiro de Ulhôa Cintra, além do já citado Antônio de Queirós Telles.

²²⁰ *Anna Cândida de Amaral Souza* (s.d.-PESP); *José Ferraz de Almeida* (s.d.-PESP); *Ezequiel Freire* (fig. 11); *O Pintor Belmiro de Almeida* (s.d. – MASP); *Padre Miguel Correa Pacheco* (fig. 13).

como no caso do retrato de *Francisco Eugênio Pacheco e Silva* (1884-PESP), com tonalidades escuras no fundo, roupas e expressões sóbrias pintadas em superfícies lisas -, até obras que fogem dessas convenções, como o retrato de *Joana Liberal da Cunha* (fig. 20), com pinceladas mais soltas sobre um fundo em tons de branco e azul. A tendência verificada neste retrato acentua-se especialmente no último decênio de vida do artista, quando certas rupturas em relação ao padrão acadêmico anterior eram mais comuns.

A produção de retratos envolveria, nas palavras de Miceli:

[...] uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação²²¹.

Assim, no caso dos retratos feitos por encomenda, o artista deveria respeitar certos limites estéticos, de acordo com o comprador. Por serem destinados à aquisição de um público específico, em geral, pessoas de projeção social, os retratos envolviam uma relação mais direta entre o pólo produtor (o artista), a obra, e o pólo receptor (o outro retratado ou aquele para quem a obra seria destinada)²²².

Nesse sentido, uma característica fundamental dessa modalidade de pintura é que a distingue de outras, é o fato de os retratos estarem sempre vinculados a situações de troca. Em geral, elas ocorrem por meio de encomendas, onde há um comprador disposto a trocar um retrato por capital econômico e social. Veremos que muitas dessas trocas podem ser entendidas também - para utilizarmos um conceito de Marcel Mauss - como dádiva²²³, quando o artista presenteia alguém com um retrato seu ou de algum membro de sua família, criando um vínculo permanente entre artista e retratado.

²²¹ MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²²² Para fins analíticos, Antônio Cândido define a obra de arte como inserida em um sistema, que envolve o pólo produtor, o pólo receptor e o mecanismo transmissor (os estilos adotados). Cf. CANDIDO, Antonio: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

²²³ MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas em sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003[1950].

Além da rede de relações sociais em que está envolvida a produção de retratos, interessa também para a presente discussão a maneira pela qual as figuras eram representadas na tela, que contribui para revelar e valorizar a posição social do retratado. Antes de tudo, as obras deveriam ser feitas por artistas reconhecidos, e ter uma formação na Academia Imperial de Belas Artes e, em seguida, na *École de Beaux-Arts* de Paris, contribuía em grande medida para isso.

Produto de uma complexa negociação entre o artista, o retratado e o gosto do público, tais pinturas deveriam situar-se entre a imagem “real” do retratado e sua imagem idealizada. Em outras palavras, há uma grande valorização, por parte do público da época, em manter a maior semelhança possível entre o retrato e o indivíduo que nele aparece. Ao mesmo tempo, a imagem do retratado tinha que superar a da pessoa representada, ser mais bela do que ela, já que se perpetuaria por meio da pintura. No caso das obras de Almeida Júnior, interessa-nos saber como ocorreu, na prática, esse jogo entre idealização e verossimilhança.

Além disso, a iconografia dessas obras deveria trazer elementos que simbolizassem o poder e o prestígio da personalidade representada, revelados em suas vestes que, no caso das mulheres, estavam sempre de acordo com a moda vigente; nos objetos carregados, como os livros, indicando que o retratado era um homem letrado²²⁴; vestindo a beca, quando a intenção era a de enfatizar a profissão dos inúmeros advogados pintados por Almeida Júnior²²⁵; os anéis e jóias das mulheres, ou o leque²²⁶. A ambientação da personagem, que poderia estar em algum cômodo de sua própria casa, como uma biblioteca, ao lado de uma escrivaninha, ou em algum outro local a ela relacionado, também era reveladora de seu status. Há, nesse sentido, uma série de elementos de distinção que acompanhavam a imagem do retratado e o vinculava a determinada classe social e posição no interior de seu grupo.

²²⁴ Cf. os retratos de *Victorino Camilo* (fig. 15), *Manoel Lopes de Oliveira* e de *Antônio de Aguiar Barros* (Marquês de Itu) (fig. 8).

²²⁵ Cf. os retratos de *Clemente Falcão de Souza Filho* e *Rubino de Oliveira*.

²²⁶ Cf. os retratos de *Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho* (fig. 2) e *Sr^a Antônio de Aguiar* (Marquesa de Itu) (fig. 3).

2.1.6 Os retratos de Almeida Júnior sob a perspectiva corporal

Tendo em vista os ideais apolíneo - caracterizado pelo equilíbrio e pela racionalidade - e o dionisíaco - marcado pela força emotiva e passional - da arte clássica, podemos considerar que os retratos de Almeida Júnior se aproximariam mais do primeiro modelo, especialmente no que diz respeito à representação corporal²²⁷. De um modo geral, o que se verifica é uma contenção dos gestos: as figuras femininas, por exemplo, possuem a coluna ereta, os braços seguem juntos do corpo, voltados para o centro das pernas, e as expressões são delicadas e discretas. A maior parte dos corpos dessas figuras está coberta em vestidos de manga comprida abotoados até o pescoço e, em alguns casos, gola alta²²⁸. É possível afirmar o mesmo em relação às imagens masculinas. No retrato de Francisco Eugenio Pacheco e Silva, por exemplo, merece destaque a sobriedade com que foi representado. A pele de seu rosto é composta por uma superfície lisa de tom marmóreo e bochechas levemente rosadas. Sua expressão é séria, assim como suas vestes escuras que, sobre um fundo também escuro, conferem sobriedade ao retrato.

Em *Sr^a Antonio de Aguiar*, a tela foi composta de modo que apareça $\frac{3}{4}$ do corpo. A indumentária da marquesa é escura em um vestido de mangas compridas, gola alta e justo na cintura, de modo a definir discretamente a sua silhueta. Em meio às tonalidades escuras do vestido, chama a atenção os detalhes da manga e da gola que são brancos e bordados, contrastando com o restante de sua vestimenta escura e pesada.

O fundo da tela também é escuro e quase se confunde com o vestido usado pela marquesa: do lado esquerdo, há a presença de um tecido em tonalidade vinho que cai sobre um móvel e, do lado direito, é possível identificar uma leve luminosidade em tons marrons e alaranjados. A incidência de luz parece vir da esquerda para a direita, iluminando também um dos lados da face da mulher, que possui o rosto levemente virado para a sua direita.

As mãos da figura aparecem em destaque e são delicadas, lisas e de unhas pintadas. Elas seguram as duas extremidades de um leque fechado, em tons escuros. O anel no dedo

²²⁷ Sobre a questão dos modelos apolíneo e dionisíaco da antiguidade clássica, cf. WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

²²⁸ Cf. os retratos de Rosa Reynoso y Rocha (1899- Col. José Oswaldo de Paula Santos), Joana Liberal da Cunha, Sr^a Antonio de Aguiar e Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho.

anular esquerdo está em evidência, indicando se tratar de uma mulher casada. Todos os adornos que utiliza são bastante discretos, como a pulseira em tons dourados no pulso e o brinco. Além disso, a expressão de seu rosto é comedida, seus lábios ameaçam abrir um leve sorriso, mas não chegam a fazê-lo.

Nos casos descritos acima, para além de um certo modelo estético pautado pela racionalidade e economia de elementos em cena, deve-se levar em conta que os retratos eram produzidos com o intuito de perenizar figuras de prestígio. Nesse sentido, os gestos, a indumentária, os acessórios e a composição como um todo funcionavam como atributos de status social, que o artista deveria levar em conta.

Assim, não podemos deixar de abordar a questão da moda, discutida por Gilda de Mello e Souza, e a maneira pela qual ela aparece enquanto elemento iconográfico. De acordo com a autora, a moda constitui um fenômeno que se intensifica com a urbanização e o surgimento das cidades. "A aproximação em que vive a área urbana desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar"²²⁹.

No caso do Brasil e de São Paulo em particular, à medida que as cidades passam a crescer, cria-se uma dificuldade para as classes abastadas. Se nos centros urbanos é o consumo de bens e as boas maneiras que garantem ao indivíduo distinção de classe; no meio rural, onde o vínculo é comunitário, não seriam necessárias essas formas de distinção, mas apenas o conhecimento da história pessoal do outro, e do fato de determinada pessoa pertencer a uma família com posses. De acordo com a autora, trata-se de um tipo de prestígio que, "para se exhibir, apóia-se diretamente nos bens efetivos, a terra, os escravos, os filhos, a mulher, desprezando os símbolos da situação social, dominantes na cultura urbana"²³⁰.

Com a urbanização de São Paulo, cidade constituída por "gentes do campo"²³¹, os fazendeiros - membros das elites cafeeiras que vigoravam no Estado – que vieram para a cidade se viram diante de um desnivelamento entre os mecanismos de distinção social que

²²⁹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das Roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 20/21.

²³⁰ Idem, *ibid.*, p. 119.

²³¹ Cf. Frehse, 2005.

operavam no campo em relação aos da cidade. Com a abolição da escravatura e a proclamação da República, esse desnivelamento se acentua, à medida que o espaço da rua passa a ser ocupado por todos. E um fazendeiro abastado torna-se um pedestre a mais, anônimo como outro qualquer.

Nesse contexto, a moda funciona como mecanismo fundamental para restabelecer atributos de distinção já que, na cidade, há um afrouxamento dos vínculos comunitários, e as diferenciações de classe passam a ser marcadas em maior grau pela aparência física. Além do mais, se a moda enquanto mecanismo de distinção é calcada na aparência, as classes sociais inferiores sempre tendem a copiar o padrão das superiores, criando, assim, um jogo entre distinção e nivelamento.

Assim, se a moda pode ser entendida na chave da imitação, da mimese, na São Paulo de *fin de siècle* o que mais se imitava era o modelo europeu, especialmente o parisiense. Nos tecidos e em suas cores; nos penteados, como o coque; nos acessórios, como o xale ou o leque; o padrão de bom gosto residia em Paris.

E a pintura, como linguagem feita por imagens, constitui um lócus privilegiado para explorar todo o simbolismo relativo à moda. Além disso, de acordo com Souza, a moda funcionaria como um pretexto para a pintura, "impondo, como a natureza, as suas formas ao artista"²³². Adornos, estampas, bigodes e penteados, constituem parte da composição da obra, e que o artista poderia utilizar de modo a contribuir para o efeito plástico da tela como um todo.

Vejamos o retrato de *Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho*, produzido por Almeida Júnior. A mulher representada usa um vestido de tecido pesado que parece ser um veludo, de tonalidade escura - cor de vinho -, botões fechados até o pescoço e mangas compridas que cobrem os braços. Sua indumentária estaria mais de acordo com o frio europeu do que com o ambiente de uma praia do Rio de Janeiro em um dia ensolarado, que aparece ao fundo. Lembramos assim que a moda não está diretamente relacionada ao conforto e à praticidade, muito pelo contrário. As roupas confortáveis eram destinadas aos trabalhadores braçais e, portanto, desvalorizadas enquanto elemento de distinção. As mangas compridas, a silhueta bem delineada pelo vestido justo acompanhado do espartilho

²³² SOUZA, 2005, p. 38.

não deveriam se adequar ao meio ambiente no qual a moça estava inserida, mas sim ao simbolismo associado ao seu *status*.

O leque segurado pela mão direita da mulher é o único elemento em cena que parece se adequar ao calor dos trópicos, além de constituir objeto muito valorizado pela moda da época. Nas palavras de Souza: “o leque, acessório indispensável sem o qual nenhuma mulher de nível se apresentava em público, no teatro, no baile, no passeio, no *boulevard*, e que sublinhava a graça dos movimentos, dando vida à muda linguagem amorosa dos rubores e dos olhares oblíquos”.²³³

Outro elemento a ser destacado são os detalhes de um tecido branco rendado, presentes nas mangas e na gola da personagem. Esse mesmo tipo de detalhe reaparece em *Sr^a Antonio de Aguiar*, devendo ser usual na indumentária feminina²³⁴.

Seus cabelos aparecem presos, possivelmente em um coque, assim como outros cabelos desenhados pelo artista nas telas *O Importuno*, *Descanso do Modelo*, *Depois do Baile* e *Sr^a Antonio de Aguiar*. O coque, por vezes junto com uma discreta franja na testa, era muito usado entre as damas da época, como atestam essas pinturas de Almeida Júnior e também pode ser verificado em uma série de fotografias datadas das últimas décadas do século XIX.

²³³ Idem, *ibid.*, p. 136.

²³⁴ Deve-se levar em conta também que ambas as telas foram compostas em períodos de tempo muito próximos: a *Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho* data de 1884 e a *Sr^a Antonio de Aguiar* de 1886.

Com efeito, podemos afirmar que a moda não se limita a um apanhado de roupas, acessórios e penteados, mas é resultado de uma relação dinâmica entre esses elementos e o corpo da pessoa. Determinado tipo de roupa possibilita ou impede movimentos, valoriza alguma parte do corpo em detrimento de outra ou ainda, supõe um tipo de gestuário adequado. Não basta vestir-se de acordo com a moda, é necessário, portanto, saber fazer uso daquilo que se veste.

Nesse sentido, atentemos mais uma vez para o retrato de *Constança* e a relação entre sua postura corporal e vestimentas. O corpo de personagem está ereto e seus gestos, comedidos. Os braços, cobertos pelas mangas compridas do vestido, não estão soltos, mas juntos do corpo, segurando um leque com a mão direita. A mão esquerda está posicionada por cima da direita para dar destaque à aliança. Sua expressão é séria, assim como o vestido que cobre seu corpo inteiro. Os cabelos aparecem na imagem disciplinados com um coque rente à cabeça e uma pequena franja. O rosto não olha diretamente para o espectador, mas está levemente virado para o seu lado esquerdo, ocultando parcialmente um dos lados da face e direcionando o olhar para fora do quadro, um pouco à direita²³⁵.

É nessa combinação entre gestos comedidos e indumentária que o status do retratado é constituído. Junto com as roupas e acessórios da moda, é na coluna ereta, nos cabelos alinhados, nas expressões firmes e suaves, que a posição social da personagem é arquitetada na cena como um todo.

O mesmo se pode dizer em relação aos homens. Só que, diferente das mulheres, ao longo do século XIX o vestuário masculino passou por um processo de renúncia dos acessórios, dos elementos decorativos. As roupas, elaboradas em corte reto, não possuíam mais as rendas e plumas ou a sinuosidade dos nobres de séculos anteriores; as cores também se reduziram ao preto e branco dos paletós. Assim,

O bigode como ornamentação do rosto masculino. Luis Maurício fotografado por Militão Augusto de Azevedo. Arquivo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

²³⁵ A imagem ao fundo trata-se de uma praia do Rio de Janeiro, terra natal de Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho.

ela perde sucessivamente a função ornamental, ao passo que a feminina ganha cada vez mais detalhes, os quais sugerem uma certa sensualidade, ainda que dentro de muitos limites²³⁶.

Nas pinturas de Almeida Júnior, não seria diferente. Todos os homens retratados pelo artista estão usando paletó e gravata ou o uniforme que caracteriza o seu ofício – a farda aos militares, a beca aos advogados, a batina aos padres. E, exceto pela farda, as vestimentas são todas em tonalidades pretas, com pequenos detalhes brancos nas golas e nas mangas.

Contudo, se por um lado o vestuário masculino torna-se cada vez mais despojado, por outro, surgem outras formas mais sutis de distinção social e afirmação do prestígio do homem, “fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas insígnias de poder e erotismo, como os chapéus, as bengalas, os charutos e as jóias”²³⁷. É nesse contexto que as barbas e bigodes entram para o cenário da moda e ganham importância na construção do status masculino.

Nos retratos de Almeida Júnior, as personagens mais velhas geralmente possuem barba. São os casos de Euzébio Stevaux, de Antonio de Aguiar Barros (Marquês de Itu) e de Martinho da Silva Prado. Já as personagens mais jovens dividem-se entre a barba e o bigode. E os

Às mulheres, as rendas, o babado e o espartilho, aos homens, a sobriedade das formas e a ornamentação do rosto. Foto de Militão Augusto de Azevedo extraída de GOULART, Paulo Cezar Alves e MENDES, Ricardo. *Noticiário Geral da Fotografia Paulistana (1839-1900)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Imprensa Oficial, 2007.

²³⁶ SOUZA, 2005.

²³⁷ Souza, 2005, p. 75.

tipos de bigode variam desde os mais fartos, que cobrem os lábios²³⁸, aos mais compridos, chegando até as bochechas²³⁹. Também encontramos dois casos de uso do cavanhaque, nos retratos de Victorino Camilo e Rubino de Oliveira. Os dois religiosos retratados por Almeida Júnior - padre Miguel Correa Pacheco e Cônego João Jacinto Gonçalves de Andrade - são as únicas figuras masculinas que não possuem barba ou bigode, possivelmente por conta da carreira eclesiástica.

Em comum a essas barbas e bigodes representados está o fato de eles serem representados na tela bem disciplinados e, na maioria das vezes, fartos, contribuindo para compor esteticamente o rosto da figura. Assim, eles contrastam em grande medida com a barba rebelde da personagem da tela *Mendigo da Tabatinguera* e também com o cavanhaque ralo e bigode fino, com poucos pelos, dos caipiras de *Caipira Picando Fumo e Amolação Interrompida*. No caso do mendigo, a barba é mais um sinal de desleixo com o corpo do que uma maneira de valorizá-lo e, no segundo, indica um tipo étnico característico, de poucos pelos no rosto, assim como o indígena. Em nenhum desses casos elas aparecem como um sinal de distinção social do homem.

Se, no que diz respeito às figuras masculinas, há um despojamento em relação às vestes; essa falta seria compensada pela ornamentação do rosto, mas também pela valorização de outros atributos como a inteligência, o “ar de competência” e a “austeridade”²⁴⁰. Assim, a presença dos livros junto aos homens retratados passa a ser requisito indispensável na atribuição de prestígio. Nos retratos de Manuel Lopes, Prudente de Moraes, Marquês de Itu, Clemente Falcão de Souza Filho e Victorino Camilo, os livros se fazem presentes, seja sobre o gabinete de trabalho, seja dispostos em uma biblioteca, ou apenas um objeto no qual os homens aparecem com as mãos apoiadas. No caso das mulheres, a mesma função do livro cumpre o ornamento ou algum outro objeto, como o leque. Aos homens, as insígnias de inteligência e austeridade; às mulheres, as de delicadeza e graciosidade das formas.

²³⁸ Cf. o retrato de *Cel. Fernando Prestes de Albuquerque* (1898-MP-SP).

²³⁹ Cf. o retrato de *Ezequiel Freire* (s.d. – Academia Paulista de Letras).

²⁴⁰ Souza, 2005, p. 83.

2.1.7 Corpo e civilização

Essas imagens de corpos que aparecem nos retratos remetem a um tipo de sociabilidade que passa, no plano simbólico, por um afastamento da “natureza”, ou seja, de qualquer representação que lembre os processos biológicos nos quais o ser humano está submetido, como a sexualidade – sugerida em cabelos soltos, vestidos decotados e posturas sensuais por parte das mulheres - e a velhice, revelada nas marcas da passagem do tempo impressas sobre os corpos, visíveis em uma coluna curvada ou imperfeições na pele - como rugas, manchas, cicatrizes ou marcas de sol.

Um bom exemplo desse afastamento diz respeito ao retrato de *Ana Gertrudes de Campos Toledo* (s/d, Col. Part.). Segundo Lourenço, o retrato foi baseado em uma fotografia, na qual a mulher aparece “com o cabelo mais informal, o vestido claro e aberto em V no pescoço. O pintor alterou sua expressão facial, deixando-a mais firme e também seu traje, que passou a ser escuro e fechado no pescoço. O marido Adolpho de Toledo França, pertencente à mesma coleção e que aparece junto da mulher na fotografia, teve sua expressão mais alterada, pois no quadro parece mais jovem do que na fotografia”²⁴¹.

Além disso, o próprio fato de o artista ter utilizado uma fotografia para a composição destes retratos – prática cada vez mais comum no final do século XIX e utilizada na composição de diversos outros retratos de sua autoria – revelam um afastamento corporal entre o artista e o retratado, à medida que o corpo do modelo é mediado por uma outra imagem, produzida pela fotografia.

Também pudemos analisar uma série de fotografias produzidas por Militão Augusto de Azevedo na década de 1880 destinadas a personalidades abastadas do Estado de São Paulo e, por meio delas, torna-se mais evidente o trabalho de ocultamento realizado pelo pintor na produção de retratos. Nas fotografias, por mais que exista igualmente um trabalho de construção da imagem do retratado, em muitos casos, a luz não atenua as rugas, olheiras, coluna curvada, fios de cabelo fora do lugar além dos bigodes e barbas rebeldes ou pouco volumosos, haja vista as dificuldades apresentadas por uma técnica bastante rudimentar.

²⁴¹ LOURENÇO, 1980, p. 43.

Em relação a todos esses casos, não podemos deixar de evocar uma conhecida obra de Norbert Elias, *O Processo Civilizador*²⁴². De um modo geral, Elias procura reconstruir o processo que dá surgimento à nossa civilização e as regras que a constituem. Para isso, recorre aos manuais de boa conduta procurando a origem das novas regras, na França do século XVIII: novas técnicas de comer, mudanças nos hábitos de higiene, nos cuidados com o corpo, cerceamento da nudez, dentre outras. Dominar os impulsos, estabelecer um distanciamento físico entre os indivíduos, eis algumas das implicações deste processo que pressupunha um aprendizado.

Há, assim, uma grande mudança na relação que o “homem civilizado” estabelece com o próprio corpo e com o corpo dos outros, e essas mudanças são claramente perceptíveis nas orientações apresentadas por esses manuais: “evitar expor, sem necessidade, as partes as quais a natureza atribuir pudor”²⁴³, “cobrir todas as partes do corpo, com exceção da cabeça e das mãos”²⁴⁴, destinar todas as funções naturais, como dormir, defecar, urinar, para longe das vistas de outras pessoas. Junto a essas modificações, há um crescente controle das emoções e dos gestos: “É altamente característico do homem civilizado que seja proibido, por auto controle socialmente inculcado de, espontaneamente, tocar naquilo que deseja, ama ou odeia”²⁴⁵. Se o toque é contido, o olho ganha importância central neste novo contexto: ele satisfaz os desejos que, por um grande número de barreiras, não poderiam ser contentados.

E esses manuais, que evidenciam aquilo que Elias chamou de “processo civilizador”, não ficaram restritos à França: no ano de 1845, é publicado em Portugal, e posteriormente no Brasil, a obra *Código do bom-tom ou regras da civilidade e de bem viver*, produzida por um eclesiástico²⁴⁶. Ela traz, igualmente, uma série de regras de etiqueta: como se portar à mesa, nos batizados, nas igrejas, nos enterros, no dia-a-dia, na

²⁴² ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

²⁴³ Idem, ibidem, p. 136.

²⁴⁴ Idem, ibidem, p. 138.

²⁴⁵ Idem, ibidem, p. 200.

²⁴⁶ ROQUETE, José Ignácio. *Código do bom-tom: ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

viagem. Para cada lugar e ocasião, uma regra distinta, um tipo de controle específico do gesto, do impulso natural. Até o espirro e o choro são limitados aos espaços privados. Schwarcz demonstra como esse gênero teve sucesso no Brasil, tornando-se cada vez mais popular para além dos limites da corte²⁴⁷.

Se o curso das relações sociais foi, progressivamente, transformado pelo “processo civilizador”, com a atribuição de um lugar específico (ocultado) aos mecanismos biológicos; nos retratos, essa característica também se manifesta e, muitas vezes, de maneira intensificada. Isso porque o artista pode manipular, melhor do que a “natureza”, a imagem do retratado, suavizando rugas e marcas corporais em superfícies lisas e claras - minimizando os efeitos da ação do sol e do tempo -, cobrindo ao máximo a pele com peças de vestuário, perpetuando as figuras retratadas em posições e expressões comedidas.

Conforme foi dito, os retratos eram resultado de um jogo entre a verossimilhança com o retratado e a sua idealização, tendo em vista que se tratavam de imagens a serem perpetuadas. Assim, o artista deveria corrigir, por meio de seu pincel, as imperfeições naturais daquele corpo e, por outro lado, manter a figura pintada fiel à fisionomia da pessoa.

A idealização dos corpos é visível principalmente por meio das superfícies da pele das personagens. Nos retratos de *Maria Diniz Cordeiro da Rocha Werneck* e *Francisco Eugênio Pacheco e Silva*, as superfícies absolutamente lisas das peles de seus rostos evidenciam esse ocultamento das marcas naturais do corpo. Suas tonalidades também são bastante claras, ao estilo da pintura neoclássica. Por outro lado, no retrato de *Euzébio Stevaux* (fig. 4), as rugas são bem marcadas, e contribuem, inclusive, para definir sua expressão.

Deve-se levar em conta que Stevaux era um homem que, em 1894, estava em idade bem avançada e, ignorar as marcas do tempo presentes em seu corpo implicaria ignorar qualquer verossimilhança que esse retrato poderia ter com a sua fisionomia. Além disso, o retrato fora feito na década de 1890, período em que o artista se aproximou, em certa medida, de uma estética dita naturalista, na qual a maneira como as personagens representadas aparecem na “natureza”, na “realidade” deveria ser valorizada. Há, nesse

²⁴⁷ SCHWARCZ, 2004.

sentido, uma tensão entre a verossimilhança e esse processo de ocultamento dos efeitos da natureza sobre o corpo, e que resultam em obras de caráter distinto dependendo do comprador, do lugar em que ficará exposta e do período no qual o artista compôs aquela imagem.

Um detalhe importante destacado por Lourenço, é o fato de os retratos de velhos pintados por Almeida Júnior terem sido, em sua maioria, destinados por seus descendentes a museus ou instituições públicas, já que não vislumbravam feições tidas como belas²⁴⁸. Dentre eles, encontramos os retratos do próprio Euzébio Stevaux, de *Antonio de Aguiar Barros* (fig. 8), do *Padre Miguel Corrêa Pacheco* (fig. 13), de *Bernardino de Campos* (1896-PESP), dentre outros.

Não temos elementos suficientes para avaliar se a hipótese se confirma em outros retratos de velhos produzidos na época. Em caso positivo, é possível observar novamente o mesmo movimento de afastamento da velhice do cotidiano das pessoas, à medida que essas obras são destinadas a museus e instituições públicas, longe do interior das residências de seus descendentes. Por mais que, nestas figuras fossem mantidos os atributos de classe e de poder; suas imagens, envelhecidas, não condiziam com o que era considerado belo e agradável aos olhos.

Ainda assim, no que diz respeito ao retrato de Stevaux, mesmo existindo uma aproximação com os processos biológicos enfrentados pelo corpo por meio das rugas, observamos que a tonalidade clara incidente sobre sua pele contrasta, em grande medida, com o fundo escuro, destacando o homem do ambiente. Assim, é possível notar uma grande diferença entre esse retrato e uma figuração pintada por Almeida Júnior, *Velho Imigrante* (1895-Col. Luiz Fernando da Costa e Silva). Nesta, observamos a imagem de um velho camponês com um chapéu na cabeça e pouca barba. A pele de seu rosto é mais escura, em tons marrons e avermelhados, o que revela a ação do sol. A sua superfície, ao contrário da maioria dos retratos, não é lisa, mas cheia de marcas irregulares proporcionadas pelo pincel do artista. As tonalidades de sua pele e de suas vestes se confundem com do fundo da tela, inexistindo contraste de cores, e nem de claro-escuro entre o corpo e o fundo. Nesse

²⁴⁸ LOURENÇO, 2007, op.cit, p. 80.

sentido, observamos uma indistinção entre o velho imigrante o ambiente no qual foi colocado, ainda que esse ambiente seja caracterizado apenas por cores e luzes.

Contraste ainda maior pode ser estabelecido entre esta obra e o já citado retrato de *Francisco Eugênio Pacheco e Silva*, cuja tonalidade da pele, extremamente clara, se destaca em relação ao fundo escuro. Há, nesse caso, uma valorização da pele de seu rosto por meio do contraste com os tons escuros da barba, do paletó e do fundo da tela.

Mas nem todos os bustos e retratos produzidos por Almeida Júnior contam com o fundo em tons escuros. Em parte daqueles que datam dos anos de 1890, inclusive os realizados por encomenda, o artista optou por estabelecê-lo em tonalidade acinzentada, como nos retratos de *Francisco de Assis Peixoto Gomide* (fig. 18), *Cesário Motta* (fig. 10) e *Joana Liberal da Cunha*. Essa solução reaproximaria os retratos, que envolvem personalidades públicas, de três figurações de personagens anônimas: *Figura de Caipira* (fig. 23), *Cabeça de Caipira* (fig. 22) e *Caipira Pitando* (fig. 24).

Mesmo nesses casos em que o fundo é semelhante, se atentarmos para os contrastes entre claro e escuro delineados nas peles das personagens, há grandes diferenças entre os retratos e as figurações mencionadas. No caso dos retratos, o fundo claro parece contribuir para suavizar as marcas do tempo nas peles das figuras. Peixoto Gomide é representado com tons de pele claros, sendo mais claro na parte superior do rosto – a testa – e escurecendo levemente nas bochechas e nariz, em tonalidades avermelhadas. É a barba e o terno escuros que contrastam de fato com o fundo da tela, e não a sua pele.

Já nos casos de *Cabeça de Caipira*, *Figura de Caipira* e *Caipira Pitando*, os contrastes entre claro e escuro ocorrem na própria pele acidentada das figuras, e os fundos brancos contribuem para acentuá-los. Nessas imagens, as rugas, marcas de sol e marcas de expressão aparecem com muito mais evidência, e se intensifica tendo em vista que o artista faz uso do preto e de tons quentes para delineá-las, algo inexistente nas superfícies dos rostos de Peixoto Gomide, Cesário Motta e Joana Liberal da Cunha.

Comparando as três figurações acima mencionadas – *Cabeça de Caipira*, *Figura de Caipira* e *Caipira Pitando* – com a obra *Velho Imigrante*, é possível observar de que maneira o artista consegue destacar a ação da “natureza” sobre o corpo humano fazendo uso de procedimentos distintos. Em *Velho Imigrante*, esse destaque ocorre por meio das tonalidades e do tratamento da superfície do rosto do velho, que são semelhantes às do

fundo da tela, produzindo uma indiferenciação entre o rosto da personagem e o ambiente à sua volta. Já no caso das três figurações, a intenção foi a de evidenciar, através do contraste com o fundo, a ação da “natureza” – do sol, do vento, do tempo – sobre os rostos dos homens. Ambos os procedimentos destacam, de maneiras diferentes, como a ação do meio se faz presente nos corpos das figuras representadas.

Observamos, assim, um jogo entre revelar e ocultar, sugerir ou reprimir a “natureza” que possui regras próprias, diferenciadas nos retratos e nos bustos de caipira. No primeiro caso, os processos naturais são ocultados, ainda que parcialmente, à proporção que, no segundo caso, essa relação é bem demarcada. Por ora, vale a pena aprofundarmos as comparações entre os retratos de pessoas específicas, de prestígio, e os bustos de figuras anônimas – onde se incluem não apenas os caipiras, mas também as cabeças de imigrante, cigana, portuguesa, marroquino, as chamadas figurações²⁴⁹.

Em primeiro lugar, os retratos trazem pessoas específicas, com nomes próprios, que não se caracterizam como tipos genéricos. Além disso, não se tratam de figuras definidas por características étnicas, mas, sobretudo, por atributos individualizadores, como uma fisionomia e biografia próprias, sendo a última muitas vezes evocada nessas representações. No caso do retrato do *General José Couto de Magalhães* (s/d-MP), por exemplo, a paisagem ao fundo alude ao ambiente da guerra do Paraguai, comandada por este militar. Em *Constança Maria de Brito Filgueiras*, atrás da imagem da mulher, há a representação de uma praia do Rio de Janeiro, sua terra natal.

Já nas “personagens-tipo”, são reforçadas as diferenciações étnicas que passam pelo corpo como a cor da pele, o formato do nariz, as vestimentas e acessórios (como o turbante em *Cabeça de Árabe*²⁵⁰), e também pela paleta utilizada para compor a pele das personagens, suas roupas e ambiente de fundo.

Além disso, por mais que muitas vezes o artista tenha tomado um modelo do “real”, eles são tratados como anônimos, não aludindo a uma história de vida particular, individualizada. A cigana pode ser qualquer uma, da mesma forma que o marroquino ou o

²⁴⁹ *Velho Imigrante* (1895-Col. Luiz Fernando da Costa e Silva); *Cabeça de Cigana* (A italianinha) (fig. 26); *A portuguesa* (fig. 25); *O marroquino* (fig. 27).

²⁵⁰ *Figura* (*Cabeça de Árabe*) (fig. 21)

caipira. O que se destaca nessas representações são os atributos que os caracterizam como tipos.

Em *Cabeça de Cigana (a italianinha)*, por exemplo, chama a atenção a grande quantidade de colares em seu pescoço, os brincos longos e dourados, o lenço sobre sua cabeça e suas vestimentas. Sua caracterização remete menos à moda da época – basta comparar com as figuras femininas que aparecem nos retratos – e mais com uma “tradição”, voltada a um certo imaginário ocidental sobre os ciganos.

Voltando à análise realizada por Souza, deve-se levar em conta a oposição realizada pela autora entre moda e tradição. O suposto da primeira seria a mudança, a rápida transformação de modo a criar mecanismos renovados de distinção de classe. Além disso, a moda seria um fenômeno urbano, que nasce nas grandes cidades e supõe a existência de uma noção de indivíduo. Trata-se da combinação entre atributos que distinguem a individualidade de alguém, mas também a sua classe social. Já noção de tradição utilizada por Souza está relacionada à idéia de permanência e contribuiria para vincular aquela pessoa a determinado grupo, supondo relações de tipo comunitário. Nesse sentido, a indumentária da cigana traz menos elementos vinculados à classe social e mais aquilo que a caracteriza como uma cigana.

Já na tela *O Marroquino*, chama a atenção a cor da sua pele, em tons vermelho-escuro, muito próximos aos do fundo da tela. Entre todas as obras produzidas pelo artista e analisadas nesse tópico, em nenhuma a pele da personagem é pintada em tonalidades tão quentes e escuras. Suas vestes – uma blusa com um capuz branco atravessada por uma faixa vermelha – também em nada se relacionam com os sóbrios paletós dos homens dos retratos. Feita quando o artista vivia em Paris, chama a atenção nessa obra o fato de as pinceladas serem mais soltas em relação à maioria das pinturas que produzira até então.

Em contraste com essas figuras, no retrato do jurista *Rubino de Oliveira* (1892-FD) – caso paradigmático de um negro de família pobre que cursou a faculdade de direito de São Paulo antes da lei do Ventre Livre – o fundo escuro e a luminosidade incidente sobre sua pele funcionam para clareá-la, e todo o delineamento de sua face contribuem para distanciá-lo de qualquer elemento que aluda às suas características “raciais”²⁵¹.

²⁵¹ A noção de *raça* e a definição de negro em particular são aqui utilizadas com base em categorias próprias da época. Rubino era de fato considerado negro, *um negro de alma branca*. A esse respeito, cf.

Se, em um determinado aspecto, os retratos são mais individualizadores do que as pinturas de tipos, por trazerem personagens específicas, com profissões e biografias próprias; por outro lado, eles remetem em maior grau às características públicas do retratado, à posição que ocupa naquele ambiente social, do que às privadas. São, portanto, representações de pessoas, no sentido maussiano do termo. Já nas pinturas que trazem tipos anônimos, essa preocupação em delinear o perfil público de uma personagem não aparece, o que faz com que a corporalidade dessas figuras assuma conotações diferenciadas.

O antropólogo Marcel Mauss realizou uma análise geral da maneira pela qual a noção moderna de pessoa, de eu – “idéias que acreditamos inatas” – se desenvolveu historicamente e em diferentes grupos sociais²⁵². Essa idéia tem muito a contribuir para o nosso argumento. O autor entende que nem o conceito de pessoa e nem o de indivíduo são universais, mas sim categorias privilegiadas do pensamento. Assim, a noção de pessoa é culturalmente variável e pode assumir a forma de personagem ritual; posição social dentro de determinada classe ou clã; máscara; “fato fundamental do direito” ou; por fim, a forma de indivíduo, com todas as suas dimensões morais e psíquicas, tal como o entendemos na atualidade. A idéia de indivíduo seria, assim, uma forma moderna de construção social da pessoa²⁵³.

Para fins analíticos, faremos uso das noções de indivíduo e pessoa como modelos, como um par dicotômico que, na prática das relações humanas, se mistura. Assim, indivíduo será definido como uma totalidade única, singular, completa em si mesma; e a pessoa em termos de seu papel social, formada pelas relações que carregam, pela posição

PORTES, Écio Antonio e CRUZ, Ricardo Alexandre: “Trajetórias e estratégias escolares do mulato José Rubino de Oliveira (1837-1891): da selaria em Sorocaba às arcádias jurídicas do largo de São Francisco, São Paulo”. In: PEREIRA, Lucia Helena Pena e OLIVEIRA, Wanderlei Cardoso de (Org.). *Práticas Educativas: discursos e produção de saberes*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006. Além disso, a temática racial estava em pauta na época, presentes nas discussões de autores reconhecidos como Nina Rodrigues e Silvio Romero.

²⁵² MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano. A noção de pessoa, a de eu”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950], p. 369.

²⁵³ Além de Mauss, a noção de pessoa também foi desenvolvida por Louis Dumont e, no Brasil, por Roberto Da Matta. Cf. DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações*. São Paulo: Edusp, 1997 e DA MATTA, Roberto. “Você sabe com quem está falando?”. In: *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

que ocupa no interior dessas relações. Se nos voltarmos sobre os retratos produzidos por Almeida Júnior, o que veremos são, justamente, esses papéis sociais definidos pela linhagem da figura representada, pelo seu título (barão, conde, visconde, etc.), pela profissão exercida (advogado, médico, engenheiro, etc.) e, principalmente em relação às mulheres, pelo fato de serem casadas ou solteiras.

Nos retratos de mulheres casadas, as mãos estão freqüentemente descobertas e em destaque, de modo a revelar a aliança e a realçar sua posição de esposa. Nos homens, a ênfase recai sobre o cargo público que ocupam: os padres aparecem vestindo a batina, os doutores usam a beca e estão posicionados ao lado de seus gabinetes, os generais postam seus uniformes militares e assim sucessivamente. Quando é possível, o artista também destaca um ou outro elemento revelador da posição política do retratado, especialmente ícones que aludem à República²⁵⁴.

O fato de essas personalidades terem seus trabalhos relacionados a posições públicas em grande medida os distingue das cenas de caipiras, onde a atividade de trabalho aparece diretamente ligada à subsistência. Neste caso, o que os define não é a posição política, a linhagem, mas elementos que evidenciam, em um grau muito maior, a relação estabelecida com o ambiente. Assim, se nos retratos a intenção é ocultar a agência da “natureza” em corpos cobertos por símbolos reveladores da posição pública que ocupam; no caso dos caipiras, o objetivo parece ser, justamente, explicitar essa relação com o meio natural e os processos biológicos enfrentados pelo corpo.

Certamente, essa distinção em parte se explica pela finalidade da maioria dos retratos pintados pelo artista. Fixar em tela personagens públicas era uma maneira de imortalizá-las, de evocar sua figura por meio de uma imagem distinta, quase sagrada, de torná-la parte de uma certa história do país e, em particular, da República. Por essa razão, o local, as vestimentas, a posição corporal, deveriam ser rigorosamente selecionados para a composição dessas obras. E nessa seleção, que implica lembranças, mas também ocultamentos, esquecimentos, um certo “processo civilizador” é identificado com força.

²⁵⁴ São os casos do retrato de *Manoel Lopes de Oliveira*, onde é possível observar, sobre a mesa, a alegoria da república em escultura, e o retrato de *Victorino Camilo*.

2.1.8 A produção de retratos como dádiva

Como foi dito, a produção de retratos envolvia situações de troca: tanto aquela caracterizada como mercantil - onde a obra de arte era comprada e vendida como uma mercadoria - como a troca entendida como dádiva, para utilizarmos uma expressão de Marcel Mauss²⁵⁵. Esses dois modelos de troca foram assim divididos para fins analíticos: veremos que, na prática das relações sociais que envolvem a produção de retratos, há muito da dádiva na troca mercantil e muito de mercantil na dádiva.

Em *Ensaio sobre a dádiva*, Mauss analisa a maneira pela qual as relações de troca constituem “fenômenos sociais totais” nas sociedades melanésia, polinésia e no noroeste americano. O autor parte desses três casos particulares para, em seguida, estender a análise para um amplo conjunto de grupos; dos antigos romanos aos escandinavos e, por último, a nossa sociedade (“ocidental”) e suas teorias sobre a troca mercantil.

A tese de Mauss a respeito da dádiva é a de que, sob a forma de presentes, essas trocas e contratos possuem a aparência de voluntarismo e, no entanto, envolvem obrigações e interesses bem demarcados:

Elas assumiram quase sempre a forma do regalo, do presente oferecido generosamente, mesmo quando, nesse gesto que acompanha a transação, há somente ficção, formalismo e mentira social, e quando há, no fundo, obrigação e interesse econômico²⁵⁶.

A dádiva consiste, desse modo, em uma tríade que envolve o *dar*, o *receber* e o *retribuir*, como momentos igualmente obrigatórios da relação de troca. Mauss utiliza uma forma mais desenvolvida dessas prestações totais, o *potlash* – instituição existente entre povos do noroeste americano que conta com a dádiva em sua forma mais acabada - para desenvolver inicialmente seu argumento em torno dessas três obrigações entendidas como um “sistema de prestações totais”. Esses povos possuem, segundo o autor, uma boa quantidade de riquezas, o que os possibilita de realizarem, uns aos outros, uma série de banquetes, feiras e mercados, que são dispostos em uma “trama inextrincável de ritos, prestações jurídicas e econômicas”, determinações de cargos políticos, etc.

²⁵⁵ MAUSS, 2003.

²⁵⁶ Idem, ibidem, p.188.

O que chama mais a atenção de Mauss nessas atividades, que envolvem via de regra a troca, é a rivalidade, a luta. Assim, o *dar*, o *receber* e o *retribuir* assumem um caráter agonístico, à medida que a disputa política, a definição da hierarquia do grupo são os elementos que regem a dádiva. Mas afinal, qual o caráter dessa dádiva, que institui a obrigação entre seus pares? O que confere poder àquele que doa em relação ao que recebe? Ou então, para utilizar uma pergunta do autor, que força existe na coisa dada que faz com que o donatário retribua?²⁵⁷

Aqui chegamos a um elemento fundamental dessas relações de troca. Não são trocadas apenas coisas úteis, necessárias à sobrevivência. Pelo contrário, o caráter utilitário dessas trocas cede lugar ao seu valor simbólico: trocam-se ritos, banquetes, gentilezas, danças, feiras, “dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente”²⁵⁸. Assim, a obrigação de retribuir a coisa dada não está em sua utilidade, ou na necessidade de determinado bem para a sobrevivência da coletividade.

Em outros termos, o valor das coisas trocadas não existe em si mesmo, como um dado objetivo. Ao contrário, elas são dotadas de humanidade na medida em que trazem consigo o espírito de seu antigo dono, e consistem em uma alienação da pessoa no objeto doado. Assim, e de maneira muito próxima à noção de fetiche da mercadoria, de Marx²⁵⁹, os objetos trocados não são neutros, pois os homens se relacionam por meio das coisas que trocam. Se no caso de Marx é o trabalho que atribui valor e humanidade aos objetos trocados, neste caso, é o *hau*, ou espírito da coisa dada, que a humaniza.

Nas palavras de Mauss, as prestações e contraprestações são, portanto, movidas por esse *hau*.

Se o presente recebido, trocado, obriga, é que a coisa recebida não é inerte. Mesmo abandonada pelo doador, ela ainda conserva algo dele. Por ela, ele tem poder sobre o beneficiário, assim como por ela, sendo proprietário, ele tem poder sobre o ladrão. (...) Ele acompanha não apenas o primeiro donatário,

²⁵⁷ MAUSS, 2003, p. 188.

²⁵⁸ Idem, ibidem, p. 191.

²⁵⁹ Cf. MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

mesmo eventualmente um terceiro, mas todo indivíduo ao qual o taonga é simplesmente transmitido.²⁶⁰

Além disso, se as pessoas estão colocadas nos objetos, e estes exercem um poder sobre aquele que o recebe, ele diz respeito, por extensão, ao poder que o doador exerce sobre o donatário. Assim, a dádiva atribui poder e está relacionada à honra, ao prestígio, ao *mana* daquele que doa e daquele que recebe. De acordo com Mauss, entre os Kwakiutl, dizem daquele que não oferece *potlatsh* que ele possui a face apodrecida. Perder a face implica, por um lado, perder a alma, o espírito e, por outro, perder o prestígio, o papel social que envolve, conseqüentemente, perder o direito de usar um brasão ou um totem.

Na perspectiva de Mauss, as sociedades ocidentais se pautariam, em grande medida, pela distinção entre pessoas e coisas, ou direitos reais e direitos pessoais. Além disso, nós distinguimos a prestação obrigatória e não gratuita, por um lado, e a dádiva, entendida como voluntarismo, solidariedade, abnegação, por outro. Essa dicotomia é problematizada por Mauss: o autor dá exemplos de como a dádiva envolve obrigações também entre os ocidentais: de como a caridade inferioriza aquele que a aceita; como os convites e cortesias devem ser retribuídos e como, em determinados lugares e situações, as coisas possuem o espírito de seu antigo dono.

2.1.9 A obra de arte e o espírito da coisa dada

Um dos exemplos dados a respeito do caráter não utilitário, ou até mesmo mágico, das nossas trocas, é particularmente interessante para esta análise. Mauss se refere às coisas que possuem um autor, como um manuscrito, uma descoberta científica ou uma obra de arte. Em todos esses casos, o fato de as obras não serem de propriedade de seus autores não impede que elas carreguem consigo o nome e o espírito de seu primeiro dono, daquele que as criou.

Nesse caso, trata-se de compreender as características específicas da obra de arte, como produto dotado de um autor, e as relações de troca nas quais ela está imbricada. Para explorarmos em mais detalhes as implicações da arte em nossas relações de troca, bem como a relação entre a obra de arte e os poderes mágicos da dádiva - o “espírito da coisa

²⁶⁰ MAUSS, 2003, op. cit., p. 198/199. Taonga significa, entre os maori, o objeto transmitido, o presente.

dada” - vale recorrermos a Alfred Gell, que propõe definirmos a arte nos termos da técnica e da magia: uma “tecnologia do encantamento”²⁶¹.

Para este autor, a “tecnologia do encantamento” é fundada no próprio “encantamento da tecnologia”, ou seja, no poder que os processos técnicos têm de nos enfeitiçar, para que vejamos o mundo de forma encantada. A arte, fundada nesse encantamento, levaria ainda mais longe a auréola de mistério existente em todo tipo de atividade técnica²⁶².

O “encantamento da tecnologia” consistiria no poder que os processos técnicos têm de fazer com que seus produtos pareçam o resultado de poderes mágicos. Para estabelecer esta aproximação entre técnica e magia, o autor recorre a Simmel, que sugere que o valor de um objeto situa-se na resistência que ele oferece para a sua obtenção. Quanto mais difícil for obtê-lo em relação aos demais objetos do mundo, maior o seu valor.

A resistência é definida por Gell em dois sentidos: pela dificuldade em obter determinado objeto materialmente e pela dificuldade em apreendê-lo no plano intelectual, já que seu processo de elaboração transcende a capacidade técnica do espectador e o seu entendimento sobre tal processo. Quando isso ocorre, somos forçados, como espectadores, a construir o objeto como o resultado de processos mágicos²⁶³. Assim, o enfoque é deslocado das propriedades intrínsecas do objeto como produto acabado às propriedades do processo técnico de constituição do objeto.

E quais as propriedades do processo técnico responsáveis pelo “encantamento da técnica”, pelo seu *hallo effect* e que o aproxima, em grande medida, da magia? A técnica consistiria no poder de transformar um objeto em outro, de alterar qualitativamente as propriedades existentes no original. Trata-se de uma alquimia, comum tanto na arte quanto na magia. O autor cita como exemplo a obra de Picasso (*Baboon and Young*, 1950) em que um carrinho de brinquedo é transformado na cabeça de um macaco, e a obra de John Peto (*Old Time Letter*, 1894), que imita o real com a perfeição de uma fotografia, e cujo resultado constitui a transformação da tinta a óleo em papel, tecido e metal. Este seria o

²⁶¹GELL, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In: COOTE, J. e SHELTON, A. (eds.). *Anthropology, Art & Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

²⁶² Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia, Técnica, Arte, Política: Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

²⁶³GELL, 1992, p. 49.

“milagre técnico da transubstanciação que aproxima arte e magia como poderes ‘tanto no mundo como além dele’”²⁶⁴.

De acordo com o autor, há uma diferença fundamental entre o encantamento produzido pela obra de arte tal como uma pintura e aquele produzido pela fotografia – principalmente a fotografia no final do século XIX, quando era vista como uma novidade. Na fotografia, o mistério da transformação de um instante da realidade em um pedaço de papel é percebido como um processo mágico da natureza, em que a máquina fotográfica e substâncias químicas cumpriram o papel de agentes. Na pintura, para as sociedades ditas ocidentais, o enfoque está no homem, na perícia técnica de um agente responsável pela magia da transubstanciação.

The point I wish to establish is that the attitude of the spectator towards a work of art is fundamentally conditioned by his notion of the technical processes which gave rise to it, and the fact that it was created by the agency of another person, the artist. The moral significance of the work of art arises from the mismatch between the spectator's internal awareness of his own powers as an agent and the conception he forms of the powers possessed by the artist. In reconstructing the processes which brought the work of art into existence, he is obliged to posit a creative agency which transcends his own and, hovering in the background, the power of collectivity on whose behalf the artist exercised his technical mastery.²⁶⁵

Feitas essas apreciações, podemos considerar os retratos - definidos como obras de arte – como objetos privilegiados para a realização de trocas, tendo em vista o encantamento produzido pelo seu poder de transubstanciação de tela e tinta a óleo em uma imagem, na imagem de uma alteridade. Assim, esse encantamento produzido pelos processos técnicos envolve, justamente, a imagem de um outro, para quem a tela é geralmente destinada.

Em outras palavras, além do retrato manter o nome daquele que a produziu, de seu autor, ele vincula o nome do artista à imagem de um outro. Portanto, essas trocas ultrapassam as relações mercantis de compra e venda, pois se trata da troca de objetos

²⁶⁴ ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. “Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bordieu”. In: *Mana: estudos de antropologia social*, vol. 3, no.1. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, abr. 1997. Esta citação constitui uma referência direta da autora ao texto de Alfred Gell aqui discutido.

²⁶⁵ GELL, 1992, p. 52.

privilegiados, que produzem um vínculo entre o autor e o retratado tendo em vista o efeito mágico desse objeto que traz a imagem do retratado em sua forma encantada. Assim, os retratos radicalizam uma característica fundamental da dádiva: sua alienabilidade. Nas palavras de Marcos Lanna, em uma análise a respeito do *Ensaio sobre a Dádiva*, de Marcel Mauss:

Ao dar, dou sempre algo de mim mesmo. Ao aceitar, o recebedor aceita algo do doador. Ele deixa, ainda que momentaneamente, de ser um outro; a dádiva aproxima-os, torna-os semelhantes. A etnografia da troca dá ainda um novo sentido às etiquetas sociais. Por mais que estas variem, elas sempre reiteram que, para dar algo adequadamente, devo colocar-me um pouco no lugar do outro (por exemplo, de meu hóspede), entender, em maior ou menor grau, como este, recebendo algo de mim, recebe a mim mesmo (como seu anfitrião).²⁶⁶

Devemos ponderar a existência de uma certa ambigüidade relativa ao efeito mágico produzido pelo retrato: se, por um lado, o público comprador das obras de Almeida Júnior manifesta um certo encantamento diante de retratos valorizados por consistirem na transubstanciação da tinta a óleo a uma imagem “muito parecida com o real”, dada a habilidade técnica de Almeida Júnior; por outro, o próprio artista faz um depoimento um tanto desencantado a respeito dos retratos que produz.

Em artigo publicado no jornal *Correio Paulistano*, Almeida Júnior reclama que, para sobreviver, é obrigado a compor oleografias que teria vergonha de mostrar a um colega conhecedor do ofício²⁶⁷. O artista condiciona, dessa maneira, sua sobrevivência material à produção de retratos, que seriam feitos por pura obrigação, respeitando o (mau) gosto do público. Há, nesse mesmo discurso, uma oposição entre fazer uma obra de arte e produzir pinturas por encomenda.

No entanto, devemos ponderar que esse discurso foi feito em uma circunstância muito específica: o artista tinha o intuito de defender seu colega, Benedito Calixto, das críticas de Filinto de Almeida. Além disso, se os retratos de Almeida Júnior eram tão admirados pelo público que os encomendava – por conta de sua habilidade técnica em trabalhar as fisionomias –; se o artista recebia um grande número de encomendas; se os

²⁶⁶ LANNA, Marcos. “Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva”. In: *Revista de Sociologia e Política*, nº 14. Curitiba: junho de 2000, pág. 176.

²⁶⁷ Artigo discutido no primeiro capítulo desta dissertação. ALMEIDA JÚNIOR, 1890.

retratos de figuras importantes eram uma maneira de adquirir prestígio entre as elites paulistas; todos esses fatores se devem a uma certa magia presente no objeto em questão – o retrato – que não pode ser ignorada. Caso contrário, o público não os encomendaria, optando por ficar com as fotografias, muito mais baratas e que perpetuariam, da mesma maneira, a imagem de determinada pessoa.

De fato, a grande maioria das obras encomendadas pelo público eram os retratos. Sua produção envolve um comprador, em geral disposto a ter uma imagem sua, de sua família ou de algum homenageado perpetuada; e o artista, que dominaria a técnica necessária para executar determinada encomenda. No entanto, a técnica por si só não é suficiente para produzir esse encantamento e, assim, garantir compradores: o prestígio do artista, que envolve o fato de ter estudado na AIBA e em Paris, também contribui. Com efeito, para manter o prestígio conquistado, é importante a participação em grandes exposições e a produção de retratos de outras pessoas de prestígio no meio social em que está inserido.

Nesse sentido, se considerarmos apenas o caráter mercantil das relações de compra e venda de obras de arte, corremos o risco de restringirmos as relações sociais que envolvem sua produção e circulação. Em primeiro lugar, como foi dito, o que atribui valor a determinado retrato não é apenas o domínio técnico daquele que a executou, mas o seu prestígio. Isso indica que há, no objeto trocado, uma parte de quem o produziu, de sua pessoa, aqui caracterizada como autor. Em outras palavras, o valor da obra está na habilidade técnica do artista e também não está apenas em seus atributos objetivos, mas no nome de seu autor, e, por extensão, no seu *status*.

Dessa maneira, a relação de compra e venda de retratos implica uma troca de status: Almeida Júnior amplia seu reconhecimento como artista à medida que produz retratos para grandes personalidades, como um presidente da República ou da província, um grande engenheiro, dono de companhias de estrada de ferro, um deputado ou senador. Em contrapartida, a imagem do retratado ganha valor por ter sido composta por um pintor de grande prestígio, amplamente reconhecido pelo público por suas habilidades técnicas.

Em segundo lugar, se examinarmos mais detidamente quem foram as personalidades retratadas, notamos que Almeida Júnior fixou imagens de uma série de pessoas que contribuíram para o deslanchar de sua carreira como pintor, independente das

relações mercantis que poderiam estar envolvidas. A primeira delas que merece destaque é o Padre Miguel Corrêa Pacheco. Foi ele quem contribuiu para levantar os recursos financeiros necessários para que o futuro artista, com seus 19 anos, cursasse a AIBA. A obra data de 1890, pouco mais de vinte anos após a ajuda inicial do pároco. O artista também pintou o retrato do Barão de Jundiaí, que o teria ajudado na mesma ocasião, e de seu filho, Antônio de Queirós Telles.

Além disso, não podemos esquecer de Carlos José de Arruda Botelho, que apoiou o artista, cedendo-lhe a parte inferior de sua residência e clínica da Rua do Gasômetro para que ali fizesse um ateliê. Para retribuir tamanha generosidade, Almeida Júnior pintou um retrato de seu pai, Antonio Carlos de Arruda Botelho, e de sua esposa, Constança Maria de Brito Filgueiras. O retrato de Gertrudes Vasconcelos de Almeida Prado também teria sido pintado em retribuição ao seu marido, José Vasconcellos de Almeida Prado que, segundo Lourenço, o teria ajudado quando ainda estava em Itu²⁶⁸.

Assim, mais do que as questões financeiras que poderiam estar envolvidas, a realização desses retratos certamente envolve aquilo que Mauss chamou de *dádiva*: termo relacionado não apenas à troca de objetos, mas gentilezas, convites, ajudas pessoais. Nesse sentido, muitos dos retratos produzidos pelo artista assumem o caráter de contraprestações àqueles que o ajudaram de maneira decisiva para sua carreira. Como não era dotado de muito capital, sua “moeda de troca”, por assim dizer, eram esses objetos “encantados” e, por meio deles, o artista ganhou reconhecimento entre as elites paulistas.

Mas a rede de prestações e contraprestações de retratos possui uma dimensão ainda maior se considerarmos os casos em que um comprador ou grupo de compradores pretende presentear alguém ou fazer uma homenagem com um retrato de Almeida Júnior. Há uma série de situações desse tipo, conforme descreve Lourenço:

Inúmeras são as notícias nesse sentido, aparecendo sob o título de ‘Retrato’, ou com o próprio nome do retratado, informando a encomenda solicitada por grupo de cidadãos de uma localidade para reverenciar um destacado conterrâneo, consagrado por título, desempenho público ou heróico. Outras vezes foram instituições que procuravam Almeida Júnior como câmaras municipais, Loja Maçonica, faculdade e tribunais, principalmente depois de 1886. Aliás, vale dizer, que antes do artista fixar-se na capital de São Paulo era comum oferecer-

²⁶⁸ LOURENÇO, 1980, p. 46.

se objetos aos homenageados (mimos como noticiavam os jornais), alterando-se, portanto, esse hábito.²⁶⁹

Com esse exemplo, podemos ter uma idéia de que as relações de troca envolvendo retratos se configuram em redes, de dimensões muito maiores, e que não se encerram na relação direta entre o artista e o retratado. Por conta de algum feito heróico, desempenho público ou título, determinada personalidade recebe um retrato com a sua imagem por parte de pessoas ou instituições que, em alguma medida, estão em dívida com ela. Em seguida, ao receber o retrato, a pessoa se sentirá honrada e disposta a retribuir à altura para aquele grupo de homens ou instituição.

Nesse caso, diferente das trocas descritas por Mauss, trata-se de presentes singulares, que reverenciam a imagem *daquela* pessoa, a sua posição ou papel social específicos dentro do grupo. Mais do que ter a posse de determinado objeto, a dádiva consiste, nesse caso, no próprio ato de ter a imagem perpetuada de uma maneira “encantada”, dotar aquela pessoa de uma “aura” por meio da pintura.

²⁶⁹ Idem, *ibid.*, p. 46.

**Quadro 2: RELAÇÃO DAS PESSOAS RETRATADAS POR
ALMEIDA JÚNIOR**

NOME	CIDADE DE ORIGEM	TÍTULO/POSIÇÃO	PROFISSÃO	ANO EM QUE FOI RETRATADO
D. Pedro II				s/d
Princesa Isabel				s/d
Antônio de Queiroz Telles	Jundiaí	Barão, Visconde e Conde de Parnaíba	Advogado, político e empresário ²⁷⁰	1875
Antônio Pinheiro de Ulhôa Cintra	São Paulo	Barão de Jaraguá	Médico, político e empresário ²⁷¹	1875c
Maria Diniz Cordeiro da Rocha Werneck	Angra dos Reis (RJ)	Baronesa (de Werneck)	Esposa do Barão de Werneck	1882
João Jacinto Gonçalves de Andrade	-	Cônego	Pároco (Cônego Arcipreste)	1883
Francisco Eugênio Pacheco e Silva	-	-	Político ²⁷²	1884
Joaquim Egídio de Souza Aranha	Campinas (Vila de São Carlos)	Marquês (de Três Rios)	Fazendeiro/Cafeicultor e banqueiro	1886
Antonio Aguiar de Barros	Itu	Marquês (de Itu)	Fazendeiro e Político	1886
Sr ^a Antonio de Aguiar	Piracicaba	Marquesa (de Itu)	Esposa do Marquês de Itu (filha dos primeiros Barões de Piracicaba)	1886

²⁷⁰ Sobre Antônio de Queiroz Telles, cf. nota 95.

²⁷¹ Sobre Antônio Pinheiro de Ulhôa Cintra, cf. nota 96.

²⁷² Francisco Eugênio Pacheco e Silva foi um dos fundadores do Partido Republicano Paulista.

Antônio Carlos de Arruda Botelho	Piracicaba	Conde do Pinhal	Político e empresário do ramo dos transportes, agricultura, sistema financeiro e exportação ²⁷³ .	1887
Clemente Falcão de Sousa Filho	São Paulo	Doutor	Advogado e empresário ²⁷⁴	1888
José Vieira Couto Magalhães	Diamantina (MG)	General Brigadeiro	Bacharel em direito, político e militar ²⁷⁵	1888
Padre Miguel Correa Pacheco	Itu	-	Pároco	1890
Aureliano de Souza e	Niteroi	Visconde de Sepetiba	Advogado e político ²⁷⁶	1890

²⁷³ Antônio Carlos de Arruda Botelho (1827-1901) foi Barão, Visconde e Conde do Pinhal. Seu pai, Carlos José de Arruda Botelho, adquiriu junto à coroa portuguesa terras relativas à Sesmaria do Pinhal, onde, posteriormente, Antonio Carlos fundou a vila de São Carlos do Pinhal (que hoje corresponde ao município de São Carlos). Além disso, o Conde atuou politicamente durante o Segundo Reinado, tendo sido presidente da Câmara dos Vereadores de Araraquara, chefe do Partido Liberal além de ter atuado na Guerra do Paraguai no abastecimento da tropa.

²⁷⁴ Clemente Falcão de Sousa Filho (1834-1887) foi sócio fundador do Instituto dos Advogados de São Paulo e presidente da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, fundada em 1868.

²⁷⁵ José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898) formou-se em direito em 1859 pela Faculdade de Direito de São Paulo, doutorando-se em 1860. Magalhães foi conselheiro do Estado e deputado por Goiás e Mato Grosso. Foi também presidente das províncias de Goiás, Pará, Mato Grosso e São Paulo, esta última no final da década de 1880 (quando Almeida Júnior o retratou), tendo interrompido seu cargo com a proclamação da República. Liderou a guerra do Paraguai, tendo participado da batalha de reconquista de Corumbá dos paraguaios. Magalhães também se dedicou a estudar os índios brasileiros e a língua Tupi, além de ter produzido algumas obras, como *O Selvagem*, escrita a pedido de D. Pedro II para figurar a Exposição Universal de Filadélfia em 1876.

²⁷⁶ Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho (1800-1855) cursou a Academia Militar e formou-se em ciências jurídicas e sociais pela Universidade de Coimbra entre 1820 e 1825. Foi Juiz de Fora e Ouvidor em Minas Gerais e, posteriormente, Juiz de Órfãos e Independente Geral da polícia do Rio de Janeiro, tornando-se o principal auxiliar de Diogo Feijó, Ministro da Justiça. Também exerceu carreira política, sendo deputado geral pela segunda legislatura do Império (1830-1833) e Ministro do Império, da Justiça e dos Negócios Estrangeiros, na década de 1830.

Oliveira Coutinho				
Manuel Lopes de Oliveira	Sorocaba	Comendador	Dono de indústria	1891
Rubino de Oliveira	Sorocaba	Doutor	Advogado/ Professor Titular de Direito da FD de São Paulo	1892
Pedro Gonçalves Dente	-	Coronel	Militar	1892
Euzébio Stevaux	França	-	Engenheiro Civil	1894
Bernardino de Campos	Pouso Alegre (MG)	Doutor/ General Honorário do exército brasileiro.	Advogado e político ²⁷⁷	1896
João Álvares Rubião Júnior	Mangaratiba (RJ)	Doutor	Advogado (Promotor público), jornalista, político. ²⁷⁸	1896
Fernando Prestes de Albuquerque	Itapetininga	Coronel	Militar, fazendeiro e político ²⁷⁹	1898
Francisco de Assis Peixoto Gomide	São Paulo	Doutor	Advogado e político ²⁸⁰	1898
Cesário	Porto Feliz	Doutor	Médico e	s/d

²⁷⁷ Bernardino de Campos foi um político de destaque no cenário paulista e nacional da República Velha. Formado em 1863 pela Faculdade de Direito de São Paulo, ele foi fundador do Partido Republicano Paulista (PRP), deputado provincial (1888-1889), chefe de polícia (1889-1890), deputado constituinte e deputado federal (1891-1892), tendo presidido a Câmara dos Deputados. Além disso, Bernardino de Campos foi presidente do estado de São Paulo por dois mandatos, de 1892 a 1896 e de 1902 a 1904. Em âmbito nacional, foi ministro da fazenda (1896 a 1898) e senador da República.

²⁷⁸ João Álvares Rubião Júnior (1851-1915) atuou na política paulista no início dos anos de 1900. De 1903 a 1907 foi presidente da Câmara Estadual de São Paulo e, de 1912 a 1915, do Senado Estadual de São Paulo.

²⁷⁹ Fernando Prestes de Albuquerque (1855-1937) advogado, foi membro do Partido Republicano Paulista (PRP), sendo eleito deputado estadual por duas vezes consecutivas, entre os anos de 1892 e 1897. Também foi deputado federal por três vezes, entre os anos de 1897 a 1898, 1901 a 1902 e 1903 a 1905. Além disso, foi por várias vezes vice-presidente do estado no início do século XX. Foi também o fundador do Instituto Butantan, em 1901. Por fim, vale mencionar que Fernando Prestes de Albuquerque foi pai de Júlio Prestes (1882-1946).

²⁸⁰ Peixoto Gomide (1849-1906) foi vice-presidente da província de São Paulo no final do século XIX, tendo ocupado o cargo de presidente interino entre 31 de outubro de 1897 e 10 de novembro de 1898.

Motta Jr.			político ²⁸¹	(década de 1890)
Ezequiel Freire	Caçapava	-	Escritor ²⁸²	s/d
Belmiro de Almeida	Serro (MG)	-	Pintor, escultor e caricaturista	s/d
Campos Salles	Campinas	Doutor	Advogado e político ²⁸³	s/d
Ana Gertrudes de Campos Toledo	-		Esposa de Adolpho de Toledo França	s/d
Amélia Cândida de Oliveira	-	Baronesa (de Araraquara)	Esposa do Barão de Araraquara	s/d

²⁸¹ Cesário Motta Jr. (1847-1897) formou-se em medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Foi membro do Partido Republicano Paulista, deputado provincial eleito em 1877 e deputado da Assembléia Constituinte em 1891. Também exerceu o cargo de secretário do interior no primeiro governo de Bernardino de Campos. Foi um dos fundadores da Sociedade de Medicina de São Paulo e o primeiro presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

²⁸² Ezequiel Freire (1849-1891) foi um escritor e poeta paulista. Escreveu para uma série de jornais da época, como *Correio Paulistano*, *Diário Popular* e *Gazeta de Notícias*. De orientação política abolicionista, Freire escreveu poemas nos quais denunciava o problema da escravidão. É patrono da cadeira nº 20 da Academia Paulista de Letras.

²⁸³ Campos Salles () formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo e logo ingressou na carreira política, atuando pelo Partido Liberal e, posteriormente, pelo Partido Republicano Paulista (PRP). Foi eleito deputado provincial, vereador e deputado geral entre os anos de 1867 a 1889. Em 1891, elegeu-se senador e, em 1896, tornou-se presidente da província de São Paulo. Em 1899, foi eleito presidente da República.

2.2 O COTIDIANO COMO FÓRMULA PICTÓRICA: A PREDILEÇÃO PELOS RECURSOS DA PINTURA DE GÊNERO

Uma importante recorrência que podemos apontar no conjunto das obras de Almeida Júnior diz respeito à representação de poucas personagens em cada pintura. De acordo com Lourenço, esse elemento contribui para que se mantenha “um caráter de intimidade à cena”²⁸⁴. A presença de um número restrito de personagens pode ser observada mesmo se desconsiderarmos a produção de retratos, os quais, exceto aqueles que trazem toda a família, o convencional era mesmo a representação de apenas uma figura humana.

Ao direcionarmos a análise para suas pinturas de gênero, observamos a predominância de apenas dois personagens em cada obra, como é o caso de *O Importuno*. Essa tela traz a imagem de um ateliê de pintura onde se situam um homem e uma mulher que, pelo contexto da cena, entendemos ser o pintor e sua modelo. A personagem feminina não aparece posando para o pintor, mas escondida atrás de um quadro sustentado por um cavalete. Sua boca está entreaberta e seus braços encolhidos para dentro, segurando o vestido. O pintor aparece de costas, e uma das possibilidades de interpretação de sua atitude, sugerida, inclusive, pelo título da obra, é a de que ele esteja espiando quem possa ter interrompido sua atividade. Para isso, ele abre parcialmente a tapeçaria que serve como uma espécie de cortina, cobrindo a porta. Interessante notar nessa cena, que nem a porta foi revelada totalmente, posto que está coberta pela tapeçaria.

Almeida Júnior escolheu um ponto de vista interessante para montar a pintura em questão, focando a cena de trás do cavalete. Isso faz com que a modelo, personagem que se esconde dos olhos de um estranho, seja justamente a que mais aparece ao espectador. Além disso, a cena ganha sentido à medida que alude a uma terceira pessoa, essa sim, de fato, escondida. Ela não aparece, mas sua presença sugerida cria uma tensão, uma vez que ameaça romper a relação de intimidade entre as personagens representadas.

Se há de fato um terceiro que interrompe a atividade do pintor, fazendo com que ambos pareçam preocupados com a possibilidade de serem vistos, é o próprio olhar do observador, diante da tela, que invade o ambiente representado, tendo acesso privilegiado à

²⁸⁴ LOURENÇO, 1980, p. 128.

mulher que se esforça para não ser vista. Assim (e por que não?) importuno não é apenas um outro, desconhecido, mas somos nós, os espectadores; importuno é o nosso olhar que invade uma cena cujos personagens não querem ser vistos.

Essa tela, que aqui esboçamos uma pequena análise, constitui um caso exemplar de pintura de gênero realizada pelo artista, pois, além de envolver uma situação do cotidiano, a privacidade das personagens - que ameaça ser rompida - é evidenciada.

Essa modalidade de pintura tão praticada por Almeida Júnior popularizou-se na Holanda ainda no século XVII e tem como característica fundamental a abordagem de temas simples, presentes no dia-a-dia. Gombrich, em *A História da Arte*²⁸⁵, entre outros, relatou o processo de autonomização dos artistas holandeses do século XVII - a maioria protestante - de seus patronos, que interferiam diretamente na escolha dos temas e na maneira de representá-los. No lugar de um único patrão, eles se depararam com um certo mercado das artes e o gosto do público comprador.

Assim, diante de uma concorrência um tanto acirrada, os artistas encontraram, como forma de adquirir reputação, a especialização em determinado gênero pictórico. A prática entre os artistas passou a ser estudar incansavelmente um único tipo de pintura, tais como cenas de paisagem, de marinha, do cotidiano camponês, adquirindo, portanto, um elevado domínio técnico e especializado.

Desse modo, os temas se especificaram e multiplicaram, e disso resultou que cenas simples de paisagem, do cotidiano ou naturezas-mortas ganharam espaço como imagens dignas de serem pintadas. Para Gombrich, esses artistas descobriram a “beleza pura do mundo visível”²⁸⁶. E ainda: “Os especialistas holandeses, que consumiram a vida pintando o mesmo tipo de assunto, acabaram provando que o tema é de importância secundária.”²⁸⁷

Cabe destacar que o cotidiano como tema não era algo inexistente antes da pintura holandesa seiscentista. Muitos desses artistas retomaram temáticas já presentes na arte setentrional, em miniaturas medievais, como é o caso das cenas camponesas de Jan Steen (1626–1679). Contudo, eles foram os responsáveis pela disseminação de tais cenas numa

²⁸⁵ GOMBRICH, Ernst Hans: *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁸⁶ Idem, *ibid.*, p. 339

²⁸⁷ GOMBRICH, loc. Cit..

época em que era amplamente valorizada pela Europa a pintura de narrativas, nas quais o artista deveria pintar grandes histórias, com temas heróicos.

Até o século XIX, as definições a respeito do que seria a pintura de gênero variaram ao longo do tempo. Diderot na segunda metade do século XVIII, assim a classificou: “Dá-se indistintamente o nome de pintores de gênero, seja àqueles que se ocupam apenas das flores, dos frutos, dos animais, dos bosques, das florestas, das montanhas, seja àqueles que tomam emprestadas as suas cenas da vida comum e doméstica”²⁸⁸. Nesse caso, observamos uma definição mais ampla desse gênero pictórico, que abarca todos os temas considerados secundários e opõe diretamente pintura de gênero e pintura histórica, aqui entendida, sobretudo, como pintura de conteúdo moralizante.

Em meados dos anos de 1800, as pinturas de gênero voltaram a ser valorizadas e diferenciadas das de paisagem e de natureza morta. Cenas rotineiras, do dia-a-dia, com camponeses e trabalhadores como protagonistas, passaram a ser produzidas. Há assim, em autores como Courbet e Millet, uma ampla retomada dos temas utilizados na pintura holandesa seiscentista. Reapropriado anos depois por Almeida Júnior, esse repertório ganhou uma feição local, com personagens e cotidianos “tipicamente brasileiros e paulistas”.

2.2.1 A dimensão temporal nas pinturas de Almeida Júnior

Almeida Júnior explorou tanto temas que tratam da intimidade – esses envolvendo a figura feminina – quanto assuntos mais gerais do cotidiano, como pode ser verificado em várias de suas obras em que a personagem foi representada realizando alguma atividade trivial, do dia-a-dia. Essas pinturas constituem, literalmente, representações de cenas, como em um filme, já que supõem um início e uma continuidade que ultrapassa o momento representado²⁸⁹. Possuem, assim, uma relação muito particular com o tempo.

Em *Recado Difícil*, a cena retratada supõe uma ação anterior, em que alguém teria dado um recado ao garoto, e outra posterior, na qual o garoto transmitiria o recado a outra

²⁸⁸ DIDEROT, Denis. “A apologia do grande estilo e a sedução dos gêneros menores”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*, vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 86.

²⁸⁹ Cf. Lourenço, 1980.

pessoa. Muito próxima da temática dessa tela está *Puxão de Orelha* (s.d., col.part.); outra pintura que traz a representação de uma criança em uma cena que supõe a continuidade temporal. O garoto de *Puxão de Orelha* se assemelha ao de *Recado Difícil*, tanto pela estatura quanto pelo corte de cabelo e, sobretudo, pelos gestos, sugerindo que, em ambas as telas, aparece a mesma personagem.

Em *Puxão de Orelha*, observamos um garoto com o lado esquerdo do corpo apoiado em uma parede. Sua mão direita também está apoiada nessa mesma parede, o que faz com que seu rosto seja coberto pelo seu antebraço. Nesse caso, diferente de *Recado Difícil*, a postura corporal da figura representada sugere uma situação de sofrimento; mas ela não nos é revelada pelas expressões de seu rosto, que está encoberto. É o título *Puxão de Orelha* que orienta o olhar do espectador para a tela, para a causa do sofrimento do garoto, já que, por meio dele, podemos imaginar uma cena anterior, na qual há a intervenção de outra pessoa, responsável por tal sofrimento.

No caso de *Amolação Interrompida* (1894 – PESP), o gesto com a mão feito pelo caipira supõe igualmente uma cena imediatamente anterior, em que alguém o teria chamado, sugerindo também a presença de um outro, que mais uma vez não aparece. Já em *O Importuno*, a imagem de um quadro inacabado com o desenho de uma mulher nua, supõe que, antes da cena flagrada pelo espectador, a personagem feminina que aparece escondida, deveria estar posando para o pintor. Em ambos os casos, para além da representação do instante de uma cena, surge o tema da interrupção. Conforme descrito no capítulo 1, tratam-se de representações de atividades que foram suspensas; interrompidas por um outro. Aqui identificamos não a temporalidade de uma ação em curso, mas o tempo paralisado.

Além do tempo da ação interrompida por algo exterior à cena, as pinturas de Almeida Júnior trazem, ainda, o tempo da pausa, do descanso. Estes são os casos de *Caipira Picando Fumo* e *Derrubador Brasileiro*. A primeira tela traz a figura de um caipira sentado ao pé de uma casa de pau-a-pique preparando o fumo para um cigarro de palha. Já a segunda trata-se da imagem de um homem no meio da mata, sentado sobre um rochedo, com um cigarro aceso em uma das mãos e o corpo relaxado. O machado ao seu lado sugere a atividade em realização no momento imediatamente anterior: ele estava desbravando o interior da mata. O cigarro de palha aceso traz uma temporalidade própria para a cena: o tempo do descanso é o tempo do cigarro, o tempo da chama que se mantém acesa sobre

seus dedos. Antes e depois do instante daquele cigarro, a atividade do derrubador é uma só: a de explorar as matas.

Já a tela *Leitura* (PESP-1892) constitui um caso muito particular em relação a essa tendência de pintar cenas com uma certa continuidade temporal. Nesse caso, uma mulher aparece sentada em uma cadeira, com a postura descontraída, os músculos relaxados e segurando em uma das mãos um livro. A relação entre a personagem e o livro sugere que nada do ambiente exterior a incomoda, nada seria capaz de interromper sua atividade. O ambiente representado é agradável, o que reforça sua atitude concentrada, como se o tempo tivesse parado para que ela pudesse entrar na temporalidade do enredo do livro.

Entretanto, por mais que a mulher apareça numa postura estática, a cena não deixa de representar um momento do cotidiano e nem de fazer alusão a uma situação imediatamente anterior à da leitura. É possível observar duas cadeiras na imagem: uma na qual a mulher aparece sentada e, à sua esquerda, uma outra cadeira que comporta uma capa usada pelos homens para sair à rua. Assim, a cena sugere outra, imediatamente anterior, na qual um homem teria chegado da rua e colocado seus pertences sobre aquela cadeira. A presença anterior do outro é identificada pelos vestígios deixados naquele espaço e não por alguma atitude específica por parte da mulher, que parece estar muito distante daquela situação corriqueira.

Em suma, por meio dessas pinturas deparamo-nos não com o tempo da mitologia clássica, distante do aqui e agora em que as personagens costumam aparecer estáticas, com a postura corporal de quem está posando. Ao contrário, Almeida Júnior foi um artista interessado em fixar momentos do cotidiano, instantes de histórias pessoais suspensas no tempo pelo seu pincel, como uma fotografia que é capaz de captar o instante de uma ação. Os corpos, em vez de estarem posicionados para o pintor, voltam-se para determinada tarefa, como ler um livro ou amolar um machado.

Desse modo, essas imagens elaboradas pelo artista trazem, em si, um paradoxo entre diferentes temporalidades: por um lado, existe o tempo de execução da pintura que, diferente da fotografia, exige dias, meses, até anos de estudo, observação, prática; principalmente, quando se trata da arte acadêmica. Por outro, há o tempo representado, trazendo ao espectador a fugacidade de uma cena em movimento que deve se desfazer em

instantes. Esse paradoxo fora destacado por Hegel em uma análise sobre a pintura de gênero, e suas observações são sugestivas para o nosso argumento:

[...] O mesmo papel desempenha a arte em relação ao tempo, e também aqui a sua ação é idealizante. Torna perdurável o que, no estado natural, é fugidio e efêmero; quer se trate de um sorriso instantâneo, de uma rápida contração sarcástica da boca, de manifestações mal perceptíveis da vida espiritual do homem, quer de acidentes e eventos que vão e vêm, que existem em um momento para logo serem esquecidos, tudo isso a arte arranca à existência perecível e evanescente, e também aí se mostra superior à natureza²⁹⁰.

Em um sentido muito semelhante, Clark, no prefácio de *A Pintura da Vida Moderna*, justifica seu interesse pela pintura como um *locus* privilegiado para pensar a modernidade. Seu foco são as pinturas de Manet, Degas, Seurat, dentre outros artistas da Paris da segunda metade do XIX. Diz ele:

O que torna a pintura a óleo interessante para mim é o fato de ser feita sem pressa. O interesse cresce à medida que o circundante enfatiza o veloz e o imediato. Mesmo que as pinturas simulem participar da rigorosa instantaneidade do cartaz e da fotografia (para falar apenas dos exemplos mais óbvios que invadiram o reino da representação na última parte do século XIX), espera-se que o espectador saiba que o efeito é fazer crer, e que saboreie a dissonância entre os complicados recursos de uma pintura e sua aparência geral, casual, acessível²⁹¹.

Nesse caso, é necessário esclarecer a diferença entre a escolha de cenas cotidianas, que supõem um antes e um depois e a pintura de histórias ou narrativas, realizadas pelos artistas clássicos e do Renascimento. O espectador, diante de uma cena da *Ilíada*, escolhida por um artista para figurar, pode imaginar o que ocorre antes e depois daquilo que a pintura mostra à medida que conhece a narrativa de Homero. No caso das pinturas de Almeida Júnior, trata-se de cenas cotidianas cuja dimensão subjetiva de personagens individualizadas está em questão, e não a figuração de grandes narrativas.

²⁹⁰ HEGEL, G. W. F. “Estética”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*, vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 109.

²⁹¹ CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna*: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19.

2.2.2 A individualidade em cena

Ao longo dessas linhas, tentamos demonstrar como o conjunto das pinturas de Almeida Júnior revela uma grande predileção por temas relativos à vida privada, principalmente os que envolviam a figura feminina²⁹². Em obras como *O Importuno*, *Descanso do Modelo*, *Saudade* (fig. 55) e *Recado Difícil* (fig. 44), *Depois do Baile* (fig. 52), nós, os espectadores, somos transformados em cúmplices de momentos de intimidade das personagens.

Em *Recado Difícil*, observamos a existência de um segredo entre a mulher e o garoto, que é sugerido na cena, sobretudo, pela postura corporal do menino, que revela um certo constrangimento, vergonha, diante de um suposto recado. Nesse caso, apesar de aparecerem apenas dois personagens, imaginamos existir um terceiro, que pode ser o emissor do recado ou o seu receptor. Na obra em questão, não é evidente se a mulher é quem emite o recado ao garoto ou se ela o recebe. O fato é que aqui, como em *O Importuno*, é a alusão a essa terceira personagem oculta que dá sentido à tensão da cena, explicitada pela postura constrangida do garoto.

Note-se que, nessa tela, o artista lança mão do recurso de revelação e ocultamento, convenção pictórica utilizada desde o Renascimento. Alberti, ao normatizar os procedimentos da boa pintura, afirma que, quando o artista tiver a intenção de representar a dor de um pai por ter perdido o seu filho, deve representá-lo com as mãos cobrindo o rosto, de maneira a ocultar a expressão de sofrimento²⁹³. A dor seria sugerida pelo gesto de cobrir o rosto com as mãos e não diretamente pelas expressões faciais que denotem um sofrimento intensificado. O gesto revelaria ao espectador a perda do filho, o motivo que gerou determinada emoção, mas a expressão da personagem deveria ser ocultada. No caso de *Recado Difícil*, ocorre o inverso: conhecemos pelas expressões do garoto, as suas emoções,

²⁹² Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. “Almeida Júnior e a expressão de valores”. In: *Almeida Júnior: um artista revisitado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000.

²⁹³ Leon Battista Alberti nasceu na Toscana no século XV, tendo trabalhado ao lado de artífices como Donatelo. Além de artista (arquiteto e pintor), Alberti foi também um filósofo da arte, tendo em vista que, de acordo com Kossovitch, ele foi “o primeiro, na literatura artística, a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas.” KOSSOVITCH, Leon. “Introdução”. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1999. Pág. 09.

o seu constrangimento, mas não nos é revelada a causa desse constrangimento, o conteúdo desse suposto recado.

Outro fator que contribui para a intensificação da idéia de cotidiano e vida privada nessas pinturas diz respeito ao tipo de enquadramento escolhido, especialmente nas pinturas de gênero e com temática regionalista. Em obras como *Nhá Chica* (fig. 54), *Caipira Picando Fumo*, *Garoto com Banana* (fig. 43), *Saudade*, *Descanso do Modelo*, *O Importuno*, *Recado Difícil* e *Depois do Baile*, dentre outras, o artista produz uma aproximação entre o espectador e a personagem, colocando o primeiro na posição de um *voyeur*, como bem observou Maria Cecília França Lourenço: “Fator significativo na obra de Almeida Júnior é, portanto, o expectador próximo e algumas vezes como se fosse um cúmplice e personagem das telas”.²⁹⁴

Em suma, Almeida Júnior traz para o interior de suas pinturas uma certa concepção de indivíduo, que supõe a existência de uma privacidade, uma intimidade. Nesse sentido, o olhar do espectador sobre essas imagens adquire o estatuto de invasão. É como se o meio do caminho entre o nosso olhar e o corpo da tela estivesse mediado pelo buraco de uma fechadura. Trata-se de um *voyerismo* que aponta, por um lado, para o cerceamento dos espaços privados onde a intimidade é exercida e, por outro, para a curiosidade em relação à privacidade do outro.

Nesse contexto, as pinturas de Almeida Júnior remetem a um processo histórico, analisado por Alain Corbin, relativo à exacerbação do sentimento de identidade individual no século XIX, e como ele interfere radicalmente na vida cotidiana e na percepção do “eu” e do “outro”²⁹⁵.

Courbin nos leva a diferentes situações nas quais a noção de individualidade foi criada e desenvolvida: na difusão e nas formas de emprego do espelho, que modificaria a maneira do indivíduo olhar para si; na alteração dos usos do nome e do prenome; no desenvolvimento de técnicas policiais para a identificação do indivíduo como a craniometria e a impressão digital; na prática de escrever em diários e também na difusão

²⁹⁴ LOURENÇO, 1980, p. 129.

²⁹⁵ CORBIN, Alain. “Bastidores”. In: PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

social do retrato, que constituiria um “esforço da personalidade para afirmar-se e tomar consciência de si mesma”²⁹⁶.

Um dos elementos constitutivos desse processo diz respeito aos cuidados com o corpo bem como ao distanciamento dos corpos entre si, estimulado em parte pela voga higienista. Assim, é no século XIX que a demanda por leitos individuais surge em hospitais com vistas a controlar as epidemias e, dentro das casas, os quartos passam a ser utilizados por uma única pessoa. É no interior do quarto que o sentimento de individualidade e autonomia da pessoa se desenvolve ao extremo. Assim, “o quarto de uma moça, transformado em templo de sua vida privada, enche-se de símbolos; confunde-se com a personalidade da ocupante, prova sua autonomia”²⁹⁷.

Por meio desse processo de intensificação da individualidade, descrito em detalhes por Corbin, é que se constitui a idéia de um espaço “de dentro” em oposição ao espaço “de fora”. Há, nesse sentido, uma série de regras e tabus que cerceiam as relações entre ambos os espaços. As roupas vestidas nos espaços “de dentro”, como a camisola, não devem ser usadas nos espaços “de fora”; os comportamentos permitidos nos espaços “de dentro” são proibidos nos espaços “de fora”; o que se faz “dentro” não pode ser visto por quem está “fora”. Nas palavras do autor:

É no seio do espaço privado que o indivíduo se prepara para afrontar o olhar dos outros; ali configura-se sua apresentação, em função das imagens sociais do corpo. [...] O século XIX elabora e em seguida impõe uma estratégia de aparência, um sistema de convenções e ritos precisos que não visam senão a esfera privada. Depois opera-se o lento enfraquecimento desta recente especificidade, com base na distinção hipertrofiada entre o dentro e o fora²⁹⁸.

No caso das telas de Almeida Júnior, *Depois do Baile*, pintada pelo artista no ano de 1886, evidencia essa questão. Nela, observamos uma moça enquadrada de maneira aproximada em relação aos espectadores, apoiada em um pequeno móvel. Os objetos que aparecem nesse móvel são reveladores: observamos, assim, alguns colares em uma caixinha de jóias, o pó de arroz, o leque, o abajur e o espelho. Ao lado do espelho encontra-se uma máscara, possivelmente utilizada por ela durante o baile.

²⁹⁶ Idem, *ibid.*, p. 423.

²⁹⁷ CORBIN, 1992, p. 440

²⁹⁸ Idem, *ibid.*, p. 446.

Todos esses detalhes que compõem o ambiente indicam que o espaço privado no qual a moça está localizada é precisamente o espaço de preparação da mulher para afrontar o olhar dos outros. É nele que ela cumpre todo um ritual se maquiando, se adornando, se olhando no espelho e, por fim, utilizando uma máscara, que aparece na cena bem ao seu lado. A máscara é, nesse sentido, uma boa alegoria para pensarmos essa oposição entre o dentro e o fora, entre o espaço público, onde a máscara deve ser usada, e o privado, onde a individualidade efetivamente se realizaria.

Essa separação entre o “dentro” e o “fora”, ou entre os lugares públicos e os privados, intensificada no século XIX, também foi alvo de controle e cerceamento por parte do Estado. Paulo César Garcez Marins narra a grande quantidade de reformas realizadas por Haussmann em Paris entre os anos de 1853 e 1870, e que supunham a funcionalidade dos espaços públicos e o aumento do controle sobre os bairros pobres. Nesse sentido, até mesmo o interior das moradias eram alvo de discursos e normatizações.

No caso específico do Brasil da *belle époque*, o que se verifica é, ainda de acordo com Marins, uma certa dificuldade para colocar em prática o modelo europeu de funcionalização e normatização dos espaços, que supunham uma separação radical entre as ruas e as casas, entre o “dentro” e o “fora”.

Marcadas pelas distantes referências dos países setentrionais, às elites republicanas urgia constituir uma estreita diferenciação espacial entre cidades e populações completamente avessas aos modelos europeus. Percorremos algumas das muitas tentativas de implementação das referências européias no Rio de Janeiro e nas principais capitais do país, em que o Estado buscou, por todas as frentes, estabelecer a caracterização dos espaços de abrangência pública, reservada à circulação e lazer controlado, e daqueles privados, reservados à prática da intimidade institucionalizada pelos códigos de comportamento específicos e rígidos, a serem mantidos e promovidos pela família nuclear. A uma ordem estipulada pelos gestores do Estado para as ruas – públicas – devia corresponder outra destinada às casas – privadas²⁹⁹.

No caso da São Paulo de meados do século, o fato de a população ser ainda muito pequena e a cidade pouco urbanizada, contribuiu para que se tentasse controlar de maneira mais eficiente os bairros e habitações. E deve-se levar em conta que essa tentativa de

²⁹⁹ MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVSENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 136.

controle ocorreu não apenas nos espaços públicos mas, antes de tudo, no próprio interior das casas burguesas.

Assim, o autor narra a maneira pela qual as elites paulistas colocaram em prática a separação entre os espaços: primeiro, isso aparece nas grades e portões ostensivos colocados na saída da casa, de modo a estabelecer limites em relação à rua. Outro fator identificado por Marins diz respeito à especialização dos cômodos internos da casa, impondo regras para as atitudes privadas da família. Cada cômodo tinha a sua função, permitindo e restringindo determinados tipos de práticas e comportamentos em seu interior. Além disso, era valorizado que a casa tivesse o maior número de quartos possível, assegurando lugares de intimidade aos membros da família, principalmente às moças.

Se por um lado as casas populares ainda comportavam muitas pessoas vivendo em espaços pequenos e, na visão das elites, com pouca normatização e distanciamento entre os corpos; por outro lado, uma certa burguesia paulista de fins do século preocupou-se em desenvolver o espaço da casa como próprio para a prática da intimidade, da individualidade, por oposição à rua.

Por ora, não discutiremos até que ponto o intuito dessas elites foi bem sucedido, mas apenas de que maneira a dimensão dessa vida privada, que parece emergir em fins do século XIX, é tema de uma série de obras de Almeida Júnior. Estamos interessados, sobretudo, no simbolismo associado à privacidade, à individualidade, e o fato de ele ter se constituído enquanto tema pictórico.

Nesse sentido, o assunto da tela *O Importuno* é precisamente esse. O espectador observa “de fora” um espaço que é “de dentro”, no qual a nudez e a intimidade são permitidos. Assim, o próprio atelier de pintura – e, por extensão, o trabalho do pintor – é caracterizado como um lugar de privacidade. O grande mal estar que a imagem provoca está relacionado à inversão de lugares: os espectadores estão posicionados bem no interior daquele recinto, de modo que tudo o que a moça tenta esconder atrás do cavalete é o que mais aparece na cena. O pintor, posicionado na porta do ateliê, tenta controlar a entrada do olhar exterior e, no entanto, bem nas suas costas, estão localizados todos os olhares possíveis.

O “mistério” da cena não está, portanto, naquilo que deve ser escondido – a intimidade e a privacidade – mas no que está fora e que, por estar fora, não se importaria

em ser visto. O único invisível da cena - sem forma e nem rosto definidos – é o “importuno”, e não aqueles que se escondem. Nessa tela, portanto, consideramos que Almeida Júnior levou ao extremo esse jogo tenso entre revelações e ocultamentos, entre o permitido e o proibido para ser mostrado, e que são próprios da noção moderna de individualidade analisada por Corbin.

“Partida da Monção”: pintura histórica com recursos de gênero

Partida da Monção - Os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto-Feliz, descendo o Rio Tietê para Cuiabá. As de que se tratam eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palha e simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas. O quadro que ofereço à apreciação do público representa a partida d’esses heróis, que depois da missa na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, acompanhados do Padre, Capitão-mór e povo, embarcavam-se no Porto Geral, recebendo na ocasião a solene benção da partida³⁰⁰.

No que diz respeito ao número restrito de personagens representados em cada obra de Almeida Júnior, podemos destacar como exceção sua única pintura histórica acabada: *Partida da Monção* (fig. 38)³⁰¹. Trata-se de uma pintura cujo tema é a partida de uma caravana de sertanejos pelo rio Tietê. A maioria das personagens que partem está localizada do lado esquerdo da tela; uns na beira do rio, outros já no interior de suas embarcações. Do lado direito, há outro aglomerado de pessoas que se despedem: um padre, uma mulher com uma criança no colo, um casal no canto direito inferior. O que parece ligar de alguma maneira um grupo ao outro é o cabo preso na terra por uma estaca e amparado por um sertanejo no centro da tela.

³⁰⁰ ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. Na ocasião da primeira exposição da pintura *Partida da Monção* ao público, no barracão de entrada do Viaduto do Chá, Almeida Júnior divulgou essa nota explicativa, que foi publicada nos seguintes jornais: *Diário Popular*. São Paulo: 20 de dezembro de 1897, p. 2; *O Estado de São Paulo*: São Paulo: 1º de janeiro de 1898, p. 1 e *Commercio de São Paulo*. São Paulo: 22 de janeiro de 1898, p. 1.

³⁰¹ Há pelo menos quatro obras distintas com o nome *Partida da Monção*, sendo três estudos e uma versão final: Uma de 73x120 cm., pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, outra do Museu Paulista, de 35x60 cm., além de uma última, de 39x60 cm., de coleção particular. Neste tópico, nos referimos à versão final, de maiores dimensões (390x640 cm.), exposta no Museu Paulista.

Mesmo nesse caso, em que se trata de uma pintura histórica que aborda, nas palavras de Almeida Júnior, “uma tradição gloriosa para os paulistas”, o artista conseguiu compor representações da vida cotidiana, o que a diferencia de outras pinturas de temática semelhante feitas no período. Assim, arriscamos defini-la como uma pintura histórica com cenas típicas da pintura de gênero.

A tela *Partida da Monção* constitui um esforço no sentido de conciliar cenas simples com o tema das monções, exaltado pelos paulistas. Assim, Almeida Júnior levou para a pintura histórica, imagens do cotidiano e essas imagens estariam, tomando emprestado uma expressão de Walter Benjamin, “a contrapelo” do feito heróico; “a contrapelo” de uma certa história que toma os bandeirantes e monçoeiros como heróis; “a contrapelo” de uma maneira própria de se representar essas figuras em pinturas históricas³⁰².

A própria escolha do tema da partida de uma monção abriu possibilidades para o autor trabalhar de maneira mais individualizada as personagens, já que a despedida é o que mobiliza suas ações. Se quis exaltar uma “tradição gloriosa aos paulistas”, Almeida Júnior poderia ter escolhido para representar o próprio ato de desbravamento dos interiores, de descoberta das minas, que tanto lembrou na nota explicativa que acompanhou a exposição da pintura. Mas, de todas as opções de que dispunha, a cena escolhida foi a do momento da partida, o que possibilitou uma sobrevalorização das imagens de mulheres, crianças e velhos; personagens que aparecem apenas em segundo plano nas pinturas históricas em geral, mas que, em destaque, facilitam trabalhar essa abordagem mais “humanista”.

No canto esquerdo da tela, por exemplo, está localizado um velho ajoelhado, com uma longa barba, ao lado da imagem de dois cães. Erguendo o olhar um pouco mais à direita, logo após a figura de um negro que carrega um baú, identificamos um casal agachado com uma criança abraçada pelo homem. Um pouco acima desse casal, há a figura de um outro velho de barbas longas, segurando na mão direita um chapéu. Mais à direita, próximo à margem do rio, há ainda uma outra criança ao lado do padre, que parece benzer a expedição. Atrás desse mesmo padre, é possível observar algumas mulheres ajoelhadas, duas delas com a cabeça curvada para baixo e uma com um lenço levado ao rosto. Boa

³⁰² BENJAMIN, Walter. “Teses sobre filosofia da história”. In: Kothe, Flávio R. (org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985, p. 157.

parte dessas personagens denotam expressões de sofrimento, especialmente as crianças e mulheres, que aparecem cabisbaixas, cobrindo o rosto ou enxugando as lágrimas. Esses detalhes podem ser verificados nas imagens a seguir:

Detalhes da tela Partida da Monção:

Detalhe 1: Velho ajoelhado

Detalhe 2: casal com filha

Detalhe 3: mulher com filhos

Detalhe 4: Velha com criança

Detalhe 5: Casal com filhos

Detalhe 6: padre com garoto

Detalhe 7: mulheres chorando

Além disso, o artista valeu-se de um recurso muito interessante na composição das personagens em cena. Ele realizou retratos, tanto de pessoas importantes em sua vida pessoal, como seu pai e o Padre Miguel Corrêa Pacheco (detalhe 6), quanto de figuras ilustres da alta sociedade paulistana, como Campos Salles e o Conde do Pinhal³⁰³. De acordo com Lourenço, “como gostava de fixar a figura humana em primeiro plano e grande, como num close fotográfico, valeu-se de uma tela de dimensões privilegiadas, mantendo, dessa forma, a maneira de enquadrar os elementos da composição”.³⁰⁴

Há ainda a referência a personagens que reaparecem em outras pinturas do artista: o sertanejo, localizado no centro da tela, em muito se assemelha às suas demais figuras de caipira, especialmente pelo lenço vermelho na cabeça e cavanhaque ralo. Ele reaparece nas obras *Cabeça de Caipira*, *Amolação Interrompida* e *Amolação Interrompida (estudo)* (fig. 64), e o cavanhaque é parecido com a personagem de *Caipira Picando Fumo*. A mulher localizada no canto direito da tela, com a mão puxando o xale contra o rosto, possui a postura e expressões similares à da figura feminina representada posteriormente em *Saudade* (fig. 55).

Exceto pela luminosidade, que os críticos mais identificados ao academismo consideraram excessiva³⁰⁵, *Partida da Monção* é fiel aos principais preceitos da arte produzida em instituições acadêmicas da época, como o rigor geométrico da composição³⁰⁶ e o recurso da variedade e copiosidade de que o artista lança mão. Esse recurso foi valorizado desde o Renascimento, mantendo-se durante o período neoclássico,

³⁰³Cf. SINGH JR, Oséas. *A Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Campinas: Universidade de Campinas, Dissertação de Mestrado, 2004.

³⁰⁴ LOURENÇO, 1980, op. cit., p. 128. A versão final de *Partida da Monção* possui 390 X 640 cm.

³⁰⁵ A questão da luminosidade, que estaria fora dos padrões acadêmicos da época, é o tema de boa parte da fortuna crítica da obra. Em 1898, um crítico fez a seguinte afirmação: “O quadro de Almeida Júnior tem muita luz, mesmo luz demais; isso prejudica um pouco a tonalidade geral”. In: X, Fernando. “A Partida da Monção”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1º de janeiro de 1898, p. 1. Outros autores consideram a paleta clara do artista, bem como os efeitos de transparência produzidos na tela, como uma apropriação das tópicas de Puvis de Chavannes (PARLAGRECO, C. “A Partida da Monção”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 6 de janeiro de 1898, p. 1).

³⁰⁶ Cf. SINGH JR, op. cit.

principalmente para a composição de pinturas históricas. De acordo com Leon Kossovitch, a respeito do tratado de pintura de Alberti produzido no Renascimento:

A copiosidade faz o espectador deter-se em cada elemento da história, que, para ser agradável, orna-se com velhos, meninas, gatinhos, províncias, etc. Assignam-se limites à copiosidade: entre o tumulto multitudinário e a solidão majestática, ambos excluídos, está o justo meio, a dignidade. A variedade cuida das atitudes e movimentos dos corpos [...]. Como a copiosidade, a variedade é dirigida pelo agrado, não se admitindo repetição das poses.³⁰⁷

Interessante notar como esse preceito está presente em todas as pinturas históricas reconhecidas do período, como as de Vítor Meirelles e Pedro Américo. Esses recursos fazem com que o espectador possa observar por muito tempo a mesma pintura, podendo encontrar, a cada instante, um novo elemento. Como todo bom artista acadêmico, Meirelles soube, em *Batalha dos Guararapes* (1879 – MNBA), trabalhar muito bem esse recurso. Ao mesmo tempo em que não há repetição dos gestos e movimentos, as personagens estão bem articuladas. E o que as articula e orienta suas ações é justamente o confronto. A relação entre as personagens é, portanto, dada por uma motivação externa, qual seja, a batalha.

Já na obra do pintor ituano, a partida, ao mesmo tempo em que constitui um dado objetivo e externo, abre possibilidades para que as personagens sejam trabalhadas de maneira mais individualizada, à medida que são construídas diferentes cenas de despedida. As figuras de maior destaque não se despedem das mesmas pessoas, e não se despedem com a mesma intensidade. A despedida do padre é diferente daquela do velho ajoelhado, que é diferente à da mulher que segura uma criança no colo. São nessas despedidas que o artista trabalha a variedade, a não repetição das posições corporais e das atitudes de cada personagem.

Bem no canto direito da tela, um homem se despede da caravana como um todo, tirando parcialmente o chapéu da cabeça. Mais acima, e em postura um pouco mais expansiva, localizamos um homem de cabelos brancos que retira completamente o chapéu, como quem acena para o grupo. O casal com uma filha localizado no canto direito da tela parece não estar preocupado com o restante da caravana: neste caso, a despedida é particular, entre eles. O mesmo se pode dizer do outro casal localizado mais à esquerda, no qual o homem aparece abraçando o filho e da garotinha de vestido vermelho, que cobre o

³⁰⁷ KOSSOVITCH, 1999.

rosto com o antebraço. Já o sertanejo de lenço vermelho, localizado bem no centro, não parece estar envolvido no clima geral de despedida. De expressões sérias e rudes, sua preocupação é, justamente, a de retirar o cabo que ainda vincula sua embarcação à terra firme para que possa partir. No canto direito superior da tela, e bem próximo à margem, encontramos ainda um aglomerado de pessoas que acenam para a caravana e algumas delas sentadas.

Nas cenas de pintura histórica, que envolviam, em geral, grandes batalhas e acontecimentos, era comum que o artista exaltasse as figuras representadas como verdadeiros heróis. Nesta tradição acadêmica, as personagens heróicas são representadas em posturas corporais expansivas, em corpos com músculos bem definidos, como nas composições clássicas. Estes constituem recursos comuns de exaltação das figuras representadas. No caso de *Partida da Monção*, consideramos que eles estão mais presentes no discurso produzido por Almeida Júnior para divulgar sua obra - na nota explicativa distribuída na ocasião da exposição - em que ele define os sertanejos como “destemidos”, “ousados” e “aventureiros”, do que na tela em si. O único personagem que se aproxima de fato da descrição do artista é aquele de lenço vermelho, localizado bem no centro da tela, de expressões rudes e disposto a partir.

Há, nesse sentido, uma grande valorização da dimensão subjetiva de certas personagens, como o casal situado no canto inferior direito e a mulher que segura a criança no colo. Existe, portanto, uma preocupação com a representação de figuras próximas do “real”: os heróis são homens que pertencem à vida cotidiana, são sertanejos com suas famílias, que parecem sofrer com a partida, assim como suas mulheres e filhos.

Em suas teses sobre a filosofia da história, Walter Benjamin³⁰⁸ afirma que “articular historicamente algo passado não significa ‘reconhecê-lo como ele efetivamente foi’. Significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo [...] O perigo ameaça tanto os componentes da tradição quanto os seus receptores”³⁰⁹.

Nesse sentido, podemos fazer um paralelo entre a afirmação de Benjamin a respeito da história e a cena escolhida em *Partida da Monção*, que parece captar esse instante de

³⁰⁸ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre filosofia da história”. In: Kothe, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

³⁰⁹ Idem, *ibid.*, p. 156.

perigo que está, precisamente, no cotidiano, de modo a tencionar o heroísmo dos monçoeiros. São imagens do cotidiano que surpreendem o extraordinário, o momento heróico da partida de uma caravana de desbravadores, relacionadas, justamente, aos discursos produzidos sobre o progresso do Estado. São imagens do cotidiano que deixam em suspenso um certo discurso sobre o progresso, como o produzido por Cesário Motta Jr. no *Almanach Litterario* de São Paulo:

Desde o começo da fundação da Capitania de S. Vicente os seus habitantes se tornaram notáveis pela energia, pelo espírito empreendedor, pela coragem e tenacidade com que se expunham a todos os perigos, superando-os as mais das vezes. [...]. Levados a princípio pela idéia de rechaçar os indígenas, que impediam os estabelecimentos coloniais, e depois pelo pensamento de capturá-los, os paulistas se embrenharam pelas ínvias florestas, arrostando toda a sorte de privações e perigos³¹⁰.

As descrições dessas personagens, consideradas fundadoras de São Paulo e do caráter próprio dos paulistas, chegam a se aproximar de narrativas épicas, nas quais os heróis devem passar por todo o tipo de provações para conquistar seu grande objetivo. No caso da tela de Almeida Júnior, a grande provação da maioria das personagens não reside nos perigos exteriores que estes sertanejos terão que enfrentar, floresta adentro. Tratam-se, antes, de provações internas, individuais. Neste caso, voltamos à noção de individualismo e de vida privada, já discutidas a respeito das telas *O Importuno*, *Depois do Baile*, *Leitura*, entre outras. São, portanto, histórias pessoais que se colocam sobre a grande narrativa acerca da fundação de São Paulo.

2.2.3 Imagem de interrupção: o sagrado e o cotidiano em “Fuga para o Egito”

Após sua partida, eis que o Anjo do Senhor manifestou-se em sonho a José e lhe disse: ‘Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito. Fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para o matar.’ Ele se levantou, tomou o menino e sua mãe, durante a noite, e partiu para o Egito. Ali ficou até a morte de Herodes, para que se cumprisse o que dissera o senhor por meio do profeta:

³¹⁰ MOTTA JR, Cesário. “Porto Feliz e as ‘Monções’ para Cuyabá”. In: *Almanach Litterario de São Paulo para 1884*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Arquivo do Estado/Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1983, p. 132/133.

Do Egito, chamei o meu filho.³¹¹

O episódio bíblico da Fuga para o Egito, relatado por Mateus, é um tema muito recorrente nas artes visuais: está presente nas composições de Giotto de Bondonne, no início do século XIV³¹²; Lorenzo Mônico, em 1405; Albrecht Dürer, em 1503; Caravaggio, em 1596/97; Claude Lorain, em 1647 e 1666; Rembrandt, que fez algumas obras com essa temática no século XVII³¹³; até Luc-Olivier Merson e James Tissot, no século XIX, só para citar alguns exemplos.

Diferentes momentos da narrativa bíblica foram escolhidos para figurarem essas imagens: o sonho de José com o anjo do senhor³¹⁴, a preparação para a fuga³¹⁵, a fuga para o Egito propriamente³¹⁶, o descanso da fuga para o Egito³¹⁷ ou a chegada no Egito³¹⁸. O momento de descanso da sacra família da fuga para o Egito não é mencionado por Mateus; ainda assim, trata-se de uma imagem muito recorrente na iconografia européia desde o século XIV até o XIX.

Dentre estas tópicas, Almeida Júnior escolheu representar a fuga no momento em que a família chega ao Egito. Em primeiro lugar, o que chama a atenção na cena é o ponto de vista escolhido pelo artista para a composição. A maior parte das obras com essa mesma temática posiciona Maria, José e o menino Jesus de perfil, caminhando para a direita. As cabeças das personagens, em alguns casos, estão viradas para o lado, em direção ao espectador, mas o sentido da caminhada é perpendicular em relação a ele. Já em *Curse to*

³¹¹ Mt: 2,13-15.

³¹² Ver figura 79 do Caderno de Imagens.

³¹³ Ver figuras 82 e 83 do Caderno de Imagens.

³¹⁴ Rembrandt, *The Dream of St. Joseph*, 1650-55-Museum of Fine Arts, Budapeste.

³¹⁵ Giovanni Domenico Tiepolo. *Joseph and Mary prepare to leave*, 1753-Rosenwald Collection.

³¹⁶ Neste, caso, há um número expressivo de pinturas com essa cena. Ao longo da análise, citaremos algumas delas.

³¹⁷ O tema do descanso da fuga para o Egito também é muito recorrente na iconografia, tanto quanto o da fuga. Dentre as obras que tratam desse tema, encontramos: Gerard David, *The Rest on the Flight into Egypt*, 1510- National Gallery of Art, Washington; Peter Lastman, *The Rest on the Flight into Egypt*, 1620- National Gallery, London; Claude Lorrain, *Landscape with Rest in Flight to Egypt*, 1647- Gemäldegalerie, Dresden; François Boucher, *The Rest on the Flight into Egypt*, 1737-Hermitage Museum at St. Petersburg.

³¹⁸ Luc-Olivier Merson, *Le Repos pendant la fuite en Egypte*, (fig. 81).

Egypt, de Rembrandt (fig. 82), a sacra família está posicionada a 45 graus, caminhando em direção à extremidade inferior direita da tela. Em comum a todas elas, Maria aparece sobre um cavalo, segurando o menino Jesus no colo, e José, no chão.

Além disso, há casos em que a cena é vista de cima e a ênfase recai sobre a paisagem, deixando as personagens pequenas diante da exuberância do meio e dos perigos que têm que enfrentar para cumprirem a jornada³¹⁹. Nessas obras, o que se destaca é o sacrifício da família para fugir da ameaça de Herodes³²⁰, assumindo muitas vezes um tom trágico, revelado pelas expressões das personagens.

De modo distinto a essas tendências, Almeida Júnior posicionou Maria, José e o menino Jesus de frente para o espectador. Eles caminham em nossa direção, de encontro ao nosso olhar e muito próximos de nós. Seguindo as convenções adotadas até então, fazem parte da cena Maria, segurando Jesus sobre um pequeno cavalo e, do seu lado direito, no chão, está José, levando uma trouxa de roupas nas costas. Interessante notar que o seu corpo está colado ao de Maria e levemente curvado em direção a ela e à criança. É absolutamente incomum, na iconografia sobre o tema, o corpo de José estar tão próximo ao de Maria, sem diferenças substanciais na representação de ambos, a não ser o fato de Maria estar sobre o cavalo e José no chão.

Já o menino Jesus parece brincar com o véu da mãe: suas mãos tocam levemente o tecido translúcido, contribuindo para abri-lo. A atitude lúdica da criança contribui para dar uma certa descontração à cena³²¹, contrariando, mais uma vez, a tendência de representá-la em tom de tragédia. Lourenço destaca que o véu utilizado por Maria, tanto no estudo quanto na versão final, “foge da iconografia de desenhá-la com tecido encorpado e abrigador, produzindo um efeito diáfano, dado o caráter delicado, leve e transparente do pano envolvente, afastando-se da idéia de proteção”³²².

³¹⁹ Cf. *Life of Virgin 13. The flight into Egypt*. Albrecht Dürer, *Graphische Sammlung Albertina*, Vienna, 1503 e *Landscape with the Rest on the Flight into Egypt*, de Claude Lorrain (*The Hermitage*, St. Petersburg-1666).

³²⁰ LOURENÇO, 2007.

³²¹ LOURENÇO, 2007, p. 66.

³²² LOURENÇO, loc. cit.

A referência à localidade aparece distante das personagens: bem ao longe, atrás da sacra família, estão situadas as pirâmides do Egito e uma esfinge. Essa abordagem espacial contrasta com a de Merson, em *Le Repos pendant la fuite en Egypte*, feita em 1879 e exposta no *Salon* de Paris no período em que Almeida Júnior lá esteve. Nesse caso, as personagens interagem diretamente com um dos elementos que simboliza o Egito: Maria, com o filho no colo, repousa sobre a esfinge, que parece servir de trono para ambos. Além disso, os braços da esfinge parecem proteger as figuras sagradas de Maria e Jesus e colocá-las em uma posição distanciada de José, que aparece repousando no chão, ao lado do cavalo. A luminosidade que brota de Jesus também opõe sua imagem às tonalidades escuras da figura de José. Há, nesse sentido, uma clara distinção, dada pela composição, entre corpos sagrados – de Maria e Jesus - e profanos - de José e do cavalo.

Outra convenção muito presente na iconografia sobre o tema diz respeito à sacra família estar acompanhada por um ou mais anjos, presentes ao longo do percurso, como no afresco de Giotto (Cappella Scrovegni-Arena Chapel, Padua -1304-06), na têmpera sobre madeira de Duccio di Buoninsegna (*Flight into Egypt*, Museo dell Opera del Duomo, Siena - 1308-11) ou ainda, no óleo sobre tela de Peter Paul Rubens (*Descanso en la Huida a Egipto*, Museo Del Prado, 1635).

Nas duas telas que Almeida Júnior compôs de *Fuga para o Egito* - uma de dimensões menores, feita anteriormente, que podemos considerar como um estudo (fig. 30)³²³; e a versão final, de grandes dimensões (fig. 31)³²⁴ – há uma indecisão do artista em relação ao anjo. No estudo, identificamos a sua presença, posicionado acima da família; no entanto, ele já não aparece na versão maior, por sugestão de seu então professor, Alexandre Cabanel. A opção pela figura do anjo está diretamente relacionada à intenção do artista em aproximar a família do sagrado ou de humanizá-la. Na tela de maiores dimensões, o artista parece ter assumido a segunda opção.

Segundo Lourenço, é com Adam Elsheimer (*Flight into Egypt*, 1609, Alte Pinakothek, Munich) que um elemento da narrativa de Mateus é introduzido: trata-se da hora na qual a família foge para o Egito, durante a noite. “O recurso lhe permite colocar

³²³ 1881, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³²⁴ 1881, Museu Nacional de Belas Artes.

focos de luz, iluminadores das figuras, resultando tensão na tela”³²⁵. Essa tendência é seguida posteriormente, sobretudo, por Rembrandt, em *Curse to Egypt*.

Almeida Júnior, no estudo, utiliza maior luminosidade, uma luz diurna de tonalidades terra e, na obra de maiores dimensões, a luz é da aurora ou do fim da tarde. Nesta, o sol não ilumina as figuras lançando sua luz de cima, como é o caso de *Caipira Picando Fumo* e tantas outras pinturas regionalistas de sua autoria, mas, estando próximo à superfície, ele ilumina a sacra família por trás e de baixo para cima. Por meio dessa luminosidade, as personagens aparecem em cena como penumbras.

Além disso, o efeito de contraluz presente na cena faz com que as personagens pareçam permeadas por uma aura, o que contribui para reforçar o caráter sagrado da família. O mais interessante disso é que, diferente de boa parte das pinturas do gênero, não há uma aura explicitamente delineada nas figuras, constituídas por meio de um desenho ou luminosidade circular que parte das cabeças das personagens. Ao contrário, ela está apenas sugerida por uma luminosidade externa, da “natureza”, que é a luz do sol.

Outro elemento que merece destaque nessa pintura, em relação às demais sobre o tema, é a sobrevalorização da imagem do cavalo. O momento escolhido para representar é justamente aquele em que o animal, muito próximo do espectador, pára para beber água em uma poça d’água quase seca, com Maria e Jesus no dorso. A poça reflete a luz solar, reforçando ainda mais uma certa luminosidade ao redor das personagens, como uma aura.

A valorização do animal, bem como a proximidade carnal das personagens entre si – que, unidas, formam um triângulo a partir do corpo de José, da cabeça de Maria e da extensão de seu véu – contribuem para aproximar a cena da sacra família do espectador, ficando a meio caminho entre o sagrado e o profano, entre uma família comum e divinal. De maneira análoga a *Partida da Monção, Fuga para o Egito* humaniza uma narração bíblica muitas vezes tratada como algo distante, extraordinário, aproximando aquelas figuras sagradas da imagem de uma família comum, como aquelas que se despedem em *Partida da Monção*.

³²⁵ LOURENÇO, 2007, p. 66.

2.2.3.1 Entre homens e deuses

Dentre as inúmeras pinturas com a temática da fuga para o Egito, observamos, em geral, que algumas das escolhas feitas pelos artistas, como a auréola sobre a cabeça de Maria e Jesus, a presença ou não de anjos acompanhando a família, a proximidade ou distanciamento corporal entre Maria e o menino Jesus de José; procuram lidar com a ambigüidade dessas personagens míticas: Jesus é e não é homem, é o filho de José mas também de deus; Maria é mulher, mas concebeu de uma maneira não natural, sem relações sexuais. De acordo com Leach:

No caso cristão, faz-se uma distinção cuidadosa entre o status legal de Jesus como um homem e a sua natureza essencial como um deus. Enquanto homem, ele é o filho legítimo de José, o marido de Maria, e, nesse sentido legal, pertence à linhagem de Davi. Em contraste, a sua essência divina deriva do fato de que o componente masculino da sua concepção foi o *divino espírito santo*, o qual penetrou no corpo de Maria por um caminho não natural.³²⁶

Por ter nascido de uma mulher, Cristo compartilha da mesma substância humana de sua mãe, mas a maneira não natural pela qual ocorreu sua concepção faz dele um deus. Ainda na perspectiva de Leach, não basta que Jesus atue como um mediador: é necessário que Maria, que o concebeu, também opere de maneira ambivalente entre o humano e o divino. Assim, ela é mãe, um atributo humano, e, ao mesmo tempo virgem; é mulher, esposa legítima de um homem, mas nunca cometeu pecado.

Retornando ao tema da iconografia da sacra família, observamos que os atributos divinos, não humanos, da cena da fuga são muito mais recorrentes, especialmente nas obras realizadas entre os séculos XIV e XVI. Na maioria delas, há um distanciamento topográfico entre José e Maria com o filho Jesus. Por exemplo, há imagens nas quais o carpinteiro aparece à frente dos dois, conduzindo o cavalo, como no caso daquelas pintada por Duccio di Buoninsegna e Albrecht Dürer. Já nas cenas de descanso da sacra família, como a composta por Gerard Davi, Maria aparece com o menino Jesus em primeiro plano, ao passo que José e o cavalo estão em segundo plano, bem ao fundo. Na cena de descanso pintada por Caravaggio, a figura de um anjo, localizada no centro da tela e de costas para o espectador, separa a imagem de José em relação à de Maria e do filho.

³²⁶ LEACH, Edmund. “Nascimento Virgem”. In: DA MATTA, Roberto (org.). *Edmund Leach*. Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 38. São Paulo: Ática, 1983, p. 127.

Por outro lado, identificamos inúmeras cenas que reforçam o carinho maternal da mãe, a virgem Maria, para com o filho, e ambos aparecem em maior contato corporal. Na mesma pintura de Caravaggio acima citada, a cabeça de Maria aparece curvada em direção ao filho que carrega no colo, com o rosto encostado sobre sua cabeça e expressões de sofrimento. Em outros casos, como nas cenas de descanso da fuga para o Egito, Maria aparece com o seio à mostra amamentando o filho³²⁷. Representações como essas reforçam o caráter maternal, portanto, humano, de Maria, apesar de estar acompanhada de uma série de símbolos de sua divindade, como a auréola, o véu, a luminosidade incidente sobre o seu corpo bem como sua localização no espaço da composição em relação a José e também em relação ao espectador.

Nas cenas pintadas por Almeida Júnior, além de uma certa auréola formada por um elemento da “natureza”, a luz solar, um fator distintivo da sacra família diz respeito à simplicidade na qual foi representada. Desse modo, os valores cristãos ligados à renúncia material por parte daqueles de espírito elevado estão presentes tanto no estudo quanto na tela de maiores dimensões. Diversos elementos em cena são indicativos dessa simplicidade: as vestes do casal, a posição de seus corpos - especialmente o de José, curvado para baixo - o cavalo pequeno, a pequena trouxa de roupas levada por José, e, no caso da tela de dimensões menores, a coloração da pele das personagens, em tonalidades terra, o que as aproxima do chão, do meio no qual estão inseridas.

E este elemento contribui para evocar o caráter humano das figuras representadas, à medida que, por meio dele, é possível aproximar *Fuga para o Egito* das pinturas de caipiras e mendigos produzidas por Almeida Júnior. Comparando esta tela com obras como *Mendiga*, *Caipira Picando Fumo*, *Cozinha Caipira*, dentre outras, podemos reforçar, por um lado, a humanidade da sacra família e, por outro, identificar uma certa religiosidade em suas personagens regionais, tendo em vista o valor positivo atribuído a figuras caracterizadas pela simplicidade material.

Caipira Picando Fumo e *Fuga para o Egito*, por exemplo, se aproximam não apenas pela simplicidade de suas personagens, valorizada pelo artista, mas também - e vinculada a ela - pela maneira sólida na qual as figuras humanas aparecem estruturadas em

³²⁷ Cf. Ambrosius Benson: *Rest on the flight into Egypt* (Groeninge Museum, Bruges, 1525) e Andrea Ansaldo, *The flight into Egypt* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome, década de 1620).

relação ao seu meio. O corpo do caipira de *Picando Fumo*, como veremos mais adiante, faz parte da estruturação geométrica da pintura. Ele é valorizado não apenas pela proximidade com o espectador, mas pela maneira sólida com que seu corpo aparece em cena, tendo em vista o rigor geométrico da composição. Em *Fuga para o Egito*, podemos fazer a mesma afirmação: a família, além de muito próxima de nós e caminhando em nossa direção, foi composta de forma triangular, com grande rigor geométrico e, assim, com os corpos solidamente estruturados na tela.

A tonalidade da pele das personagens de *Fuga para o Egito* (estudo), em tons terra, que se confunde com a tonalidade do meio onde aparecem, é um recurso muito utilizado pelo artista na composição de suas personagens caipiras, como se tais figuras compartilhassem da mesma substância do chão de terra, ou então, como se a luz solar igualasse todas as cores do ambiente em apenas uma. Este constitui outro ponto de diálogo entre as figuras regionais e a sacra família.

Fuga para o Egito evoca o caipira, e o caipira evoca a imagem de Nossa Senhora. Leach chama a atenção para o fato de que o nascimento virgem - e suas variantes - constitui o mito fundador de uma série de grupos sociais, dentre eles, nós, “povos católicos do ocidente”. Mais do que isso, é possível considerar o nascimento virgem, centrado na figura de Nossa Senhora, como o mito fundador de um certo Brasil, de uma população caipira que, no imaginário, se associa aos filhos bastardos³²⁸.

Os temas sobre descendência, filiação ou aliança matrimonial entre deuses e homens procuram, na perspectiva de Leach, separar o sagrado do profano, o “aqui e agora” do “outro mundo”, e, por essa razão, “são necessária e basicamente relevantes para a simbolização do tempo e para a nossa apreensão topográfica do mundo”³²⁹. No entanto, continua o autor, “a disjunção entre os dois mundos não é suficiente. É preciso que haja continuidade e mediação”³³⁰. Em *Fuga para o Egito*, as imagens de Maria, José e do

³²⁸ Veremos no próximo capítulo que a religiosidade católica é um dos elementos que caracteriza a população caipira de um modo geral e o modo de sociabilidade rural. Nesse cenário, a figura de Nossa Senhora é central nas festas, nas promessas, nas procissões e no calendário religioso e, os seus devotos, seriam os seus filhos bastardos.

³²⁹ LEACH, 1983, p. 134.

³³⁰ Idem, *ibid.*, p. 135.

menino Jesus parecem atuar como mediadores por meio dos elementos da composição que evocam outras pinturas de Almeida Júnior, a saber: as que trazem imagens de caipiras.

2.3 OS MUITOS CORPOS DE ALMEIDA JÚNIOR

Em meio a todas essas pinturas almeidianas de temas variados, analisadas nesse capítulo, foi possível identificar diferentes dimensões que a corporalidade enquanto representação assume, e que aqui serão exploradas.

Nos retratos, identificamos a dimensão pública do corpo, o corpo que é feito para ser visto. As vestimentas, os adornos, o local em que estão inseridos, os objetos que seguram, os gestos, a postura, todos esses elementos contribuem para compor simbolicamente o prestígio, o status. O corpo aparece, portanto, como um suporte no qual o poder político de determinada classe social é simbolizado. Nesses casos, mais importante do que o indivíduo é a posição ocupada pela pessoa, o seu lugar naquela sociedade.

Em contraste a esse conjunto de pinturas estão os seus tipos anônimos, caracterizados por marcas corporais bem definidas como a cor da pele³³¹ ou o formato do nariz³³². Se na maioria dos retratos de Almeida Júnior as peles são claras, lisas e as imperfeições corrigidas; nas imagens de “tipos” são justamente as marcas corporais que as distinguem enquanto tais, atribuindo um lugar àquelas pessoas a partir de seus aspectos físicos que as vinculam à determinada nacionalidade, “raça” ou etnia. Não é à toa que as peles dessas figuras são geralmente mais escuras, queimadas de sol ou com marcas do tempo mais evidentes.

Almeida Júnior também produziu o corpo como lugar de intimidade, de privacidade, de construção do indivíduo. Nesses casos, eles estão geralmente localizados em determinados cômodos das residências nos quais é permitido que a intimidade seja exercida. Ao contrário dos retratos, cujos corpos foram preparados, construídos, paramentados para serem vistos; em telas como *O Importuno*, *Leitura*, *Depois do Baile* ou *Descanso do Modelo*, a representação é constituída de modo que os espectadores se sintam grandes intrusos. Assim, é possível opor o corpo em um momento de interrupção, que não deveria ser visto; e o corpo público, preparado para receber outros olhares.

³³¹ Cf. *O Marroquino*, *Cabeça de Imigrante* ou *Cabeça de Caipira*.

³³² Cf. *Cabeça de Árabe*.

Tendo em vista essa questão, consideramos a tela *O Importuno* exemplar. É nela que se constitui um interessante paradoxo entre a própria condição da pintura como uma imagem feita para ser vista, ou seja, que prescinde de um público e de um espaço público; e as personagens que, no interior de uma pintura, tentam esconder os seus corpos daquilo que está fora. A atitude das personagens é, portanto, contraditória em relação à própria finalidade da pintura.

Para além de corpos que tentam se esconder, embora não obtenham sucesso, muitas das pinturas de Almeida Júnior evocam também a ausência, um corpo escondido, mas pressuposto. Em *Recado Difícil*, *O Importuno* e *Amolação Interrompida*, os significados das cenas dão a entender a existência de outros, exteriores àquela imagem. No entanto, por não estarem representados, não terem forma, volume, cores e tonalidades, não podemos falar sobre eles, posto que não existem enquanto tais.

Uma constante em sua produção são as imagens do corpo no cotidiano, em meio a alguma atividade de trabalho, subsistência ou lazer. É o corpo descontraído da mulher que lê um livro, relaxado sobre um rochedo em um momento de descanso ou concentrado e tencionado, aguardando pela caça. Não se trata, portanto, de um corpo que posa para o pintor, mas que é flagrado em determinada atividade, ignorando a existência de outros olhares.

Esse corpo flagrado em seu cotidiano contrasta em grande medida com a dimensão épica do corpo, evidenciada na imagem do herói, do deus grego ou ainda, na sacralidade de figuras religiosas. Vejamos, por exemplo, a tela de David, *As Sabinas* (1799-Museu do Louvre). Os gestos das personagens são todos amplos, expansivos. Os braços da figura central, no meio da batalha, aparecem completamente abertos. Abaixo dela, uma outra mulher com um filho no colo possui o corpo absolutamente curvado. Não há comedimento nas posturas corporais e expressões representadas.

Mesmo em outras telas religiosas produzidas por Almeida Júnior como *Apóstolo São Paulo*, *O Batismo de Cristo*, *Ressurreição do Senhor* ou *Cristo Crucificado*, o que temos é o corpo neoclássico, de superfícies lisas, marmóreas. Cada gesto representado está em seu devido lugar e faz referência a uma ampla rede de convenções constituídas. Sabemos os significados desses gestos em particular e dessas cenas em geral porque conhecemos a narrativa cristã. Em contrapartida, não conhecemos a história contada pelo

garoto de *Recado Difícil* e nem sabemos ao certo se ele é o receptor ou o emissor do recado. Não há repertório imagético que nos possibilite interpretarmos a cena apenas com base nos gestos do garoto e da mulher.

Por último, não se pode esquecer da ambivalência entre corpo sagrado e corpo profano da sacra família pintada por Almeida Júnior. Jesus é filho de deus, mas também de uma mulher; Maria é mãe, mas concebeu sem cometer pecado. As três personagens (Maria, José e Jesus) poderiam passar por uma família camponesa, de sertanejos, não fossem aquelas convenções já estabelecidas que nos possibilita associarmos a cena à narrativa bíblica.

Em meio a tantas possibilidades que a corporalidade - enquanto fórmula pictórica - assume, constituímos um repertório adequado para analisar suas pinturas de tema regionalista, as maiores responsáveis pelo reconhecimento público de Almeida Júnior. Por meio dessas obras, será possível explorar a dimensão do corpo enquanto técnica, verificando os limites e possibilidades de tal abordagem, sugerida por Gilda de Mello e Souza.

CAPÍTULO 3: ENTRE A ROÇA E A CIDADE: CORPORALIDADE E MEIO FÍSICO NAS PINTURAS DE ALMEIDA JÚNIOR

Conforme tratamos no primeiro capítulo, Almeida Júnior foi qualificado, sobretudo, como um pintor genuinamente paulista, fiel à realidade de uma região que teria como herói fundador o bandeirante e, como um remanescente deste, o caipira.

Para entender um pouco mais a receptividade dessas pinturas para a população paulista do período, e por que o artista teria incorporado sistematicamente o caipira em suas últimas obras, será necessário recorrer à pluralidade de significados relativos a essa figura que Almeida Júnior, ao mesmo tempo, partilhou e ajudou a constituir. Pretendemos, assim, explorar a relação entre os discursos produzidos sobre o caipira em artigos de jornal da época e relatos de viajantes, dentre outros, e a representação dessa personagem nas telas deste artista.

Na análise realizada a seguir, observamos que os significados atribuídos ao caipira possuem diferentes níveis. O primeiro pode ser considerado mais estrito, particular, ligado ao período específico vivido pelo artista - na segunda metade do século XIX. Mas encontramos ainda recorrências de longa duração, presentes em relatos de viajantes nos séculos XVIII e XIX e que persistem nas representações já consagradas do século XX, como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato e, posteriormente, os filmes de Mazzaroppi³³³.

³³³O ator Amácio Mazzaroppi (1912-1981), filho de pai italiano e mãe portuguesa, é conhecido principalmente pelos filmes nos quais interpretou o *Jeca Tatu*, inspirado na personagem caipira de Lobato. Dentre os filmes, destacamos: *Tristezas do Jeca* (1961), *O Jeca e a freira* (1967), *O Jeca macumbeiro* (1975), *Jeca contra o Capeta* (1976), *Jecão... um fofoqueiro no céu* (1977), *O Jeca e seu filho preto* (1978) e *O Jeca e a égua milagrosa* (1980).

3.1 ALGUNS DISCURSOS SOBRE O CAIPIRA: RECORRÊNCIAS E ESPECIFICIDADES

3.1.1 O caipira e a São Paulo do século XIX

De acordo com Antonio Candido, a grande particularidade de estudar a cultura caipira reside no fato de ela “partilhar um mesmo sistema fundamental de valores que os da gente da cidade”³³⁴. Candido, ao retomar alguns outros estudos sobre populações rurais, considera que, as definições sobre “cultura rústica” de autores como Raymond Firth ou Robert Redfield, têm em comum com o seu trabalho o fato de considerarem esses grupos inseridos em um sistema mais amplo, onde se incluem os ambientes urbanos. Ou ainda, na expressão de Alfred Kroeber utilizada por Robert Redfield, trata-se de “sociedade parcial dotada de cultura parcial”³³⁵. Os estudos de Maria Sylvia de Carvalho Franco sobre os homens livres habitantes da zona rural entre os séculos XVIII e XIX, realizado na década posterior, também inserem os habitantes da zona rural em um sistema mais abrangente, que abarca as cidades³³⁶.

Tais considerações são frutíferas para esse trabalho não tanto por tratar o meio rural como inserido em um sistema, e mais pela relação que esses autores estabelecem entre ele e o mundo urbano. Assim, um de nossos pressupostos será o de não tratar o campo e a cidade como oposições fechadas, como dois mundos apartados. No que diz respeito às pinturas de Almeida Júnior, só fazem sentido as definições de “cultura rural” ou caipira em um contexto maior, em que os valores ligados às idéias de civilização e de progresso se fazem presentes.

Na São Paulo da segunda metade do século XIX, justamente uma época em que o desenvolvimento urbano da região começou a se acelerar, a temática do caipira tornou-se uma verdadeira obsessão. Artigos de jornal e textos literários sobre o tema passaram a ser

³³⁴ CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003 [1964], p. 27.

³³⁵ KROEBER, Alfred, apud. REDFIELD, R. *The primitive world and its transformations*. Nova York: Cornell University Press, 1953, p.40.

³³⁶ FRANCO, op. cit.

produzidos em grande quantidade, ora valorizando o caipira por sua simplicidade e suas características genuinamente brasileiras³³⁷, ora definindo-o como oposto ao civilizado³³⁸.

Como bem descreveu Fraya Frehse, as mudanças espaciais sofridas pela cidade de São Paulo dessa época são intensas. A cidade passou a ser um espaço de circulação de um público não só numeroso, mas também diversificado³³⁹. Ex-escravos, fazendeiros, trabalhadores livres, todos, vindos dos mais diferentes lugares, inclusive do interior do Estado, circulavam pela cidade.

Frehse observou que há, por parte dos mais diversos atores sociais, um duplo movimento de identificação com o progresso da cidade, que trouxe o *bond* e a iluminação a gás, e um estranhamento desses espaços públicos, onde um roceiro abastado era apenas um pedestre a mais. As descrições que a autora fez a respeito do Sr. Segismundo, uma personagem da roça que narrava aos seus compadres o cotidiano da cidade nos anos de 1870, são reveladoras. Por ser uma personagem que se define como caipira, Segismundo “distingue-se pelo olhar que lança sobre as gentes e coisas nas ruas da cidade”³⁴⁰. A personagem reclama a todo o momento do fato de ter que conviver no mesmo ambiente com garotos e animais. O grande problema está na questão do narrador se ver obrigado a ter alguma proximidade física, como um igual, entre os diversos grupos que circulam pela rua³⁴¹.

³³⁷ Cf. ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. São Paulo : Ática, 1983 e *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1955.

³³⁸ A quantidade de material produzido na segunda metade do século XIX tratando o caipira por oposição ao civilizado foi realmente vasta, com destaque para o jornal *Imprensa Ytuana*, periódico que circulava na região de Itu, cidade do interior. Foram encontradas desde piadas sobre roceiros (“Seção Mosaico”. In: *Imprensa Ytuana*, Itu: 26 de abril de 1883 e “Seção Mosaico”. In: *Imprensa Ytuana*, Itu: 06 de maio de 1883), até uma série de notícias publicadas por um autor desconhecido a respeito dos diferentes tipos de caipira (“Typos caipiras – Os críticos de aldea”. In: *Imprensa Ytuana*, Itu: 21 de maio de 1876; “Typos caipiras – O caipira”. In: *Imprensa Ytuana*, Itu: 4 de junho de 1876 e “Typos caipiras – O vadio”. In: *Imprensa Ytuana*, Itu: 18 de junho de 1876). Também não se pode deixar de mencionar a personagem *Zé Caipora*, de Ângelo Agostini, que será abordada mais adiante.

³³⁹ FREHSE, Fraya. “Notas sobre os tempos de um tempo: um certo 'sr. Segismundo na São Paulo do início dos anos 1870”. In: *Revista Sexta Feira*, vol. 5. São Paulo: 2000.

³⁴⁰ Idem, *ibid.*, p.102.

³⁴¹ Idem, *ibid.*, p. 104.

Nesse sentido, a personagem de Segismundo possuía um olhar privilegiado sobre o espaço urbano, já que, por posicionar-se como mediador entre dois mundos – o da cidade e o do campo, ou o das relações estamentais do passado e os novos usos, supostamente igualitários, do espaço público de então – ora se posicionava como um estrangeiro apenas de passagem, ora como um cidadão amante do progresso.

Em uma cidade cujo crescimento era cada vez mais acelerado surgindo, portanto, novos equipamentos urbanos como a iluminação a gás e novas linhas de trens e bondes, nem era preciso ser um estrangeiro para que o estranhamento, a perplexidade, as tensões entre o passado e o presente, entre o ambiente rural e o urbano, se manifestassem. E essa tensão se revelava plenamente na ambigüidade com que o caipira, como representante do modo de vida rural, era tratado: ora como um sujeito preguiçoso, indolente e avesso ao progresso, fadado a desaparecer para ceder lugar à civilização; ora valorizado como um genuíno paulista, como a memória viva da formação do Estado.

Assim como o Sr. Segismundo, Almeida Júnior também ocupou uma certa posição ambígua, circulando entre o campo e a cidade. Consideramos que essa dupla posição contribuiu para que o artista transitasse entre a identificação com o caipira, dada a sua origem, e o distanciamento do mesmo sob a perspectiva do habitante da cidade. E as pinturas do artista não contribuem para resolver a tensão entre uma posição e outra; ao contrário, nelas o conflito ganha feições ainda mais definidas.

Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar o crítico inglês Raymond Williams, que elaborou uma interessante análise sobre a maneira pela qual as imagens do campo e da cidade aparecem na literatura e no pensamento social ingleses³⁴². O autor demonstra como a vida rural e a urbana possuem uma pluralidade de significados inter-relacionados, que variam no espaço e no tempo. Mesmo em um país tido como berço do desenvolvimento urbano e industrial como a Inglaterra, é possível identificar uma série de estranhamentos, pontos de tensão entre a cidade e o campo; ou ainda, pessoas transitando entre um e outro.

Nos romances de Hardy, por exemplo, podemos verificar “o problema da relação entre a vida regida pela tradição e a orientada pela instrução formal; entre os pensamentos e

³⁴² WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

sentimentos ligados aos costumes e os que são fruto da educação”³⁴³. Ou ainda, nos conflitos manifestados na literatura de Lawrence, que teria apresentado uma “fronteira persistente” entre campo e cidade³⁴⁴.

Um de nossos pressupostos, portanto, foi o de não tratar o campo e a cidade, ou o urbano e o rural, como oposições fechadas, compartimentadas. Sob a perspectiva das pinturas de Almeida Júnior, o objetivo é, justamente, dissolver essas fronteiras, ou então, demonstrar que as identidades, tanto a do caipira quanto a do civilizado, são constituídas nesse espaço de mediação onde o artista situou-se.

Na antropologia, John C. Dawsey também trouxe - em pesquisa sobre a presença dos bóias-frias na Piracicaba da década de 1970 - perspectivas interessantes para refletirmos sobre as relações entre o campo e a cidade, os seus pontos de tensão, suas “imagens dialéticas”, exemplificadas no “encontro de olhares envolvendo ‘gente da cidade’, em ruas e calçadas, e ‘bóias-frias’ em carrocerias de caminhões”³⁴⁵.

Para o autor, aqueles bóias-frias que “chegavam de lugares distantes em ritmos de ‘industrialização da agricultura’” apareciam aos olhos dos habitantes da cidade como uma imagem de interrupção: interrompendo os sonhos de progresso daquelas pessoas e também, a visão idílica da vida no campo. “Através do bóia-fria, - que vinha de um campo em que a cidade, de forma cada vez mais ostensiva, se fazia presente, - o campo realmente projetou a sua sombra sobre a cidade. Na verdade, a cidade se assustava com a sua própria sombra”³⁴⁶.

Consideramos que as pinturas de Almeida Júnior também trazem, ainda que de um modo diverso, visagens do campo sobre a cidade e da cidade sobre o campo e que se constituem, como veremos em imagens dialéticas.

³⁴³ Idem, *ibid.*, p. 270.

³⁴⁴ Idem, *ibid.*, p. 365.

³⁴⁵ DAWSEY, John C. *De que riem os “bóias-frias”?: Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de Livre Docência, 1998, p. 05.

³⁴⁶ DAWSEY, John. C. “Leituras benjaminianas da cidade: repensando o drama social”. In: *Anais Rosário*: Universidad Nacional, julho de 2005.

Antes disso, abordaremos a pluralidade de sentidos que envolvem a figura do caipira e a maneira pela qual ela se manifesta nos discursos produzidos por escritores e viajantes do período.

3.1.2 O caipira relativo

Para fins analíticos, identificamos que o termo caipira abarca significados diferentes, de ordem quantitativa e qualitativa. No primeiro caso, o termo está sempre relacionado ao grau de civilização de determinada pessoa, grupo, cidade ou país. Assim, nas palavras de um autor do jornal *Imprensa Ytuana*, em artigo publicado no ano de 1876.

O caipira é relativo. O caipira do mato é caipira para nós outros das cidades; mas nós também o somos em relação aos cariocas, bem como estes são caipiras em relação aos apurados parisienses³⁴⁷.

Ao definir o caipira como relativo, o autor aciona seu sentido quantitativo e a ênfase recai na comparação entre dois elementos tendo as noções de progresso e civilização como medidas. Para o autor desconhecido, existiriam duas espécies de caipira: o caipira presumido, que se julga civilizado, mas não tem boas maneiras, e o caipira-caipira, esse sim habitante do mato.

Isso não quer dizer que os significados qualitativos que a expressão assume não devem ser entendidos também a partir de relações. A diferença entre um e outro é que esse segundo conjunto de significados atribuídos à palavra é mais particular, ligado a um modo de vida próprio, bem definido. Em outras palavras, o termo caipira, quando utilizado em seu sentido quantitativo, é relativo e está na ordem do adjetivo, ou seja, tem a função de qualificar determinado elemento em relação a outro. Já o sentido qualitativo da palavra está na ordem do substantivo, pois define um grupo de pessoas específico, que vive em determinada região do país e é dotado de características próprias, que o individualiza em relação aos demais.

Assim, para traçar uma história da caracterização do caipira primeiramente em seu sentido estrito, qualitativo, identificamos os aspectos racial e geográfico como vias de acesso a uma série de recorrências. Desde que o termo se popularizou, no século XIX, ele foi definido, sobretudo, a partir desses dois fatores. Caipira seria o habitante do interior do

³⁴⁷ “Typos Caipiras – O caipira”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 04 de junho de 1876, p. 01.

país, por oposição ao das regiões litorâneas. Mas não se trata de qualquer interior: em geral, ele seria o habitante das regiões de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais, ou seja, o vasto território da antiga capitania de São Vicente³⁴⁸. Nesse sentido, ele difere, do ponto de vista geográfico, do sertanejo descrito por Euclides da Cunha como habitante dos interiores da região nordeste do país³⁴⁹.

Interessante notar como a própria etimologia de caipira abarca essa oposição interior/litoral. Para Marly Therezinha G. Perecyn³⁵⁰, a palavra possui origem tupi-guarani, e era a maneira pela qual os indígenas distinguiam o habitante da região litorânea (Kai-ñ-çará), do habitante do interior (Kai-ñ-pirá). Assim, a palavra caipira seria inerente, desde a origem, a essa dualidade.

Além de definido como o habitante do interior, o modo de vida caipira esteve intrinsecamente ligado à natureza particular do povoamento da região, relacionada à “atividade nômade e predatória das bandeiras”³⁵¹. Em praticamente todos os relatos de viajantes pesquisados, de Spix (1781-1826) e Martius (1794-1849)³⁵² a J.J. Machado de Oliveira (1774-1847)³⁵³ até Saint-Hilaire (1779 – 1853)³⁵⁴, a questão da provisoriidade é observada nas casas, vestimentas, habitação. Toda a ação humana sobre o meio natural, como a construção de roçados, cercas e habitações, é constituída para durar pouco. Em geral, esse suposto desapego ao território estaria relacionado ao próprio caráter do caipira: hospitaleiro, porém rude, violento.

³⁴⁸ MARTINS, José de Souza. “A dupla linguagem na cultura caipira”. In: *Sonoridades Luso Afro Brasileiras*. Col. Estudos e Investigações, nº 32. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 189.

³⁴⁹ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*: campanha de canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

³⁵⁰ PERECIN, Marly T. G. Palestra “Cultura caipira e o vale Médio do Tietê”. Seminário *História, tradição e realidade*. Sorocaba, SP: 8/8 1994, Uniso-Inevat. Apud. FRANCISCO, Luís Roberto de. “A gente paulista e a vida caipira”. In: *Terra Paulista*: histórias, arte costumes, vol. 2: Modo de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

³⁵¹ CANDIDO, 2003, p. 46.

³⁵² SPIX, J. B. E MARTIUS, K. F. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia/Edusp, 1981.

³⁵³ MACHADO D’OLIVEIRA, J.J. *Quadro histórico da província de São Paulo até o ano de 1822*. São Paulo: Gerke & Cia, 1897.

³⁵⁴ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Itatiaia Editora/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

Essa característica remete a uma relação ambígua que o caipira teria com a terra. Por um lado está o desprendimento, a freqüente mobilidade, o constante recomeço característico de um grupo seminômade. Por outro, um modo de vida inteiramente vinculado à terra, marcado pelo profundo conhecimento do meio, conforme relata Spix e Martius:

O contínuo lidar com a natureza aguça o sentido desses homens simples, dando-lhes percepção tão exata dos característicos físicos que, desse ponto, eles superam geralmente o europeu, muito ilustrado, mas pouco observador da natureza. (...) Igualmente o sertanejo é notável pelo conhecimento perfeito das plantas medicinais de sua terra; sobretudo as mulheres, entre os habitantes desta província, têm fama de grande proficiência na prática da medicina³⁵⁵.

Spix atribui esse conhecimento profundo da terra ao próprio “gênio” do paulista, independente, altivo e curioso. Essas características estariam diretamente relacionadas ao modo de vida seminômade dessa população. Se em determinado aspecto muitos viajantes valorizaram o paulista tendo em vista o seu caráter aventureiro; em contrapartida, a vida semi-nômade que ele levava foi constantemente descrita como responsável por sua rudeza, violência e pouca sociabilidade, “distante das idéias que inspiram a civilização”, como observou Saint-Hilaire³⁵⁶.

Ainda de acordo com Spix e Martius, os viajantes mais antigos teriam narrado o paulista como um povo sem lei, avesso a restrições e que, por essa razão, teria se separado do domínio português. Para o autor, essa natureza rude do paulista teria se suavizado com o tempo. No entanto,

[...] o paulista goza, em todo o Brasil, da fama de grande franqueza, coragem invencível e romântico gosto para aventuras e perigos. Na verdade, com esses dotes favoráveis, o seu caráter adquiriu também uma inclinação para a impetuosidade, para as cóleras e as vinganças, traços de orgulho e inflexibilidade e, por essa razão, é temido pelos vizinhos³⁵⁷.

³⁵⁵ SPIX e MARTIUS, 1981, p. 160.

³⁵⁶ SAINT-HILAIRE, 1976.

³⁵⁷ SPIX e MARTIUS, 1981, p. 139.

3.1.3 O caipira e a questão racial

Além de uma relação própria com a terra, o caipira foi igualmente definido por sua condição de mestiço. Porém, ele não caracterizaria qualquer mestiço, mas uma mistura específica, que o dotaria de um temperamento particular. Na maioria das descrições de viajantes do início do século XIX encontradas, o caipira seria o mestiço do branco português com o indígena. De acordo com Saint-Hilaire:

À primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca; mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos da mesma traía, para logo, o sangue indígena que lhe corria nas veias, mesclado com o da raça caucásia³⁵⁸.

Também no início do século XIX (1822), o viajante J.J. Machado de Oliveira reforça a ligação com o índio. Nesse caso, os costumes e o “caráter moral” dessas pessoas teriam sido “modelados pelas usanças dos índios”³⁵⁹. De acordo com Antônio Cândido, é digno de nota a menção que faz Oliveira em relação à influência do índio, “tornada patrimônio cultural pelo tipo de vida e definindo um primitivismo que se transmite de geração a geração”³⁶⁰.

Se o caipira foi, sobretudo no final do século XVIII e início do XIX, definido como um mestiço, não se pode isolar essa discussão de outra, mais ampla, sobre o problema da mestiçagem em voga no final daquele mesmo século. Muitos autores das mais diversas correntes do evolucionismo, positivismo e darwinismo social, trataram do tema, com especial destaque a duas figuras que foram grandes expoentes de uma geração atuante na década de 1870: Silvio Romero e Nina Rodrigues.

De acordo com Schwarcz, a década de 70 do século XIX constitui um “marco para a história das idéias no Brasil, uma vez que representa um momento de entrada de todo um novo ideário positivo-evolucionista em que os modelos raciais de análise cumprem um papel fundamental”³⁶¹.

Ainda na perspectiva de Schwarcz, as elites intelectuais do país se reapropriaram de tais idéias com uma certa dose de originalidade. O seu principal desafio era mais do que

³⁵⁸ SAINT- HILAIRE, 1976.

³⁵⁹ MACHADO D’OLIVEIRA, 1897, p.146-7.

³⁶⁰ CANDIDO, 2003, p.54.

³⁶¹ SCHWARCZ, 2002, p. 14.

definir as raças branca, negra e indígena: era dar conta de explicar o fenômeno da mestiçagem. Os tipos “híbridos” - cruzamentos entre brancos, negros e índios - por não terem um lugar específico dentro do esquema das raças “puras” - constituíam um problema para os padrões classificatórios das teorias raciais em voga. E o caipira ou caboclo era, por definição, um tipo específico de mestiço.

Nesse sentido, embora o caipira fosse considerado um mestiço com “sangue de índio”, há uma diferença fundamental na caracterização de ambos: o indígena possuiria um lugar mais definido, seja pelo aspecto racial, seja pelo territorial. Em contrapartida, o caipira foi marcado pela ausência, pela falta. Assim, por muito tempo, sua imagem foi constituída por meio de aspectos negativos. Eles não possuiriam raça definida, seriam produto de maus cruzamentos raciais³⁶²; não teriam um território definido, seriam dotados de uma vida semi-nômade; lhes faltaria saúde; viveriam como “parasitas do meio”³⁶³; não existiria sociabilidade a esse povo acanhado e violento, posto que seriam dispersos espacialmente e, por fim, careceriam de disposição para o trabalho.

Saint-Hilaire possui uma extensa obra na qual relata suas impressões a respeito da província de São Paulo e de seus habitantes. Esses relatos são marcados por descrições bastante negativas a respeito do habitante da zona rural paulista, em especial, aquelas referentes aos que vivem no Rio das Pedras, região representada anos depois por Almeida Júnior em suas pinturas³⁶⁴.

Essa gente, embrutecida pela ignorância, pela ociosidade, **pelo isolamento em que se acha de seus semelhantes** e, provavelmente, pelo gozo de prazeres prematuros, não pensa em nada, apenas vegeta como as árvores ou o capim dos campos (grifo nosso)³⁶⁵.

Por meio da descrição desse viajante, podemos observar que, dentre outros atributos, os caipiras seriam pessoas de relações sociais restritas e que pouco se diferenciam do meio natural em que estão inseridos. É bastante provável que Almeida Júnior tenha

³⁶² SAINT-HILAIRE, 1976.

³⁶³ LOBATO, 1950.

³⁶⁴ Um exemplo disso é a pintura *Piquenique no Rio das Pedras* (1899 – Col. Part.) e *Paisagem do sítio Rio das Pedras* (fig. 68).

³⁶⁵ SAINT-HILAIRE, 1976, p. 85.

conhecido alguns desses relatos de viagem, posto que era comum entre os acadêmicos a preocupação, verificada na composição de *Partida da Monção*, de estudar a literatura relativa aos temas a serem trabalhados figurativamente³⁶⁶.

3.1.4 O caipira no gênero cômico: a preguiça e a incivilidade como piada

Também não podemos deixar de mencionar a maneira pela qual a figura do caipira esteve associada ao gênero cômico a partir de finais do século XIX, a exemplo das aventuras de *Zé Caipora*, de Ângelo Agostini, com histórias publicadas em 1883/84 na *Revista Illustrada*. *Zé Caipora* foi caracterizado - com boa dose de humor - como uma figura atrapalhada no convívio com as altas classes cariocas e suas inúmeras regras de etiqueta. Essa personagem também deveria ser bem conhecida pelo pintor ituano. Agostini era muito ligado ao meio artístico da época, tendo, inclusive, litografado algumas pinturas de Almeida Júnior em uma das edições da *Revista*³⁶⁷.

O espaço onde se passavam as aventuras de *Zé Caipora* é o urbano, mais especificamente, o Rio de Janeiro, capital do país. O protagonista, magro, de bigode e nariz proeminente, não aparece entre seus iguais: a todo o momento, *Zé* tenta se inserir no ambiente das elites cariocas, especialmente de uma certa nobreza. Nesse sentido, os maus-entendidos em torno das regras de etiqueta e dos bons costumes, constituem a pauta nessas histórias.

Além de Agostini, Elias Álvares Lobo, compositor ituano, produziu a primeira ópera brasileira com temática e linguagem considerados tipicamente brasileiros: “A noite de São João”³⁶⁸. O próprio compositor classifica essa obra como uma comédia caipira dividida em dois atos³⁶⁹.

Quando o modo de vida caipira é transformado em piada, estabelece-se um distanciamento ou um estranhamento em relação a ele. Ao mesmo tempo, a piada

³⁶⁶ SINGH JR, 2004.

³⁶⁷ As obras reproduzidas foram: *Fuga para o Egito* (1881 – MNBA), *O Derrubador Brasileiro*, *O Descanso do Modelo* e *O Remorso de Judas*. “O Salão de 1884”. In: *Revista Illustrada*, 1884.

³⁶⁸ *O Kaleidoscópio*. São Paulo: 11 de agosto de 1860.

³⁶⁹ FRANCISCO, 2004.

pressupõe uma familiaridade com o universo referido. Não é por acaso que Elias Álvares Lobo era de origem ituana, uma cidade caipira, assim como Almeida Júnior. Trata-se, portanto, de um recurso próprio para se estranhar o familiar, distanciar-se dele, posicionar-se “do lado de fora” daquele cotidiano³⁷⁰.

Certamente, Almeida Júnior teve contato com esses autores que, no século XIX, estiveram voltados para a população rural dos interiores de São Paulo e arredores. Elias Álvares Lobo era conterrâneo de Almeida Júnior e cunhado de Tristão Mariano da Costa, um dos biógrafos do pintor. Já Ângelo Agostini, como dissemos anteriormente, circulava pelo ambiente artístico carioca, participando das Exposições Gerais de Belas Artes e produzindo críticas de arte no período em que Almeida Júnior lá expunha. Agostini também viveu na cidade de São Paulo no início de sua carreira, na década de 1860, e lá fundou o periódico *O Cabrião*.

Para nossa análise, importa destacar apenas que, ao escolher o caipira como tema, é certo que Almeida Júnior não esteve indiferente aos discursos produzidos por muitos de seus contemporâneos sobre essa figura e que atravessa diferentes gêneros de discurso: de relatos de viajantes e romances até a música e a caricatura, esses marcados pelo tom cômico. Veremos mais adiante que suas telas produzem, em certa medida, um diálogo com essa rede de discursos e representações, contribuindo para ampliar o alcance dos significados relativos ao caipira.

3.1.5 Desdobramentos posteriores da noção de caipira: a perspectiva de Monteiro Lobato

No início do século XX, Monteiro Lobato contribuiu em grande medida para a atribuição de uma série de significados vinculados ao caipira. A complexidade de seu

³⁷⁰ A imagem do caipira associada à comédia persiste até os dias de hoje. Não se pode esquecer da personagem de Jeca Tatu, nas comédias de Mazzaroppi ou ainda, os programas de televisão atuais que contam com uma série de personagens caipiras, como o Nerso da Capitinga, interpretado por Pedro Bismark em programas como *A escolinha do professor Raimundo* entre os anos de 1990 e 1991 ao programa *Zorra Total*, desde 1999 (ambos da TV Globo). Ou ainda a Dona Filó, interpretada pela atriz Gorete Milagres em um programa de mesmo nome transmitido pelo SBT no fim dos anos de 1990.

argumento, bem como as ambivalências do autor diante dessa figura, justifica que dediquemos algumas páginas a ele.

Em 1914, Lobato publicou no jornal *O Estado de São Paulo* um artigo intitulado “Velha Praga”, cujo tema são as constantes queimadas que vinham devastando as matas da Serra da Mantiqueira. Colocando-se como porta-voz do sertão, ele inicia o artigo com um alerta às gentes da cidade que, para além do fogo da guerra (no caso, a Primeira Guerra Mundial), um fogo “não menos destruidor lavra nossas matas, com furor não menos germânico”³⁷¹.

As causas deste desastre natural seria um “parasita”, um “piolho da terra” conhecido como caboclo. Ao longo do texto, Lobato define o caboclo menos em seu aspecto biológico ou racial – a condição de mestiço, já tratada por diversos autores positivistas do fim do século como Silvio Romero e Nina Rodrigues – e mais em sua afinidade com o ambiente. Se o caboclo é “parasita”, um “agregado da terra”, ele o é acima de tudo pela sua relação com um meio específico.

No artigo em questão, o caboclo é tratado como inadaptável à civilização, mas que vive sempre na sua fronteira.

À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Enroscado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se³⁷².

Outra característica do caboclo seria o nomadismo. Diferente do camponês europeu, ele não teria vínculos permanentes com a terra, sendo apenas o seu agregado. Se em relação ao meio o caboclo é um parasita, que “muda de lugar depois que suga toda a seiva da natureza”, a relação que ele estabelece com a sua morada, o sapé, seria de íntima simbiose: “sapé e caboclo são vidas associadas. Este inventou aquele e lhe dilata os domínios; em troca o sapé lhe cobre a choça e lhe fornece fachos para queimar a colméia das pobres abelhas.”³⁷³.

³⁷¹ LOBATO, Monteiro: “Velha Praga”. In: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1951, p. 233.

³⁷² LOBATO, 1951, p. 235.

³⁷³ Idem, *ibid.*, p. 236.

A relação entre o sapé e o meio seria, igualmente, de intimidade. A intensa comunhão das casas com o ambiente causaria a impressão de que aquelas nasceram da terra, como obra da natureza, isto é, “se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias”.

Para o Lobato de “Velha Praga”, o estado de semi-animalidade do caboclo o impediria ser tratado como um cidadão, sujeito às leis. Assim, não existiria recurso legal possível contra o desmatamento que ele provoca. “A única pena possível, barata, fácil e já estabelecida como praxe é ‘tocá-lo’”³⁷⁴. Toca-se o caboclo como se espanta um inseto ou um animal qualquer.

E este brasileiro, que em “Urupês” assumiu definitivamente o nome de *Jeca Tatu*, é caracterizado especialmente por sua postura corporal, sempre de cócoras. Nada poria em pé esse tipo avesso à civilização. Alienado em relação ao seu país, Lobato o caracteriza como aquele que, terminado o Império e começada a República, continuaria de cócoras. A única lei que ele conheceria e respeitaria é a lei do mínimo esforço.

Sua casa seria mais rudimentar que a da ave *João de Barro*, sem mobílias, com uma esteira sobre o chão batido como cama e o banco – quando ele se dá ao luxo de um banquinho – com apenas três pernas. Nem com a alimentação ele teria que se preocupar: a própria natureza se encarregara disso, fazendo brotar da terra a mandioca, um pão já amassado pela natureza. Lobato afirma, ironicamente, que uma das causas para a falta de vigor do caboclo residiria, justamente, na mandioca.

O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente. Se a poder de estacas e diques o holandês extraiu de um brejo salgado a Holanda, essa jóia do esforço, é que ali nada o favorecia. Se a Inglaterra brotou das ilhas nevoentas da Caledonia, é que lá não medrava a mandioca. Medrasse, e talvez os víssemos hoje, os ingleses, tolhiços, de pé no chão, amarelentos, mariscando de peneira no Tamisa. Há bens que vêm para males. A mandioca ilustra esse avesso do provérbio³⁷⁵.

Todo o artigo apresenta uma descrição quase etnográfica, não fosse o tom irônico, dos instrumentos utilizados pelo caboclo, das suas crendices e superstições e da arte, marcada predominantemente pela falta. E o contraponto é sempre o camponês europeu: este teria uma arte rústica e inspiradora enquanto o homem do interior do Brasil nunca produzira

³⁷⁴ Idem, *ibid.*, p. 239.

³⁷⁵ LOBATO, 1951, p. 248.

arte. Em relação à modinha, estilo musical atribuído ao caboclo, o escritor afirma que esta manifestação artística é do mulato – em cujas veias haveria o sangue recente do europeu e o sangue alegre do negro – e não do caboclo.

Esse trecho do artigo indica que o tempo e as gerações teriam apagado do caboclo a influência de seus ancestrais: o negro e o europeu. Não se trataria mais do mestiço, produto da mistura direta entre as raças, como o é o mulato, mas de um tipo racial novo, sem identidade, ou cuja identidade é marcada pela falta. “Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive...”, conclui Lobato³⁷⁶.

Posteriormente, o autor modificaria sua posição e o *Jeca* passaria a ser valorizado e considerado uma vítima das ações do governo. E essa oscilação entre o pessimismo em relação ao caboclo e a sua valorização, manifestada posteriormente, aparece também em outros autores da virada do século, como Euclides da Cunha. No entanto, se o sertanejo deste é, sobretudo, um forte, o caboclo de Lobato é um fraco, “tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci”.³⁷⁷

O sertanejo euclidiano incide em um meio extremamente hostil, árido. Com a seleção natural, a força física se desenvolveria em proporção inversa ao desenvolvimento moral ou intelectual³⁷⁸. Esta perspectiva seria bem distinta à de Lobato de “Urupês”. Neste caso, a causa da falta de moralidade do *Jeca* estaria em um meio que não o obriga à superação, diferente de países como a Holanda ou a Inglaterra, que teriam erigido a civilização graças às exigências de uma natureza estéril.

Cabe destacar que, para Euclides da Cunha, havia uma grande diferença entre o homem interiorano do Sul, que “erigiu-se como um tipo autônomo, aventureiro, rebelde, lebérrimo, com a feição perfeita de um dominador da terra”, e o do Norte, “em meio à capitâneas esparsas e incoerentes. A história ali é mais teatral, porém menos eloquente”³⁷⁹.

Apesar destas diferenças, ambos oscilaram entre duas perguntas essenciais: “quem são eles?” e “quem somos nós?”, ou seja, entre a identificação e o estranhamento do

³⁷⁶ Idem, *ibid.*, p. 156.

³⁷⁷ Idem, *ibid.*, p. 241.

³⁷⁸ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*: campanha de canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

³⁷⁹ CUNHA, 2001, 169-170.

intelectual em relação ao sertanejo ou o caboclo. A seguir, será analisado como Lobato transita da primeira à segunda pergunta.

Nos artigos de Lobato analisados, o caboclo é tratado como outro. No primeiro, a postura do autor diante dos “parasitas” que incendeiam a Serra da Mantiqueira é a de um fazendeiro perplexo com uma determinada prática. Em *Urupês*, há um abismo entre o intelectual e o caboclo descrito. Apenas com a publicação de uma série de artigos para o jornal *O Estado de São Paulo*, em que discute a questão do saneamento básico³⁸⁰, que o *Jeca Tatu* passa de acusado para vítima.

Nos últimos, Lobato procura desnaturalizar as características que tanto o chocaram no caboclo, ao afirmar que não se trata de um atributo congênito do homem interiorano, mas de problemas decorrentes da falta de saneamento básico nas regiões em que habita. A situação do caboclo seria antes uma situação política – de descaso do governo – do que de natureza. Interessante notar que, apesar de sua posição em relação ao caboclo mudar, este continua um produto exclusivo do meio.

De acordo com Chiarelli³⁸¹, a oscilação de Lobato de acusador do Jeca para seu defensor durou por pelo menos dois anos – de 1914 a 1916. Neste período, em vez de resolver a contradição, o escritor passou a utilizar o termo *Jeca Tatu* para tratar o homem do campo de modo pejorativo, e “povo”, categoria mais abstrata, para enaltecê-lo como o portador da nacionalidade brasileira.

Esta contradição só seria aparentemente resolvida com a publicação de “Dois Pintores Paulistas”³⁸², em que o autor une a especificidade do caboclo à idealização intrínseca à categoria povo. A partir de então, o homem do campo deixa de ser preguiçoso, parasita, e passa a ser valorizado por sua autenticidade, “intraduzível em francês”. Neste momento, é a realidade pretensa do Jeca, como figura palpável e autêntica, pois “real”, que o tornará idealização, já que a própria idéia de verdade se transforma em um ideal a ser alcançado. Além disso, de habitante específico da região da Serra da Mantiqueira, ele passa a ser portador de uma abstrata nacionalidade.

³⁸⁰ Cf. LOBATO, Monteiro: “Problema Vital”. In: *Revista do Brasil*. São Paulo: 1918.

³⁸¹ CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

³⁸² Artigo originalmente publicado na *Revista do Brasil*, em dezembro de 1916, e republicado em *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo, Brasiliense: 1951.

E é na crítica de arte, espaço onde Lobato elege os seus pintores e os tipos brasileiros legítimos para serem representados, que o autor revela mais nitidamente a idealização do homem do campo. No artigo sobre a obra de Almeida Júnior, por exemplo, Lobato o elogia por ter conduzido pelas mãos “coisa nova e verdadeira”. Observemos os termos que ele utiliza para qualificar a pintura de Almeida Júnior: em uma passagem, ele diz que o pintor teria representado “o filho da terra”. Quando comenta a obra *Fuga para o Egito*, ele afirma que artista teria representado Cristo como um “carpinteiro humilde fugindo por um areal de verdade”. Em relação ao quadro *Saudade*, Lobato qualifica a mulher representada como uma “mulher do povo, moça ainda, morena, vestida de luto modesto, contempla, à luz duma janela, o retrato do marido extinto. (...) Quanta verdade naquilo! Quanto sentimento!”³⁸³.

É em 1917 que Lobato radicaliza a sua opção favorável ao caboclo e escreve a Rangel: “Virei a casaca. Estou convencido de que Jeca Tatu é a única coisa que presta neste país”³⁸⁴. O autor não apenas optou pelo *Jeca*, como assumiu para si a personagem. Com a publicação de *Idéias de Jeca Tatu*, como revela o título, o escritor se coloca na posição de porta voz do caboclo. Mais do que isso, não há mais distância entre o intelectual que observa e o observado. Monteiro Lobato e *Jeca Tatu* tornaram-se uma e a mesma coisa.

3.1.6 Outras imagens do caipira no século XX: Cornélio Pires e Câmara Cascudo

As posições de Lobato a respeito do caipira foram decisivas para a constituição de todo um imaginário associado a essa figura ao longo do século XX. Seguindo ou não os seus passos, uma série de autores se dedicaram a definir o caipira, estabelecendo continuidades, mas também lhe atribuindo novos significados.

³⁸³ LOBATO, Monteiro. “Almeida Júnior”. In: *Idéias de Jeca Tatu*, 1951, p. 84.

³⁸⁴ Idem, *A Barca de Gleyre*. São Paulo, Brasiliense, 1972, p. 275.

Assim, foi com Cornélio Pires³⁸⁵, no início do século XX, que o termo caipira se desvinculou de fato desse sentido mais racial e passou a se relacionar a um conjunto de práticas, costumes e dialeto característicos daqueles que vivem no ambiente rural de São Paulo e seus arredores³⁸⁶. Contemporâneo a Lobato, o autor criticou diretamente a concepção de caipira que aparece em *Urupês*, afirmando que ele teria tomado o todo pela parte, na medida em que levou em consideração apenas o aspecto “podre” desse conjunto mais abrangente que envolveria a palavra caipira³⁸⁷.

Para Pires, existiriam vários tipos de caipira: os caipiras brancos, que são os proprietários; os caipiras caboclos, que são inteligentes, porém preguiçosos, “barganhadores como os ciganos” e “desleixados”; os caipiras pretos, que seriam tipo da pior espécie, um “farrapo de gente”, um “hospital de doenças” e, por último, o caipira mulato que, situado entre o branco e o preto, procura sempre se elevar e se distinguir dos últimos pelas suas ações.

Apesar de ter desvinculado o termo caipira de uma definição racial mais estrita, para o autor, a raça continua a ser um elemento definidor de comportamentos e condutas desses habitantes do interior. Assim, o caipira que surgira como produto de cruzamentos raciais com o índio ou o negro continuava sendo caracterizado, igualmente, por associações negativas.

³⁸⁵ Cornélio Pires (1884-1958) nasceu em Tietê, no interior do Estado de São Paulo. Foi um escritor e folclorista, tendo atuado nas redações dos jornais *O Commercio de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Também trabalhou, a partir de 1914, na revista *O Pirralho*. Publicou uma série de livros sobre a cultura e os costumes caipiras como *Cenas e Paisagens da Minha Terra* e *Conversas ao Pé do Fogo*. Pires também compôs diversas músicas caipiras, contribuindo para a popularização desse gênero.

³⁸⁶ PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

³⁸⁷ Houve na época um certo debate que opôs Cornélio Pires e Monteiro Lobato. O autor de *Urupês* teceu duras críticas à caracterização do caipira feita por Pires, que seria idealizada e pitoresca. Este, por sua vez, acusou Lobato de ter tomado o todo pela parte e que na verdade os caipiras seriam vítimas, quando não podem trabalhar em suas próprias terras. Cf. MARINHO, José Miguel. “A literatura do interior paulista: do lirismo à anedota”. In: *Terra Paulista: histórias, artes, costumes*, vol. 3: Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

Além de Cornélio Pires, vale mencionar que, na década de 1950, Luís da Câmara Cascudo³⁸⁸ lançou o seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o qual trazia definições a respeito do caipira: “Homem ou mulher que não mora em povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público (...) Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso”³⁸⁹. Esse é outro bom exemplo de como as definições negativas a respeito do caipira perduraram no tempo. Ele não teria disposição para o trabalho, não saberia vestir-se, sendo, assim, incapaz de ocupar os espaços públicos.

3.1.7 Antônio Cândido e “Os Parceiros do Rio Bonito”

A obra *Parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, foi publicada pela primeira vez no ano de 1964. Ela teve como objeto a população caipira do interior do estado de São Paulo, nas proximidades do rio Tietê. O autor realizou, entre os anos de 1947 e 1954, uma rigorosa pesquisa empírica junto à população rural de Bofete, pesquisa essa que se estendeu para os municípios de Piracicaba, Tietê, Porto Feliz, Conchas, Anhembi e Botucatu. Foram efetuadas tanto entrevistas com os habitantes mais idosos da região - buscando recorrer à história oral para delinear um processo de mudança enfrentado pelo caipira - como uma observação direta dos hábitos alimentares, das atividades realizadas por homens e mulheres durante o dia, das festividades religiosas, etc. Toda essa pesquisa esteve voltada para um objetivo principal: estabelecer uma relação entre a obtenção dos meios de vida e as formas de sociabilidade desenvolvidas entre os caipiras.

Candido não esteve restrito à realidade de um grupo particular tal como se manifestava no presente, mas buscou articulá-la à história, recorrendo a relatos de viajantes e documentos do final do século XIX referentes aos municípios estudados. Dessa maneira, o autor realizou uma síntese entre a situação particular das comunidades estudadas e o contexto histórico-social de longa duração na qual estavam inseridas.

³⁸⁸ Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) - advogado, historiador, antropólogo e jornalista - ganhou reconhecimento por seus estudos sobre o folclore brasileiro. Cascudo foi professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e, inclusive, o Instituto de Antropologia dessa universidade tem o seu nome. Cascudo também ficou conhecido por suas posições políticas: na década de 1930, participou ativamente da Ação Integralista Brasileira, além de ter apoiado o golpe militar de 1964.

³⁸⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 198.

Tal estudo é de grande importância para essa pesquisa, já que o autor teve a preocupação de inserir as comunidades estudadas em um feixe temporal mais amplo, à medida que elabora uma genealogia do caipira, “desde os primórdios da colonização em São Paulo, colonização singular porque, desde o século XVI, esteve voltada para a penetração do interior”³⁹⁰.

Na perspectiva do autor, é a partir da relação particular do caipira com a natureza que uma sociabilidade específica é erigida. O espírito do provisório – que caracteriza o típico aventureiro definido por Sérgio Buarque de Holanda³⁹¹ – fora conservado em certa medida, apesar de o nomadismo ter deixado de identificar esse grupo ainda no século XIX.

A agricultura de subsistência, entendida como a adaptação mínima do homem à natureza, era uma característica específica do bandeirante, e também pode ser encontrada no caipira, que seria o seu remanescente. Em relação às suas habitações, ao mesmo tempo em que as casas são isoladas umas das outras, faz-se necessário, entre eles, um mínimo de sociabilidade, de ajuda mútua, de modo a suprir o problema da mão-de-obra nos grupos de vizinhança.

Assim, o autor constrói as noções de “mínimo vital” e “mínimo social” para analisar os caipiras. A partir de uma descrição etnográfica de sua dieta, que se dá não pela fartura, mas pelo mínimo necessário, Antonio Candido ampliou a análise da alimentação para as relações sociais desses grupos, que tinham como unidade fundamental o bairro, responsável por articular esse tipo mínimo de sociabilidade.

Tendo em vista que se tratam de grupos sociais mantidos a partir de um elemento mínimo – tanto na subsistência quanto na sociabilidade – Candido possui uma visão um tanto pessimista dos mesmos, considerando que estariam fadados a desaparecer por conta do crescimento das cidades, dos espaços urbanos.

A preocupação teórica do autor – cujas influências vão de Marx a Malinowski – faz com que ele busque conciliar uma análise funcionalista do grupo estudado, destacando as relações sincrônicas estabelecidas, a um estudo dialético, com ênfase nas contradições

³⁹⁰ CANDIDO, 2003, p. 50.

³⁹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

capazes de engendrar mudanças a longo prazo do grupo estudado³⁹². Em outras palavras, não é possível pensar a cultura caipira sem levar em conta as mudanças sócio-econômicas do estado de São Paulo e do Brasil. Assim, Antonio Candido considera que, quanto mais as sociedades caipiras procuram reproduzir o seu modo de vida, mais elas caminham para um fim iminente.

3.1.8 Desconstruções da imagem do caipira

Podemos identificar em observações tão distantes no tempo, de viajantes como Saint-Hilaire, até as de autores como Agostini, Cascudo e, ainda, Monteiro Lobato, alguns elementos comuns. Em geral, todas as definições do caipira do século XIX e início do XX sugerem que esse tipo estaria apartado do progresso e da civilização, impossibilitado de um convívio no meio urbano. O único lugar que a ele caberia seria o interior, o mato.

É quem ‘não mora em povoação, e, portanto, aquele que não possui o preparo e as qualidades do homem da cidade, o civilizador, de quem a seu modo o caipira escapa, tanto quanto o índio, e mais do que o negro. Se o seu lugar de vida é o contrário do da cidade e o seu trabalho é invisível, por ser o oposto ao ‘da cidade’, o seu modo de ser e a cultura são o oposto do que a cidade considera ‘civilização’, ‘civilizado’³⁹³.

Tendo em vista essa persistência nas caracterizações do caipira, Carlos Rodrigues Brandão buscou desconstruir esses discursos recorrentes, que associaram o caipira ao não civilizado, àquele que não possui disposição para o trabalho. O autor afirmou, em relação aos seus objetivos: “trata-se primeiro de corrigir uma imagem e, depois, de explicar que condições geraram uma gente assim”³⁹⁴.

O esforço de Brandão pode ser somado ao de outros estudiosos do tema a partir do legado de Antonio Candido, como Maria Isaura Pereira de Queiroz³⁹⁵ e José de Souza

³⁹² Cf. JACKSON, Luiz Carlos. *A Tradição Esquecida: os Parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/São Paulo: FAPESP, 2002.

³⁹³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Caipiras de São Paulo*. Col. *Tudo é História*, vol. 75. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p. 12.

³⁹⁴ Idem, *ibid.*, p. 12.

³⁹⁵ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros Rurais Paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

Martins³⁹⁶. Em comum a esses autores, há a tentativa de conhecer de perto a realidade do homem rural, o seu cotidiano, as maneiras de falar e de se vestir, de modo a escapar do que Brandão chamou de preconceitos presentes na qualificação do caipira.

No âmbito da antropologia, podemos destacar os estudos de Renato Queiroz e Margarida Maria Moura a respeito da população rural das regiões de São Paulo e Minas Gerais³⁹⁷. Em *Camponeses*, Moura denuncia a visão depreciativa dos habitantes da cidade acerca do modo de vida camponês, apontando para o fato de que esses preconceitos são muitas vezes incorporados na linguagem dos próprios habitantes da zona rural.

Já Queiroz procura se opor à idéia de que a população rural brasileira seria absolutamente isolada física e culturalmente, e que esse isolamento seria responsável pelo seu suposto atraso.

Com a multiplicação de investigações sobre áreas e grupos rurais tradicionais, tal explicação tornou-se insatisfatória e insustentável. Estes estudos apontam para a direção oposta: o isolamento não era tão acentuado o quanto se supunha, e o próprio conceito de bairro rural, a partir de então formulado, não negligencia este fato. O aspecto fundamental da questão passa a ser, portanto, não apenas a existência ou ausência de contatos, mas a intensidade que assumem e, mais importante ainda, a natureza ou “qualidade” dos mesmos³⁹⁸.

A proposta desses autores, assim como de Brandão, Martins e Maria Isaura Pereira de Queiroz, é de grande importância pelo compromisso que assumem em recuperar o modo

³⁹⁶ MARTINS, José de Souza. *Camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. Petrópolis: Vozes, 1983; MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975; MARTINS, José de Souza. *O Cativo da Terra*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981 e MARTINS, José De Souza. *Subúrbio: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo*. São Paulo: Ed. Hucitec/São Caetano do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992.

³⁹⁷ QUEIROZ, Renato S. *Caipiras Negros do Vale do Ribeira: um estudo de antropologia econômica*. São Paulo, FFLCH/USP, 1983; QUEIROZ, Renato S. *Essa Terra é Santa, essa Terra é Nossa: a comunidade Quilombola de Ivaporunduva e o direito de propriedade*. São Paulo, IMESP, 1997; MOURA, Margarida Maria. *Os Herdeiros da Terra: parentesco e herança numa área rural*. São Paulo: Hucitec, 1978; MOURA, Margarida Maria. *Deserdados da Terra: a lógica costumeira e judicial dos processos de expulsão e invasão da terra camponesa no sertão de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988; MOURA, Margarida Maria. *Camponeses*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

³⁹⁸ QUEIROZ, Renato, S., 1983.

de vida de grupos rurais a partir do trabalho etnográfico. Contudo, cabe destacar que nossa intenção é distinta: não pretendemos desmistificar imagens atribuídas ao caipira, mas levá-las em consideração na análise das pinturas de Almeida Júnior, de modo a entender por que algumas delas funcionaram tão bem, resistindo ao tempo, ao passo que outras caracterizações estão mais estritamente ligadas à determinada época, especialmente ao século XIX. O pressuposto a essa abordagem é o de não tratar representação e realidade como pares opostos, mas tomar a realidade das representações como objeto de investigação.

Nas palavras de Geertz:

As idéias não são, e já não o são há algum tempo, substância mental não observável. Elas são significados veiculados, sendo os símbolos os veículos (ou, em algumas interpretações, signos), sendo um símbolo tudo o que denota, descreve, representa, exemplifica, rotula, indica, evoca, retrata, exprime – tudo o que de uma maneira ou de outra significa. E tudo o que de uma maneira ou de outra signifique, é intersubjetivo, donde público, donde acessível a uma interpretação em *plein air*, manifesta e corrigível.³⁹⁹

Além disso, se queremos dedicar atenção especial aos significados, devemos ponderar que o próprio termo caipira assumiu sentidos diversos e, ao procurar reduzir suas definições negativas a ficções, corremos o risco de não apreendermos o que elas de fato produziram enquanto representações. Por exemplo, o termo designou não apenas o homem que vive na zona rural, mas o da cidade também, mas que tem atitudes consideradas não civilizadas, a exemplo do artigo publicado no jornal *Imprensa Ytuana* no qual o autor desconhecido definiu o caipira como relativo. Determinada pessoa, cidade ou país seria mais ou menos caipira de acordo com o seu grau de civilização, e sempre de maneira comparativa.

Existem também autores, como Cornélio Pires, no início do século XX, que desvincularam a sua definição dos aspectos estritamente raciais. Além disso, com Cornélio Pires, o caipira foi definido na maioria de seus trabalhos não pela baixa sociabilidade ou por sua incapacidade de convívio junto aos “civilizados”, mas por sua condição de trabalhador da terra, como bem observaram Brandão e Martins, anos depois.

³⁹⁹ GEERTZ, Clifford. *Negara: o Estado-Teatro no século XIX*. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 170.

Há, portanto, uma multiplicidade de sentidos que se ligam ao termo. Por ora, interessa-nos enfatizar como, no século XIX, o isolamento e a sociabilidade restrita, vinculados a sua condição de mestiço, eram atributos recorrentes na constituição dessa figura⁴⁰⁰.

Almeida Júnior faria coro aos relatos de sua época, à medida que produziu um certo ambiente de isolamento para “seus caipiras”. Por outro lado, observamos que, neste conjunto de pinturas, o artista fez um esforço de positivá-lo, valorizando a figura humana em relação aos demais elementos da cena.

Nesse sentido, o artista não apenas foi influenciado pelas representações recorrentes do caipira, mas, ao pintá-las, ele também as produziu. Geertz, em “Religião como Sistema Cultural”⁴⁰¹, elaborou um par de conceitos que podem ajudar a compreender esse duplo movimento. O autor diferencia modelo *de* ação e modelo *para* a ação. O primeiro corresponderia à imagem do mundo, ou como o “real” é percebido. No caso de Almeida Júnior, sua percepção do “real” está relacionada tanto a sua experiência pessoal junto à população caipira da região de Itu, quanto aos discursos produzidos sobre o caipira e, de um modo geral, sobre o mestiço. Já o modelo *para* a ação é aquele que orienta a prática, ou seja, é uma imagem para a conduta.

Se deslocarmos a idéia de ação para as pinturas realizadas por Almeida Júnior, o artista, ao fornecer uma visão de mundo, um modelo *para* a ação, contribui ativamente para a alteração dessa imagem do mundo, desse modelo *de* ação. Ou então, para fazer uma analogia com o rei balinês, em *Negara* - que deveria imitar a posse do reino pelos deuses -

⁴⁰⁰ Mesmo posteriormente, entre autores da segunda metade do século XX, mais distanciados da discussão racial, a *cultura* ou *sociedade* caipira foi entendida, do mesmo modo, como uma mistura das culturas indígena e portuguesa, com forte ênfase na religiosidade católica (cf. Brandão, 1983; Martins, 2004). Para Martins, a identidade cultural do caipira seria expressão de um conflito entre duas estruturas sociais interiorizadas: de um lado, a indígena, especialmente a Tupi, e, de outro, a portuguesa, por meio da relação com os jesuítas. Martins considera que há um conflito entre ambas as estruturas, por possuírem orientações opostas e contraditórias. Esse conflito se expressaria por meio das várias duplicidades presentes nessa cultura, como a cordialidade e a violência latente.

⁴⁰¹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

Almeida Júnior, ao mimetizar o olhar de seu tempo sobre o caipira, estaria “compondo e construindo a própria coisa que ele imitava”⁴⁰².

Devemos levar em conta que as representações do caipira “construídas” e “imitadas” por Almeida Júnior são carregadas de ambigüidade. O pintor ocupou uma posição de fronteira entre o campo e a cidade, entre o caipira e o civilizado. Nesse sentido, entendemos que há um duplo movimento do artista, de valorização do caipira e de submissão da personagem ao meio. Nosso intuito neste capítulo consiste em demonstrar, por meio de suas pinturas, os elementos constitutivos dessa ambigüidade.

3.2 CENAS DO PROGRESSO: A URBANIDADE EM SÃO PAULO E SEUS PONTOS DE TENSÃO

Conforme já mencionamos, a maioria das telas regionalistas de Almeida Júnior foram produzidas em uma fase de maturidade do artista, coincidindo com os primeiros anos da República. Antes desse período, identificamos poucas pinturas do gênero em sua fatura, dentre elas: *Derrubador Brasileiro* (1879-MNBA), *Menino* (1882-Col.Part.) e *Caipiras Negaceando* (1888-MNBA).

Tal conjunto de obras foi, portanto, produzido fora das instituições acadêmicas de ensino das artes e quando o artista já estava definitivamente fixado na cidade de São Paulo. Além disso, nos anos de 1890 o pintor já era dotado de uma certa dose de prestígio e reconhecimento público entre os paulistas.

Um elemento que particularmente nos interessa para a análise é o fato de Almeida Júnior, que compôs imagens ligadas à noção de progresso, desenhando o retrato de engenheiros, donos de companhias de estradas de ferro, além do cotidiano de uma certa vida moderna por meio de figuras femininas é, justamente, reconhecido por telas que trazem como temática o caipira, conhecido por ser a antítese dos ideais de progresso e civilização⁴⁰³.

⁴⁰² GEERTZ, 1991, p. 161.

⁴⁰³ Ao longo deste capítulo, faremos uso dos conceitos de progresso e civilização como a maneira particular pela qual Almeida Júnior e as elites nas quais ele convivia definiam a própria modernidade e o moderno, categorias abrangentes e cujo significado variou de acordo com o tempo e com o grupo em questão. Além disso, tendo em vista os ideais positivistas em voga no período, progresso, civilização e moderno são

Assim, interessa-nos saber: até que ponto os caipiras de Almeida Júnior dialogam com uma certa noção de modernidade, presente em um conjunto significativo de pinturas de sua autoria? Ou então, em que medida essas imagens telúricas friccionam um imaginário, ligado aos ideais de progresso, civilização e modernidade de seu tempo? Em diversos momentos das análises realizadas no capítulo anterior, esbarramos nessas questões: na discussão acerca dos retratos, feitos, sobretudo para pessoas de prestígio vinculadas a um processo de modernização de São Paulo; em *Partida da Monção*, onde os protagonistas são sertanejos, homens comuns, porém supostamente responsáveis pelo progresso do Estado e da nação; na análise de suas pinturas de gênero, onde a perspectiva temporal aproxima os cotidianos do campo e da cidade; por fim, em *Fuga para o Egito*, à medida que evoca a dimensão religiosa, moralmente edificante, atribuída às imagens dos homens do campo.

As análises realizadas no capítulo anterior ajudam a demonstrar que não é possível classificar suas pinturas regionalistas como um conjunto separado, uma exceção em relação às demais. Os caipiras de Almeida Júnior, associados a um certo passado paulista, constituem imagens especulares do progresso – entendido como projeção para o futuro. Em outras palavras, se o progresso constitui uma categoria que indica o futuro como uma linha ascendente, sempre superior em relação ao passado, os caipiras são tratados como reminiscências de um modo de vida fadado a desaparecer em nome, justamente, desses ideais de progresso e civilização.

Do mesmo modo que o caipira evoca, por oposição, o moderno, o inverso também ocorre: as imagens de advogados, engenheiros e todos os símbolos de uma certa modernidade que os envolvem, não deixam de estar relacionados a um passado rural, ora pelo contraste estabelecido entre esses dois conjuntos de pinturas, ora pelo que aludem um do outro, em especial: a abordagem cotidiana do tempo, conforme discutimos anteriormente.

Nesse sentido, nos remetemos mais uma vez às idéias de Raymond Williams acerca das imagens atribuídas ao campo e à cidade, que podem ser úteis para o nosso tema:

também uma maneira específica de simbolização do tempo, como uma linha ascendente onde o presente é sempre superior, mais desenvolvido em relação ao passado e o futuro é sempre superior em relação ao presente.

[...] é significativo que a imagem comum do campo seja agora uma imagem do passado, e a imagem comum da cidade, uma imagem do futuro. Se as isolarmos desse modo, fica faltando o presente. A idéia do campo tende à tradição, aos costumes humanos e naturais. A idéia da cidade tende ao progresso, à modernização, ao desenvolvimento. Assim, num presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre campo e cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que talvez fosse melhor encarar em seus próprios termos⁴⁰⁴.

Assim, fazendo uso de uma alegoria, podemos pensar o conjunto de pinturas de Almeida Júnior e a relação que possuem entre si, por meio da imagem do deus Janos, do panteão romano. Janos, guardião do portal do Olimpo, é narrado como o senhor das portas, das passagens, e possuía, em uma mesma cabeça, dois rostos: um voltado para frente, olhando o futuro, e o outro para trás, voltado ao passado. Janos é, ao mesmo tempo, o senhor das fronteiras espaciais - entre o que está dentro e o que está fora do Olimpo - e temporais, entre o passado e o futuro. De maneira análoga à figura de Janos, as obras aqui analisadas ocupam esse espaço de passagem, limite entre o aqui e o alhures, entre passado e futuro ou ainda, entre *nós* e os *outros*.

3.2.1 Imagens da modernidade

Se não é possível isolar os caipiras de Almeida Júnior em relação às suas demais personagens, este item será iniciado com uma breve análise não de suas obras regionalistas, mas de um outro conjunto de pinturas: a dos espaços urbanos, seja o das ruas e locais públicos, seja o interior de residências ou ateliês. Isso porque, conforme foi desenvolvido acima, defendemos que os significados vinculados ao caipira são sempre entendidos por meio da relação que estabelece com o urbano, o moderno.

Nesse sentido, a primeira observação a ser feita é que Almeida Júnior praticamente não pintou espaços de ruas, praças, locais públicos urbanizados. Das poucas exceções encontradas, destacam-se *Rua de São Paulo Antigo (Rua da Consolação no séc. XIX)* (fig. 58) e *Figuras de Paris (Versalhes)* (fig. 59) Em ambas, observamos imagens femininas, com mulheres circulando pela rua, lugar que até então, pelo menos no Brasil, lhes era limitado. Na primeira, uma mulher caminha em direção ao espectador ao lado de uma garotinha. O enquadramento está mais distante e, segundo Lourenço, aqui o interesse em

⁴⁰⁴ WILLIAMS, 2000, p.397.

representar o céu e as casas da rua da Consolação predomina sobre a figura humana⁴⁰⁵. Em *Figuras de Paris*, o enquadramento também não é muito aproximado, e aparecem em cena duas mulheres com vestidos suntuosos em meio à paisagem francesa. Uma delas, fazendo uso de uma sombrinha, está acompanhada por um homem.

Especialmente na segunda tela, de pequenas dimensões, as pinceladas são soltas e as cores fortes e contrastantes, o que a aproxima, em grande medida, das pinturas impressionistas feitas ao longo do século XIX. Essa aproximação pode ser estabelecida tendo em vista um dos princípios das composições impressionistas de que cabe ao olho do espectador a tarefa de captar os efeitos ópticos causados pelas cores justapostas e, por essa razão, elas não devem ser misturadas. Nesse sentido, *Figuras de Paris* chama a atenção, pela solução adotada, em relação às suas demais obras. Devemos levar em conta também o período no qual foi feita, quando Almeida Júnior morava em Paris. Foi também nessa mesma ocasião que o artista produziu outra composição representando um espaço externo: trata-se de *O Louvre* (fig. 56), que conta com uma das raras imagens panorâmicas que realizou⁴⁰⁶.

Exceto nesses casos raros, o que notamos na fatura de Almeida Júnior é o fato de a urbanidade se revelar antes nos elementos constitutivos dos espaços internos, privados - como o interior de casas e ateliês - do que externos. Tomemos como exemplo a tela *Sem título (Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto)* (fig. 57), feita sob encomenda para um engenheiro paulista de prestígio. De acordo com Aracy Amaral⁴⁰⁷, nessa pintura, o artista apresentou ao espectador diversos elementos da urbanidade sob o ponto de vista do interior de uma sala, em contraposição a *Cozinha Caipira*, em que a parte interna da casa revela, justamente, o oposto: um espaço rústico e uma relação direta da mulher com o meio físico.

⁴⁰⁵ Idem, *ibid.*, p. 79.

⁴⁰⁶ Conforme foi analisado no primeiro capítulo, é muito provável que, nesses anos, Almeida Júnior tenha tido algum contato com outras tendências estéticas, em disputa com aquelas ensinadas na *École*, o que pode ter contribuído para a solução adotada em *Figuras de Paris* bem como para a escolha do ambiente externo. Nesse sentido, podemos entender tal pintura, nos termos de Baxandall, como uma reapropriação muito particular de uma certa tendência em voga na Paris do século XIX. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴⁰⁷ AMARAL, Aracy. "A Luz de Almeida Júnior". In: *Revista da USP*, nº 5: São Paulo: março/maio de 1990, p. 55-60.

Consideramos que essa opção se deve à própria predileção do artista por temas ligados à vida privada. Além disso, uma possibilidade de interpretar essa questão reside no fato de a São Paulo de *fin de siècle*, por mais que atravessasse mudanças significativas em seus espaços com a chegada dos bondes, das estradas de ferro e da iluminação à gás, ainda não possuía uma forma urbana definida, que possibilitava caracterizá-la de imediato a uma grande cidade. Assim, imagens típicas do progresso ainda conviviam com certas paisagens rurais, pouco habitadas ou desenvolvidas.

Portanto, se a intenção era trazer para o interior da pintura o tão valorizado progresso de São Paulo, nada melhor do que pintar o interior da residência de um engenheiro, como era o caso de Adolfo Augusto Pinto.

3.2.2 O urbano e o moderno em *Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto*

A tela *Sem título (Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto)*, encomendada a Almeida Júnior pelo engenheiro Adolfo Augusto Pinto, fora concluída no ano de 1891. Tomando como base o conceito de intencionalidade de Baxandall, podemos considerar a pintura como uma solução possível elaborada pelo artista para um dado problema – no caso, a expectativa do comprador⁴⁰⁸. Em outras palavras, o resultado plástico e iconográfico da obra estão ligados ao fato de ela ter sido encomendada por um engenheiro paulista estritamente vinculado ao processo de urbanização de São Paulo entre o final do século XIX e o início do XX.

Na tela em questão, o artista acomodou a família na sala de estar, lugar considerado o mais social da casa, onde as pessoas geralmente recebem as visitas. Por meio da porta aberta no canto esquerdo da tela, todas as personagens são iluminadas pela luz de fora, que entra no ambiente da esquerda para a direita, passando por cada uma das figuras para, por último, chegar ao patriarca. A disposição espacial da família é delimitada por um tapete retangular, e todos estão distribuídos harmoniosamente no espaço desse tapete.

A luz incide, primeiramente, sobre três crianças que estão mais próximas da porta, à esquerda. Suas imagens são as mais afetadas por ela e, por essa razão, são as primeiras que visualizamos. Esse pequeno conjunto de garotos forma um triângulo, onde um dos lados é

⁴⁰⁸ BAXANDALL, 2006.

composto pelas costas do primeiro, passando pela sua cabeça e alcançando o ponto mais alto na cabeça do segundo garoto. Este, por sua vez, tem a cabeça levemente inclinada para baixo, com o olhar direcionado para a criança negra que carrega no colo. Seu olhar voltado para baixo e a cabeça da criança negra formam o segundo lado do triângulo, em sentido descendente.

Mais acima, identificamos a incidência da luz externa sobre um tecido segurado pela matriarca da família que, sentada em um sofá vermelho, ensina a única filha a cozer. Aqui, identificamos um segundo triângulo, maior, constituído pelo dorso do primeiro garoto, atingindo seu ponto mais alto na cabeça da matriarca e descendo em direção a um quarto garoto.

A mãe está situada bem em frente a uma estante que comporta vasos de flores e dois porta-retratos. Mãe e filha, como as duas únicas figuras de sexo feminino em cena, estão separadas dos demais, sentadas sobre o sofá vermelho que aparece mais ao fundo.

Em seguida à imagem da mãe e da filha, a luminosidade nos revela, em posição central, um álbum de fotografias, observado pelo quarto filho que está em pé. Por último, e com menos luminosidade incidente, localizamos o patriarca sentado sobre uma cadeira levemente inclinada para trás, lendo um periódico de engenharia. Depois de passar por todas as figuras em cena, a luz externa termina sobre um contrabaixo e, em seguida, sobre um piano com uma partitura, encostado na parede. O único elemento que quase não está iluminado é o cão, deitado sobre um tecido escuro que cai da poltrona do engenheiro.

Do ponto de vista iconográfico, essa pintura é muito rica em elementos reveladores de um modo de vida burguês, que são apresentados ao espectador por meio da luminosidade externa. Identificamos, assim, diversos objetos que simbolizam o prestígio e uma certa modernidade re-traduzida nos trópicos, tendo em vista o acelerado processo de urbanização enfrentado por São Paulo. Dentre eles, estão o jornal de engenharia lido pelo patriarca; um álbum de fotografias observado pelo seu filho; os porta-retratos dispostos sobre a estante; o tapete da casa, que delimita o espaço das personagens; o piso de madeira, que na época era considerado sofisticado; alguns quadros sobre a parede; o contrabaixo; o piano e, sobre ele, duas esculturas e uma partitura.

Do mesmo modo, como bem observou Amaral, o lado externo daquele ambiente, revelando a morada vizinha por meio da porta aberta, é indício uma certa densidade

demográfica da cidade, “detalhe enfatizado pela vegetação sobre o muro e folhagem de palmeira visível do interior”⁴⁰⁹. Esse detalhe opõe, mais uma vez, a cena da família do engenheiro de *Cozinha Caipira*, onde o mesmo recurso, o da porta entreaberta, revela apenas uma galinha, elemento rural, da “natureza”, que ameaça entrar na casa.

Além disso, devemos levar em conta que uma das figuras centrais na cena é a criança que abre um álbum de fotografias e o observa. A alusão à fotografia como elemento característico da modernidade, e a sua disposição em um álbum, como objeto comum a uma família burguesa, são valorizados nessa pintura de Almeida Júnior. Muito próximo a ele, e também destacado pela luminosidade incidente, está o periódico de engenharia segurado pelo patriarca.

A própria figura do engenheiro alude à modernidade, por ser figura fundamental para a construção de estradas de ferro, os serviços de saneamento básico e as obras que marcam todo o processo de urbanização. E não se pode esquecer que Adolfo Augusto Pinto - formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1880 - foi um reconhecido engenheiro, tendo atuado como fiscal de obras junto ao Serviço de Águas e Esgotos de São Paulo, trabalhando na São Paulo Railway e, ainda, na Cia Paulista de Estradas de Ferro. Além disso, ele realizou, no início do século XX, o primeiro plano de urbanização da cidade de São Paulo.

Com efeito, uma pintura encomendada para um engenheiro vinculado a todo o processo de modernização de São Paulo não poderia deixar de valorizar uma série de objetos que, de certa forma, simbolizavam essa modernidade. Assim, o próprio cotidiano de sua família estaria permeado por símbolos do progresso e da civilização.

O retrato da família de Adolfo Augusto Pinto é, portanto, visivelmente contrastivo com boa parte das pinturas regionalistas de Almeida Júnior, cuja intencionalidade era de ordem diversa. No que diz respeito a *O Violeiro* (fig. 66), por exemplo, é possível estabelecer uma comparação interessante do ponto de vista da relação entre a letra e a voz. No primeiro caso, existe um silêncio na pintura, e a relação com as coisas é mediada pela palavra escrita, pelo texto em papel. O patriarca, calado, aparece lendo um periódico de

⁴⁰⁹ AMARAL, 1990, p. 58.

engenharia. Inclusive a música é representada pelo texto de uma partitura e também pelo busto de Beethoven sobre o piano, indicando o gosto musical erudito da família.

Já em *O Violeiro*, a voz e o som se fazem presentes, e isso pode ser observado pela boca semi-aberta da mulher que canta e pela viola tocada pelo caipira sentado na janela. Não se trata, portanto, da música representada no papel ou de uma relação com o mundo mediada pela palavra escrita. Ao contrário, as personagens de *O Violeiro* demonstram ao espectador uma outra maneira de se relacionar com a música, mais física e menos intelectualizada. É a voz, são as cordas vocais e os dedos que ferem as cordas da viola que dão forma ao som; são os ouvidos que captam diretamente a sonoridade emitida. A tela indica, mais do que isso, um tipo de sociabilidade que passa necessariamente pela oralidade.

Se nós, espectadores, fôssemos levados a eleger um órgão do sentido predominante em *Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto*, certamente escolheríamos a visão. Todas as personagens da cena olham: no lado esquerdo da tela, o primeiro dos filhos sentado no tapete olha seu outro irmão, que, em pé, olha um álbum de fotografia. O outro garoto sentado no tapete olha a criança negra que segura no colo. A criança negra olha em direção ao patriarca da família, que por sua vez lê um periódico de engenharia. As únicas que, em alguma medida, apresentam algum tipo de contato não apenas visual são as mulheres (mãe e filha), já que uma ensina a outra a costurar, atividade que, além de visual, é também tátil. Ainda assim, a cena enfatiza os olhares das duas, voltados para o tecido.

Além disso, os objetos aparecem em cena para serem vistos. O piano e o contrabaixo, iluminados pela luz externa, não estão sendo tocados por ninguém e a partitura aberta indica que a música está ali para ser lida. Os quadros sobre a parede, por sua própria função, foram pendurados para serem vistos. A fotografia e o álbum de fotografias também remetem a um tipo de relação com o tempo, com a memória que é necessariamente visual.

Já em *O Violeiro*, mais de um órgão é acionado pelas personagens: primeiro a voz e as cordas vocais, que produzem o som; depois os ouvidos, que o escutam e, por fim, o tato, produzido pelo contato dos dedos do caipira com as cordas da viola. Os olhos são os menos solicitados na cena: o caipira e a mulher, apesar de estarem de frente um para o outro, não se olham: o homem parece estar com os olhos fechados, ao passo que a mulher direciona seu olhar para baixo, possivelmente para a viola ou para dentro da casa.

Essas diferenças não são meramente casuais: elas sinalizam padrões de sociabilidade distintos entre campo e cidade, entre o espaço urbanizado, moderno, e o rústico. Se tomarmos dois elementos presentes em ambos os quadros - o álbum de fotografias e a música caipira - como maneiras diferenciadas de estabelecer relações com o passado, com a memória ou, ainda, com uma certa experiência partilhada, é possível identificar diferenças significativas.

No primeiro caso, a memória é acionada particularmente pela visualidade e por um objeto que constitui o resultado de processos químicos de transformação de uma imagem dada no “real” em uma representação em papel. No segundo caso, a memória opera por meio de uma música que, pela repetição oral, remete a certos costumes, a um passado relacionado ao modo de vida particular do grupo. Por meio dessa comparação, observamos que, no retrato da família de Adolfo Augusto Pinto, não apenas os objetos em cena representam um cotidiano moderno, mas a maneira pela qual as personagens interagem entre si e com o ambiente, por oposição a *O Violeiro*.

3.2.3 A modernidade nos trópicos

Feitas essas considerações, deve-se considerar que a cena da família de Adolfo Augusto Pinto vai muito além da alusão a uma modernidade genérica, abstrata. Ela traz, sobretudo, uma maneira específica pela qual o moderno se traduziu nos trópicos. Primeiramente, o ambiente representado não é iluminado por luz artificial, mas sim pelo sol, que vem de fora e, embora não se manifeste tão intensamente na casa do engenheiro, do lado externo à casa ele parece ser muito forte. Basta observar a incidência da luz no chão do pátio ou então no telhado da moradia vizinha. Do mesmo modo, a tonalidade apagada da moradia vizinha sob um céu inteiramente iluminado produz o efeito de mormaço. Trata-se da luz dos trópicos, na qual a família do engenheiro parece estar relativamente protegida, mas que não deixa de compor a tela.

Além disso, não se pode deixar de mencionar – próxima à vegetação sobre o muro da casa - a folhagem de uma palmeira, que aparece com frequência em uma série de pinturas do século XIX, quando se tem por objetivo representar uma vegetação tida como

tipicamente brasileira⁴¹⁰. Sua presença em meio à intensa luz solar reforça mais uma vez o fato de a família estar situada em um ambiente tropical

Chama a atenção na cena, ainda, o fato de um dos garotos segurar no colo uma criança negra. A posição mais destacada da criança bem como a luminosidade incidente sobre suas vestes revelam a intenção de que ela seja identificada de imediato por nós, espectadores. Deve-se levar em conta que a tela foi concluída em 1891, pouco depois da abolição da escravidão e da proclamação da República. Assim, é possível considerar que, em alguma medida, a presença da criança negra na tela dialoga com aqueles novos ideais republicanos, compartilhados por Adolfo Augusto Pinto e que parte significativa das elites paulistas se diziam portadoras. Tais ideais procuravam se opor a antigos padrões patriarcais e escravocratas, nos quais dificilmente uma criança negra seria representada no interior da sala de uma família abastada, em posição de destaque, sendo amparada por um de seus filhos. Ainda mais considerando que a tela foi produto de uma encomenda.

Se nas diversas fotografias realizadas por Militão no período da escravidão a criança branca aparecia no colo de sua ama de leite, segurada por ela⁴¹¹; na tela analisada é a criança negra que aparece em posição de destaque, só que no colo de uma outra criança, um garoto branco. É possível notar que a criança aparece bem próxima do chão e de brinquedos e objetos como o chocalho, o boneco e instrumentos de costura. Se levarmos em conta que a maioria das personagens em cena estão concentradas em atividades de lazer ou *hobby*, como ler um jornal, folhear um álbum de fotografias ou costurar, e seus olhares estão direcionados para essas atividades, a criança negra, segurada e observada pelo garoto, bem poderia passar por um brinquedo, não fosse pelo seu olhar voltado para o lado direito, em direção ao engenheiro e ao cão.

⁴¹⁰ A palmeira está presente em um grande número de telas, como as de Nicolas Antoine Taunay, no início do século - *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória* (1817-Museu Castro Maya) -; Debret - *O Caçador de Escravos* (1825-MASP)-; Vítor Meirelles - *A primeira missa no Brasil* (1860-MNBA), só para citar alguns poucos exemplos.

⁴¹¹ Sobre as representações em torno da ama de leite, cf. DEIAB, Rafaela de Andrade. *A Mãe-Preta na Literatura Brasileira: a ambigüidade como construção social* (1880-1950). São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 2006.

Assim, Almeida Júnior traz para sua tela mais um elemento considerado especificamente nacional, qual seja, a diversidade racial que teria marcado a constituição do país, em oposição ao modelo europeu. Em suma, ao se apropriar das idéias “universais” de civilização e progresso, transformando-as em elemento iconográfico, o artista constitui uma versão local, brasileira, das mesmas.

3.2.4 Urbanidade como modo de vida

Outra imagem que alude à modernização de São Paulo é *Leitura*, analisada anteriormente. Nela, mais uma vez, a relação com o mundo é mediada pelo texto, pela palavra escrita. Só que, diferente de *Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto*, a portadora da palavra escrita é uma mulher, e não um homem. Se na cena da família do engenheiro a matriarca, também calada, mostra à única filha como costurar, e a leitura aparece como uma tarefa masculina; em *Leitura* uma mulher aparece, justamente, lendo um livro⁴¹².

Ao fundo, do lado externo da área na qual a mulher está localizada, observamos mais uma vez a palmeira - árvore “tipicamente brasileira” – além de algumas construções, como uma casa atrás da palmeira e próxima à da mulher. Mais ao longe, é possível visualizar, pelas características da construção, o teatro São José, palco de muitos espetáculos e manifestações políticas e culturais na cidade⁴¹³.

Além de imortalizar a vista de um espaço urbano, parece estar focalizando a centralidade do lugar, distinto do provincianismo cultural, porquanto abriga espetáculos teatrais, musicais e até conferências.⁴¹⁴

⁴¹² Uma curiosidade sobre essas pinturas é que ambas estão relacionadas a Adolfo Augusto Pinto. A primeira, que traz sua família, foi feita por encomenda do engenheiro e a segunda foi, segundo o próprio Almeida Júnior, concluída antes do tempo por conta da exposição internacional de Chicago, na qual Adolfo Augusto Pinto organizou a participação dos pintores brasileiros.

⁴¹³ O Teatro São José abrigou a estréia da atriz Sarah Bernhardt, a defesa do fim da escravidão feita por José do Patrocínio e o funeral dessa mesma personalidade, pouco tempo depois (em outubro de 1886). In: LEITE, Aureliano. *Subsídios para a História da Civilização Paulista*. São Paulo: Saraiva, 1954. Apud, LOURENÇO, 2007, p. 117.

⁴¹⁴ Idem, *ibid.*, p. 117. Deve-se levar em conta que, a Rua da Glória, onde Almeida Júnior residia, era bem próxima do Teatro São José.

De fato, o teatro São José pode ser considerado um símbolo da modernidade e da urbanização de São Paulo no final do século, e que o artista imortalizou em sua obra. Entretanto, percorrendo com o olhar o espaço existente entre a mulher e aquela construção, veremos algumas árvores, muito mato, um caminho de terra que vai até um riacho e, mais ao fundo, um morro em erosão além de outro caminho de terra próximo do teatro.

Assim, o tão almejado progresso da cidade que a imagem do teatro parecia concentrar se manifesta em meio a um ambiente ermo e pouco urbanizado, com a presença do chão de terra batida que mais parece ter saído de alguma de suas pinturas de tema regionalista. Deste modo, o artista condensou em uma única tela imagens do progresso articuladas ao provincianismo, a uma cidade que ainda era “caipira”.

Já no retrato do *Dr. Prudente de Moraes*, feito sob encomenda, os ideais de progresso e modernização se impõem com menos ambivalência. Sobre a pequena abertura oferecida pela janela, entre a cortina e a veneziana de vidro, localizamos a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, ícone dessa São Paulo em expansão, reformada em 1884. Neste caso, o ponto de vista assumido é o do interior da casa de um advogado de status, de sua biblioteca, onde os livros aparecem bem ao lado da imagem daquela prestigiada instituição. Como em *Leitura*, a alusão a uma localidade importante para a cidade é feita em segundo plano, sendo o enfoque concentrado na figura humana.

O mesmo ocorre em relação ao retrato de *Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho*, no qual a paisagem ao fundo é a do Rio de Janeiro, e não de São Paulo. Ao lado de uma praia, observamos um aglomerado de construções, com um grande número de casas e a torre de uma igreja. A composição demonstra uma densidade demográfica maior do que a representada em *Leitura*, ainda mais se considerarmos o fato de a primeira ser vista de cima e de uma grande distância.

Em todos esses casos, devemos ponderar que a modernidade está não apenas em objetos ou edificações, mas também no cotidiano das personagens, que aparecem como representantes de um modo de vida moderno, sugerido pelo pincel do artista. Está na mulher que circula pela rua da Consolação na companhia de uma garotinha; nas mulheres que lêem, como em *Leitura* e *Moça com Livro* (s/d-MASP), na moça que chega cansada de um baile de máscaras (*Depois do Baile*, 1886-Col. Part.); nos homens (políticos, advogados, engenheiros) retratados em seu ambiente diário de trabalho; nos retratos de suas

esposas vestidas e adornadas com objetos da moda, como o leque segurado por Constança Maria de Brito Filgueiras de Arruda Botelho.

O teatro São José, por exemplo, localizado ao fundo em *Leitura*, não surge apenas como mera ilustração de paisagem. Certamente, uma mulher esclarecida, que tinha contato com livros, deveria freqüentar aquele espaço. Trata-se, portanto, de uma imagem articulada à da mulher; uma referência ao mundo no qual pertence e aos elementos constitutivos daquele mundo ainda que, no caso dessa pintura, haja uma certa ambivalência entre o urbano e o não urbano. O interessante disso tudo é que, nas pinturas de Almeida Júnior, o espaço da vida moderna é ocupado, sobretudo, pelas mulheres.

3.2.5 A cidade que projeta sua sombra: figuras de mendigos

As pinturas de pessoas vivendo em espaços urbanos não estão apenas relacionadas a um certo progresso ou modernização, visíveis no cotidiano representado. Almeida Júnior também pintou um conjunto de personagens em certa medida esquecido em meio àquela cidade em constante crescimento: trata-se dos mendigos.

A presença de mendigos na iconografia é recorrente na Europa do século XIX, lado a lado com imagens de trabalhadores, em artistas como Courbet, em *L'aumône d'un mendiant à Ornans* (1868 - Glasgow Art Gallery) e Jules Bastien Lepage, em *Le mendiant* (fig. 75). Isso não significa que, antes desse período, o mendigo já não aparecesse como personagem de uma série de telas. No século XVII, por exemplo, encontramos a obra do artista espanhol Murillo Bartolomé Esteban, *Le jeune mendiant* (1645-1650 - Musée du Louvre). No entanto, é no XIX que o mendigo enquanto personagem aparece inserido em uma tendência de pintar pessoas ligadas a um cotidiano simples, distante de um modo de vida burguês, a exemplo do camponês e do operário.

Os mendigos representariam, de certa forma, aqueles que foram excluídos desse mundo do trabalho. Se nas imagens de camponeses são caracterizados, geralmente, os instrumentos de seu ofício, como a enxada e o facão; já os mendigos representados carregam, no máximo, uma pequena trouxa de roupas nas costas.

Seguindo essa tradição instituída no século XIX, Almeida Júnior também pintou algumas imagens de mendigos, a saber: *Mendigo* (s.d. - Col. Part.), *A Mendiga* (estudo) (fig. 47), *A Mendiga* (Col. Part.-1899) e *Mendigo da Tabatinguera* (fig. 46). Nelas, o artista

lança mão de um enquadramento aproximado, valorizando a figura humana, sua fisionomia e gestos, em relação ao espaço no qual estão localizadas. Essa opção é aparente em *A Mendiga*, na qual o artista aproxima a personagem do espectador e só é possível visualizar a escada onde ela está sentada e parte da parede. As irregularidades da parede são similares às da saia e da pele da mulher que, visivelmente envelhecida, é repleta de rugas e marcas de expressão.

A figura feminina de *A Mendiga* olha para fora da tela, onde estão os espectadores, com o corpo encolhido, encostado na parede, e uma das mãos voltada para cima e apoiada na saia, como quem espera alguma esmola. A outra mão, em concha, segura o seu rosto que, levemente inclinado para a direita, parece um tanto pesado. Ao direcionar o olhar para fora e tentar comunicar-se diretamente com o espectador por meio da mão que pede a esmola, a imagem da mendiga relaciona o que está dentro e o que está fora dos limites da tela, o espectador e a imagem representada.

Em relação à fatura brasileira da época, é possível afirmar que Almeida Júnior fixou com seu pincel temas pouco convencionais. Localizamos apenas uma tela do mesmo período, feita por Oscar Pereira da Silva e que traz um mendigo (*O Mendigo*, fig. 76). Ela possui muitos pontos em comum com essas composições almeidianas, como a farta barba no rosto da personagem, o olhar direcionado ao espectador e o gesto de pedir a esmola. Considerando que a obra do pintor fluminense foi feita alguns anos antes, é possível que Almeida Júnior tenha se baseado nas referências daquele artista para suas composições. Ainda assim, a iconografia brasileira relativa à figura do mendigo era pouco comum e o fato de Almeida Júnior ter pintado quatro obras com esse tema certamente o diferencia de seu meio.

Em *Mendigo da Tabatinguera*, de maneira semelhante ao mendigo de Oscar Pereira da Silva, observamos que o homem representado é velho e de barba fartamente distribuída em seu rosto⁴¹⁵. Em uma das mãos, ele segura um chapéu e um bastão, semelhante a uma bengala, que parece utilizar como apoio. Na outra, leva uma pequena trouxa de roupas, apoiada sobre suas costas. Ele parece seguir para a direita em relação ao espectador.

⁴¹⁵ A velhice e a barba farta são uma constante na iconografia relativa a mendigos. Cf., *Le Mendiant*, de Jules Bastien Lepage.

O ambiente representado é o mesmo da obra *Ponte da Tabatinguera* (fig. 48), mas naquela o enquadramento está mais aproximado à personagem. Trata-se de um espaço de fronteira entre o urbano e o rural, conforme nos indicam alguns elementos presentes na iconografia dessas telas. Em *Ponte de Tabatinguera*, notamos a presença de uma ponte bem como os fundos de algumas casas precárias coladas umas às outras. A ponte e a proximidade das casas entre si revelam que não se trata de uma localidade rural, pois, como veremos, o isolamento das habitações constitui uma das características desse meio. Por outro lado, a precariedade das casas, cheias de irregularidades e em tonalidades terra, além da sua ambientação - elas aparecem na beira de um riacho, no meio do mato - destoa, em grande medida, do espaço urbano representado em *Rua de São Paulo Antigo*.⁴¹⁶

Trata-se, portanto, de um ambiente dos arredores de São Paulo, quase rural e quase urbano, que subsiste à beira de uma certa urbanização que desponta na cidade. Da mesma maneira podemos interpretar a imagem do mendigo: ele constitui um produto da cidade, mas subsiste pelas suas margens, pelas suas beiradas.

Conforme alertou Raymond Williams, “entre os tradicionais extremos de campo e cidade”, há uma série de formas intermediárias, situadas entre uma coisa e outra, e que se permeiam a todo momento: “subúrbio, cidade-dormitório, favela, complexo industrial”⁴¹⁷. Nesse sentido, por que não entender a Tabatinguera, por onde circula o mendigo, como mais uma dessas formas intermediárias? Ou ainda, por que não considerar que, no caso da São Paulo do final do século, o campo também se fazia presente na cidade?

Além do mais, de maneira análoga ao bóia-fria na cidade de Piracicaba analisado por John Dawsey⁴¹⁸, o mendigo de Almeida Júnior projeta sua sombra sobre uma cidade que se quer moderna, como uma visagem, relativizando esse grande divisor estabelecido entre o urbano e o rural.

⁴¹⁶Na hipótese de Lourenço, a localidade representada na tela seria próxima à da residência de Almeida Júnior, na Rua da Glória. LOURENÇO, 2007, p. 87

⁴¹⁷ WILLIAMS, 2000, p. 12.

⁴¹⁸ DAWSEY, 1998.

3.3 ALMEIDA JÚNIOR PINTOR DO MUNDO RURAL: O CAIPIRA COMO TEXTO E PRETEXTO

3.3.1 A disposição espacial do caipira na pintura

Tendo em vista o repertório de cenas acima descrito - que se aproximam em maior ou menor grau de um certo ideal de urbanidade - vale a pena nos voltarmos para as pinturas de Almeida Júnior que trazem como tema o universo propriamente rural, com o intuito de analisá-las comparativamente. Assim, suas imagens do campo serão examinadas à luz daquele repertório e vice-versa. Por meio de aproximações e contrastes com outras cenas de sua autoria, pretendemos traçar o que há de comum e específico nas telas regionalistas desse pintor.

A primeira consideração a ser feita diz respeito à disposição espacial do caipira na tela. Como já foi mencionado, Almeida Júnior gostava de trabalhar com um número reduzido de personagens por obra, sobretudo naquelas classificadas como regionalistas. Com exceção de *Caipiras Negaceando* (1888-MNBA), nenhuma dessas pinturas possui mais do que dois personagens em cena⁴¹⁹. Nesse caso, consideramos que, para além da questão da aproximação do espectador a intimidade desses “indivíduos”, o número reduzido de personagens produz um ambiente de isolamento aos caipiras figurados.

Em um sentido bem distinto ao de telas como *Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto*, *Ateliê do artista*, *Depois do Baile*, etc., nas obras em que o caipira foi representado, poucas são as que trazem as personagens dentro de suas casas. O espaço externo, que não é o da rua ou o da praça, mas aquele não urbanizado, em que o ser humano sofre o efeito direto da natureza, é muito mais recorrente nessas composições almeidianas.

É preciso destacar que a habitação, embora não explorada como local de intimidade, privacidade, aparece em quase todas as suas pinturas com essa temática. Por sinal, o artista explorou em grande medida a casa como recurso pictórico. As obras *Amolação Interrompida*, *Caipira Picando Fumo*, *Recado Difícil*, *Nhá Chica*, *Apertando o Lombilho* (1895-PESP), *Cozinha Caipira* (1895-PESP), *O Violeiro* (1899-PESP) e *Saudade* trazem a

⁴¹⁹ Em *Caipiras Negaceando*, a terceira personagem quase não aparece, posto que está escondida na mata e, em certa medida, se confunde com ela.

figuração da casa, seja inteira (como nos casos de *Apertando o Lombinho* e *Amolação Interrompida*), seja em parte, exibindo apenas a porta, a janela, ou pedaço do reboco. Há, ainda, uma recorrência nas “habitações” de Almeida Júnior: todas são de taipa de pilão, com portas e janelas de madeira e o reboco bastante desgastado; característica das moradias rurais paulistas do período.

Em *Amolação Interrompida*, por exemplo, ela aparece no fundo da tela, atrás da personagem em destaque. Além da casa em tonalidade marrom-escura, é possível identificar, ainda, uma cerca de madeira irregular e, bem no meio dela, uma porteira também de madeira. Logo atrás da casa, a mata aparece mais densa, com uma grande variedade de árvores. Já em *O Violeiro*, o enquadramento está apenas em uma parte da casa, a janela, que aparece de maneira bem articulada às personagens. Sobre ela, um homem aparece sentado e uma mulher, apoiada em uma das laterais. É como se a janela fosse uma segunda moldura para o quadro, direcionando o olhar do espectador para aquilo que é recortado por ela.

Na maioria destes casos, a casa não constitui apenas um elemento decorativo, mas um recurso para o artista trabalhar de maneira peculiar a luminosidade por meio das portas e janelas. Portas e janelas são, assim, mais do que lugares de passagem: são espaços de fronteira. Fronteira entre o dentro e o fora, entre o aqui e o alhures, entre o feminino e o masculino. É por meio delas, portanto, que a luz cumpre um papel fundamental, contribuindo para estabelecer um jogo de revelação e ocultamento.

Em *O Violeiro* e *Caipira Picando Fumo*, o fato de a janela e a porta das casas estarem abertas não torna acessível ao espectador o espaço interno de suas moradias. De um modo geral, a luz externa exagerada impede que se tenha acesso ao interior da casa e, no que diz respeito às obras *Apertando o Lombinho* e *Amolação Interrompida*, a distância também dificulta.

Já em *Cozinha Caipira*, o espectador encontra-se supostamente posicionado do lado de dentro, junto com a mulher, e a luz de fora invade o ambiente interno por meio de uma porta de madeira entreaberta. Em *Nhá Chica* e *Saudade*, o ponto de vista também é o do interior, mas o “enquadramento” aproximado das mulheres revela apenas a janela e parte da parede. Assim, o diálogo entre o interno e o externo, possibilitado ou impedido pela luminosidade, constitui uma característica recorrente nas obras do pintor.

Devemos ponderar que as portas e janelas como recurso pictórico não são característica exclusiva das pinturas de Almeida Júnior, mas surgem como tópica presente em uma série de composições. Amaral chama a atenção para a obra *O Balcão*, de Édouard Manet (1868/69- Musée d'Orsay, Paris), na qual três personagens - duas mulheres e um homem - aparecem em uma pequena sacada, com uma das mulheres apoiada nas grades e a veneziana aberta. Nada do ambiente interno ao da casa aparece ao espectador, de maneira muito semelhante ao que ocorre em *O Violeiro*, onde as personagens estão localizadas sobre uma grande janela aberta⁴²⁰.

Apesar da importância central da moradia nesse conjunto de pinturas almeidianas, na maior parte dos casos, o interior das casas não aparece, ou foi pouco explorado. Como dissemos anteriormente, o ponto de vista assumido é quase sempre o ambiente externo, com a figura humana situada do lado de fora. Identificamos acima três exceções relevantes, nas quais as personagens estão situadas dentro de suas casas, que são *Cozinha Caipira*, *Nhá Chica* e *Saudade*.

Ainda assim, somente em *Cozinha Caipira* o interior da moradia foi detalhadamente revelado. Contudo, a representação de uma cozinha não poupou a mulher, que aparece agachada e de cócoras, da influência do meio físico; mesmo no espaço de uma cozinha. Isso porque o chão de terra batida possui tonalidade semelhante à da parede da habitação, dos instrumentos de cozinha em cena e também da mulher que, de cócoras, parece sucumbir àquele solo, presente em todas as coisas⁴²¹. Nas duas outras pinturas,

⁴²⁰ AMARAL, 1990.

⁴²¹ A tela *Cozinha Caipira* remete-nos ao estranhamento que essa parte da casa caipira era causado aos viajantes do início do século XIX. John Malwe (1764-1829), viajante inglês que esteve no Brasil entre os anos de 1807 e 1811, descreveu a cozinha dos lavradores paulistas, em geral localizadas em área separada do restante da casa, com boa dose de estranhamento. Diz ele: “Para dar uma idéia da cozinha, que deve ser a parte mais limpa e asseada da habitação, o leitor pode imaginar um compartimento imundo, com o chão lamacento, desnivelado, cheio de poças d’água, onde, em lugares diversos, armam fogões, formados por três pedras redondas, onde pousam as panelas de barro, em que cozinham a carne; como a madeira verde é o principal combustível, o lugar fica cheio de fumaça, que, por falta de chaminé, atravessa as portas e se espalha pelos outros compartimentos, enegrecido pela fuligem”. In. MALWE, John. *Viagens ao Interior do Brasil*. Col. Reconquista do Brasil, vol. 33. São Paulo: EDUSP/Livraria Itatiaia, 1978, p. 68. Não consideramos que a tela de Almeida Júnior contenha a perplexidade de Malwe; contudo, a idéia de provisoriidade, bem como a

identificamos apenas uma área restrita ao redor das janelas da casa e é o sol, a luminosidade exterior, o responsável por conferir alguma nitidez a esse pequeno espaço interno.

Se as mulheres almeidianas que habitam lugares urbanizados aparecem realizando uma quantidade mais diversificada de atividades: posando para o pintor, bordando, caminhando pelas ruas ou lendo livros; as que pertencem ao ambiente rural são representadas - com exceção de *O Violeiro* - sempre no interior de suas casas, realizando alguma atividade doméstica, esperando por outra pessoa ou simplesmente contemplando o ambiente externo.

Nesses exemplos, os homens estão ausentes ou do lado de fora, e o lugar das mulheres é o das portas e janelas, como mostram as personagens de *Recado Difícil*, *Apertando o Lombrilho*, *Nhá Chica* e *Saudade*. Nas duas últimas, ambas as cenas sugerem a existência de um homem que não aparece. No primeiro caso, com um bule de café, *Nhá Chica* olha pela janela. Seu olhar é lançado para fora da casa em sentido oposto ao da luminosidade que entra pela janela e torna nítido o seu corpo.

No que diz respeito a essa pintura, consideramos que existem duas possibilidades interpretativas: primeiro, a personagem *Nhá Chica* espera a chegada de outra pessoa, que, muito possivelmente, trata-se de um homem. Segundo, *Nhá Chica* pode estar simplesmente contemplando o ambiente externo ao de sua moradia.

Em relação à primeira possibilidade, o bule situado na janela, quase do lado externo, pode ser um indício de que ela aguarda uma outra pessoa para tomar um café. Além disso, *Amolação Interrompida*, feita no ano anterior, já foi interpretada como uma obra que dialoga diretamente com *Nhá Chica*. Nela, um homem faz um gesto com a mão, como quem pede para outra pessoa esperar por ele. Se colocarmos as obras frente a frente, observamos que, de fato, um está voltado para o outro. Esses elementos tornam possível deduzirmos que a mulher de *Nhá Chica* espera por *aquele* homem.

Essa solução é problematizada se levarmos em conta que, em *Amolação Interrompida*, a casa que aparece na cena está localizada atrás da personagem, e não na sua frente. Acrescentamos a isso a existência de um caminho de terra que parece vinculá-los, sugerindo uma ligação daquela moradia ao caipira representado. Por último, não nos é

aproximação da cozinha caipira a um ambiente que é tomado pela natureza está presente em ambos, como veremos no caso da tela *Cozinha Caipira*.

revelado pela pintura nenhum indício da existência de outra casa diante do homem que faz o gesto com a mão, o que deixa essa possibilidade em suspenso.

Com efeito, tal interpretação tende a restringir o caipira a um universo próprio, apartado dos espectadores. Corremos o risco, portanto, de isolarmos o mundo rural nele mesmo, de impormos um abismo entre “eles” e “nós”, à medida que os caipiras dialogariam apenas entre si. Ao contrário, mantendo as possibilidades interpretativas em aberto, algo dessa alteridade passa a incomodar. O caipira que faz o gesto com a mão tem o olhar e o corpo oblíquos em relação ao espectador. Ele *quase* nos olha, seu olhar *quase* nos atravessa, seu gesto é *quase* direcionado para nós, os outros.

Esse *quase* é que faz a situação representar um “perigo”, à medida que ameaça a nossa posição enquanto espectadores de um modo de vida ao qual não pertencemos, ao qual o público de Almeida Júnior não pertencia, ou então - da mesma maneira que o artista - *quase* pertencia. Se considerarmos a São Paulo de fins do século XIX como uma inextrincável relação entre as temporalidades do mundo rural e urbano, esse público é e não é caipira, identifica-se e distancia-se, a um só tempo, das personagens almeidianas. Afinal, como vimos nas telas *Leitura*, *Ponte da Tabatinguera* e *Mendigo da Tabatinguera*, o campo também está na cidade.

No caso de *Nhá Chica*, a opção por deixar em aberto para o que a personagem olha, se ela espera por alguém ou apenas contempla e no que ela pode estar pensando, funciona da mesma maneira. Ela pode estar olhando ou contemplando algo exterior àquele cotidiano, e não temos como saber do que se trata, tampouco quem seria o outro que ela espera nesse espaço de fronteira que é a janela.

Já em *Saudade*, esse outro no qual a personagem feminina está relacionada fica mais evidente. As vestes pretas e o papel sobre o qual a mulher lança seu olhar que, pelo carimbo localizado no verso, pode ser interpretado como uma fotografia, remetem a um ausente, responsável pelo luto da personagem. O olhar da mulher está voltado para dentro, e não pra fora como no caso de *Nhá Chica*, e a luz tem a função de iluminar o objeto por ela observado.

Essa figura ausente foi frequentemente interpretada como um homem⁴²². Concordamos com a interpretação por algumas razões: em primeiro lugar, trata-se de uma mulher jovem de luto, o que pode sugerir, convencionalmente, uma relação homem/mulher anterior. Há também, no canto esquerdo superior da tela, um pequeno detalhe revelador: trata-se de um chapéu usado pelos homens. Por último, o artista utilizou, anos antes, uma imagem feminina semelhante para representar a despedida de um casal, situado no canto inferior direito da tela *A Partida da Monção*.

Se os espaços internos das casas pertencem às mulheres, em suas demais pinturas do gênero, o ambiente externo é o que compõe o cenário onde o caipira - personagem do sexo masculino - realiza as mais diversas tarefas. Ele aperta o lombinho, prepara o fumo, pesca, amola o machado, tenta negacear a caça, toca viola ou descansa da atividade de desbravar as matas. Em meio a todas essas atividades, a “natureza”, ou as interferências mútuas do homem sobre o meio e do meio sobre o homem, foram evidenciadas pelo artista, como veremos.

As atividades de subsistência exercidas nos ambientes externos de *Derrubador Brasileiro*, *Apertando o Lombinho*, *Amolação Interrompida*, e *Caipira Picando Fumo*, são feitas isoladamente, sem a cooperação de outro homem ou de um grupo. Mesmo na tela *Caipiras Negaceando*, na qual é apresentada uma atividade que exige ação conjunta, a atitude das personagens, concentradas, voltadas para a caça, é individual e prescinde, naquele momento, da atitude do outro.

Encontramos, portanto, nas pinturas com cenas do cotidiano caipira feitas pelo artista, poucas atividades que envolveriam um número mais elevado de pessoas, como aquelas ligadas às festividades religiosas. Quando, em *O Violeiro*, um momento lúdico foi figurado, o artista não pintou mais do que duas pessoas em cena. Seja qual for a atividade, além do número reduzido de personagens, todos têm a postura e as feições extremamente comedidas. Não há a representação de emoções intensificadas; a alegria de *O Violeiro* é discreta, assim como a tristeza de *Saudade* ou o constrangimento do garoto de *Recado Difícil*.

⁴²² Ver LOBATO, 1951; LOURENÇO, 1980, dentre outros.

Em suma, para além das diferenças de gênero apontadas, a disposição espacial dos caipiras nas pinturas de Almeida Júnior seria um tanto solitária, marcada por pouca relação inter-humana. A seguir, veremos a maneira pela qual ela é reforçada em suas habitações.

3.3.2 A representação solitária das habitações

Tendo em vista a falta de relação inter-humana nas atividades de trabalho e de subsistência, a maneira como o artista pintou a casa de taipa em duas obras que tratam do cotidiano do caipira reforça essa atmosfera de isolamento. São os casos de *Apertando o Lombilho* e *Amolação Interrompida*, em que a casa constitui um elemento solitário em meio à paisagem de sol intenso. A coloração dessas construções é semelhante à do chão de terra batida, como se a casa tivesse brotado da terra. Da mesma maneira, as feições dos homens representados são de coloração semelhante à da terra e da casa.

Apertando o Lombilho constitui um bom exemplo desse tipo de abordagem. A tela traz a representação de um homem apertando o lombilho de um cavalo e uma mulher pitando um cachimbo na entrada de uma casa. O enquadramento escolhido pelo artista não nos aproxima das personagens, a exemplo do que ocorre em outras pinturas, como *Nhá Chica*. Na obra em questão, o rosto e as expressões das figuras não ficam nítidos ao espectador. As feições do homem, representado de cócoras, bem próximo do chão, são ainda mais difíceis de identificar, já que encobertas por uma barba longa e um chapéu. O artista não utilizou, nem na composição, nem na luminosidade, qualquer recurso que destacasse o caipira dos demais elementos da natureza ali presentes.

Há, nesse caso, uma indiferenciação entre homem e meio que, aliada ao enquadramento distanciado e ao número de personagens reduzido, possibilita-nos alguma aproximação entre tal representação e uma série de discursos que enfatizaram a baixa sociabilidade do homem interiorano paulista e foram narrados no início desse capítulo. Seriam homens que, distantes de seus semelhantes, “vegetam, como as ervas do campo”⁴²³. Ou ainda, nas palavras de Lobato: “Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive...”⁴²⁴.

⁴²³ SAINT-HILAIRE, 1976, p. 85.

⁴²⁴ LOBATO, 1951, p. 156

3.3.3 A sociabilidade como vestígio

O historiador Carlo Ginzburg, a partir de análise sobre um certo paradigma indiciário que emergiu no final do século XIX no âmbito das ciências humanas, demonstra de que maneira pequenos sinais, detalhes que muitas vezes passam despercebidos, podem ser reveladores de fenômenos mais gerais, de grande alcance. Para isso, o autor recorre ao método de Giovanni Morelli que, com o objetivo de identificar o verdadeiro autor de um quadro, investiga os detalhes da composição como os lóbulos das orelhas ou formato dos dedos das mãos. Em seguida, recorre aos livros policiais de Conan Doyle no qual a personagem de Sherlock Holmes descobre o autor do crime por meio de pequenas pistas deixadas por ele, imperceptíveis para as demais pessoas. Ou ainda, à psicanálise de Freud, cujo método consiste em chegar ao inconsciente de determinado indivíduo por meio de “sintomas”, que nada mais são do que resíduos, dados considerados marginais, mas que podem ser reveladores da atividade particular do inconsciente.

Assim, o autor sugere que o paradigma indiciário, por meio da busca do particular, do detalhe, do sintoma, constitui um caminho privilegiado para se chegar a explicações de ordem geral. “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”⁴²⁵.

O paradigma indiciário de Ginzburg será inspirador para as considerações que serão feitas a seguir. Se em um primeiro momento da análise os elementos mais evidentes das cenas rurais almeidianas sugerem uma atmosfera de isolamento; em contrapartida, há pequenos detalhes presentes em algumas dessas pinturas que problematizam as afirmações que fizemos anteriormente. Eles constituem indícios, reminiscências de uma sociabilidade própria existente no meio rural e que não podem ser ignorados.

Um primeiro elemento que revela timidamente uma sociabilidade caipira aparece tanto em *Amolação Interrompida*, quanto em *Apertando o Lombrilho*. Para além da atividade realizada de maneira isolada pelas personagens, identificamos em ambas as cenas o mastro de São João, que alude à festa e à religiosidade. Na primeira, ele aparece mais distante, ao lado da casa situada em segundo plano; já na segunda, ele é bastante evidente,

⁴²⁵ GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras: 1989, p. 177.

praticamente dividindo a tela ao meio⁴²⁶. Embora existam apenas uma e duas pessoas, respectivamente, em cena, o mastro lembra o espectador de que aquele não é apenas o espaço da subsistência, do “mínimo vital”⁴²⁷, mas também um lugar de encontro, de festa.

É o mastro de São João que sugere relações comunitárias vivenciadas pelo caipira, além da religiosidade católica como fator fundamental na caracterização dessa população. Se a subsistência é marcada, nessas pinturas, pelo isolamento; a festividade, vinculada à religião, são atividades coletivas. Os mastros de São João dão a entender, portanto, um distanciamento relativo do caipira em relação ao meio natural; um elemento que distingue esses homens da mera natureza, ainda que esses elementos não sejam revelados de maneira tão explícita nas telas.

Já em *Caipira Picando Fumo*, há outro pequeno detalhe que, analisado mais detidamente, ajuda a compreender uma certa sociabilidade caipira. Ao compararmos o estudo, em pequenas dimensões, com a última versão feita para ser exposta, na última o artista acrescentou a sombra de uma árvore do lado direito em relação ao espectador.

Em algumas descrições de viajantes, é possível identificar a árvore como uma segunda habitação do caipira e, antes dele, do bandeirante. Alguns foram encontrados dormindo em redes amarradas na árvore, ou então fazendo sua refeição embaixo dela. Por sinal, um dos objetos mais utilizados pelo bandeirante e, depois, pelo caipira, foi a rede, sobretudo sob as árvores, e que fazia destas um abrigo. “Nada, aliás, era tão prático como a rede, que podia acompanhar seu dono pelas andanças do sertão e se adequava a qualquer par de tronco de árvores.”⁴²⁸ Ou ainda, no relato de Antônio Cândido:

Um velho morador do bairro (...) referia ao dito de seu avô, segundo o qual uma árvore com sombra era o bastante para um homem morar; traço extremo de rusticidade que não é, todavia, uma simples imagem: sabemos que a copa da

⁴²⁶ O mastro de São João que divide a tela ao meio foi criticado por Justo Leal, em artigo para o jornal *Cidade de Itu*. Nele, o autor afirma que o mastro, cortando a tela em uma linha reta, teria ficado antiestético na cena. Além disso, em sua opinião, o mastro não seria elemento característico exclusivamente dos costumes do caipira. “Novas Telas”. In: *A Cidade de Itu*. Itu: 24 de janeiro de 1895.

⁴²⁷ Sobre a noção de “mínimo vital”, cf. CANDIDO, 2003.

⁴²⁸ MARINS, Paulo César Garcez. “A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária”. In: *Terra Paulista: histórias, artes, costumes*, vol. 2: Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 113.

árvore servia não só de dormida para viajantes, mas de habitação provisória, em certos casos.⁴²⁹

Além disso, a árvore alude à outra característica recorrente nos discursos de viajantes que é a hospitalidade. São os galhos de hospitalidade que fazem sombra em meio a um ambiente de sol intenso e convidam um outro a se juntar àquele caipira, compenetrado na tarefa de picar o fumo. A sombra daquela árvore nos convida, enquanto espectadores, a nos unirmos a um momento de descontração, para uma prosa ou uma pitada.

Se pudermos considerar a pintura, nos termos de Baxandall⁴³⁰, como um conjunto de ferramentais flexíveis, não é possível limitar a tela a uma única possibilidade interpretativa, discursiva. Nesse sentido, tais imagens de caipiras aludem em um primeiro momento, ao isolamento, mas também não deixam de trazer indícios de um tipo de sociabilidade próprio. Isolamento e sociabilidade coexistem nessas obras, como uma ambivalência própria à condição do caipira e à singularidade que Almeida Júnior pretende fundar.

3.3.4 Baixa sociabilidade

Até o momento, mencionamos a baixa sociabilidade do caipira apenas no sentido de demonstrar a pobreza das relações sociais lá estabelecidas, ou o pouco contato inter-humano. Neste tópico, exploraremos um outro significado que a palavra pode assumir nas pinturas de Almeida Júnior: o de uma sociabilidade baixa, que se consolida por meio das partes baixas do corpo.

A tela *Derrubador Brasileiro* constitui um bom exemplo para iniciarmos o argumento. A obra conta com um personagem do sexo masculino sem camisa e com uma calça de algodão presa por um cinto. Ele aparece descansando sobre um rochedo, no meio da mata. Sua mão esquerda segura uma enxada e a direita, um cigarro de palha aceso. Ele aparece apoiado de maneira descontraída sobre uma grande rocha, uma das responsáveis por conferir as tonalidades escuras da obra. No canto superior esquerdo, é possível visualizar uma vegetação com alguns coqueiros e, mais abaixo, uma pequena queda d'água.

⁴²⁹ CANDIDO, 2003, p. 49.

⁴³⁰ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A luminosidade da tela destaca algumas partes do corpo do derrubador como o peito, as pernas e os pés, partes que também ganham relevo pelos músculos da personagem. Os pés sujos de terra do derrubador são grandes e largos e, a parte inferior de suas pernas, evidenciadas pela calça arregaçada para cima, possui músculos bem definidos, assim como o seu peito e braços. Além disso, a costura da calça no meio das pernas, um pouco à esquerda, evidencia o seu órgão sexual. Igualmente, o modo descontraído com que ele se apóia sobre o rochedo e o seu rosto, de boca semi-aberta e olhos voltados para baixo, conferem uma certa sensualidade à figura.

Do mesmo modo que a tela *Caipira Picando Fumo*, as pernas abertas da personagem de *Derrubador Brasileiro*, ocupando uma área significativa na pintura, forma uma espécie de grotá, com espaços bem delimitados geometricamente e que conferem às partes baixas de seu corpo um grande destaque na cena.

Caipira Picando Fumo (detalhe)

Derrubador Brasileiro (detalhe)

Comparando essas duas pinturas com os seus retratos feitos por encomenda, como os de Adolfo Augusto Pinto ou Manuel Lopes, se pudéssemos hierarquizar as partes do corpo das personagens que aparecem, certamente as que possuem maior evidência, tanto pelo tamanho quanto pela luminosidade incidente, são as mãos e o rosto. O rosto por ser o principal elemento individualizador das personalidades representadas, e as mãos por estarem, em geral, segurando algum objeto.

Os rostos, os bigodes e as barbas são valorizados nos retratos masculinos e conferem sobriedade àquelas pessoas de projeção pública. Exceto pelas mãos e rostos, as demais partes de seus corpos estão encobertas por vestes e sapatos escuros - na maioria das vezes, pretos. As tonalidades escuras também contribuem para a diminuição do volume dos corpos das figuras e para centralizar a atenção sobre o rosto, as expressões. Assim, o rosto, as mãos e, por vezes, os bustos são mais valorizados em relação à cintura, pernas e pés.

O mesmo pode ser afirmado em relação aos retratos femininos, cujas mãos, que devem ser delicadas e lisas, aparecem em destaque, geralmente voltadas para o centro do corpo, apoiadas em algum objeto ou segurando um leque. Já a silhueta feminina pode ser valorizada, mas sempre de maneira bastante discreta, por meio de vestidos relativamente justos, que evidenciam o busto e a cintura além de sugerir o uso de um espartilho por baixo.

Já em *Derrubador Brasileiro* e *Caipira Picando Fumo*, há uma sobrevalorização dos pés, que aparecem grandes e volumosos, destacando as unhas sujas de terra; e das pernas que, abertas, aumentam o espaço conferido às partes baixas do corpo das personagens. Assim como os pés, as mãos também são volumosas e sujas, enfatizando as atividades ligadas à terra. Indicam, portanto, um tipo de relação com o mundo que passa pelos sentidos como o contato de peles, o tato e, por meio deles, a proximidade entre corpo e meio físico. O próprio cigarro de palha lembra, por extensão, um gosto, proporcionado pela pitada, ou um cheiro, indicado pela pequena fumaça que sobe por entre os dedos do *derrubador*.

Nesse sentido, Almeida Júnior nos revela com suas imagens de caipiras um modo muito distinto de relação com o mundo, com outras pessoas e com o meio ambiente, no qual a experiência adquirida por meio do corpo, dos sentidos, aparece de maneira muito mais demarcada. À medida que, nos retratos, o corpo é um objeto visual, para ser lido com os olhos, nessas pinturas de caipira o corpo é representado como um objeto tátil: podemos sentir sua temperatura quente por conta do sol; o contato entre a pele e o chão; o cheiro do fumo ou da fumaça do cigarro de palha.

Assim, mais do que qualquer outro objeto em cena, os corpos desses caipiras falam, produzem um léxico próprio, um discurso, aparecendo como elemento central na constituição de uma identidade muito particular. O pincel de Almeida Júnior traz o corpo do caipira não apenas como um suporte “biológico” para representações expressa pela

indumentária, pelas insígnias e pelos instrumentos: é o corpo enquanto tal – a pele, os pés, as pernas – e as suas técnicas que produzem significados particulares.

3.3.5 O caipira e a violência potencial

Jorge Coli procurou demonstrar de que maneira, em obras como *Caipira Picando Fumo*, os instrumentos representados fazem parte da própria estruturação geométrica da pintura. Nessa obra, tanto a personagem substitui, visualmente, o ponto central de equilíbrio da tela, quanto o próprio instrumento manuseado pelo caipira possui centralidade na composição, estruturando o seu eixo vertical. “Ele (o caipira) adquire uma presença sólida, inabalável, impondo-se, não como imagem de impacto, mas como imagem de permanência”⁴³¹.

Ao mesmo tempo em que, para este autor, o caipira das pinturas de grandes dimensões é construído em articulação com o fundo, assegurando uma presença sólida na estruturação da obra; sua presença seria, também, solitária. Ao identificar essas questões nas pinturas de Almeida Júnior, Coli traçou algumas comparações entre o caipira almeidiano e o sertanejo de *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, estudado por Maria Sylvia de Carvalho Franco⁴³². Em diversos trechos do livro, a autora abordou a sociabilidade restrita desses grupos, cuja violência estaria sempre latente, podendo se manifestar em meio às atividades cotidianas. Tendo em vista essa comparação, para Coli,

Ao isolar seu caipira, dispondo-o para o espectador como pessoa solitária e despojada, representando-o no manejo pacífico de instrumentos que guardam a latência agressiva porque podem se metamorfosear em armas, Almeida Júnior intuiu, com seus meios de pintor, muito do que a sociologia viria, mais tarde, analisar. Sem nenhuma concessão a um pitoresco feito de detalhes supérfluos, o picador de fumo, na sua postura concentrada, expondo de modo tão crucial sua faca, interpondo-a de fato entre si mesmo e o espectador, protege-se, protege sua autonomia individualizada, protege, pela violência possível, o lugar frágil que ocupa no mundo⁴³³.

⁴³¹ COLI, Jorge. “A violência e o caipira”. In: *Estudos Históricos: arte e história*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, nº 30, 2002. p. 02.

⁴³² FRANCO, 1969.

⁴³³ COLI, 2002, p. 08.

A relação estabelecida pelo autor é, em grande medida, sugestiva para a análise do caipira almeidiano, mas também suscita algumas questões de longa data para aqueles que se propõem a trabalhar com a análise de obras de arte, especialmente da arte figurativa. Em que medida o caipira de Almeida Júnior traz subsídios nos quais é possível identificar os problemas, formulados décadas depois, do homem livre inserido em uma estrutura social escravocrata? Que elementos nessa pintura permitiram que Coli a equiparasse com uma certa teoria da sociabilidade desses grupos, comparando as obras do artista às conclusões de Maria Sylvia de Carvalho Franco?

Como já mencionamos, Coli considerou que o elemento chave de obras como *Caipira Picando Fumo* e *Amolação Interrompida* consiste na estrutura dessas pinturas. O artista ituano foi e continua sendo muito elogiado pelo bom uso que fez do recurso da geometria. Em *A Partida da Monção*, *Retrato da Família Adolfo Augusto Pinto* e *Caipiras Negaceando*, só para citar alguns exemplos, o artista abusou desse recurso, muito valorizado pelo academismo.

E não se trata de uma geometria rígida, com exatidão milimétrica, que daria à obra uma artificialidade, contrária às pretensões do artista. Em diversos casos, como em *Caipira Picando Fumo*, Almeida Júnior deslocou levemente o centro geométrico da pintura, concentrado na face sem que, contudo, perdesse o sentido preciso da composição.

É interessante notar, e Coli nos lembra bem disso, que a própria figura humana, seu posicionamento, seus gestos, são parte constitutiva da estruturação da tela como um todo, como podemos conferir no estudo *Figura* (PESP – s.d.). Sobre essa pintura, Coli realizou a seguinte análise:

O (velho) de Almeida Júnior apóia-se no braço esquerdo, como num esteio reto, dobra o direito em ângulo preciso; cria, com a perna esquerda, duas oblíquas que se articulam em ângulo. Apenas, nesse arranjo estrito, a partir do joelho direito, o eixo da perna inclina-se em desvio, numa leve fuga ao rigor. Ou seja, o corpo e a trama que o suporta combinam-se em encaixes sólidos⁴³⁴.

Esse recurso seria, ainda na perspectiva de Coli, mais evidente em *Caipira Picando Fumo*. O posicionamento das pernas e cotovelos forma ângulos quase simétricos, que estão relacionados com as linhas da viga da casa e a escada sobre a qual o caipira aparece

⁴³⁴ COLI, 2002, p. 01.

sentado. Além disso, a faca usada pela personagem para picar fumo, mais do que localizada no centro da tela, constitui a sua única transversal. Nesse sentido, há uma sobrevalorização, na composição, do instrumento utilizado.

Para além da tela *Caipira Picando Fumo*, analisada por Coli, podemos ainda estender esse argumento a uma outra pintura: em *Amolação Interrompida*, o machado manejado pelo caipira aparece também em destaque, com a luz do sol incidindo diretamente sobre ele. Podemos observar a composição triangular como um recurso do artista nessa obra, cujos vértices estão na ponta do cabo do machado, na cabeça do caipira e na ponta da faca sobre sua cintura formando uma espécie de seta, indicando o terceiro vértice. O cabo do machado e a ponta da faca estão praticamente alinhados no sentido horizontal.

Seguindo o argumento do autor, a centralidade de tais instrumentos na composição só contribuiria para reforçar a ambigüidade própria que possuem. A faca pode ser usada para picar fumo, mas também para matar, destruir. A mesma consideração pode ser feita para o machado ou para a espingarda. Todos esses objetos possuiriam “faculdades virtuais de violência”⁴³⁵. E a projeção do caipira representado como “imagem forte, mas isolada socialmente”, só intensificaria essa latência destrutiva dos instrumentos utilizados⁴³⁶.

Se é possível estabelecer uma relação entre a violência latente na sociabilidade do homem livre, apontada por Maria Sylvia de Carvalho Franco, e as representações do caipira feitas por Almeida Júnior, essa aproximação não deve ser direta. Não existem elementos nessas pinturas que, por si só, apontam para alguma ambigüidade nos usos desses instrumentos. Coli desenvolveu sua interpretação com base em uma exposição realizada em 2000 na Pinacoteca do Estado de São Paulo (*Almeida Júnior, um artista revisitado*), na qual diversos pintores contemporâneos realizaram releituras dos quadros do artista ituano. No contexto da exposição, alguns artistas desenvolveram a “violência potencial” dos instrumentos das telas de Almeida Júnior, ressignificando o machado de *Amolação Interrompida*, conferindo-lhe posição de maior destaque ou transformando a faca de *Picando Fumo* em um revólver.

⁴³⁵ Idem, *ibid.*, p. 5.

⁴³⁶ COLI, 2002, p. 8.

Tais releituras, realizadas um século depois, contribuíram para que esses instrumentos fossem interpretados como possuidores de uma suposta violência contida. Mas, ao contrário de Almeida Júnior, os artistas que participaram da exposição são contemporâneos e posteriores a toda literatura histórico-sociológica que se detém na análise do homem livre, do caipira, do sertanejo. Essas obras, que incluem o pensamento de autores como Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Schwarz, Antonio Candido e a já citada Maria Silvia de Carvalho Franco, levantam questões que não pertenciam ao universo de Almeida Júnior e seus contemporâneos. Assim, a análise realizada por Coli deve ser considerada com algumas ponderações: a violência detectada no “mundo real”, estudada por Franco pode levar o espectador a interpretar tais instrumentos dessa maneira, mas não essas obras de arte por si só.

Além do mais, o artista representou em suas pinturas regionalistas muitos instrumentos, para além daqueles considerados potencialmente destrutivos: a viola, a peneira, o bule de café, a vara de pescar, a sela do cavalo, só para citar alguns exemplos. Entendemos que Almeida Júnior selecionou e pintou todos esses instrumentos e seus usos com a intenção de levar aos olhos do espectador um certo cotidiano que pretendia tornar conhecido. Isso porque, por sua própria origem, ele parecia pretender elevar esse modo de vida.

Considerando apenas as telas em que são representados objetos potencialmente destrutivos, Coli argumentou que tal interpretação seria possível devido à centralidade que eles assumem nas composições almeidianas. Contudo, consideramos que esse destaque dado ao instrumento demarca antes uma relação entre o indivíduo e o seu meio; essa sim uma questão contemporânea ao artista, muito discutida por autores evolucionistas, deterministas e positivistas do século XIX. Essa relação é evidente não apenas pela centralidade do instrumento, mas pela disposição dos corpos dos caipiras no espaço da tela e sua interação com os demais elementos representados, como o chão, a luz do sol, a vegetação, dentre outros.

Por outro lado, podemos de fato deduzir a partir de uma relação específica com o meio natural um tipo de sociabilidade próprio dessa população, marcado pela violência. Mas, como dissemos, essas pinturas por si só não são capazes de levarem a tal decorrência, mas sim a bibliografia já produzida sobre o tema.

3.3.6 A centralidade do gesto na representação do caipira

Já abordamos em certa medida a importância do gesto, da postura corporal, para a análise de algumas das pinturas de Almeida Júnior. No momento, tentaremos nos deter melhor nessa questão, procurando reconstruir um certo debate que nos levou ao recorte da corporalidade como elemento norteador.

Almeida Júnior foi considerado por muitos um inovador. É difícil encontrar um crítico que faça referência a ele sem apontar alguma inovação pela qual o artista ituano seria responsável⁴³⁷. A grande discordância entre os autores que se voltaram sobre sua produção, especialmente em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, reside em identificar quais elementos nessas obras seriam de fato renovadores.

Retomando o que foi discutido no Capítulo 1, por mais que as últimas pinturas de Almeida Júnior não sejam inteiramente fiéis ao Academismo, elas não possuem nada que represente uma mudança radical em relação a esse estilo. Assim, considerar suas obras como mais ou menos inovadoras depende, sobretudo, da posição ocupada pelo crítico em questão, do tipo de arte defendida. A maior parte dos autores conhecidos como modernistas, como Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, considerava o artista um precursor do movimento por eles inaugurado, por ter inserido em suas pinturas elementos da “tradição popular brasileira”, com o uso de cores fortes e a inserção do homem interiorano como personagem.

O pernambucano Telles Junior cria paisagens nordestinas de caráter vigoroso e fiel; e em São Paulo, Almeida Júnior, em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não apreendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira⁴³⁸.

⁴³⁷ Lourival Gomes Machado foi uma exceção à tendência de considerar Almeida Júnior como um inovador. Para ele, o fato de Almeida Júnior ir à Europa e trancar-se no atelier de Cabanel só confirmaria a resistência dos artistas acadêmicos brasileiros em realizar qualquer tipo de inovação mais substancial. (Machado apud.: AMARAL, 1990).

⁴³⁸ ANDRADE, Mario de. “As artes plásticas no Brasil”. São Paulo, Rev. da Academia Paulista de Letras, ano VII, nº26, 1944. Apud: *Almeida Júnior – Vida e Obra*. São Paulo, Art Editora, 1979.

De um modo geral, nas críticas de autores como Gonzaga-Duque, Monteiro Lobato, Luís Martins, Sérgio Milliet, Aracy Amaral, Gilda de Melo e Souza, só para citar alguns nomes, dois elementos principais são interpretados como inovadores: a temática abordada e o uso das cores e luminosidade (a paleta de Almeida Júnior)⁴³⁹.

No que diz respeito à temática, há críticos, como o próprio Monteiro Lobato, que consideraram que o artista teria inovado ao introduzir o caipira, o homem rural, interiorano, como tema. De fato, antes de Almeida Júnior, quase não existem registros iconográficos que figuram o paulista interiorano. Podemos citar apenas dois casos: *Rancho de Tropeiros* (1827), do pintor e viajante Charles Landseer e *O Caipira Paulistano* (1833), do viajante Hercule Florence. Entretanto, como destaca Alves⁴⁴⁰, nenhum desses trabalhos pode ser considerado uma grande obra acadêmica; foram antes registros de viagem.

Em certa medida, ao ser o primeiro a dar amplo destaque ao caipira, Almeida Júnior contribuiu para um movimento já existente de renovação dos temas e personagens que figuram uma certa história brasileira. Se em um determinado aspecto inexistiam grandes pinturas que traziam o caipira como protagonista; em contrapartida, a escolha de uma personagem tida como genuinamente brasileira para pintar já não era novidade, como bem observou Souza.

[...] apreendido por uma observação convencional, este [o caipira] teria se transformado apenas num figurante a mais da nossa pintura, como é de certo modo os índios dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros e a Iracema que em 1884 José Maria Medeiros põe numa praia bucólica em postura de ninfa.⁴⁴¹

Para a autora, o mérito principal de Almeida Júnior não deriva do fato de ele ter pintado o caipira, uma personagem regional, “tipicamente paulista”, mas, antes, do modo pelo qual ele o representa: os gestos, o jeito de se apoiar no instrumento, de andar, de

⁴³⁹ DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1888; LOBATO, M. “Almeida Júnior”. In: *Revista Paulistânea*. São Paulo, n. 34, maio/jun 1950; MARTINS, L. “Almeida Júnior”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. SP: Departamento da Cultura, 1940; MILLIET, Sérgio. *Fora de forma – arte e literatura*. São Paulo, 1942: Editora Anchieta; AMARAL, 1990; SOUZA, 1980.

⁴⁴⁰ ALVES, 2003.

⁴⁴¹ SOUZA, 1980, p. 225.

segurar a enxada. “Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo”⁴⁴².

A dinâmica dos gestos, das expressões, o posicionamento do caipira representado mostra que, ao imprimir um estilo que parte de convenções acadêmicas e de uma temática que, em certa medida, dialoga com aquelas da arte classificada como realista – tendo em vista os contatos que teve o artista em Paris -, Almeida Júnior trabalhou de maneira original com essas tradições, construindo representações do caipira a partir de uma corporalidade própria.

Rodrigo Naves aprofundou o enfoque de Souza, procurando traçar a diferença entre os pintores Modesto Brocos (1852-1936) e Antonio Ferrigno (1863-1940) e Almeida Júnior, contemporâneo a eles. Assim como o artista ituano, aqueles pintores inseriram novos personagens na arte pictórica, como o negro e o suburbano. Entretanto,

Vistas mais detidamente, fica claro que para eles a cena rural ou suburbana era ocasião para uma pintura de costumes tradicional, na qual certos episódios cotidianos serviam para fixar acontecimentos ao mesmo tempo singulares e representativos de uma cultura e de um lugar – momentos em que contrastes prosaicos pareciam reunir o pitoresco aos extratos mais reveladores de um modo de vida. Nessa arte mesmo os temas mais humildes tornam possível uma pintura marcada por uma paradoxal exuberância modesta, na qual a figura de uma negra escrava se vê adornada pelos detalhes saborosos que a envolvem, como acontece em ‘Mulata quitandeira’(s.d.), de Antonio Ferrigno⁴⁴³.

Naves afirmou que Almeida Júnior, ao contrário de seus contemporâneos, fugiu do exotismo ao representar o caipira. E certamente, o modo como os corpos dessas personagens foram pintadas, sem os detalhes exuberantes encontrados nas obras de Brocos e Ferrigno, ajuda a entender em que medida Almeida Júnior se diferenciou desses artistas.

Com efeito, a representação corporal do caipira bem como o tratamento da figura humana distante da exotização constituem recursos-chave para que o espectador tenha a impressão de “fidelidade ao real” ao observar suas obras. O fato de Almeida Júnior ter conhecido de perto a experiência do homem do campo certamente o ajudou, à medida que tais gestos foram selecionados por sua memória e também a partir de seu próprio aprendizado corporal. Entretanto, consideramos que, mais do que a maneira como o artista

⁴⁴² Idem, *ibid.*, p. 225

⁴⁴³ NAVES, 2005, p. 05.

trabalhou a notação do gesto, é a articulação do caipira com o meio, expressa pelo corpo e pelos instrumentos de que faz uso, o tema central dessas obras, como será discutido ao longo desse capítulo.

3.3.7 Articulação entre figura humana e meio dada pela composição

Em primeiro lugar, a articulação do caipira com o meio é verificada em um sentido formal. Quem observa o caipira de *Picando Fumo*, ou a mulher de *Nhá Chica*, tem a impressão de naturalidade, espontaneidade nas representações. Essas figuras, de emoções contidas e postura serena, contemplativa, aparecem integradas de maneira realista às suas atividades cotidianas, ao meio físico no qual estão inseridas.

No entanto, e como já foi discutido, as posturas do corpo, vistas como naturais e espontâneas, foram construídas, em cada detalhe, de maneira articulada à própria estrutura geométrica da obra. Por exemplo, os cotovelos do caipira apoiados de maneira descontraída sobre as pernas em *Picando Fumo* formam angulações precisas, que dialogam com as linhas da casa e da escada, apesar de toda a impressão de espontaneidade da personagem.

Em *Nhá Chica*, Lourenço observou que a linha compositiva da obra estaria diretamente articulada à sua mensagem. “A escolha da sinuosidade se deve ao fato de que seu pensamento transcende à cena focalizada nos limites da tela”⁴⁴⁴. Tal constatação aponta para outra característica das pinturas de Almeida Júnior, destacada pela autora: a articulação entre a composição e a mensagem ou narrativa da obra; em outros termos, entre a estrutura da composição e os seus significados.

Em *Recado Difícil*, por exemplo, há uma linha diagonal que passa pelos corpos da mulher e do garoto. Há também linhas verticais, constituídas pela porta da casa e pelo batente. Para a autora, tais linhas funcionam como setas, indicando qual deve ser a direção do olhar do espectador: da mulher para o garoto, voltando para a mulher. Lourenço interpretou esse movimento, possibilitado pela estruturação da obra, como uma maneira de reforçar o significado de mistério dado à cena.

Em algumas pinturas, o artista trabalhou com uma estruturação geométrica mais fiel aos preceitos neoclássicos, como os polígonos, desenhados para cenas fechadas, em que a

⁴⁴⁴ Lourenço, 1980, p. 131.

visão deve ser concentrada⁴⁴⁵. Em outros casos, ele optou pela sinuosidade, muito usada pelos românticos, como Delacroix⁴⁴⁶. Esse tipo de composição seria mais comum em Almeida Júnior na existência de elementos exteriores à cena, os quais supostamente levariam os pensamentos das personagens a um outro lugar, fora do ambiente representado.

Em qualquer um dos casos, é importante observarmos que há uma articulação precisa entre a composição, o gesto das personagens, o ambiente em que estão inseridos e, de um modo mais geral, o conteúdo da cena, e não é possível pensá-los separadamente. No caso das pinturas regionalistas, essa articulação assume um sentido preciso, à proporção que promove, sobretudo, uma integração orgânica da personagem ao seu meio.

3.3.8 Os significados do corpo

O gesto, a posição do corpo representado, dos braços, das pernas, todos esses elementos são parte constitutiva das composições regionalistas de Almeida Júnior, mas também são pautados pela experiência concreta do artista junto ao homem interiorano e é resultado, portanto, não apenas de uma observação direta, mas de uma convivência, de um processo de socialização junto a essas pessoas.

Almeida Júnior viveu até seus 19 anos em Itu, um município rural. Além disso, por mais que tenha residido, na maturidade, em São Paulo, ele manteve suas relações com moradores da região, mesmo porque seus pais ali viveram até a morte. Assim, o artista teria convivido de fato com uma certa população caipira. Por exemplo, a personagem da tela *Caipira Picando Fumo*, popularmente conhecida como “4 paus”, vivia em uma fazenda de café chamada *Pedra Azul*, próxima às terras de propriedade de seu avô⁴⁴⁷.

Apesar de essa convivência ter contribuído decisivamente para a escolha do tema e sua execução, é certo que a precisão geométrica entre os corpos dos caipiras representados

⁴⁴⁵ Cf. *Fuga para o Egito*.

⁴⁴⁶ Cf. *Nhá Chica*.

⁴⁴⁷ Dado baseado em depoimento de D. Ofélia Fonseca de Almeida a Aracy Amaral e Lucila de Sá Carneiro em 19 de julho de 1978. Segundo a depoente, Almeida Júnior teria instalado o caipira “4 paus” no terreiro da casa da fazenda Pedra Azul e, “sentado na sala de jantar, cujas janelas baixas permitiam a vista do modelo, realizou sua obra”. Apud. LOURENÇO, 2007, p. 245.

e o ambiente verificada nas telas almeidianas não está dada na “natureza”, no “real”, mas são resultado de uma elaboração do artista com base em preceitos já estabelecidos.

Por outro lado, o gesto envergonhado do garoto de *Recado Difícil*, a posição de cócoras do homem de *Apertando o Lombrilho*, as emoções contidas das mulheres caipiras representadas, não se pode negar que tudo isso está relacionado à maneira como esses caipiras faziam uso de seus corpos, seja nas vestimentas, seja no manejo dos instrumentos ou na própria postura. E o artista soube articular esses elementos sem que a composição geométrica de suas telas se sobrepusse à aparência de naturalidade que tais gestos assumem, e isso certamente contribuiu para que o artista fosse considerado um realista ou naturalista no estilo.

Contudo, afirmar que a representação dos gestos tem como base uma certa experiência concreta não significa que entendemos essas obras como idênticas ao “real”. Ao usarmos o termo “aparência de naturalidade”, queremos dizer que uma pintura naturalista não está mais ligada ao real, ao natural, do que qualquer outra obra de arte que não tenha esse compromisso no âmbito do discurso.

É a maneira como Almeida Júnior articulou a postura corporal da personagem representada às totalidades da obra que faz com que tenhamos a impressão de naturalidade. Entendemos, sim, que há uma relação entre aquilo que o artista vivenciou e a representação desses corpos; contudo, não é o fato de uma obra ser considerada naturalista ou realista que faz com que a dimensão da experiência representada coincida mais ou menos com a experiência em si. No caso das obras regionalistas de Almeida Júnior, certas técnicas corporais existentes no mundo, ao serem transformadas em material pictórico, criam um novo mundo.

Antonio Candido afirmou que a perspectiva mais conciliadora entre fórmulas pictóricas e realidade seria aquela que pudesse “rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo”⁴⁴⁸. Ainda de acordo com o autor, a respeito da literatura naturalista:

⁴⁴⁸CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In: *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 106.

[...] a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura⁴⁴⁹.

Assim, falar em naturalismo ou aparência de naturalidade não significa que, para a representação dos gestos de suas personagens, Almeida Júnior não tenha utilizado como referência convenções presentes em outras pinturas. Singh Jr.⁴⁵⁰, por exemplo, fez uma interessante comparação entre a postura das figuras de *Recado Difícil* e as de *L'Angelus* (1857/9), de Millet. A obra do artista francês traz em primeiro plano duas figuras: um homem e uma mulher situados no campo, com vestimentas e instrumentos de trabalho que nos possibilita caracterizá-los como camponeses. Ambos aparecem com o corpo e a cabeça inteiramente voltados para baixo. Além disso, o posicionamento das mãos, apoiadas uma na outra, sugerem que estejam rezando.

As semelhanças entre *L'Angelus* e *Recado Difícil* são evidentes, principalmente a relação entre a posição dos braços e o encurvamento da cabeça do homem de *L'Angelus* e a do garoto de Almeida Júnior. Além disso, como bem observou Singh Jr., a distância entre os braços do camponês e a maneira como sustenta o chapéu reforçam ainda mais a possibilidade de Almeida Júnior ter realizado uma citação dessa tela de Millet, que, na época, era muito conhecida na Europa, tendo sofrido uma série de reproduções.

Considerando a possibilidade de o artista ter se inspirado nas convenções utilizadas por Millet, será interessante analisarmos aquilo que distingue as duas pinturas, pois é justamente nessas diferenças que podemos captar aquilo que há de específico na representação corporal dos caipiras de Almeida Júnior.

Em primeiro lugar, há uma desigualdade de planos entre a moça e o garoto de *Recado Difícil*, inexistente em *L'Angelus*. Essa diferença cria uma hierarquia, fazendo com que o garoto se curve diante do olhar da mulher. Além disso, em *Recado Difícil*, as personagens estão mais contidas do que na obra do artista francês na qual, especialmente o curvamento da mulher, é mais acentuado. Singh Jr., ao comparar as duas pinturas, fez a seguinte observação: “Os personagens de Almeida Júnior são despojados, contidos. Já os

⁴⁴⁹ CANDIDO, “Prefácio”. In: op. cit., 2004, p. 10.

⁴⁵⁰ Idem, *ibid.*

personagens de Millet possuem uma força interior e exuberância de estilo que irritaram Baudelaire em seu ‘Salon de 1869’”⁴⁵¹.

Consideramos que as diferenças entre essas duas telas têm o mesmo sentido daquelas observadas por Naves entre as pinturas de Almeida Júnior e as de Modesto Brocos ou Antonio Ferrigno. Em *L’Angelus*, as personagens não estão envolvidas em detalhes pitorescos, como é o caso da mulata de Ferrigno, em sua “exuberância modesta”. No entanto, por ter intensificado os gestos de suas figuras humanas, Millet fez com que a simplicidade, assim exacerbada, assumisse o tom de exuberância estilística, algo inexistente nas representações almeidianas do caipira e de suas técnicas corporais.

Isso posto, devemos acrescentar que não basta entender o corpo figurado do caipira, o manejo de seus instrumentos, como o resultado de técnicas corporais presentes entre esses homens interioranos, de referências formais encontradas em outras obras de arte, e da estrutura compositiva da obra. Há uma relação particular, na própria constituição da cena, entre o corpo do caipira e o meio ambiente no qual aparece, composto pelo chão de terra, vegetação e sol forte.

Uma recorrência que podemos detectar na constituição dessas relações homem/meio diz respeito ao curvamento dos corpos. Nos homens caipiras representados de corpo inteiro, seus pés estão descalços e firmes no chão de terra batida, que os sustenta. Já os seus troncos aparecem curvados para baixo, em direção ao mesmo chão de onde brotam seus pés. O movimento é sempre orientado em direção à terra. Observamos essa postura no garoto de *Recado Difícil* e nos homens de *Amolação Interrompida*, *Caipira Picando Fumo* e *Apertando o Lombrilho*. Também podemos incluir nesse caso as mulheres de *Cozinha Caipira* e *Saudade*.

Em geral, é o instrumento manejado pelo caipira que orienta sua postura corporal para baixo e se coloca entre a personagem e o chão; como é o caso do machado, da faca ou da sela. Em *Recado Difícil*, a postura não é propriamente orientada pelo instrumento - no caso, o chapéu - mas ele não deixa de se situar entre a cabeça do garoto e o solo. Essa recorrência constitui uma singularidade nas telas regionalistas de Almeida Júnior. Em

⁴⁵¹ Idem, *ibid.*, p. 121.

outras pinturas de gênero, como *O Importuno* ou *Descanso do Modelo*, não identificamos esse tipo de comportamento corporal por parte das personagens.

Além disso, não encontramos figuras em posturas corporais expansivas, para fora, como em uma certa tendência do Renascimento, e, ainda mais, do Barroco. A projeção dos braços, ombros, cabeça e olhar se dirige, na maioria das vezes, para dentro e, igualmente, em direção ao chão. A bem conhecida posição de cócoras, presente em *Cozinha Caipira* e *Apertando o Lombrilho*, é um bom exemplo de recurso utilizado para a projeção dos corpos nesse mesmo sentido.

Oséas Singh Jr. alertou também acerca da proximidade formal entre o caipira de *Picando Fumo* e o segador de *La Paye des moissonneurs* (1882), de Lhermitte. No quadro do artista francês, um segador aparece no canto esquerdo da tela, sentado em uma escada, junto a outros trabalhadores. A posição da personagem é bem semelhante à do caipira de Almeida Júnior, bem como as vestimentas, especialmente a camisa aberta no peito formando um “v”. Lhermitte também trabalhou essa figura com um grande rigor geométrico, principalmente nas angulações dos braços e das pernas.

Almeida Júnior não ficou insensível à imagem ‘icônica’ do segador. Transportou-o para um ambiente ainda mais rústico, rotou-o para a esquerda e inverteu a transversal da foice, transformando-a num punhal⁴⁵².

Observando as duas pinturas, deduzimos que é possível o artista ituano ter tomado de empréstimo algumas convenções, como as angulações articuladas entre o corpo e o local onde os personagens aparecem sentados, em uma escada na beira de uma casa de construção simples. Singh Jr. afirmou, ainda, que tanto Lhermitte quanto Almeida Júnior teriam escolhido para representar um momento de descontração e relaxamento, o que aproximaria ainda mais as duas figuras.

De fato, as duas personagens estão descontraídas. Contudo, para além das observações de Singh Jr., atentemos ao modo pelo qual os corpos de ambos apresentam essa descontração. O segador possui a coluna ereta, os ombros alinhados e, a cabeça e os olhos voltados para frente. Seus braços, apesar de relaxados, não parecem largados, mas posicionados de modo preciso sobre as pernas. Já o caipira de *Picando Fumo* tem os

⁴⁵² Idem, *ibid*, p. 123.

ombros deslocados para dentro, assim como o pescoço levemente inclinado para baixo. Seus olhos estão voltados para o fumo, em direção ao chão. Os músculos de seu corpo, da cintura para cima, parecem todos voltados, não apenas para baixo, em direção à terra, como para dentro, para si mesmo. Enquanto o segador, ao lado de outras pessoas, olha à sua volta, o caipira, solitário, tem toda a sua atenção voltada para o fumo.

Outra diferença a se destacar entre as personagens diz respeito à representação dos pés. O segador aparece de tamanco, com os pés inclinados para o lado, não apoiados por inteiro no chão. Em *Picando Fumo*, os pés assumem posição de destaque, pelo tamanho e luminosidade incidente. Eles estão descalços e, especialmente o pé esquerdo, parece plantado no chão. Sua coloração é quase idêntica à da terra, causando a impressão de que aqueles pés brotaram diretamente do solo.

São nessas pequenas diferenças entre duas pinturas, com recursos formais semelhantes, que podemos identificar alguns elementos singulares na representação corporal do caipira. Como dissemos, tais elementos são reveladores à medida que marcam uma relação específica, solidamente construída, entre a figura humana e o meio físico.

Outro aspecto verificado na relação do corpo com o meio diz respeito à luminosidade. Já esbarramos, em alguns momentos do texto, nesse ponto, mas, devido à importância da questão entre os críticos de Almeida Júnior, consideramos necessário desenvolvermos melhor o assunto. A seguir, faremos uma pequena digressão sobre tal debate para, depois, focarmos a relação da luminosidade tendo em vista a representação corporal das personagens.

3.3.9 A questão da luminosidade

A discussão a respeito da luz utilizada por Almeida Júnior em suas composições é de longa data. Quando comparada aos demais artistas acadêmicos, com quem aprendeu o ofício, pode-se dizer que o pintor ituano clareou a sua paleta, passando a trabalhar com luzes mais intensas e imprimindo cores vivas em suas obras. Essa tendência pode ser verificada especialmente a partir da década de 1890 - a última em que produziu - e em suas pinturas de temática telúrica.

Quais seriam as causas dessa mudança? Ela representaria o aumento do contato do artista com uma luminosidade “genuinamente brasileira”: a luz tropical, a luz interiorana?

Ou revelaria as influências de outra manifestação artística, como o impressionismo, no qual o artista teve algum contato na ocasião de seus estudos em Paris? Ou ainda, seria fruto da relação com outros artistas realistas, como Courbet e Millet? Todas essas possibilidades são defendidas ou rejeitadas, em maior ou menor intensidade, pelos críticos que trataram do tema desde o fim do século XIX até os dias de hoje. Vejamos os rumos tomados por esse debate.

Entre os críticos do século XIX, há aqueles, como J. V. Almeida, que consideraram um exagero a luminosidade que o artista imprimira em certas obras, como a pintura histórica *Partida da Monção*⁴⁵³. Existem também aqueles mais identificados às novas tendências estéticas que emergiram na Europa. Estes costumavam valorizar a paleta clara do artista, como C. Parlagreco que, em 1898, chegou a comparar Almeida Júnior a Puvis de Chavannes e aos pintores impressionistas. A seguir, reproduzimos um trecho de sua crítica, publicada no *Correio Paulistano*:

A palheta de Almeida Júnior está de algum tempo a esta parte experimentando uma transformação radical. Dos efeitos de plena luz e de claro escuro decidido e determinado, que caracterizam o belo quadro dos *Caipiras Negaceando*, passou a uma idealização da realidade inteiramente oposta, visivelmente inspirada pelos belos processos estéticos de Puvis de Chavannes e outros sequazes desse ilustre idealista da escola francesa.

Desde que um quadro represente uma verdadeira equação luminosa não há razão para censurar ou exaltar as diversas maneiras de estabelecer a intensidade e força do colorido. (...)

Difícilmente seria estabelecer qual é o efeito natural e qual o falso, pois, a visão da realidade não é igual em todos artistas, e não é possível encontrar dois que sintam da mesma maneira; mas há certos caracteres do colorido na natureza que, apesar das diferenças individuais das retinas dos olhos, são iguais para todos (...).

A palheta de Almeida Júnior não é mais certa hoje produzindo efeitos de transparência tênue e indeterminada, de que outrora quando fixava na tela a seiva possante da mata virgem.

⁴⁵³ Em *O Commercio de São Paulo*, Almeida fez uma crítica à obra recém concluída. Dentro do que considerou como alguns problemas que a tela apresentava, o crítico sublinhou que “o quadro de Almeida Júnior tem muita luz, mesmo luz demais; isso prejudica um pouco a tonalidade geral”. In: *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 27 de dezembro de 1897.

Diante de um assunto em que a energia natural, a ousadia e a beleza plástica dos aventureiros discordam muito dos meios efeitos e das suavidades sentimentais, achamos que a palheta dos Caipiras era mais própria.⁴⁵⁴

Na crítica acima, merece destaque a comparação entre Almeida Júnior e Puvis de Chavannes no que diz respeito ao uso de uma luminosidade esfumaçada, que produz efeitos de transparência na cena, chegando mesmo a beirar o onírico. As comparações com Chavannes tiveram início depois de *Partida da Monção*, pintura cujo efeito de luminosidade é intenso em relação às demais pinturas históricas produzidas até então. Diversos autores da época reiteraram a comparação entre esses artistas, até mesmo aqueles que consideravam o clareamento de sua paleta mais um produto do ambiente interiorano representado pelo pintor em suas telas. Apenas Monteiro Lobato, em 1917, discordou dessa comparação, seguido de outros autores que ponderaram que o efeito claro e esfumaçado presente em *Partida da Monção* era mais uma representação da névoa comum do rio Tietê pela manhã do que uma influência estilística de Chavannes.

Voltando à crítica de Parlagrecco, outro aspecto interessante diz respeito à concepção de arte presente em seu discurso. O crítico valorizava o natural na pintura e a idéia de que a arte deve ser fiel à realidade. A grande diferença entre ele e os neoclássicos reside no que se considera como realidade. Os artistas acadêmicos que produziam de acordo com os princípios neoclássicos, por exemplo, consideravam que a arte deveria ser fiel à realidade dos preceitos greco-romanos, e que o artista deveria corrigir as imperfeições e assimetrias presentes na natureza a partir da razão⁴⁵⁵.

No caso de Parlagrecco, a realidade deixou de ser integralmente um dado objetivo, presente nas coisas em si, e foi transferida, em parte, não para a razão, mas para as percepções subjetivas dos indivíduos. Uma obra fiel à realidade seria aquela em que o artista que a compôs obedeceu às suas percepções pessoais sem perder de vista aquelas características do mundo natural que, apesar das diferenças de retina, seriam iguais para todos.

⁴⁵⁴ PALAGRECO, C. “A Partida da Monção”. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 de janeiro de 1898, p. 1.

⁴⁵⁵ Cf. WINCKELMANN, op. cit.

Assim, o autor justificou que um mesmo pintor pode compor obras tão distintas como *Caipiras Negaceando* e *Partida da Monção*, sem os mesmos efeitos plásticos, à medida que as obras representariam duas realidades diferentes, que, tomadas do natural, não causariam a mesma impressão no artista. Não faria sentido criar um ambiente de “suavidade sentimental” em *Caipiras Negaceando*, cuja temática é a atividade de caça.

Especialmente na crítica do século XIX, quando a questão da luminosidade nas pinturas de Almeida Júnior apareceu, alguns autores compararam *Partida da Monção* e *Caipiras Negaceando* como telas de luminosidades opostas: a primeira seria extremamente clara em comparação com outras pinturas históricas produzidas na época; e a segunda seria bastante escura, sem a presença da luz solar sobre as personagens. Assim, *Caipiras Negaceando*, composta em 1888, não condiz com a tendência de suas últimas composições, em que o artista optou por uma luminosidade e uso de cores mais vibrantes.

Tal mudança de estilo é notória especialmente em suas produções da década de 1890, e inclui não apenas o clareamento da paleta, mas, também, uma mudança na temática: trata-se de um momento no qual o artista incorpora definitivamente o regionalismo em suas telas.

Mas nem sempre as mudanças estilísticas de suas últimas composições foram bem aceitas pelos críticos: Oscar Guanabarro, em artigo publicado em 1898, criticou *Partida da Monção*, afirmando que a obra possui o tom de um esboço, com muitas figuras que não foram estudadas como modelo vivo, em oposição à perfeição de *Caipiras Negaceando*. O crítico, claramente adepto do academismo, afirmou que “quem ignorar o nome do autor desse quadro, dificilmente descobrirá nele o pintor do *Negaceando*”⁴⁵⁶.

A crítica acima reforçou a importância de não considerarmos o clareamento da paleta dissociado das mudanças estilística e temática mais geral pelas quais o artista passou, que são, justamente, criticadas por Guanabarro. A produção de obras que trazem cenas do cotidiano, a escolha de temas regionalistas e as convenções utilizadas para representar a postura corporal das personagens, que deixaram de ser pautadas exclusivamente pelas tópicas neoclássicas - com figuras em posições inspiradas em obras greco-romanas - são alguns exemplos dessas mudanças.

⁴⁵⁶ GUANABARINO, Oscar. “Artes e Artistas”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1898, p.

Alguns críticos assumiram posições bem diferenciadas em relação a Guanabarro, valorizando as últimas composições de Almeida Júnior à medida que estariam mais de acordo com uma realidade (e luminosidade) tipicamente brasileira. Miranda Azevedo, ao comparar *O Derrubador Brasileiro* - composta em 1879, quando o artista ainda estava em Paris - com suas demais pinturas regionalistas, realizadas anos depois e de paleta bem mais clara, afirmou:

[...] no fundo, a paisagem é bem tratada - mas não é nossa – nem pelo colorido, nem pela vegetação que representa. O próprio tipo da figura, perfeitamente desenhado e modelado, não é o nosso derrubador, que oferece menos exuberância de relevos musculares, sem que talvez tenha menos força, que o do tipo fixado na tela de Almeida Júnior. Vê-se que ali o modelo não foi o do nosso meio, copiado do natural, como os que representou depois na *Amolação interrompida* ou nos *Caipiras Negaceando*; aquela pose é do modelo profissional dos ateliers parisienses, não é atitude do nosso trabalhador de machado e foice.⁴⁵⁷

A adoção efetiva do caipira como tema pictórico só ocorreu na última década de vida do artista, acompanhada pelas mudanças estilísticas já tratadas nesse texto. No trecho em questão da crítica de Azevedo, podemos notar que a paisagem, a figura representada bem como o colorido das obras regionalistas de Almeida Júnior, por oposição a *O Derrubador*, seriam o produto da aproximação do artista com a nossa paisagem, o nosso colorido, o nosso tipo brasileiro.

Nesse sentido, a luz de Almeida Júnior, observada em suas últimas composições, antes de ser influência de convenções estilísticas arraigadas, como considerava a tela *O Derrubador Brasileiro*, revelaria muito mais sobre a luminosidade característica do “nosso” meio. Interessante notar que, ao mesmo tempo em que Azevedo entendia a luz dessas pinturas como produto da natureza brasileira, ele considerava que a obra *Partida da Monção*, quanto à paleta utilizada, possuía muitos pontos de filiação ao francês Puvis de Chavannes. Há, nesse sentido, uma certa ambigüidade na crítica em questão: ao mesmo tempo em que a luz de Almeida Júnior seria influência estilística de Chavannes, um artista francês, o crítico considera que tal obra representaria mais a nossa realidade do que *O Derrubador Brasileiro*, justamente por esta trazer referências estrangeiras.

⁴⁵⁷ AZEVEDO, Miranda. “José Ferraz de Almeida Júnior”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. IV, 1898-9.

*

Em relação aos críticos das primeiras décadas do século XX, há autores que, do mesmo modo, consideravam o clareamento da paleta presente nas pinturas de Almeida Júnior mais um produto do meio interiorano. Monteiro Lobato é um exemplo de autor que compartilhou dessa opinião. Tal posicionamento se coaduna, em grande medida, com o naturalismo, em que ele se dizia declaradamente filiado.

Conforme vimos, ser naturalista representava, para Lobato, a oposição à cópia de outras obras de arte⁴⁵⁸. A pintura, em particular, deveria resultar da observação direta da natureza, sem a mediação de modelos ou tópicas preestabelecidas. De acordo com Antonio Candido a respeito da literatura, para o naturalismo “a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o próprio texto”⁴⁵⁹. No caso da pintura, na concepção de Lobato, levar a natureza para o quadro significava domesticá-la, correspondendo a mais uma vitória do homem sobre o meio.

Esse modelo estético se articula com o nacionalismo e com o regionalismo na medida que o compromisso com o real obrigaria o artista a um compromisso com a própria realidade na qual está inserido. As fórmulas pictóricas européias fariam parte de uma realidade importada, portanto, inexistente no país. E vale lembrar que Lobato elegeu Almeida Júnior como um dos precursores de uma estética naturalista, por oposição a artistas que se mantiveram fiéis ao academismo, e, portanto, aos modelos europeus, como Vítor Meirelles.

Diferente de Monteiro Lobato, em 1942, Sérgio Milliet, ao defender que as qualidades plásticas de uma obra de arte não residem em seus aspectos regionais e pitorescos, mas no que ela traz de universal, considerou que a luz utilizada por Almeida Júnior não se deve às peculiaridades de sua terra, mas ao ateliê de Cabanel. Para Milliet, o

⁴⁵⁸ A problematização da cópia na obra de arte só ganha relevo quando passa a existir uma sobrevalorização do autor, do gênio artístico, a partir do séc. XIX. Antes disso, em toda a retomada da arte clássica a partir do século XV, os *toipoi* (tópicas, convenções) são caracterizados justamente por não terem autoria, e o artista é autor na medida em que manipula as convenções.

⁴⁵⁹ CANDIDO, 2004, p. 105.

que Almeida Júnior possuiria de grandioso seria o assunto, a temática. “São suas cenas de roça, suas personagens colhidas na nossa realidade. Mas não sua técnica, sua luz, sua maneira de tratar a paisagem”⁴⁶⁰.

Para além de suas últimas telas de temática regionalista, há também outras pinturas, feitas ainda em Paris, em que o artista intensificou a luminosidade da paleta. Gilda de Mello e Souza⁴⁶¹ considerou que, em ambos os casos, Almeida Júnior não foi influenciado pelos impressionistas, mas antes por acadêmicos secundários, que teriam incorporado aspectos da luminosidade daqueles artistas. Assim, o pintor ituano teria adaptado essa influência indireta a uma suposta luminosidade natural do país.

Já na perspectiva de Aracy Amaral, se em algum lugar podemos identificar o estilo dos impressionistas, ele estaria não nas telas regionalistas do autor, mas em pinturas cujo recurso de contra-luz foi trabalhado, como *Fuga para o Egito* (fig. 2. 1881 – MNBA) e *Os Irmãos Munhoz* (1893 – Col. Part.). Nestas, além da luz vir de encontro ao espectador, o artista também produziu uma intensificação da claridade pelo reflexo na água.

Lígia Martins da Costa considerou que Almeida Júnior não teria dado continuidade a essa influência européia, visível em *Fuga para o Egito*, quando se radicou em São Paulo, passando a produzir pinturas que são admiradas antes por razões sentimentais que por razões de ordem qualitativa⁴⁶². Aracy Amaral concorda com Costa em diferenciar as produções parisienses das regionalistas, utilizadas com intenções diferentes. Entretanto, ela diverge em tratar essa diferença como uma descontinuidade, uma ruptura radical com o que o artista vinha produzindo sob influência de sua estadia em Paris.

Para Amaral, “já no Brasil, a luz, não aquela fragmentadora de formas dos impressionistas, mas a luz como tema, tão forte quanto o ‘assunto’, surgiria com intensidade em suas obras, e exemplo disso é, em particular, *Saudades* e *Cozinha Caipira*”⁴⁶³.

Assim, estamos de acordo com a afirmação de que não podemos falar em um único processo de clareamento da paleta presente no artista, mas em diferentes maneiras de

⁴⁶⁰ MILLIET, Sérgio. *Fora de Forma* – arte e literatura. São Paulo: Editora Anchieta, 1942, p. 101.

⁴⁶¹ SOUZA, 1980.

⁴⁶² COSTA, apud AMARAL, 1990, p. 60.

⁴⁶³ AMARAL, 1990, p. 61.

trabalhar a luminosidade. Uma delas consistiu em utilizar a luz mais como um recurso pictórico, com efeitos como o contra-luz, presente em *Fuga para o Egito*. A outra seria uma incorporação radical da luminosidade, uma vez que ela deixaria de ser apenas um recurso para constituir o grande tema de suas últimas produções.

Levando às últimas conseqüências a afirmação de Amaral, podemos dizer que a luz constitui personagem integrante de telas como *Cozinha Caipira*, *Caipira Picando Fumo*, *Saudade* e *Amolação Interrompida*, que age sobre as personagens representadas, do mesmo modo que as personagens agem, em maior ou menor grau, sobre o meio.

Nessas obras, a luminosidade está presente de maneira intensa, tomando conta de todo o ambiente figurado. Diferente de *Fuga para o Egito*, a luz solar que invade o espaço da tela não é aquele da aurora ou do fim da tarde, mas o sol do meio dia, sol a pino. De acordo com Luís Martins⁴⁶⁴, essa luz impede que se trabalhe com nuances. Todos os elementos da cena são iluminados e possuem evidência. Consideramos que tal recurso tem como objetivo tornar claros os objetos que aparecem em cena, preocupação presente quando a temática consiste na representação do modo de vida caipira. Ao que parece, a intenção é a de revelar ao espectador, em detalhes, a personagem caipira e todos os elementos que fazem parte de seu cotidiano: o machado, o fumo, o pilão, as habitações, as vestimentas.

Contudo, todos esses elementos que compõem as cenas representadas, ao serem revelados com a ajuda da luz solar, além de nos dizerem algo sobre um certo modo de vida caipira, são agentes de idéias e discursos coletivos a respeito desse mesmo modo de vida, posto que tais obras são apresentadas em lugares públicos como os museus, os salões, as exposições gerais. Entender em que consistem essas idéias e em que medida a paleta clara do artista nos diz algo sobre o caipira, ou seja, até que ponto o plástico dialoga com a experiência, é um dos desafios aqui colocados.

Para além da possível intenção do artista de revelar ao espectador os elementos em cena, a representação do sol forte, do meio dia, faz com que os objetos representados disponham de uma tonalidade semelhante: a pele do caipira, suas vestes sujas de terras, o chão de terra batida, a casa de taipa. A própria coloração, também semelhante, resulta na

⁴⁶⁴ MARTINS, 1940.

impressão de que todos os elementos da cena compartilham da mesma substância, como se o homem fosse feito de terra ou a terra fosse feita de pele.

Enfim, tendo em vista todo esse debate, não nos interessa de onde veio a luz de Almeida Júnior – se dos impressionistas, dos artistas acadêmicos secundários ou de uma luminosidade especificamente brasileira – mas sim o que ela foi capaz de produzir enquanto “discurso plástico”, os seus efeitos. Nesse sentido, incidindo diretamente sobre os corpos das personagens, ela foi capaz de uniformizar a sua aparência, as suas cores, suas tonalidades, agindo de maneira impiedosa sobre eles.

3.3.10 A luz como agente implacável

Como bem observou Rodrigo Naves a respeito da tela *Caipira Picando Fumo*, tudo aquilo que aparece como construído pelo ser humano, como as escadas onde o caipira está sentado e o reboco da casa, ao fundo, se mistura com o que é trabalho da natureza: os degraus, por exemplo, estão desgastados pela ação do tempo, “apoiados em estacas precárias, um madeirame que já deixa pra trás as marcas do trabalho humano e retorna à condição natural”⁴⁶⁵. Assim, a ação do tempo, bem como a incidência da luz - responsável por uniformizar a coloração de todos os elementos da cena – “naturalizam” aquilo que, na origem, fora erigido pelo labor.

Nesse sentido, consideramos que, de um modo geral, essas pinturas regionalistas apresentam-nos diferentes temporalidades: primeiramente, trata-se de um tempo estático, paralisado no sol do meio dia. As atividades cotidianas não aparecem associadas a fases do dia, todas são realizadas no mesmo horário, quando o sol está a pino. Não encontramos a aurora de *Fuga para o Egito*: nesse conjunto de pinturas, a ação do sol é intensa e uniformizadora. As duas únicas exceções a esse padrão seriam *Derrubador Brasileiro* e *Caipiras Negaceando*. Ainda assim, deve-se levar em conta que a primeira fora realizada muito tempo antes das suas demais telas do gênero.

Concomitante ao tempo paralisado em um constante meio dia, há um tempo que se movimenta, agindo sobre a pele dos caipiras, sobre os instrumentos por eles construídos, sobre seus ombros, que se curvam para frente, sobre as paredes da casa de taipa. É um tempo linear, irreversível, que deixa sua marca nos rostos das figuras e em cada elemento

⁴⁶⁵ NAVES, 2005, p. 2.

da cena. Trata-se de um tempo-agente que, tendo no sol o seu sujeito, atua sobre as pessoas e as coisas com igual intensidade.

Naves defende a idéia de que, nas pinturas regionalistas de Almeida Júnior, o homem sofre irreversivelmente a ação do meio, em vez de determiná-lo. E o nítido “contraste entre a aridez do ambiente e a serenidade do caboclo” seria expressão mais de uma renúncia ascética das personagens do que uma sobrevalorização da figura humana e de sua capacidade de agência.

No que diz respeito à função da luz nessas telas, o autor apontou uma distinção fundamental em relação à luminosidade das pinturas impressionistas: no primeiro caso, a luz não teria a função de transfigurar a realidade. Em outras palavras, Almeida Júnior fez uso da luz menos com a preocupação de atribuir ao olhar um novo estatuto diante da realidade e mais caracterizando-na como atributo da natureza, do tempo. A luz em Almeida Júnior também teria o poder de agenciar, mas trata-se de uma ação sobre as figuras, que se manifesta em um calor sufocante. Para os impressionistas, a luz seria um instrumento não da agência do meio, mas do ser humano, do olhar humano, “que agia sobre as coisas e as reagenciava, à semelhança das possibilidades abertas pelos novos movimentos sociais e pelas novas técnicas”⁴⁶⁶.

Já no caso da luz utilizada por Courbet, que foi freqüentemente comparada à de Almeida Júnior, Naves observou que o artista francês faz a claridade brotar de dentro de suas figuras, ao passo que Almeida Júnior deslocou essa luz para o exterior, criando no ambiente uma verdadeira fornalha.

Nesse sentido, o autor encontrou na relação indivíduo/meio, presente nas telas de Almeida Júnior, muito dos movimentos deterministas e positivistas da literatura da época, que explicavam a especificidade do país e de seus habitantes pelos aspectos naturais, a saber: o meio e a raça. Além de se sobrepor aos homens, a natureza contribuía para definir o seu comportamento negativamente. Por sinal, uma frase citada por Naves da obra *Canaã*, enunciada pela personagem Milkau, caberia perfeitamente a uma das pinturas regionalistas almeidianas: “Aqui o espírito é esmagado pela estupenda majestade da natureza... Nós nos dissolvemos na contemplação”. E contemplação é uma atitude presente nessas obras, a

⁴⁶⁶ NAVES, 2005, p. 18.

exemplo da personagem de *Nhá Chica*, que lança o olhar, de dentro de sua casa, ao ambiente externo, de âmbito da natureza.

Assim, ao mesmo tempo em que é inegável a existência de um elogio ao homem rural paulista nessas pinturas, questão já abordada ao longo do texto, há também a valorização negativa desse modo de vida, como apontou Naves. Para o autor em questão, esse aparente paradoxo só existe à proporção que o artista mantinha um compromisso com certas idéias deterministas e positivistas, presentes no período e ao mesmo tempo com instituições e literatos paulistas, envolvidos na tarefa de criar personagens heróicos para a província de São Paulo⁴⁶⁷.

Nesse sentido, não podemos esquecer que Almeida Júnior, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, pertence a uma geração marcada pelo conflito, pela ambigüidade e, em relação ao mestiço, ao caboclo, ao caipira, ao sertanejo, ora estabelece uma relação aproximada, de identificação, e ora o estranha; ora o elogia, ora o repudia.

Não se pode, portanto, deixar de considerar a existência dessas tensões nas obras almeidianas. Contudo, não concordamos que se trate apenas de um “paradoxo aparente”, como definiu Naves. Ao reduzirmos a valorização do caipira a uma demanda externa e sua suposta sujeição à luz ambiente às idéias deterministas e positivistas, corremos o risco de entrarmos em um círculo vicioso, já apontado por Ginzburg⁴⁶⁸, à medida que utilizamos o contexto histórico-social para explicar a obra e a obra como ilustração do contexto. Ao colocar a análise nesse nível, ela corre o risco de não passar de um paralelo entre uma tensão interna, no plano pictórico, e as demandas contraditórias do contexto.

Como já alertou Leon Kossovitch⁴⁶⁹, há limites em equiparar o plástico ao discurso. Não existem maneiras exatas de se medir de onde vem a luz de Almeida Júnior, o quanto ela se deve às influências estilísticas de artistas acadêmicos secundários, de artistas realistas ou impressionistas e o quanto ela é expressão do discurso determinista que tem no sol um elemento chave.

Além disso, por mais que seja possível afirmar que essas figuras possuem poucas possibilidades diante de um ambiente de sol intenso, as personagens de *Caipiras*

⁴⁶⁷ NAVES, 2005, p. 13.

⁴⁶⁸ GINZBURG, 1989.

⁴⁶⁹ KOSSOVITCH, 1976.

Negaceando, por exemplo, provam ainda existir lugar para a ação humana, posto que trapaceiam o meio, trapaceando também qualquer discurso que tente estabelecer uma generalização para essas pinturas. Negacear significa enganar a caça, e é justamente essa a suposta intenção daquelas figuras. Notem que, nesse ambiente onde há a astúcia, onde o homem busca agir efetivamente sobre o meio, a presença do sol é bloqueada pelas árvores da mata.

Mesmo nas obras em que o sol se faz presente de maneira intensa, há nuances, que impedem estabelecermos um discurso inteiramente uniforme para definir as relações homem/meio nessas pinturas. Em *Saudade*, por exemplo, a ação do meio externo aparece em menor grau, e o enfoque dado à mulher, cujo pensamento supostamente transcende o aqui e agora representado, atribuem à personagem uma dimensão subjetiva que não a identificaria por inteiro a um discurso determinista, em que essa dimensão seria apagada pela grandiosidade do ambiente exterior.

Observamos assim, nas pinturas regionalistas de Almeida Júnior - do mesmo modo que em suas pinturas de gênero a exemplo de *Leitura* - elementos que reforçam a noção moderna de individualidade, à proporção que figuras como a mulher de *Saudade* não aparecem coladas ao aqui e agora em que estão inseridas. O olhar lançado pela personagem ao objeto que segura, que supomos ser uma carta ou uma fotografia, o luto evidenciado pelas suas vestes e sua expressão de sofrimento oferecem ao espectador a dimensão de um passado, de uma experiência pessoal particular que não está na cena representada.

Desse modo, se em uma análise inicial é possível encontrar certas recorrências no que diz respeito à relação do caipira com o meio, como a impossibilidade de ação humana diante da aridez do ambiente; em um segundo momento, atentamos para as particularidades, especificidades em cada uma das telas que indicam ao espectador uma maneira específica de ação humana, de sociabilidade, a exemplo do mastro de São João. Trata-se daqueles mínimos detalhes que ficam na iminência de trair toda generalização detectada à primeira vista e relacionada ao contexto histórico-social mais imediato.

CAPÍTULO 4: CONSIDERAÇÕES FINAIS: A pele e a terra

A porta entreaberta, bem no canto direito, permite a entrada da luz solar em todo o recinto, que não possui janelas, tornando-o visível. Já o espectador está posicionado bem em seu interior, e o ponto de vista assumido não é o de quem entra, mas o de alguém já devidamente instalado no recinto. A figura humana, uma mulher que aparece de cócoras, situa-se no meio do caminho entre o espectador e a porta - único ponto de comunicação entre o que está dentro e o que está fora.

A tópica da porta ou da janela aberta no canto para que a luz externa ocupe o ambiente é relativamente comum: é possível identificá-la, por exemplo, na já mencionada *Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto*. Em geral, o sentido da luminosidade que percorre a tela também conduz o olhar do espectador. Convencionalmente, a porta por onde entra a luz fica localizada à esquerda, possibilitando visualizarmos os elementos em cena da esquerda para a direita, o mesmo sentido da leitura⁴⁷⁰.

Contrariando essa tendência, em *Cozinha Caipira* (fig. 73), descrita nas linhas acima, a porta está não apenas do lado direito como também ao fundo, em um plano mais distanciado em relação ao espectador. Seu posicionamento proporciona, nesse sentido, uma tensão: ou percorremos o sentido inverso ao da luminosidade, lendo a imagem da esquerda para a direita, do lado mais escuro para chegar, por último, ao mais claro; ou optamos pelo caminho contrário, conduzindo o olhar da direita para a esquerda e do plano mais distante para chegar ao mais próximo, com o intuito de obedecer o percurso da luz.

Vinda do fundo em direção ao espectador, e iluminando o ambiente da esquerda para a direita, a luz solar contribui para uniformizar todos os elementos da cena em tonalidades quentes, minimizando as distinções entre a mulher, a casa, os objetos e o chão de terra batida. Desse ponto de vista, e conforme foi desenvolvido no último capítulo, não

⁴⁷⁰ Temos como exemplo disso algumas telas da pintura holandesa seiscentista que apresentam, igualmente, cenas do cotidiano, como *Senhora escrevendo uma carta com a criada* (1670-National Gallery of Ireland) e *A leiteira* (1658-1660 Rijksmuseum, Amsterdam), ambas de de Johannes Vermeer; *Auto-retrato*, de Adriaen van Ostade (1663) e *Desenhando na Janela*, de Rembrandt (1640- Rijksmuseum, Amsterdam). Em todos os casos, a porta ou janela está situada do lado esquerdo.

existem diferenças substanciais entre o que é produto da ação humana (como a casa e os instrumentos) e o que é ação da natureza (por meio do tempo e da luz solar). Do mesmo modo, a mulher posicionada de cócoras, curvada em direção ao chão, parece sucumbir àquele ambiente árido e monocromático.

Além disso, as paredes da cozinha aparecem desgastadas, com pequenos buracos por onde entra o sol. O telhado também é irregular, precário e carcomido pelo tempo. Sobre o forno e as paredes é possível identificar, ainda, manchas pretas de fuligem, impregnadas em um ambiente sem janela. Tendo em vista esses elementos, a cozinha pintada por Almeida Júnior se assemelha àquela descrita pelo viajante John Malwe - com certa dose de estranhamento - que destaca a precariedade das cozinhas rurais paulistas “imundas”, de “chão desnivelado” e “enegrecidas pela fuligem”⁴⁷¹.

Se, do ponto de vista da luz, das cores e das tonalidades, a cozinha caipira aparece de maneira nivelada, uniformizada por meio do trabalho do tempo e do sol, tais considerações são relativizadas se nos atentarmos para a iconografia dessa pintura. Na cena em questão, uma série de objetos característicos de uma cozinha caipira são apresentados ao espectador: o fogão e o forno à lenha, o pilão, o banquinho, a peneira, o varal de defumação, o recinto feito de taipa. Há, nesse sentido, uma diversidade de instrumentos em cena, decorrente da preocupação de Almeida Júnior em introduzir ao espectador componentes constitutivos de uma cozinha tida como tipicamente caipira.

No entanto, essa variedade iconográfica por si só não constitui argumento suficiente para minimizarmos a ação uniformizadora da natureza sobre a mulher e os instrumentos. Se em *Cozinha Caipira* a ação humana é capaz de se destacar em alguma medida, isso só é possível no âmbito dos significados, ou seja, tendo em vista o sentido dos elementos representados.

Em primeiro lugar, essa é a única pintura regionalista de Almeida Júnior na qual o interior de um recinto é revelado em detalhes. Se nas telas que representam ambientes urbanos, os interiores das casas e ateliês são bastante destacados, o mesmo não ocorre em relação às suas telas regionalistas. A grande exceção é, certamente, *Cozinha Caipira*. Entendemos que essa escolha não foi arbitrária: a cozinha significa mais do que um simples

⁴⁷¹ MALWE, 1978, p. 68

ambiente interno de uma casa caipira; ela é o espaço por excelência de transformação do “cru” em “cozido”⁴⁷².

Em análise estruturalista sobre centenas de narrativas mitológicas do continente americano, Lévi-Strauss procura identificar a maneira pela qual opera o pensamento indígena em relação ao mundo. Essa lógica particular de pensamento expressar-se-ia não por categorias abstratas tal como o fazem a filosofia e a ciência ocidentais, mas sim por noções vinculadas à experiência. Assim, “cru” e “cozido”, mas também “fresco” e “podre” ou “silêncio” e “barulho”, constituem pares de oposição que, na relação que estabelecem entre si, carregam formulações relativas à passagem da “natureza” à “cultura”⁴⁷³.

O autor arrola vários termos lingüísticos - inclusive de línguas ocidentais, como a francesa - para demonstrar de que maneira a palavra “cru” está relacionada à ausência de mediação entre o corpo humano e as coisas. “No século XVII, em vez de dizer ‘dançar sem sapatos’ podia-se dizer ‘dançar no cru’, cf. ‘calçar botas no cru’, ‘montar ao cru’; como em inglês, dormir sem camisola é, ainda hoje, ‘to sleep raw’”⁴⁷⁴.

O cozimento, para Lévi-Strauss, é uma ação simbólica, que utiliza a analogia ao processo de transformação dos alimentos por meio do fogo. O fogo cumpre, nesse sentido, papel de mediador entre o ser humano e as coisas da natureza. Mais especificamente, Lévi-Strauss demonstra como são cozidos, ritual e simbolicamente, indivíduos intensamente vinculados a algum processo biológico específico, como são os casos narrados a respeito da criança recém-nascida, da parturiente ou da menina púbere. O cozimento simbólico, que envolve nesses mitos e rituais a presença do fogo e do calor, tem a função de mediatizar “a conjunção do produto cru com o consumidor humano, e por cuja operação um ser natural é, ao mesmo tempo, cozido e socializado”⁴⁷⁵.

⁴⁷² Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido – Mitológicas I*. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

⁴⁷³ Vejamos um exemplo disso na análise realizada por Lévi-Strauss: “os mitos Jê de origem do fogo, assim como os mitos tupi-guarani sobre o mesmo tema, operam por meio de uma dupla oposição: entre cru e cozido de um lado, entre fresco e podre do outro. O eixo que une o cru e cozido é característico da cultura, o que une o fresco e o podre, da natureza, já que o cozimento realiza a transformação cultural do cru, assim como a putrefação é sua transformação natural”. In: Idem, *ibid.*, p. 172.

⁴⁷⁴ Idem, *ibid.*, p. 379.

⁴⁷⁵ Idem, *ibid.*, p. 380.

No caso de *Cozinha Caipira*, existe, por um lado, a luz solar e a ação do tempo, transformando aquilo que é humano ou resultado do trabalho humano - a mulher, a casa e os instrumentos representados - em uma imagem uniforme, na qual tudo parece ser feito de terra. Em contrapartida, a cozinha constitui o espaço por excelência da ação humana ou ainda, nas palavras de Lévi-Strauss, de “mediação entre os homens e as coisas”.

A mulher que aparece de cócoras, muito próxima do chão, está, justamente, produzindo a farinha, transformando uma raiz colhida da terra em um alimento específico daquela população rural. Além da peneira, existem em cena outros elementos que produzem a transformação do alimento - a sua socialização, por assim dizer - como o pilão e o varal de defumação. Ademais, o fogão e o forno à lenha indicam a mediação do fogo para que os alimentos possam ser ingeridos, ou seja, o processo de cozimento.

Mesmo a galinha - como único animal vivo, do âmbito da “natureza”, que aparece na cena - está do lado de fora da cozinha, sinalizando claramente uma separação entre o externo e o interno, o espaço do “cru” e o do “cozido”. A galinha, enquanto animal vivo e não domesticado, “cru”, não pertence à cozinha; no entanto, ela se situa bem próxima à porta, ameaçando entrar no ambiente. Apenas sua sombra ocupa algum espaço no recinto, lembrando ao espectador que a luz solar é o único elemento que está, ao mesmo tempo, fora e dentro daquele espaço.

Tomando como inspiração as categorias de “cru” e “cozido” formuladas por Lévi-Strauss a partir de uma série de narrações míticas, é possível refletir sobre a ambivalência que essas pinturas assumem, à medida que as relações entre “natureza” e “cultura”, entre “cru” e “cozido”, entre ação humana e não humana, se separam e se misturam a todo o momento.

Nessa perspectiva, *Cozinha Caipira* é um caso exemplar. Em um certo sentido, é possível afirmar que a cozinha pintada por Almeida Júnior constitui o espaço da ação humana por excelência, de transformação da mandioca ou do milho em farinha, da carne fresca em defumada, do alimento cru em cozido. Por outro lado, a mulher com seus instrumentos não é a única agente da cena: há também a ação do sol, que invade aquele espaço interno e atua sobre todas as coisas.

Sobre o papel desempenhado pelo sol, cabe retornarmos mais uma vez às idéias de Lévi-Strauss. O autor demonstra de que maneira o cozimento é também uma forma de

evitar a exposição direta do alimento (da carne) ao sol. Do mesmo modo, a exposição ao sol é evitada pelas jovens mães e meninas em fase de puberdade. Se o fogo produzido pelo ser humano é responsável pela transformação do “cru” em “cozido”, mudança do âmbito da cultura; a exposição ao sol também provocaria uma transformação, mas, nesse caso, da ordem da natureza que, entre os Jê, seria formulada a partir da oposição entre “fresco” e “podre”⁴⁷⁶.

De um ponto de vista simbólico, no que diz respeito às relações entre natureza e cultura, há diferenças fundamentais entre as transformações do âmbito da natureza causadas pelo sol – como o aquecimento, a putrefação, o desgaste e a alteração das cores – e aquelas provocadas pelo fogo – controladas pelo homem-, qual seja, a do “cru” em “cozido”. Em *Cozinha Caipira*, como procuramos demonstrar, é possível identificar a coexistência de ambos os tipos de transformação: o cozimento e a putrefação.

Na tela em questão, o fogo não aparece diretamente representado; apenas algumas referências a ele, dadas pela imagem do fogão, forno à lenha e marcas de fuligem. O único elemento que age produzindo calor e luminosidade na cena é a intensa luz solar, que entra pela porta entreaberta. Mas insistimos que isso não significa que a luminosidade seja a única protagonista da tela, e que a única transformação presente na cena esteja no âmbito da natureza. Como dissemos, do ponto de vista iconográfico, estão representados uma série de utensílios que cumprem a mesma função mediadora do fogo, no que diz respeito à passagem da natureza à cultura.

A esse respeito, para Lévi-Strauss, os utensílios cumpririam o mesmo papel mediador do “cozimento simbólico”, unindo-se aos alimentos cozidos: “o coçador de cabeça, o canudo para beber, o garfo são intermediários entre o sujeito e seu corpo, presentemente ‘naturalizado’, ou entre o sujeito e o mundo físico”⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ Cabe ressaltar que Lévi-Strauss realiza comparações sucessivas entre diferentes povos para chegar a certas recorrências, a elementos estruturantes e da ordem do inconsciente. Para isso, mobiliza uma série de mitos, costumes e rituais, inclusive de sociedades ocidentais. Tendo em vista os objetivos do autor, não tivemos receio em inserir observações a respeito dos Jê ou dos Pueblo para pensarmos sobre as categorias ocidentais de natureza e cultura trabalhadas por Almeida Júnior. Ao contrário, por meio da comparação, podemos, inclusive, problematizar a nossa tendência de separar natureza e cultura em compartimentos isolados (Cf. LATOUR, 2004).

⁴⁷⁷ Idem, *ibid.*, p. 381.

Assim, definindo a transformação do “cru” em “cozido” como uma mediação necessária entre o ser humano e os processos biológicos, ou então, uma maneira de domesticar a natureza de modo que os seres humanos possam apreendê-la por meio de seus corpos, a metáfora do cozimento ajuda a repensar todas as telas regionalistas analisadas nessa dissertação.

Em *Derrubador Brasileiro* (fig. 61) e *Caipira Picando Fumo* (fig. 63), os pés descalços dos caipiras apoiados diretamente sobre o chão estabelecem uma relação direta, sem mediação, com a terra. Por outro lado, a enxada segurada pelo derrubador, bem como a atividade de picar o fumo desempenhada pelo caipira, sugerem uma ação mediada de transformação do ambiente. O caipira de *Picando Fumo* transforma as folhas de fumo em um cigarro de palha, pronto para ser fumado. Já o *Derrubador* transforma, por meio de sua enxada, plantas e árvores vivas em plantas mortas, derrubadas. A cena de *Apertando o Lombinho* (fig.74) também evoca mediação; um “cozimento simbólico”, já que o lombinho faz referência à transformação do animal selvagem em domesticado. As personagens de *Caipiras Negaceando* também estão prontas para transformar o animal vivo em morto, pronto para ser cozido em uma cozinha caipira. A mesma transformação deve ser submetida o peixe a ser pescado pela personagem da tela *Pescando* (1894-Col. Part.).

Todas essas telas trazem elementos de mediação entre o ser humano e o meio em que vive, ainda que, nesses casos, a natureza esteja presente de maneira muito mais intensa e atuante do que nos retratos e pinturas de ambientes urbanos pintadas pelo artista. Nesse sentido, os caipiras de Almeida Júnior estão imersos em um jogo de forças entre natureza e cultura, ação humana e coerção do meio físico. Quem seriam os verdadeiros agentes dessas telas – os seres humanos ou o ambiente – é uma questão que permanece em aberto.

Nesse ponto, é possível estabelecermos uma analogia com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A obra é dividida em três partes - “a terra”, “o homem” e “a luta” - e o autor utiliza o mesmo procedimento formal para apresentar ao leitor tanto o meio físico (o sertão), quanto o homem (o sertanejo), por meio de aberturas e contrações do campo visual; ou seja, movimentando-se a todo o momento entre o geral e o particular. Do mesmo modo, todo o martírio da terra, do sertão, é descrito de maneira semelhante ao martírio do homem

na guerra.⁴⁷⁸ Em Euclides da Cunha, o sertanejo não constitui reflexo do meio em que vive: mais do que isso, ele é caracterizado como análogo, da mesma natureza que ele.

De maneira paralela, o caipira de Almeida Júnior parece não sustentar uma distinção substancial com o meio. Não porque o meio o transforma na sua imagem refletida, mas sim por ambos compartilharem da mesma essência, revelada pela tonalidade semelhante que assume a pele do caipira e as coisas que o circundam. Nesse sentido, se a pele do caipira parece feita de terra, por que não dizer o contrário: que, na verdade, a terra é que parece feita de pele?

4.1 O “cru” que interrompe o “cozido”

Em algumas das telas urbanas que produziu, também é possível perceber essa relação entre o “cru” e o “cozido”, ainda que menos explícita. Na *Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto*, do lado de fora da casa é possível identificar a luz solar de maneira intensa, junto com a imagem de uma palmeira. Nesse caso, o interior da sala aparece como o espaço por excelência de passagem da natureza tropical a um modo de vida civilizado.

Já em *Leitura*, entre a mulher esclarecida na varanda de sua casa e o teatro São José há um lugar ermo, com mato, um caminho de terra batida, um morro em erosão e um riacho. Trata-se da persistência do “cru” na cidade, uma cidade que se quer civilizada, mas ainda mantém muito do ambiente rural.

Ou ainda, paralelo ao processo de transformação do “cru” em “cozido” movido pelos ideais de progresso daquela cidade em expansão, localizamos, ainda que timidamente, um outro processo: o de transformação do fresco em podre. Assim, sob o telhado das casas e construções modernas, não é possível impedir a ação do sol que se faz presente e, bem ao lado do teatro São José, o morro em erosão.

⁴⁷⁸ Nas palavras de Leopoldo Bernucci: “o martírio da terra se reflete no do homem; o flagelo do clima, no espancamento do sertanejo pelas canículas ou ainda a sugestiva imagem vegetal da degola extraída do *Melocatus bahiensis*, popularmente conhecido como ‘coroa-de-frade’, reflete-se naquele sacrifício humano, a degola, que tanto aterrorizou os conselheiristas no final da guerra. Ademais, o pior desastre desse final, a destruição de Canudos, espelha a catástrofe do círculo vicioso das secas”. In: *Os Sertões – Campanha de Canudos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 17.

4.2 A técnica corporal como mediação

Tendo em vista essas considerações acerca das noções de “cru” e “cozido”, daremos um passo adiante para pensar a mediação necessária entre o corpo e as coisas do mundo, alertada por Lévi-Strauss, não apenas por meio de outros objetos, como os instrumentos ou o fogo, mas também pela própria “técnica corporal”.

Desenvolvemos, no início dessa dissertação, o conceito maussiano de “técnica corporal”, entendido como um “ato tradicional eficaz”, aprendido desde a infância e que varia de sociedade para sociedade⁴⁷⁹. Marcel Mauss pretende demonstrar como as percepções e os usos do corpo - considerados em seus aspectos mecânico, biológico e físico-químico - assumem uma dimensão social, relacionada a um aprendizado técnico.

Se o corpo não constitui suporte puramente biológico, mas um espaço de intersecção entre o biológico, o psíquico e o social, é possível pensá-lo como lugar pelo qual opera a transformação do “cru” em “cozido”. Uma série de autores abordados no início dessa dissertação, desde Mauss até Foucault⁴⁸⁰ e Norbert Elias⁴⁸¹, discutem de que maneira os impulsos considerados naturais são controlados e domesticados. Ou seja, é atribuída uma ordem, um lugar específico a eles, para que se tornem aceitáveis.

Como demonstra o próprio Lévi-Strauss por meio de narrativas míticas e de rituais, há diversas maneiras de “cozinhar” os corpos de indivíduos que estão intensamente engajados em processos biológicos. Em outras palavras, trata-se de ordenar simbolicamente o corpo em relação aos mecanismos naturais que enfrenta, como o parto, a doença ou a puberdade.⁴⁸² Assim, não somente os alimentos podem ser cozidos, mas o próprio corpo humano.

⁴⁷⁹ MAUSS, 1974.

⁴⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1983.

⁴⁸¹ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

⁴⁸² Nesse primeiro livro das *Mitológicas*, há vários relatos de cozimento simbólico: “Na América, as mães pueblo davam à luz sobre um monte de areia quente, que talvez tivesse por função transformar a mãe em ‘pessoa cozida’ (por oposição aos serem naturais e objetos, naturais ou manufaturados, que são ‘pessoas cruas’). Entre vários povos da Califórnia, as parturientes e as meninas púberes eram instaladas em fornos cavados no chão. Após serem recobertas de esteiras, e depois de pedras quentes, eram cuidadosamente

A partir da análise de Lévi-Strauss, consideramos que o cozimento simbólico do corpo ocorre não apenas em situações nas quais os processos biológicos estariam mais evidentes, como o parto ou a doença, mas também em todas as relações que esse corpo estabelece com as coisas que, na cosmologia ocidental e moderna, são tidas como não humanas: na maneira específica de caminhar, de comer, de manusear o instrumento, ou ainda no repouso e no ato sexual. Retomando uma frase de Mauss, citada na *Introdução*:

Olhemos, nesse momento, para nós mesmos. Tudo em nós todos é comandado. Estou como conferencista diante dos senhores e os senhores o vêem em minha postura sentada e em minha voz, e me escutam sentados e em silêncio. Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não.⁴⁸³

No que diz respeito à temática dessa dissertação, nossa hipótese foi a de que a corporalidade - tendo em vista sua dimensão social - constituiria um lugar privilegiado, uma via de acesso para analisar as pinturas de Almeida Júnior que trazem a representação do caipira, em comparação com suas demais telas.

Assim, consideramos que os corpos representados nessas pinturas constituem não apenas um suporte para as vestimentas, acessórios e incidência da luz solar, mas também um espaço de mediação entre o “cru” e o “cozido”. Se os pés plantados no chão e as tonalidades da pele de *Caipira Picando Fumo* o fazem parecer brotado da terra, como uma árvore; a maneira precisa pela qual faz uso de seu corpo, tanto para sentar quanto para picar o fumo, trazem ao espectador sua dimensão técnica, social.

O mesmo se pode afirmar da posição de cócoras da mulher de *Cozinha Caipira* que, por um lado, quase a confunde com o chão de terra batida e com os demais objetos da cena e, por outro, faz com que ela esteja mediada por uma técnica socialmente aprendida: a postura de cócoras, que a impede de ser identificada por inteiro com o meio físico.

Se a composição e a estrutura geométrica dessas pinturas remetem a tópicos estabelecidos pela arte neoclássica, como já discutimos, o mesmo não se pode afirmar em relação à representação dos corpos desses caipiras, ao gesto, à maneira de apoiar ou segurar

‘cozidas’; os Yurok designavam todos os ritos curativos com a mesma locução, ‘cozinhar o mal’”. LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 380.

⁴⁸³ MAUSS, 1974, p. 218.

o instrumento. De acordo com Gilda de Mello e Souza, Almeida Júnior “aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo”⁴⁸⁴.

No segundo capítulo da dissertação, mostramos que, em determinado conjunto de pinturas de Almeida Júnior, feitas por encomenda para pessoas de projeção pública, há um afastamento do corpo em relação aos processos naturais: a luminosidade é suave - em geral, trata-se de luz artificial - as marcas na pele são apagadas, a coloração dos rostos na pintura é mais clara do que a pele da pessoa, os corpos estão encobertos por vestimentas. Nessas pinturas, a atuação do meio sobre as pessoas aparece relativamente disfarçada, minimizada, sobretudo quando contratadas com seu conjunto de telas regionalistas, no qual a ação humana se confunde com a ação do meio, e não há uma separação clara entre uma coisa e outra.

É nesse sentido que a dimensão técnica atribuída aos corpos representados ganha importância central, na medida em que constitui a única maneira pela qual o homem parece responder ao ambiente árido em que foi inserido. É apertando o lombilho, picando o fumo, contemplando, repousando e manuseando determinado instrumento que esses caipiras parecem preservar sua humanidade, estabelecendo uma relação mediada com o meio.

Enfim, os corpos desenhados por Almeida Júnior falam, produzem significados, medeiam o frágil limite entre o homem e a terra, impedindo que a ação do tempo, da luz, da terra ou da mata se imponham completamente sobre sua presença física. É apenas por meio da técnica representada que podemos nos perguntar se, afinal, é a pele que parece feita de terra ou a terra que parece feita de pele.

⁴⁸⁴ SOUZA, 1980, p. 225.

BIBLIOGRAFIA

Coleções: jornais e revistas consultados

- *Almanaque da Província de São Paulo*. São Paulo, 1887 e 1888.
- *A Província de São Paulo*. São Paulo, 1875-1888.
- *Correio Paulistano*. São Paulo, 1875-1899.
- *Diário Popular*. São Paulo, 1890-1899.
- *Folha da Manhã*. São Paulo, 1840-1850.
- *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 1899.
- *Imprensa Ytuana*. Itu, 1876-1899.
- *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1870-1899.
- *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 1895-1899.
- *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1890-1950.
- *O Ituano*. Itu, 1870-1875.
- *O Paiz*. Rio de Janeiro, 1898-1899.
- *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, 1894-1900.
- *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 1883.

Publicações que tratam de Almeida Júnior

- ACQUARONE, Francisco. “Devagar se vai ao longe”. In: *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Oscar Mano & Cia. Editores, 1939.
- _____. “Almeida Júnior”. In: *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, s.c.p., s.d.
- ALMEIDA Júnior. Homenagem do Governo do Estado de São Paulo no 1º centenário do seu nascimento. São Paulo: Prefeitura, maio de 1950.
- AMARAL, Tancredo do. “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: *História de São Paulo ensinada pela biografia de seus vultos mais notáveis*. São Paulo: Alves e Cia Editores, 1895.
- ANTONIO, Jorge Luiz. *Tempo, vida, obra: morte e glória de Almeida Júnior: 1850-1899*. Itu: Peti, 1983.
- AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.
- AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. Introdução ao estudo da cultura brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943.
- AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Almeida Júnior: o romance do pintor*. São Paulo: Art. Editora, 1985.
- COSTA, Tristão Mariano da. “Um artista ituano”. In: *Almanach Litterário de São Paulo*, 1877.
- DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1888.
- _____. *Impressões de um Amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- EXPOSIÇÃO Almeida Júnior. Homenagem da Comissão de Amigos, em 11 de janeiro de 1900. São Paulo, Tipografia Andrade Melo, 1900.

- FERREIRA, F. “Do Sr. Almeida Júnior em 1882”. In: *Bellas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885.
- JORGE, F. “Almeida Júnior”. In: *Vida dos grandes pintores do Brasil*. São Paulo: Ed. Martins, 1954.
- LEITE, Aureliano. *Subsídios para a História da Civilização Paulista*. São Paulo: Saraiva, 1954.
- LOBATO, Monteiro. “Almeida Júnior”. In: *Idéias de Jeca Tatu*, 1951.
- LOURENÇO, Maria Cecília F. “Almeida Júnior e a expressão de valores”. In: ARAÚJO, Emanuel; AMARAL, Aracy e LOURENÇO, Maria Cecília F. *Almeida Júnior: um artista revisitado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000.
- _____. “Introdução”. In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Reverendo Almeida Júnior*. vols. 1 e 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 1980.
- MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). *Almeida Júnior: vida e obra*. São Paulo: Art Editora, 1979.
- MARTINS, Luís. “Arte e polêmica”. In: MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). *Almeida Júnior: vida e obra*. São Paulo: Art Editora, 1979.
- MAU, Maia e NASCIMENTO, Ana Paula. “Cronologia em primeira mão”. In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- MIGLIACCIO, Luciano. “Século XIX”. In: *Mostra de Redescobrimento: arte no século XIX*. São Paulo, Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.
- MILLIET, Sérgio. *Fora de forma: arte e literatura*. São Paulo: Editora Anchieta, 1942.
- _____. “Almeida Júnior”. In: *Pintores e Pinturas*. São Paulo: Martins, 1940.
- _____. “Almeida Júnior”. In: *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre, Globo, 1944.
- NARDY FILHO, Francisco. *A Cidade de Itu: história de suas fundações e de seus primeiros monumentos*. São Paulo, Escolas Profissionais Salesianas, 1928.
- RIBEIRO, José Jacintho. *Cronologia Paulista I*. São Paulo: Diário Oficial, 1899.
- ROSA, Nereide Shilaro Santa. *José Ferraz de Almeida Júnior*. São Paulo, Moderna, 1999.
- SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior: sua vida, sua obra*. Rio de Janeiro, Ed. do Brasil, 1946.
- SINGH JR., Oséas. *A Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Campinas: Universidade de Campinas, Dissertação de Mestrado, 2004.

- SOUZA, Gilda de Mello e. “Pintura brasileira Contemporânea: os precursores”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Publicações em periódicos relativas a Almeida Júnior:

- A.A. “Almeida Júnior”. In: *O Paiz*, 1º cad., 7ª coleção, p. 1. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1899.
- ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. “A Benedito Calixto”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 3 de agosto de 1890.
- ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. “Gratidão”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 e 11 de dezembro de 1891.
- ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de. “Partida da Monção” In: *Diário Popular*. São Paulo: 20 de dezembro de 1897.
- “Agradecimento”. “Seção Livre”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 23 de maio de 1880.
- “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 24 de maio de 1883.
- “Almeida Júnior”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 17 de junho de 1895.
- “Almeida Júnior”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 14 de novembro de 1899.
- “Almeida Júnior”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 27 de abril de 1884.
- “Almeida Júnior”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 22 de junho de 1887.
- “Almeida Júnior”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 10 de outubro de 1888.
- “Almeida Júnior”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 27 de fevereiro de 1887.
- “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 10 de dezembro de 1882.
- “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 24 de maio de 1883.
- “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 2 de agosto de 1890.
- “Almeida Júnior pintor brasileiro”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 14 de maio de 1950.
- ALMEIDA, J. V. “Monções de Cuyabá”. In: *O Commercio de São Paulo*. São Paulo: 27 de dezembro de 1897.
- AMARAL, Aracy A. “A luz de Almeida Júnior”. In: *Revista da USP*, nº 05. São Paulo: março/maio 1990.
- ANDRADE, Mario de. “As artes plásticas no Brasil”. In: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano VII, nº26. São Paulo: 1944.
- “A Partida da Monção: quadro de Almeida Júnior”. In: *Diário Popular*, São Paulo, 1º de janeiro de 1898.

- “Arte”. In: *O Commercio de São Paulo*. São Paulo: 24 de dezembro de 1897.
- “Arte paulista”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 9 de outubro de 1888 .
- “Ateliê de Pintura”. In: *Imprensa Ituana*. Itu: 5 de abril de 1883.
- AZEVEDO, Miranda. “José Ferraz de Almeida Júnior”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, IV. São Paulo: 1898-9.
- “Belas Artes”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 14 de setembro de 1884.
- “Caipiras Negaceando”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 9 de outubro de 1888.
- “Caipiras Negaceando”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 17 de janeiro de 1889.
- CAMARATE, Alfredo. “Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 de junho de 1899.
- COLI, Jorge. “A violência e o caipira”. In: *Estudos Históricos: arte e história*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, nº 30, 2002.
- “Exposição Artística”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 12 de junho de 1899.
- “Exposição de Pintura”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 16 de junho de 1895.
- “Exposição de Pintura”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 9 de junho de 1894.
- “Exposição de Pintura”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 25 de junho de 1894.
- “Exposição de Quadros”. In: *Imprensa Ytuana*, p. 3. Itu: 27 de maio de 1883.
- FREIRE, Ezequiel. “Arte paulista: os caipiras negaceando por Almeida Júnior”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 14 de outubro de 1888.
- *Folha da Manhã*. São Paulo: 15 de junho de 1956.
- GUANABARINO, Oscar. “Artes e Artistas”. In: *O Paiz*. Rio de Janeiro: 04 de setembro de 1898.
- LEITE, Aureliano. “Centenário de Almeida Júnior: discurso do deputado na Câmara Federal”. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo: 09 de maio de 1950.
- LOBATO, Monteiro. “Almeida Júnior”. In: *Revista Paulistânea*, 34. São Paulo: maio/junho 1950.
- LOBO, Pelágio. “Almeida Júnior”. In: *Revista Paulistânea*, 34: 4-8. São Paulo: maio/junho 1950.
- MARTINS, Luís. “Almeida Júnior”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento da Cultura, 1940.
- NARDY FILHO, F. “Um anúncio de Almeida Júnior”. *Revista Paulistânea*, 34: 9. São Paulo: maio/junho de 1950.
- NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *Novos Estudos*, nº 73. CEBRAP, novembro de 2005.

- “Notas de um revoltoso”. In: *O Comércio de São Paulo*. São Paulo: 16 de junho de 1895.
- “Novas Telas”. In: *A Cidade de Itu*. Itu: 24 de Janeiro de 1895.
- *O Ituano*. Itu: 26 de fevereiro de 1875.
- “O Quadro de Almeida Júnior”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 8 de outubro de 1888.
- “Para a Europa”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 28 de abril de 1896, p. 2.
- “Para a Europa”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 28 de fevereiro de 1887.
- PARLAGRECO, C. “A Partida da Monção”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 06 de janeiro de 1898.
- _____. “Almeida Júnior”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 10 de outubro de 1888.
- PARREIRAS, Antonio. “Arte Nacional”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 18 de setembro de 1897.
- “Partida da Monção”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 23 de dezembro de 1897.
- “Pintura I, II, III e IV”. In: *Commercio de São Paulo*, 20, 22, 23 e 25 de Janeiro de 1898. (Artigos anônimos publicados em série).
- “Quadros a Óleo”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 18 de fevereiro de 1875.
- QUEIRÓS, Wenceslau de. “Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*: São Paulo, 9 de outubro de 1888.
- “Retrato”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 28 de setembro de 1894.
- “Retrato a Óleo”. In: *A Província de São Paulo*. São Paulo: 20 de abril de 1888.
- “Retrato a Óleo”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo: 19 de abril de 1888.
- “Retrato a Óleo”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 18 de abril de 1888.
- “Retrato a Óleo”. In: *Diário Popular*. São Paulo: 09 de agosto de 1888.
- “O Sr. Almeida Júnior”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 5 de novembro de 1882.
- TAUNAY, Afonso E. “Almeida Júnior”. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1942.
- X, Fernando. “A Partida da Monção”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 1º de janeiro de 1898.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, T. W. “Idéias para a sociologia da música”. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

- ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. São Paulo : Ática, 1983.
- _____. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1955.
- ALVES, Caleb F. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: Edusc, 2003.
- AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Álvares de Azevedo desvendado*. Brasília: Livraria Martins Editora/Instituto Nacional do Livro, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1846”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.): *A Pintura: textos essenciais*, vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia, Técnica, Arte, Política: obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. “Teses sobre filosofia da história”. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. Col. Tudo é História, vol. 75. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- _____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- _____. “De cortiço a cortiço”. In: *O Discurso e a Cidade: Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades*, 2004.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CARONE, Edgard. *A República Velha: evolução política*. São Paulo: Difel, 1971.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CLARK, T. J. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLI, Jorge. “Manet: O enigma do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CORBIN, Alain. “Bastidores”. In: PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA, Ângela M. da e SCHWARCZ, Lilia K. M. *1890-1914: no tempo das certezas*. Col. Virando Séculos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CRUZ, Ricardo Alexandre e PORTES, Écio Antonio: “Trajetórias e estratégias escolares do mulato José Rubino de Oliveira (1837-1891): da selaria em Sorocaba às arcádias jurídicas do largo de São Francisco, São Paulo”. In: OLIVEIRA, Wanderlei Cardoso de e PEREIRA, Lucia Helena Pena (org.). *Práticas Educativas: discursos e produção de saberes*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DEAECTO, Marisa Midori. “Anatole Louis Garraux e o comércio as livraria francesa em São Paulo (1860-1890)”. Texto apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de ciências da comunicação (UERJ) – 5 a 9 de setembro de 2005. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- DA MATTA, Roberto. “Você sabe com quem está falando?”. In: *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DAWSEY, John C. *De que riem os “bóias-frias”? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de Livre Docência, 1998.
- _____. “Leituras benjaminianas da cidade: repensando o drama social”. In: *Anais Rosário*. Universidad Nacional, Julho de 2005.
- DEIAB, Rafaela de Andrade. *A Mãe-Preta na Literatura Brasileira: a ambigüidade como construção social (1880-1950)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 2006.

- DIDEROT, Denis. “A apologia do grande estilo e as seduções dos gêneros menores”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*, vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações*. São Paulo: Edusp, 1997
- DURKHEIM, Émile. “Representações individuais e representações coletivas”. In: *Sociologia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense, 1970 [1898].
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais no Brasil: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. São Paulo: Difes, 1960.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FRANCISCO, Luís Roberto de. “A gente paulista e a vida caipira”. In: *Terra Paulista: histórias, arte costumes*, vol. 2: Modo de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005.
- GEERTZ, Clifford. “Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da Cultura”. In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- _____. “Religião como Sistema Cultural”. In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989.
- _____. *Negara: o estado-teatro no século XIX*. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GELL, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In: COOTE, J. e SHELTON, A. (eds.). *Anthropology, Art & Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GINZBURG, Carlo: “De Warburg a Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- _____. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- GOULART, Paulo Cezar Alves e MENDES, Ricardo. *Noticiário Geral da Fotografia Paulistana (1839-1900)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Imprensa Oficial, 2007.
- HEGEL, G. W. F. “Estética”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*, vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo, Ed. 34, 2006.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- JACKSON, Luiz Carlos. *A Tradição Esquecida: os Parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/São Paulo: FAPESP, 2002.
- LEACH, Edmund. “Nascimento Virgem”. In: DA MATTA, Roberto (org.). *Edmund Leach*. Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 38. São Paulo: Ática, 1983.
- LEME, Luiz Gonzaga da Silva. *Genealogia Paulista*. São Paulo: Duprat, 1904.
- LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*, Tomos I, II e III. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “A Eficácia Simbólica”. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- _____. *O cru e o cozido: Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- _____. *As idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- _____. “Velha Praga”. In: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- MACHADO D’OLIVEIRA, J.J. *Quadro histórico da província de São Paulo até o ano de 1822*. São Paulo: Gerke & Cia, 1897.
- MARINHO, José Miguel. “A literatura do interior paulista: do lirismo à anedota”. In: *Terra Paulista: histórias, artes, costumes*, vol. 3: Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- MARINS, Paulo César Garcez. “A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária”. In: *Terra Paulista: histórias, artes, costumes*, vol. 2: Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- _____. “Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVSENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil: República da belle époque à era do rádio*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- MARTINS, José de Souza. *Camponeses e a política no Brasil*: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político. Petrópolis: Vozes, 1983.
- _____. *Capitalismo e Tradicionalismo*: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.
- _____. *O Cativo da Terra*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.
- _____. “A dupla linguagem na cultura caipira”. In: *Sonoridades luso afro brasileiras*. Col. Estudos e Investigações, nº 32. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- _____. *Subúrbio*: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo. São Paulo: Ed. Hucitec/São Caetano do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992.
- MARX, Karl. *O Capital*: crítica da economia política. Rio de Janeiro: Zahar, 1980
- MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de eu”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950].
- _____. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas em sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003[1950].
- _____. “As técnicas corporais”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- MALWE, John. *Viagens ao Interior do Brasil*. Col. Reconquista do Brasil, vol. 33. São Paulo: EDUSP/Livraria Itatiaia, 1978.
- MARTIUS, K. F e SPIX, J. B. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1981.
- MICELI, Sergio. “Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatólios”. In: *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Imagens Negociadas*: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTTA JR., Cesário. “Porto Feliz e as ‘Monções’ para Cuyabá”. In: *Almanach Litterario de São Paulo para 1884*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Arquivo do Estado/Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1983.
- MOURA, Margarida Maria. *Camponeses*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- _____. *Deserdados da Terra*: a lógica costumeira e judicial dos processos de expulsão e invasão da terra camponesa no sertão de Minas Gerais. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- _____. *Os Herdeiros da Terra*: parentesco e herança numa área rural. São Paulo: Hucitec, 1978.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte*: passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- PICON, Gaetan. *1863: naissance de la peinture moderne*. Genebra: Skira, 1974.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- _____. *Scenas e Paizagens da Minha Terra: musa caipira*. São Paulo: Ed. da Revista do Brasil, 1921.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros Rurais Paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- QUEIROZ, Renato S. *Caipiras Negros do Vale do Ribeira: um estudo de antropologia econômica*. São Paulo: FFLCH/USP, 1983.
- _____. *Essa Terra é Santa, essa Terra é Nossa: a comunidade Quilombola de Ivaoporunduva e o direito de propriedade*. São Paulo: IMESP, 1997.
- REDFIELD, R. *The primitive world and its transformations*. Nova York: Cornell University Press, 1953.
- ROQUETE, José Ignácio. *Código do bom-tom: ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Itatiaia Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. “Sobre uma certa identidade paulista”. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (org.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. Série Nossa História, vol. 2. São Paulo: CIEE, 2005.
- SETÚBAL, Maria Alice. *Vivências Caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na Terra Paulista*. São Paulo, CENPEC/Imprensa Oficial, 2005.
- SEVSENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995[1983].
- _____. *História da Vida Privada no Brasil: República da belle époque à era do rádio*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SHORSKE, Carl. *Viena fin de siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- SILVA, Maria Odila Leite da. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das Roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WARBURG, A.: *The Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the cultural history of the european renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Ed. Movimento/UFRG, 1975

Periódicos:

- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. “Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bordieu”. In: *Mana: estudos de antropologia social*, vol.3, no.1. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Abril 1997.
- CIRINO, Giovanni e SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. “Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo”. In: *Revista Cadernos de Campo*, nº 13. São Paulo: 2005.
- FREHSE, Fraya. “Notas sobre os tempos de um tempo: um certo ‘Sr. Segismundo’ na São Paulo do início dos anos 1870”. In: *Revista Sexta Feira*, vol. 5. São Paulo: 2000.
- KOSSOVITCH, Leon. “O plástico e o discurso”. In: *Discurso*, nº 07. São Paulo: 1976.
- LANNA, Marcos. “Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva”. In: *Revista de Sociologia e Política*, nº 14. Curitiba: junho de 2000.
- LOBATO, Monteiro. “Dois Pintores Paulistas”. In: *Revista do Brasil*: São Paulo, 1916.
- _____. “Problema Vital”. In: *Revista do Brasil*: São Paulo, 1918.
- *O Kaleidoscópio*. São Paulo: 11 de agosto de 1860.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Sonho-realidade do império colonial português”. In: *História ciência saúde – Manguinhos*, vol.11, no.1. Rio de Janeiro: jan./abril de 2004.
- PERECIN, Marly T. G. Palestra “Cultura caipira e o vale Médio do Tietê”. In: *Seminário História, tradição e realidade*. Sorocaba: 8/8 1994, Uniso-Inevat.
- RUSSO, Jane Araújo e CARRARA, Sérgio Luís: “A psicanálise e a sexologia no Rio de Janeiro de entreguerras: entre a ciência e a auto-ajuda”. In: *História ciência saúde – Manguinhos*, vol. 9, no. 2. Rio de Janeiro: maio/agosto de 2002.

- “Seção Livre”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 17 de junho de 1895.
- “Seção Livre”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 1899.
- “Seção Mosaico”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 26 de abril de 1883.
- “Seção Mosaico”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 06 de maio de 1883.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In: *Tempo Social*, vol. 17, nº 1. São Paulo: Junho de 2005.
- “Typos caipiras: os críticos de aldeia”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 21 de maio de 1876.
- “Typos caipiras: o caipira”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 4 de junho de 1876.
- “Typos caipiras: o vadio”. In: *Imprensa Ytuana*. Itu: 18 de junho de 1876.

Filmes e programas de televisão:

- *A Escolinha do Professor Raimundo* (1990-91).
- *Dona Filó* (década de 1990).
- *Jeca contra o Capeta* (1976).
- *Jecão... um Fofoqueiro no Céu* (1977).
- *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980).
- *O Jeca e a Freira* (1967).
- *O Jeca Macumbeiro* (1975).
- *O Jeca e seu Filho Preto* (1978).
- *Tristezas do Jeca* (1961).
- *Zorra Total* (1999).

Sítios Eletrônicos:

- SCHILARO, *Biografia*. <http://www.geocities.com/~rebra/autoras/372port.html>.
- www.textweek.com.