

ALMEIDA JUNIOR, O CAIPIRA CONSTRUTOR DE IMAGINÁRIOS

DOI: 10.5935/2177-6644.20190012

ALMEIDA JUNIOR, NA
IMAGINARY BUILDER

ALMEIDA JUNIOR EL
PUEBLERINO, CONSTRUCTOR
IMAGINARIO

Arnaldo Martin Szlachta Junior*

Sezinando Luiz Menezes**

Resumo: O presente trabalho visa demonstrar através das obras de José Ferraz de Almeida Junior as transformações políticas, econômicas e sociais do final do século XIX para o início do século XX, a transição do Império para a República, são fontes extremamente ricas para qualquer pesquisa historiográfica. Almeida Junior é um pintor que constrói suas obras de arte fugindo da concepção técnica neoclássica orientada pela Academia Imperial de Bellas Artes, possuindo elementos de diversas escolas artísticas, nesse trabalho buscamos analisar suas obras de arte como retratos e vozes da segunda metade do século XIX e os imaginários que permeavam e constroem o a visão de rural, com foco principalmente no sertanejo e no caipira.

Palavras-chave: História do Brasil. Almeida Junior. História da Arte. Século XIX.

Abstract: this paper is intended to demonstrate the works of José Ferraz de Almeida Junior as the political, economic and social transformations of the eight hundred to the first decades of the nineties. At the moment of the exchange of the Empire of Brazil for the brazilian republic, we present rich sources for analysis of history. Almeida Junior was a painter who carried out his works with a technique that was added with others, leaving the rigidity of the Academia Imperial de Bellas Artes of Brazil, our analysis intends to observe the works of art as multiple conceptions of the imaginary of the eight hundred, emphasizing the vision rural, highlighting the "sertanejo" and the "caipira".

Keywords: History of Brazil. Almeida Junior. Art History. XIX century.

Resumen: El objetivo de esta investigación es demostrar a través de los trabajos de José Ferraz de Almeida Junior las transformaciones políticas, económicas y sociales de finales del siglo XIX a principios del siglo XX, la transición del Imperio a la República de Brasil, destacando la importancia de estas fuentes históricas. Almeida Junior es un pintor que construye sus obras de arte evasión de la concepción técnica neoclásica orientada por la Academia Imperial de Bellas Artes de Brasil, agregando varias características de distintos movimientos artísticos, en este artículo buscamos analizar sus obras de arte como retratos y posturas de la segunda mitad del El siglo y el imaginario que constituyen la visión de lo rural, con énfasis principalmente en el "sertanejo" y el pueblerino.

Palabras clave: Historia de Brasil. Almeida Junior. Historia del Arte. Siglo XIX.

* Docente do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. E-mail: arnaldosz@gmail.com

** Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Doutor em História Econômica na Universidade de São Paulo – USP. E-mail: sl.menezes@uol.com.br

Entender José Ferraz de Almeida Junior é um processo que requer muita atenção e observação das suas obras das mais distintas épocas. Além desse estilismo próprio do artista, temos que considerar também o meio em que ele estava inserido e as influências que ele exercia sobre seu trabalho artístico. Ou seja, por mais que suas obras apresentem características peculiares, ainda assim recebem as influências de um contexto em que não concordamos com uma arte própria, livre e sem essas influências, pois como pontua Aumont: “[...] considerar [...] que todos os elementos da obra de arte são simbólicos e expressam códigos, valores no sentido amplo [...]” (AUMONT, 1993, p. 252).

A arte, do ponto de vista da documentação histórica, é uma resposta às definições e acontecimentos de uma época que ultrapassam os modelos e situações presentes nos chamados documentos oficiais, não é que consideramos que o que esses documentos escrevem são inválidos, mas é que eles apresentam certos dados como números, relatos que simplesmente narram um acontecimento. Assim, cabe ao historiador ler, interpretar e entender nas entrelinhas e na leitura a contrapelo e este trabalho estende-se, como em nosso caso, a análise dos documentos visuais.

Concordamos com Pesavento que quando utilizamos uma imagem ou, em nosso caso específico, a pintura, essas interpretações e atenções estão tão presentes quanto em qualquer outra fonte, a diferença é que presenciamos a sensibilidade de uma época. Ali convergem-se sonhos, perspectivas, modelos, julgamentos numa fonte material.

Imagens pictóricas, discursos poéticos e lendas são representações do mundo que se oferecem ao historiador como portas de entrada ao mundo das sensibilidades da época que as engendrou. Se a definição aristotélica as coloca do lado das coisas não verdadeiras, por contraste à história, narrativa do acontecido, tais representações, contudo, não deixam jamais de ter o real como referente. Seja como confirmação, negação, ultrapassagem, transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas, a arte é um registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprios e ao mundo (PESAVENTO, 2002, p. 57).

A imagem reflete o pensamento e a sociedade da época. Ao observarmos os processos históricos e suas transformações no século XIX desenvolvidas durante o segundo reinado, uma construção de uma identidade para a recente formação do Brasil como país. Mesmo nesse cenário transformador do século XIX (MAIA, 2001), os artistas permaneciam no modelo mais clássico da pintura que era incentivada pelo antigo

império. Foram poucos os que se interessaram pelas transformações artísticas após o impressionismo, até mesmo as vanguardas europeias eram vistas com maus olhos pela elite letrada paulistana. Como pondera Angela Alonso em "Epílogo do Romantismo" O século XIX, então, se apresenta como importante plano de fundo para a construção de uma ideia de nação. Alonso apresenta essa questão e sua ambiguidade:

[...] ao longo de todo o século XIX, empenhadas na definição da brasilidade. O movimento geral oscilou entre a afirmação da especificidade brasileira. E o desejo de produzir uma civilização de tipo europeu. A ambigüidade básica estava na tentativa de definir uma tradição que nos faltava (ALONSO, 1996, p. 73).

Com isso, percebemos que apesar de um discurso inovador que buscava colocar o estado de São Paulo à frente de uma infraestrutura comparável às capitais europeias, percebe-se que havia de fato uma elite tradicional que ainda estava com suas raízes num país agrário, viviam a *Belle Époque*, mas se pronunciavam como arautos da modernidade e transformação republicana.

O percurso do Artista

José Ferraz de Almeida Junior nasceu em Itu, interior de São Paulo, no dia 8 de maio de 1850. Ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, atuou em um atelier em sua cidade natal, foi para Paris, onde estudou na Escola Superior de Belas Artes, voltou ao Brasil e, como artista reconhecido, teve uma produção considerável, morreu de forma trágica sendo assassinado num crime passional em 13 de novembro de 1899 em Piracicaba no interior de São Paulo. Em sua homenagem o dia 8 de maio é considerado dia nacional do Artista Plástico.

Na cidade de Itu começa fazer retratos desde muito cedo, aos 5 anos de idade já demonstrava dotes artísticos em desenhos de passarinhos e figuras humanas (COSTA, 1878), mas sua atuação artística de maior repercussão ainda em Itu, foram as pinturas realizadas no interior da Igreja Matriz Nossa Senhora da Candelária, situada na Praça Padre Miguel.

O referido artista cria inúmeras produções sacras, mas que já demonstram um estilo de valorização da figura rude do sertanejo. Percebe-se, em pinturas desse momento, que já existem traços dos "homens do interior" concordando com Coli (COLI, 2002) no que se refere a um sincretismo técnico e temático.

Nas suas composições, encontra-se o tema central religioso, mas circundado a ele é nítido influências do contraste de cores e luminosidade do Barroco, um colorido próprio que remete a tons terrosos que garante uma percepção visual interiorana do final do século XIX. Junto a isso, encontramos nas obras desse momento inicial uma construção visual que une os elementos já citados com outros referentes às antigas civilizações clássicas.

A característica mais constante na pintura de Almeida Júnior, que permanece desde as primeiras até as últimas telas, é o sentido firme e exato da composição. Não me refiro a uma construção visual aprendida em escola, por meio de receitas, que resolve com facilidade banal a disposição do cenário, dos personagens e dos acessórios. Trata-se de uma intuição exigente e infalível, uma ossatura rigorosa que não busca leis de equilíbrio, mas de estabilidade, sem as quais, para ele, a pintura não pode existir (COLI, 2002, p. 23).

Apesar de um rigor técnico visível em suas composições, o que era comum para as produções da época, percebe-se que Almeida Junior não se prende às rígidas regras ensinadas nas academias. Alguns dizem que isso poderia ser pelo fato de não possuir uma formação nata em escola de arte, mas percebemos que isso é parte integrante da sua forma de composição artística, que junto a um conjunto de técnicas aplicadas faz surgir o estilo próprio do autor., assim a técnica é tido como processo que corresponde aos atos temáticos como pontua Hans Belting “A incerteza sobre si mesmo gera no ser humano a propensão a ver-se como outros e em imagem” (2007, p. 15).



Figura 1 – Saudade, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz, 1899, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 197 × 101 cm. Disponível no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo – Imagem on-line: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

Ana Paula Nascimento, fazendo análise da obra “Saudade”, de 1899, pertencente à fase final do artista e que é também o ano de seu assassinato, percebe influências técnicas distintas de outras escolas artísticas, permanecendo a utilização da luminosidade solar intensa e dos tons terrosos que garantem a característica peculiar do Artista ituano.

Um outro aspecto a ser destacado diz respeito à paleta de Almeida Júnior em "Saudade" (1899), pois o artista opta por cores mais rebaixadas, tons de tendência terrosa, além de iluminar a cena com uma luz quente, típica do interior paulista. Além disso, o pintor dialoga com a tradição de Courbet e da Academia ao fazer suas cores emergirem do negro¹, ou seja, a observação do vestido negro da figura e de outras partes da tela, como seu próprio corpo e ambiente possuem o negro como base da qual todas as cores emergem. Aliás, isso não está apenas presente na obra tema dessa comunicação, como também em quase a totalidade do que produz. Sendo assim, mais uma vez deve-se compreender sua poética dentro da grande tradição que o circunda (NASCIEMENTO, 2007, p. 517).

¹ A questão da cor que emerge do negro vem de uma longa tradição que permeia já no século XVI a obra de Tiziano (1490-1576).

Sobre esse conceito de união de capacidades técnicas, atuações próprias do artista e a ideia de estilismo próprio, contamos com as colaborações do professor e crítico de Arte Rodrigo Naves, que faz uma análise plausível da obra “Caipira Picando Fumo” que, segundo nossa opinião, é uma das mais famosas de Almeida Junior. Nesse trabalho intitulado “Almeida Junior: O sol no meio do caminho”, Naves analisa a famosa obra destacando a presença da luminosidade que o artista utiliza por meio do sol presente no interior paulista (NAVES, 2005). Encontramos essa mesma luminosidade no início da sua produção na obra Apóstolo São Paulo, de 1869, em que encontramos traços barrocos² que utilizam a luminosidade tropical típica do interior paulista.

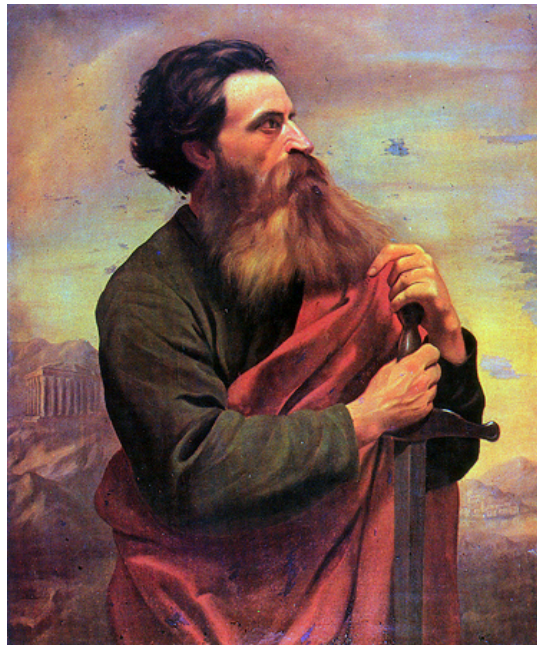


Figura 2 – Apóstolo São Paulo, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz, 1869, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 97 × 77 cm. Disponível no Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (Itu, São Paulo, Brasil) – Imagem on-line: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

Uma das primeiras pessoas a ajudar Almeida Junior é o Padre Miguel Correa Pacheco, nome atual da praça em que se encontra a Igreja da Candelária em Itu. Segundo alguns relatos, a ida do Pintor teria sido garantida graças a uma coleta de fundos organizada pelo pároco para custear seus estudos e permanência no Rio de

² Há um estudo de Almeida Júnior muito próximo do Job, quadro de Léon Bonnat, no museu de Bayonne. Ambos tomam um velho magro, de longas barbas, como tema. Os modelos possuem grande semelhança entre si, e são tratados, nos dois casos, com claro-escuros contrastados, em bela tradição de Caravaggio (COLI, 2002, p. 23).

Janeiro, e aos 19 anos teria conseguido ingressa na Academia Imperial de Belas Artes em 1869 (LOURENÇO, 1980, p. 36)

Dentro da academia, desenvolve o curso de desenho, paisagem e pintura de modelo humano e destaca-se pelo seu jeito simplório de linguajar matuto. Pelo período em que esteve na academia, teria sido aluno de Jules Le Chevreil (1810-1872)³, Victor Meirelles (1832-1903)⁴ e possivelmente de Pedro Américo (1843-1905)⁵. Recebeu diversos prêmios decorrentes de suas formas em desenho figurado, pintura histórica e modelo vivo e uma medalha de outro para a obra “Ressurreição do Senhor” em 1874 (LOURENÇO, 1980, p. 42)

Após o curso na Academia Imperial de Belas Artes, Almeida Júnior, ao invés de tentar concorrer ao prêmio de uma viagem à Europa, que era comumente celebrado aos formandos com louvor, preferiu voltar a Itu, onde abriu um ateliê, próximo à Igreja da Candelária, e deu início às suas primeiras pinturas em um pequeno estúdio, realizando retratos e dando aulas de desenho.

D. Pedro II, numa viagem que fez ao interior da província paulista em 1875, chegou a visitar uma exposição de Almeida Junior e se surpreendeu com o trabalho “Belizário”. Questionando o Artista ituano, o imperador lhe pergunta por que não participara do concurso da Academia. O jovem artista respondeu que não havia mais recursos para poder ficar no Rio de Janeiro. Então, o Imperador teria lhe dito para se aprontar e concluir seus estudos na Europa, oferecendo-lhe uma bolsa de estudos no valor de 300 francos mensais. De acordo com registros, a imprensa ituana de 16 de Abril de 1876 relatava, então, que o artista patricio do interior iria estudar na Europa (COSTA, 1878).

Em meados do mês próximo segue para a Europa, a fim de aperfeiçoar seus estudos, o distinto professor José Ferraz de Almeida Junior, às despesas de S. M. Imperador, que dá-lhe uma mesada de trezentos francos por mês. O Senhor Almeida Junior na Academia de Bellas Artes

³ Pintor formado pela *École des Beaux Arts de Paris*, onde recebeu várias premiações, veio ao Brasil em 1843 a convite de D. Pedro II para se transformar em Pintor do Império, Assumiu a cadeira de Desenho da Academia Imperial de Belas Artes por se destacar na composição neoclássica. Um de seus trabalhos mais famosos é a pintura em óleo sobre tela: “Sócrates afastando Alcebiades do Vício” de 1865.

⁴ Destacado pintor nacional e professor da Academia Imperial de Belas Artes, de origem humilde ganha uma viagem de estudos na Europa de D. Pedro II onde realizou uma de suas mais famosas obras “Primeira missa no Brasil” em 1861, um dos pintores mais agraciados com mecenato do imperador.

⁵ Pintor Nacional que também recebe os incentivos de D. Pedro II e faz uma viagem por diversos centros de produção artística, inclusive *École des Beaux Arts de Paris* onde fora aprendiz de Dominique Ingres, renomado pintor neoclássico.

no Rio de Janeiro, onde fez concluir seus estudos, distinguiu-se sempre de seus companheiros [e] mereceu dos seus trabalhos os primeiros prêmios. É mais um paulista que faz honra a seu país natal. (VIAGEM, A Imprensa Ytuana, Itu, 16 de Abril de 1876, p. 3 In: NASCIMENTO; MAU, 2007).

Em 4 de Novembro 1876, o artista chega à França e se matricula na *École des Beaux Arts de Paris* como estudante, vivendo na Europa de 1876 até 1882, período em que produziu obras das quais algumas se perderam. Segundo o que percebemos nessa pesquisa, existe pouca bibliografia sobre a permanência dele em Paris, mas, por outro lado, importantes obras desse momento demonstram uma mudança na sua composição artística. Nesse período, em que esteve no exterior, vale ressaltar as produções de “Derrubador Brasileiro” de 1879, “Arrependimento de Judas” de 1880, “Fuga para o Egito” e “Descanso do Modelo”, ambas de 1882 (LOURENÇO, 1980, p. 51).

Almeida Junior esteve também em Roma, no ano de 1881, para um curso de curta duração, onde participou de exposições e ganhou prêmios, sendo sempre citado e reportado na imprensa local: “Tivemos a grata notícia de saber que nosso patricio José Ferraz de Almeida Júnior,[...] Já finalizou o grande quadro que tinha em mãos representado O caboclo brasileiro [‘Derrubado Brasileiro’], devendo entrar aquele quadro em exposição” (ARTISTA. Imprensa Ytuana, 31 de Janeiro de 1880, p. 3 in: NASCIMENTO; MAU, 2007).

A chegada do artista no Rio de Janeiro também fora noticiada, mas o que mais nos chama a atenção é o *status* de celebridade que Almeida Junior ganha ao voltar a Itu. De certa maneira, ele representava àqueles que viviam longe da capital da província uma possibilidade, uma esperança de que era possível enxergar e ser enxergado, seja pela associação conterrânea com o pintor ou simplesmente pelo fato de saberem que os outros reconhecem o trabalho do artista, tanto pela qualidade técnica de suas obras como também por retratar o povo do interior, seja de qual classe ou instrução, o artista utilizava-os como mote principal.

[...] A cidade de Itu fez uma esplêndida recepção ao distinto pintor, natural desta cidade, Sr. José Ferraz de Almeida Junior. Às 3 e 45 da tarde grande multidão fora encontrar na *gare* o artista que desembarcou do vagão no meio de entusiásticos vivas, ao som de músicas executadas por uma banda, que ali fora postada, ao passo que subiam ao ar inúmeras girândolas e foguetes [...]. Às 8 horas da noite começou uma animada *soirée*, organizada em regozijo ao regresso do ilustre pintor, durando a festa até as 2 horas da manhã. Hoje (17) deve efetuar-se uma

nova ovação promovida pelos artistas ituanos. (ALMEIDA Júnior, Imprensa Ytuana. Itu, 19 de Novembro. 1882. 1ª col., p.1 In: NASCIMENTO; MAU, 2007).

Percebe-se que o percurso de Almeida Junior se encontra em vivências distintas, de origem humilde e interiorana o jovem que se destaca produzindo pinturas na Igreja da Candelária, consegue chegar a Academia Imperial de Belas Artes. Mas o que destaca a pintura dele em relação a tantos outros personagens que figuram a pintura brasileira? O que nos faz o perceber de olhos atentos? Para responder essas perguntas acreditamos que é necessário entender o porquê das obras de Almeida Junior nos seduz, nos inquietam, e nos fazem pensar.

Ao observar um trabalho desse artista, defrontamo-nos com uma particularidade que nos aproxima da obra. Nos personagens ali retratados, muitas vezes, enxergamos um passado próximo, relativo às casas de quando os mais velhos ainda estavam vivos, a vista que temos de um pequeno vilarejo quando adentramos suas fronteiras. São modelos que não se perderam com as mudanças de grupos de poder e mentalidades. Eles vivem e revivem em nosso imaginário e permitem enxergar um passado próximo, mas nem tanto de conhecermos e explorarmos em suas mínimas peculiaridades. Enxergamos pessoas comuns de um tempo que só quis mostrar a alta sociedade e como eles copiavam bem os estilos de vida europeia. Nessa linha de pensamento concordamos com Lourenço (2007, p. 45):

A cultura, ou seja, os símbolos, os ritos, as práticas, as festas, o decoro e os valores em comum, agrega pessoas em torno de inúmeras hipóteses de atividades, seja na âmbito artístico-profissional, seja por faixa etária, ou mesmo pessoas associadas circunstancialmente. A cultura plasma características válidas em dado tempo e lugar. O que diferencia a cultura de outras práticas humanas e sociais sem dúvida centra-se no reconhecimento imediato de sinais e signos reconhecidos e identificáveis para cada indivíduo pertencente ao todo, desde o início do processo de sociabilidade em geral na Infância.

O artista, já formado e de volta, passa a configurar-se como respeitável artista paulista, suas obras e exposições ganhavam espaço nos jornais, os artigos e noticiários já não mais ficavam restritos a celebração da imprensa local, mas jornais com mais renome como o Diário Popular, da cidade de Itu, que narravam, comentavam os feitos artísticos e as exposições que tanto despertava o interesse de especialistas e leigos na arte (LOURENÇO, 1980, p. 52)

Sua temática e características da pintura agradavam do mais simples dos trabalhadores até a um alto representante da burguesia paulistana. Almeida Junior ultrapassa a barreira do artístico enfocando o simples, dá o primor da pintura e envolve a técnica de criação para fazer aparecer e destacar o ambiente rural, o velho sertanejo, a criança de cada um e as mulheres que todos esperam. Mesmo que se estivesse em meio à nova era, do mundo capitalista, ou como acontecia na época, na volúpia da *Belle Époque*, era possível enxergar-se nos traços da origem da sua terra.

A temática rural, tão inerente à obra de Almeida Junior, o faz destacar-se perante os pintores de seu período. Não estamos dizendo que os outros artistas, contemporâneos a ele, deixassem de produzir algo do gênero, mas que o nosso artista fez disso seu principal traço sem perder um rigor técnico que já comentamos nesse trabalho. Suas construções estão entre os tipos mais simples que permeavam seu cotidiano nos primeiros anos de sua vida e a vivência das grandes construções, do linguajar polido e culto dos homens bem vestidos e os belos aposentos, que certamente teria tido contato como estudante em Paris. (LOURENÇO, 1980, p. 66)

Outra característica muito peculiar em suas obras é a presença da representação da infância, como se pode observar na obra utilizada nos grupos focais *Recado Difícil*, de 1895. Inúmeras obras mostram crianças das mais diferentes idades como enfoque em seu trabalho, na maior parte das obras o artista fugia dos modelos que utilizava somente do retrato intencional dos nobres filhos das famílias abastadas, que queriam e podiam retratar a tão efêmera infância com meninos e meninas em poses sóbrias trajando bonitas e pesadas roupas. O ítuano valorizava o momento único e universal de brincadeiras e traquinagens como coloca Lourenço (2007, p. 37).



Figura 3 – Recado Difícil, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz. 1895, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 138 × 77 cm. Disponível no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ, Brasil) – Imagem on-line: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

Chama-nos a atenção a transformação dos espaços por ele retratados. Não que Almeida Junior teria percebido a pujante transformação que algumas áreas poderiam sofrer, mas ao observar uma pequena pintura, para a qual os catálogos não informam data específica, que mostra uma via da cidade de São Paulo, a Rua da Consolação, e possível perceber as suas modificações e notar que a cena da obra com a que se apresenta nos dias atuais é irreconhecível.



Figura 4 – Rua de São Paulo Antigo (Rua da Consolação no século XIX), ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz. Sem data, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 21 × 32 cm. Disponível no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ, Brasil) – Imagem on-line: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

A paisagem destaque de sua obra nos convida a observar de perto os aspectos e detalhes que ele imprime em seus quadros, mesmo quando estamos trabalhando com reproduções digitais, que é uma realidade para as pesquisas acadêmicas atuais que utilizam de alguma forma a imagem como objeto, tendemos à possibilidade de aproximar mais, perceber através do zoom digital as características de sua pintura e seu traçado. O referido pintor não foi grande adepto de uma representação realística, assim como fizeram os neoclassicistas, é como se Almeida Junior deixasse um recado técnico: para observar a obra é preciso certa distância, é preciso ter os olhos ao todo. A senhora, velha ou não, juntamente à criança, caminha pela Rua de São Paulo antiga, o que fazem não é importante para nós. Mas a sua presença junto daquele espaço é importantíssima, pois compõe a cena e mostra uma época.

Inúmeras vezes em cenas externas com personagens o pintor procura apontar uma situação de passagem, como se estivessem se dirigindo a um determinado fim, que não se encontram diretamente referenciando na obra; ainda assim, busca abordar inúmeras facetas, se já em tomadas urbana, como a antes citada, seja nas espécies de suas, a citar variedade lumínica, a filtragem nas sombras a as superfícies aquosas, tantas ocasiões investigadas, e se encontram presente em inúmeras pinturas ao ar livre, facultando-lhe estudar brilhos, reflexos e refração (LOURENÇO, 2007, p.79).

Outra característica importante, é a presença, nas pinturas de Almeida Junior, da representação das ações dos homens comuns, seja em obras como “O derrubado brasileiro”⁶, de 1879, que mostra o descanso de um homem trabalhador que se utiliza da força braçal para construir seu espaço, sejam seus caipiras ou os homens letrados de seu tempo.

As pinturas históricas tão comuns, valorizadas e incentivadas a essa época mostram ações idealizadas e construções de personagens heroicos que representavam o ideal de uma nação jovem. “Os caipiras”, de Almeida Junior, vêm em contraponto a essa tendência e hoje nos são úteis para obter outra percepção dessa época. Não estamos afirmando que a obra de Almeida Junior seja totalmente distinta e apresente de fato como era a vida rural dos sertanejos. Precisamos ter em mente que, como toda obra de arte, é uma construção de ideias e imagens. Costumo pensar a arte, mais precisamente a pintura, como uma grande escolha de cenários, cores, personagens, espaço entre tantas outras coisas. O que forma um quadro é uma grande seleção desses itens e as iniciativas dos artistas.

Ao plasmar na pintura a tradição do passado rural, Almeida Junior consegue, com astúcia, agradar diferentes tendências, muitas vezes forças em confronto. Está em pauta, nesse complexo conjunto pictórico, o desejo na construção iluminista, voltada a proceder ao inventário das formas naturais e dos tipos humanos para então erigir uma dada história. O artista em estudo examina cuidadosamente a natureza dada e humana como se fosse um cientista, que decifra e interpreta nexos. O momento paulista se caracteriza pela criação de instituições e iniciativas das chamadas riquezas, ao lado do despontar de teorias na Europa sobre emoções, a origem das espécies e os mecanismos ópticos provocados pela proximidade de dadas cores (LOURENÇO, 2007, p.105).

No século XIX havia um debate caloroso sobre as percepções históricas, da política e sociedade, a atual sociedade, por meio de uma glorificação do Estado Nacional e de sua memória, que na maioria das vezes se utilizavam da arte para que nos trouxessem à memória conquistas ou celebrações da existência de determinados personagens que configuram como importantes para a nação⁷. Julguei interessante trazer

⁶ Vale a pena destacar que a obra “O derrubado brasileiro” de 1879 foi concebida durante a permanência do artista Europa, segundo a pesquisa de Lourenço, o pintor teria utilizado como modelo um homem de origem Italiana, não que isso invalide a obra como uma produção de cunho nacional, mas vele citar o processo de composição.

⁷ Vale ressaltar o caso de Leopold von Ranke, visto por muitos como o “pai do historicismo alemão”. Segundo as principais literaturas o pensador alemão teria sido contratado pela monarquia Prussiana com a função de

essa percepção sobre a escrita da história e entender o quanto a obra de Almeida Junior se destaca para a proposta de nosso trabalho. A tendência de valorização da nação, proferida por D. Pedro II, e a construção de imagens sobre ela não é algo próprio e distinto da realidade brasileira do século XIX, as percepções desse momento na Europa eram uma série de movimentos que desde o Realismo mostravam questionamentos e reconstruções de discursos no campo das artes. No Brasil, a tradição da pintura configura artistas e pensadores de acordo com a proposta imperial de consolidação e defesa da nação pelas pinturas históricas no campo da arte, o destaque do pintor ituano é sua outra percepção de mundo voltando os olhos para aquilo tão comum e corriqueiro e que de certa forma envergonhava as elites brasileiras, que mesmo vivendo num país de se sustentava da produção agrícola se portava como qualquer grande nação comercial europeia.

Ao observar com atenção a obra “Apertando o lombilho”, de 1895, encontramos uma grande valorização da ambientação natural, numa perspectiva baixa, na qual encontramos o solo tomando a parte inferior da pintura, as árvores tomam grande espaço do quadro, e mesmo que as pinceladas vistas numa aproximação se percam na percepção, é nítida a intenção do uso do contraste da iluminação, onde é mais fechada há um verde muito escuro que tendencia a um negro. O estudo de paisagem era uma das importantes disciplinas do curso da Academia Imperial de Belas Artes.

Acredita-se que, pelo período em que foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, no Brasil, Almeida Junior teria sido aluno de Agostinho José da Mota, um importante pintor que assumia a cadeira de disciplina de Paisagens, Flores e Animais e que assumira a disciplina em 1860 ficando até sua morte em 1878 (FERNANDES, 2002). Mota foi um dos primeiros pensionistas da Academia, tendo desenvolvido sua habilidade em Roma, em 1850, por influência de F. E Taunay, que teria orientado a ele uma perspectiva de natureza profunda, que a pintura não deveria colocá-la como um preenchimento distante, mas deveria possuir as diferenças e características de detalhes que vão sumindo ou escurecendo de acordo com a distância. Para Taunay e, conseqüentemente, para Mota que, de volta, teria assumido as aulas da academia.

glorificar historicamente e narrar uma história de acordo com a coroa que pretendia mostrar que a reformas ideias deveriam ser proporcionadas pelas atitudes da coroa, tornou-se amigo de Frederico Guilherme, monarca Prussiano e Maximiliano da Baviera se tornando um importante historiador com grande prestígio social para época.

Como Almeida Junior foca-se numa grande construção imaginário e além de pintar elementos cotidianos, ele retoma temáticas do passado, como se estivéssemos no final do XIX ouvindo as histórias dos mais velhos, é o que percebemos nas ações dos caipiras sertanejos, como na obra “Caipiras Negaceando” de 1888.

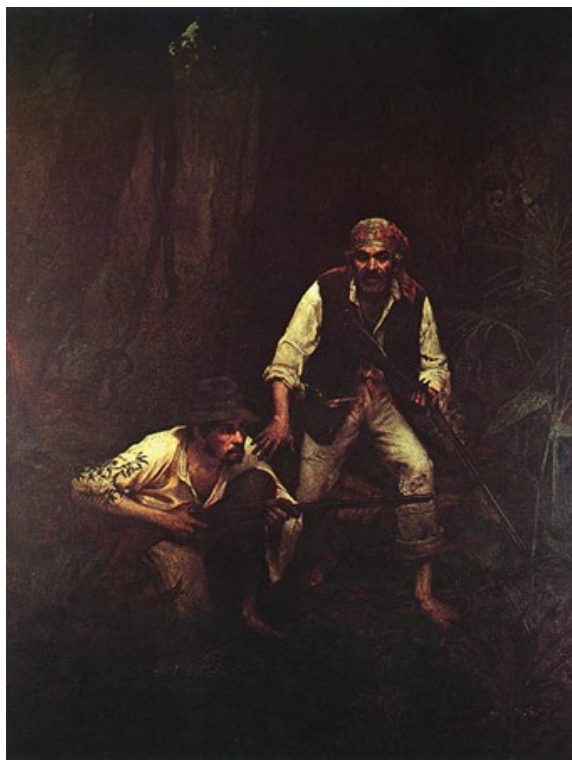


Figura 5 – Caipiras Negaceando, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz. 1888, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 281 × 215 cm. Disponível no acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ, Brasil) – Imagem on-line: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

Outra obra em destaque é “Caipira negaceando”, de 1888, que mostra que esse caipira não era aquele da tão famosa obra “Caipira picando fumo”, de 1893, que mostra o caipira numa outra composição de tempo: as grandes cidades. O ato de picar o fumo requeria tempo, e era uma ação ritualística de um prazer sertanejo, esse modelo de um caipira preguiçoso que de certa forma representasse o Brasil talvez tivesse sido tomado pela literatura do início do século XX da qual os literários a definem como pré-modernista, e, posteriormente, ganhado notoriedade na década de 1960 com as produções de cinema popular (SILVEIRA, 1997).

A concepção de tempo era outra. Enquanto a sociedade letrada se ocupava em debates calorosos sobre arte, ciência e política, o sertanejo vivia num local esquecido, em que a proximidade e os laços com os demais não lhe permitiam trocar experiências e

conhecer aquele mundo que tantas vezes se escondia por situações corriqueiras. Não havia espaço para que esses membros vivessem de forma autônoma e independente, seria muito difícil encontrar individualismo nos pequenos vilarejos, e caso alguém vivesse dessa forma, era cuidadosamente observado, como ainda ocorre hoje em qualquer pequeno núcleo de pessoas. Nesse interior esquecido por todos, vivia-se na luta pela sobrevivência.

Os caipiras da obra de Almeida Junior sempre desenvolvem uma ação, na grande maioria das vezes não se trata de um retrato, mas sim de uma cena que poderia ser um simples ato que surgiria de um modesto estudo esboçado num papel, mas em outras obras encontramos uma movimentação e uma dinâmica que nos chama a atenção. Em relação a isso, Coli nos mostra um pouco mais sobre a execução de pintura no século XIX.

Assentados nessas composições sem falhas, os caipiras de Almeida Júnior estão sempre associados a alguma ação. Nesse sentido, eles distanciam-se da antropologia tal como era concebida no século passado, para aproximar-se daquela que concebemos hoje. A antiga antropologia, vinculada às distinções raciais, às descrições antropométricas, voltava-se para os tipos físicos. A fotografia foi usada, por ela, desde cedo: os retratados aparecem, em grande maioria, de frente, de perfil, imóveis, com os braços pendendo. Almeida Júnior não se interessa por essa antropologia física; muito de seus caipiras eram modelos, contratados ou amigos, às vezes nem mesmo brasileiros - assim o derrubador, os negaceadores. Ele se interessa pelas relações culturais, pelos gestos, pelo meio, pelos objetos que as caracterizam (COLI, 2002, p.25).

A pintura do final do século XIX era bastante influenciada pela fotografia, a nova técnica de capturar de imagem através da luz, que trouxe uma novidade para o momento, e a concepção de imagens por meio das pinceladas de tintas, utilizando desse “artifício moderno” que possibilitava uma série de movimentos como se os personagens estivessem numa ação de caça, na tensão de uma tocaia, à espreita do que poderia acontecer (DIAS, 2006, p. 23).

J. L. da Costa Sobrinho, em um artigo de 15 de outubro de 1888, detém-se aos elementos distintos da obra. Ele comenta sobre os gestos, as roupas e a expressão corporal que se encontram nos personagens. O crítico ainda cita algumas características que colocam essa obra próximo ao que ele determina como sublime, relata que o frescor

gerado pela quantidade de tinta no quadro gera um aspecto assombroso com os grandes troncos atrás, as folhas em decomposição e os galhos derrubados com o embate com a tempestade. Ressalta ainda que obra se destaca por esse colorido próprio e sombrio que seria indescritível e irreproduzível e que seria destaque em exposições e seria um ótimo candidato a receber prêmio com o que se esperavam os críticos da época⁸ (LOURENÇO, 2007 p. 137).

Almeida Júnior constitui uma forma peculiar de criação, trazendo-nos inúmeras formas e concepções sem que possamos dizer com propriedade que aquele é Almeida Junior. Seria muito fácil a quem se prestasse a fazer uma pesquisa sobre esse ituano, e, de forma mais simplificada, dizer qual é seu estilo, rotulá-lo tranquilamente. Não se enquadra, pois percebemos em seus traços uma paixão pela pintura de cenas relacionadas ao campo, mas que sofre as transformações técnicas e temáticas de acordo com a realidade de cada época. Lourenço, comentando um pouco de sua forma de atuar artisticamente, nos diz:

Almeida Junior contraria qualquer interpretação linear, angariando grande diversidade de fatura e desafiando ser enquadrado em um clichê decifratório, Além da multiplicidade de temas, assina de inúmeras formas em um mesmo momento. Usa cromatismos variados; vale-se de paleta distinta em uma mesma temática; escurece cores em ambientes internos ou passa por uma vaga lumínica cenas de gênero. O desenho se suaviza com o passar do tempo, mas ainda na mesma época, contorna ou não as formas por traça desenhado (LOURENÇO, 2007, p.55).

As referências sobre os sertanejos de Almeida Junior nos permitem relacionar como um arauto do passado, construindo através de imagens quem são esses sertanejos do final do século XIX, quando imaginamos os “desbravadores” do oeste do Brasil ou o Jeca de Monteiro Lobato temos como referência seus traços. Na História não existe a possibilidade de prever, ou lamentar. Mas me permito a questionar: Quais seriam os olhares do ituano para o início do século XX. Mas o fim de nosso artista fora trágico. Ao chegar a Piracicaba, por volta das quinze horas do dia 13 de Novembro de 1899, no

⁸ Caipiras Negaceando de 1888 foi exposta no atelier de Almeida Junior, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e seguiu para Paris na Exposição Mundial em 1889, a mesma em que em Maio Alexandre Graham Bell apresentaria o telefone a D. Pedro II. E Em novembro seria proclamada a República. Em relação aos prêmios se destacam como a aquisição na Exposição Geral da Enba em 1890 já no período republicano e a láurea máxima com a grande medalha de ouro no conjunto das obras: “Caipiras Negaceando” de 1888, “Leitura” de 1892 e “Descanso da Modelo” de 1882 novamente em Paris em 1892.

Hotel Central, Almeida Junior teria recebido um golpe na região da clavícula e em seguida uma apunhalada de faca, na região do coração, proferida por José de Almeida Sampaio. (LOURENÇO, 1980, p. 106) De acordo com informações de jornais da época, o crime teria tido motivação passional e apesar de preso, seu primo Almeida Sampaio, teria sido considerado inocente das acusações já que teria descoberto cartas e juras de amor de sua esposa à Almeida Junior, que teria sido prometida em casamento a ele aos 3 anos de idade, mas se casara com o primo aos 13 anos, enquanto Almeida Junior ainda estava em estudo na Europa.

Referências

- AUMONT, Jacques; **A Imagem**. Campinas. 1993.
- ALONSO, Angela. Epílogo do romantismo. **Dados**, v. 39, n. 1, 1996.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Madri: Katz, 2007.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- _____, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: **O imaginário e o poético na Ciências Sociais**/ José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novais (Orgs), Bauru, SP: Edusc, 2005.
- CASTRO, Isis Pimentel de. Arte & História: A concepção de arte no oitocentos e sua relação com a cultura Histórica. **Saeculum**, Revista de História, nº 14, João Pessoa, PA, Janeiro – Junho 2006. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum14_art02_castro.pdf
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 66-76.
- COLI, Jorge, A violência e o Caipira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 30, 2002.
- COSTA, Tristão Mariano da. Um artista ituano. **Almanach Literário de São Paulo**, 1878. Ano III, p.176- 180.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos Vernissagens: Monteiro Lobato e Desejo de uma Arte Nacional no Brasil**. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- DIAS, Suzana, O exótico e o pitoresco nas pinturas. **Com Ciência, Revista eletrônica de Jornalismo Científico**. Unicamp, Campinas, Junho de 2006. Disponível em: <http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=14&id=131&tipo=0> acessado em 22 de Novembro de 2018.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ECA/USP, São Paulo, 1980.
- _____, Maria Cecília França. **Almeida Junior um Criador de Imaginários**. Editora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2007.

MAIA, Antonio Cavalcanti. **Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e patriotismo constitucional**. Fundação Casa Rui Barbosa, 2001 Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Diversidade_Cultural/FCR_B_DiversidadeCulturalBrasileira_AntonioCavalcanti.pdf acessado em 01 de Dezembro de 2018.

NASCIMENTO, Ana Paula, MAU, Maia in: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Junior: um criador de imaginários**. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.

_____, Ana Paula, Uma Possibilidade de pesquisa em história da arte em um museu: A experiência da exposição “Almeida Junior: Um criador de imaginários” na Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Anais do III Encontro da História da Arte – IFCH/ UNICAMP**, 2007. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/PHILIPPOV,%20Karin.pdf> acessado em 04 de Abril de 2018.

_____, Ana Paula, **Almeida Junior: um criador de imaginários**. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.

NAVES, Rodrigo. Almeida Junior: O Sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP n° 73, novembro 2005 p. 135-148.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n° 30, 2002. p. 56-75.

SILVEIRA, Célia Regina da. **A Epopéia do Caipira: regionalismo e identidade nacional em Valdomiro Silveira**. UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, 1997. (Dissertação de mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Assis, 1997.

Recebido em: 11 de outubro de 2018.

Aprovado em: 05 de junho de 2019.