PAULA GIOVANA LOPES ANDRIETTA FRIAS

ALMEIDA JÚNIOR, UMA ALMA BRASILEIRA?

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

F91a Frias, Paula Giovana Lopes Andrietta.
Almeida Júnior, uma alma brasileira?. / Paula Giovana Lopes Andrietta Frias. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Paulo Mugayar Kuhl.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Almeida Júnior, José Ferraz de, 1850-1899. 2. Arte. 3. Pintura. 4. Arte brasileira. 5. Crítica de arte. 6. História. I. Kuhl, Paulo Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Almeida Júnior, a brazilian soul?"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Almeida Júnior, José Ferraz de, 1850-1899
Art – Painting – Brazilian art – Critic of art - History
Titulação: Mestre em Artes
Banca examinadora:
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl
Prof Drª Maria de Fátima Morethy Couto
Prof Drª Maria Celina Novaes Marinho
Data da defesa: 28 de Junho de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Artes, apresentada pelA Mestrando(a) **Paula Giovana Lopes Andrietta Frias** - RA 995896, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl - IA/UNICAMP
Presidente/Orientador

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto- IA/UNICAMP
Membro Titular

Profa. Dra. Maria Celina Novaes Marinho - CEUNSP
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

À orientação do professor Paulo Mugayar Kühl.

À Professora Maria Celina Novaes Marinho por sua grande colaboração para a organização deste trabalho, representando todos os professores que me apoiaram e ajudaram.

À professora Maria de Fátima Morethy Couto a primeira incentivadora deste trabalho.

Ao Paulo, meu companheiro em todas as horas.

Aos meus pais.

RESUMO

A proposta desta dissertação é um estudo sobre a obra de José Ferraz de Almeida Júnior, abordando questões discutidas pela crítica que se referem a pontos polêmicos de sua produção.

Este estudo trata a produção regionalista do pintor, reconhecida pelos críticos e apontada como marco divisório para a arte nacional. Nessa perspectiva, este trabalho procura analisar alguns aspectos relevantes dessas obras, a fim de compreender o contexto em que surgiram, as diferentes avaliações críticas que receberam e o papel que tiveram no processo de renovação do panorama artístico brasileiro.

ABSTRACT

The proposal of this dissertation is a study on the work of José Ferraz de Almeida Júnior, approaching issues discussed by the critics which refer to controversial aspects of his production.

This study portrays the painter's "regionalista" production, recognized by the critics and pointed out as a dividing mark for the national art. In that perspective this writing analyzes some relevant aspects of these works in order to understand the context in which they appeared, the different critical evaluations that they received and the role they had in the renewal process of the Brazilian artistic panorama.

SUMÁRIO

Introdução.....11

Capítulo 1

A produção artística de Almeida Júnior.....17

1.1 Cronologia 20

1.2 Diversidade Temática.....22
1.2.1 Obras Sacras 22
1.2.2 Paisagens 24
1.2.3 Partida da Monção – Pintura Histórica.....25
1.2.4 Obras Narrativas ou de Gênero 26
1.2.5 Retratos 28

1.3 A Temática Caipira 29

1.4. Contexto Histórico-Cultural.....35

1.5 Influências recebidas pelo pintor 36

1.6 A questão do clareamento da paleta, as cores e a composição.....39

Capítulo 2

Fortuna Crítica.....45

2.1 Contexto do século XIX.....47
2.1.2 Questões biográficas abordadas pelos críticos.....49
2.1.3 O isolamento do artista 52
2.1.4 A relação do artista como o mercado.....53
2.1.5 A partida da Monção 55

2.2 Contexto do século XX 57
2.2.1 O “novo” em Almeida Júnior 61

Capítulo 3

Considerações Finais 65

3. Considerações Finais 67

Referências Bibliográficas 71

Anexos

Anexo A (caderno de imagens).....81
Anexo B (cronologia do artista).....117
Relação dos textos transcritos nos anexos C.....129
Anexo C (fortuna crítica – reprodução integral dos textos).....135

INTRODUÇÃO

“A vida só é possível reinventada”

Cecília Meireles

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é um estudo sobre a obra de José Ferraz de Almeida Júnior, abordando questões discutidas pela crítica que se referem a pontos polêmicos de sua produção.

Almeida Júnior (1850-1899), pintor nascido em Itu, interior de São Paulo, proveniente de uma família de poucos recursos, foi para o Rio de Janeiro estudar na *Academia Imperial de Belas Artes* graças a uma coleta de fundos feita pelo padre Miguel, pároco da Igreja matriz de Itu, seu primeiro incentivador. Complementou seus estudos na *Escola de Belas Artes de Paris* através de uma bolsa de estudos cedida pelo Imperador. Destacou-se como pintor e recebeu diversos prêmios.

Sendo um pintor de formação acadêmica, sua produção se caracterizava pela excelente qualidade técnica, que manteve durante toda a sua trajetória. Na sua extensa produção, as obras que mais chamaram a atenção da crítica foram as de tema regionalista, que retratam o trabalhador rural do interior paulista e seus costumes.

O principal foco deste texto é justamente tratar a produção regionalista do pintor, reconhecida pelos críticos e apontada como marco divisório para a arte nacional. Nessa perspectiva, este trabalho procura analisar alguns aspectos relevantes dessas obras, a fim de compreender o contexto em que surgiram, as diferentes avaliações críticas que receberam e o papel que tiveram no processo de renovação do panorama artístico brasileiro.

O universo da produção de Almeida Júnior é complexo. São muitas as questões a considerar: o contexto histórico e cultural do século XIX, a formação do pintor, o desejo da sociedade (especialmente a paulista) de desenvolver identidades culturais, além da técnica utilizada por Almeida Júnior. Desta forma, abordar as obras de tema regionalista sob este foco torna-se um desafio, por envolver uma realidade tão diversa como a brasileira, num momento de formação de uma identidade artística e cultural.

A complexidade do contexto da produção de Almeida Júnior deve considerar ainda a sua interação com o mercado artístico – do qual recebeu certo reconhecimento, ainda em vida, já que vendeu várias de suas telas –, e uma produção que apresentava duas facetas; em alguns momentos, atendia às normas e técnicas esperadas de um pintor com formação acadêmica e, em outros momentos, apresentava inovações.

Tendo esclarecido a abordagem adotada nesta dissertação, vale ressaltar que meu interesse por Almeida Júnior começou há muito tempo, antes do meu ingresso na pós-graduação. Também nasci em Itu e tomei contato com as obras do pintor na escola primária. Durante o curso de graduação, consegui trabalho no *Espaço Cultural Almeida Júnior,* um projeto municipal que promovia cursos de iniciação artística.

Em 2000, o *Espaço Cultural* passou também a promover palestras e cursos para professores e alunos de escolas de primeiro e segundo grau, com intuito de divulgar a obra do pintor para a comunidade ituana. Para preparar os cursos e palestras, pesquisamos muito e foi a partir desta pesquisa que passei a me interessar pelo tema. Em setembro de 2000, me desliguei do *Espaço Cultural Almeida Júnior*, mas continuei a pesquisa, que resultou nesta dissertação que ora apresento.

Durante a pesquisa, conforme reunia informações e publicações, cada vez mais questões iam surgindo, com relação ao tema tratado nas obras regionalistas, à luminosidade das cores nos diferentes períodos da produção de Almeida Júnior, às influências recebidas pelo pintor, à "brasilidade" das obras. Além de uma diversidade de discussões que envolviam o contexto geral das obras.

A complexidade das discussões e do contexto artístico e cultural brasileiros foi uma das dificuldades em reunir e organizar o material, a quantidade de informações e materiais era extensa e de períodos diferentes, apresentando pontos de vista provenientes do contexto que estavam inseridos.

Algumas dificuldades materiais também tornaram o trabalho mais árduo, a localização e a dificuldade de acesso a arquivos, a má preservação de documentos, disponibilidade de tempo, etc.

As obras de Almeida Junior, principalmente as de tema regionalista, foram bastante discutidas pelos críticos e pela imprensa no século XIX. Em outro momento, já no

século XX, essas obras foram reavaliadas e discutidas sob uma nova perspectiva, a do movimento modernista. Algumas dessas discussões continuaram nos anos que se seguiram, de modo que temos gerações diferentes, com olhares diversos, tratando do tema, por isso a fortuna crítica torna-se extensa e complexa.

> "Assim se por um lado é ampla a bibliografia do assunto, por outro há uma carência qualitativa, tanto sob o ponto de vista de fundamento e coerência de dados veiculados, quando sob o caráter crítico face à sua produção" (LOURENÇO, 1980, p.8).

Embora tenha encontrado uma vasta fortuna crítica, não são muitos os estudos acadêmicos que tratam do artista e de suas obras. Aliás, esse foi um dos motivos que me levaram a propor esse tema para esta dissertação de mestrado.

Na verdade, existem duas dissertações de mestrado sobre o tema. Cada uma apresenta um enfoque diferente. A primeira foi concluída em 1980 por Maria Cecília França Lourenço, sob a orientação da Profª Aracy Amaral, para a *Escola de Comunicações e Artes* da *Universidade de São Paulo*. Trata-se de uma extensa pesquisa de dados biográficos e informações sobre a vida e a obra do pintor.

> "Nortearam, portanto, este trabalho dois caminhos: primeiramente a busca dos elementos essenciais de sua vida e sua obra, referendada por fontes diversificadas e por outro lado, um maior conhecimento da arte francesa e brasileira, assim como dos fatos históricos e eventos culturais vinculados a esse período, favorecendo dessa maneira, uma visão crítica do tema" (LOURENÇO, 1980, p. 9).

Por ter sido o primeiro estudo de caráter acadêmico sobre o tema, foi pioneiro no levantamento de dados de Almeida Júnior e acabou se tornando referência para outras pesquisas posteriores.

A segunda dissertação de Mestrado sobre o tema foi concluída em 2004 por Oséas Singh Júnior para o *Programa de História da Arte e da Cultura* do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da *Universidade Estadual de Campinas*, sob a orientação do

Prof. Jorge Coli. O texto trata da obra "Partida da Monção" e de sua fortuna crítica, propondo pensar a produção do pintor a partir da análise desta obra em particular, Singh Junior também apresenta uma vasta pesquisa, refazendo a trajetória da tela desde sua concepção até sua instalação no *Museu Paulista*.

A presente dissertação está dividida em três capítulos, o primeiro trata das obras de Almeida Júnior, apresentando um panorama geral de sua produção para contextualizar discussões que se darão em torno das questões temáticas e técnicas de suas obras, especialmente as regionalistas.

O capítulo 2 reproduz e comenta trechos de publicações referentes à obra de Almeida Júnior, buscando aprofundar as discussões e aferir as significações e contribuições de tal produção para a arte brasileira.

O terceiro capítulo apresenta algumas considerações finais sobre as reflexões e discussões propostas nesta dissertação. Em Anexo, inclui os textos integrais da fortuna crítica, que reuni durante a pesquisa,[1] e um caderno de imagens contendo reproduções das obras tratadas no texto.

[1] Achei importante incluir os textos no anexo, pois trata-se de um vasto material que estará acessível a outros pesquisadores que venham a se interessar pelo tema.

CAPÍTULO 1

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ALMEIDA JÚNIOR

Capítulo 1

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ALMEIDA JÚNIOR

A preocupação básica deste capítulo será analisar algumas das obras de Almeida Júnior, já que seria impossível tratar o todo, considerando a quantidade de obras produzidas e principalmente a diversidade dos temas tratados pelo artista, entre os quais destacamos: retratos, paisagens, temas religioso e histórico, além das obras regionalistas. Dois critérios foram usados para a seleção das obras: algumas foram escolhidas por representarem a pluralidade dos caminhos percorridos pelo artista, outras foram escolhidas, considerando o interesse deste texto em focar principalmente as questões referentes à produção regionalista do pintor.

As obras a serem discutidas serão: "Derrubador Brasileiro", "Amolação Interrompida", "Caipira Picando Fumo", "Nhá Chica", "Saudades", "Cozinha Caipira", "Violeiro", "Caipiras Negaceando", "Pescando", "Descanso do Modelo", "O Importuno", "Depois da Festa", "Repouso", "Leitura", "Partida da Monção", "Fuga para o Egito" e "Retrato de Prudente de Moraes".

Das obras chamadas regionalistas, foram escolhidas: "Derrubador Brasileiro" por ser a primeira obra em que o pintor introduz tema nacional, "Caipira Picando Fumo" por ser um ícone representativo da obra do artista, "Amolação Interrompida", "Nhá Chica", "Saudades", "Cozinha Caipira", "Violeiro", "Pescando" e "Caipiras Negaceando" por descreverem o ambiente "caipira", a paisagem, vestimenta, utensílios e costumes; para as obras de gênero ("Descanso do Modelo", "O Importuno", "Depois da Festa", "Repouso" e "Leitura"), o critério de escolha foi, em primeiro lugar, a premiação que o pintor recebeu pelas obras e, em segundo lugar, a informalidade com que as cenas são retratadas, gerando um interessante clima de descontração e intimidade, "Partida da Monção" por tratar-se da única pintura histórica produzida por Almeida Júnior, "Fuga para o Egito" uma de suas

obras de tema religioso, e "Retrato de Prudente de Moraes" representando os muitos retratos pintados pelo artista.

1.1. Cronologia

Para a contextualização das obras aqui citadas, apenas relacionarei as exposições e premiações posteriores ao ingresso de Almeida Júnior na *Escola de Belas Artes de Paris*.

No ano de 1880, participa do *Salon Oficiel des Artistes Français* com as telas "Remorso de Judas" e "Derrubador Brasileiro".

Expõe neste mesmo *Salão*: em 1881, "Fuga para o Egito", e após a exposição presenteia D. Pedro II com a tela. Em 1882, "Descanso do Modelo"; e ainda em 1882 a *Academia Imperial de Belas Artes* adquire "Derrubador Brasileiro", "Descanso do Modelo" e "Remorso do Judas".

Em agosto de 1884, participa da *Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes* com as telas: "Fuga para o Egito", "Descanso do Modelo", "Remorso do Judas" e "Derrubador Brasileiro".

Em 9 de outubro de 1888, expõe "Caipiras Negaceando" em seu ateliê em São Paulo e a obra é bem recebida pela crítica paulista.

Em 1890, pinta "Retrato de Prudente de Moraes" e expõe "Caipiras Negaceando" na mostra anual da *Escola Nacional de Belas Artes*, a tela é então adquirida pela instituição.

Em 1892, pinta "Leitura", e em 1893 expõe "Leitura", "Caipiras Negaceando" e "Descanso do Modelo" na *Exposição Internacional Colombiana* realizada em Chicago[2] e recebe Medalha de Ouro pelas obras expostas.

[2] A exposição foi realizada para comemorar a o IV Centenário de Descoberta da América. Cf. SINGH JÚNIOR, 2004, p. 176.

Expõe, em 1894, em seu ateliê "Caipira Picando Fumo", "Amolação Interrompida", "Pescaria", "Pintura", "Salto de Votorantim", "Leitura" e "Estudo de Cabeça"; também neste ano participa da *Exposição Geral de Belas Artes* (RJ) com as mesmas obras. Em outubro inaugura "Retrato de Campos Salles" na *Sala Nobre do Tribunal de Justiça de São Paulo*.

Em 1895, expõe novamente em seu ateliê (desta vez junto com obras de seus alunos[3]) "Leitura", "Recado Difícil", "Batismo de Cristo", "Monjolo", "Ponte da Tabatingueira", "Cozinha Caipira", "Nhá Chica", "Apertando o Lombilho", "Retrato" e "Duas Cabeças". Após a exposição doa ao *Museu de Pintura do Estado* a obra "Leitura".

Ainda em 1895 participa da *Exposição Geral da Escola de Belas Artes* com a obra "Recado Difícil" que, após a exposição, é comprada pela Escola. Também expõe retrato de Bernardino de Campos em São Paulo na *Casa Henchel*.

Apresenta em 1886, novamente o retrato de Bernardino de Campos junto ao de Rubião Júnior, no *Salão Nobre do Tesouro Nacional*, em São Paulo.

Em 1897, entrega a obra "Batismo de Cristo" que havia sido encomendada para a Igreja Matriz da cidade de Amparo, SP; participa também da *4ª Exposição Geral de Belas Artes* (RJ) com as obras: "Caçando", "Ponte da Tabatingueira" e "Tanque Velho"; expõe a obra "Partida da Monção" à rua do paredão (atual Xavier de Toledo) sob o Viaduto do Chá, na capital paulista[4].

Participa em 1898 da *5ª Exposição Geral de Belas Artes* expondo "Água Represada", "Cabeça de Estudo", "Futuro Artista", "Partida da Monção", "Lavadeiras", "São Jerônimo" (estudo), e "Velha Beata" e recebe a *Medalha de Ouro de 1ª Classe* pela tela "Partida da Monção".

Expõe novamente em seu ateliê em junho de 1899, junto com alunos, apresentando: "Violeiro", "O Importuno", "Saudades", "Mendiga", "Piquenique no Rio das Pedras", "A estrada" e "Duas Cabeças de Estudo". Em setembro participa, pela última vez[5], da *6ª Exposição Geral de Belas Artes* (RJ) exibindo: "Mamão", além das obras expostas anteriormente em seu ateliê.

---

[3] Evento amplamente noticiado pela imprensa paulistana. Cf. LOURENÇO, 1980, p.18.
[4] Jornal *O Estado de São Paulo*, 20 de dezembro de 1897.
[5] Morre em 13 de novembro de 1899, assassinado.

1.2. Diversidade temática

Como já dissemos, Almeida Júnior produziu uma grande quantidade de obras, representando temas bastante variados. Em sua fatura, encontramos, entre outras produções: obras sacras, paisagens, cenas narrando costumes e retratos, além das obras regionalistas.[6]

1.2.1. Obras Sacras

A primeira obra significativa de sua carreira, "Apóstolo Paulo", é uma obra com tema sacro pintada em 1869, ano que ingressa na *Academia Imperial do Rio de Janeiro*. Dentre as obras sacras, destacam-se "Remorso de Judas" de 1880 e "Fuga para o Egito" ambas apresentadas no *Salão de Paris* respectivamente em 1880 e 1881.

Na primeira, o artista destaca em primeiro plano a sagrada família e não faz uso de símbolos como auréolas, pombas etc., conforme comenta Lourenço (1980, p.35):

> "Na "Fuga para o Egito" os elementos foram dispostos em acentuado geometrismo, tipicamente neoclássico, o que concentra a atenção do observador para a singeleza da cena de mãe amorosa, protegendo seu filho com um delicado manto. Este contraste entre o rigor da composição e a delicadeza do momento oferece um resultado harmônico e sensível".

Educado em uma família católica, tendo sido coroinha da igreja Matriz de Itu quando criança e tendo como mentor o padre Miguel pároco da referida igreja, que arrecadou fundos e o incentivou para o curso na *Academia Imperial de Belas Artes* no Rio de Janeiro, Almeida Junior não podia deixar de dedicar-se a obras sacras, o que também era tradição entre os pintores acadêmicos, até pela forte ligação cultural da sociedade brasileira

[6] As obras chamadas de "regionalistas" representam o trabalhador rural da região onde Almeida Júnior nasceu (interior de São Paulo), registrando os costumes e o ambiente em que vivia este trabalhador.

da época com a religião que receberam dos colonizadores portugueses. Como vimos na cronologia das obras, as obras sacras também lhe renderam prestígio e prêmios.

Independentemente da questão do tema, desde suas primeiras telas o pintor busca um aperfeiçoamento técnico, que será também responsável pela qualidade de sua produção regionalista. De certa forma, a busca pelo aperfeiçoamento técnico fazia parte do perfil tradicional da produção de Almeida Júnior que sempre trabalhou dentro dos padrões acadêmicos.

Ainda sobre a obra "Fuga para o Egito", Lourenço (1980, p.35) afirma que o quadro demonstra o aperfeiçoamento técnico desenvolvido pelo artista nos cinco anos em que esteve no Rio de Janeiro. A autora afirma que, durante o curso na *Academia Imperial*, Almeida Júnior não apresenta em sua produção modificações consideráveis, mas um gradativo aperfeiçoamento de suas técnicas. E observa ainda que em um retrato apontado pela crítica como um dos primeiros pintados pelo artista, "Retrato de Anna Eufrosina"[7] (*Museu Paulista*), o tratamento técnico é bastante primário: os volumes são tratados separadamente, o pintor não consegue uma passagem gradativa do claro para o escuro, além de desproporção entre a cabeça e o corpo.

Almeida Júnior apresentava habilidade para o desenho e a pintura, porém o domínio técnico apresentado em sua produção posterior é resultado de seu aperfeiçoamento durante o curso na *Academia Imperial* e na *Escola de Paris*. Sobre esse aspecto, Maria Cecília França Lourenço, em seu texto *Revendo Almeida Júnior*[8],comenta que:

> "Sua viagem à Europa foi uma época de saltos qualitativos e adoção de características marcantes encontradas em quase toda sua realização, ganhando sua fatura alto nível técnico, pessoal e sensível" (LOURENÇO, 1980, p. 35).

Em "Remorso do Judas", o arrependimento traz a Judas a imagem da crucificação em miniatura, ao fundo, quase que irreal. Este recurso da miniatura não é comum em seus quadros.

---

[7] Ver figura 18 (anexos).
[8] LOURENÇO, M.C. F. *Revendo Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 1980.

> "A figura principal está atormentada por arrependimento de ter delatado Cristo e assim a ação se passa em seu íntimo, recaindo a opção do artista na linha sinuosa. Esta nasce na cena do alto à direita, que é exatamente a da crucificação, sendo que a estrada e o próprio movimento das cruzes caminham até a mão que sustenta a cabeça, percorrendo suas vestes e terminando no saco de dinheiro caído no chão que representa o fruto de sua atitude" (LOURENÇO, 1980, p. 131).

1.2.2. Paisagens

No conjunto das obras de Almeida Júnior, as paisagens foram pintadas em menor número, e em sua maioria representam paisagens da região de origem do artista, dentre elas podemos destacar "Piquenique no Rio das Pedras" de 1899 e "Paisagem do Sítio do Rio das Pedras", também de 1899. Nelas predomina uma intensa gama de verdes, que difere da paleta com maior número de cores apresentada nas demais paisagens, e a mata parece ganhar destaque sobre as formas. Ambas produzidas concomitantes a obras regionalistas e a retratos mostram as várias faces da produção do pintor que se dedicava aos diferentes temas como se houvesse mais de um pintor em sua essência.

Produziu ainda "As Lavadeiras" de 1875; "Cachoeira do Salto de Itu" de 1886; "Salto de Itu" de 1886; "Cachoeira de Votorantim" de 1893; "Salto de Itu" de 1894[9]; "Guarujá" de 1895; "Marinha" de 1895; "Paisagem Fluvial" de 1899; "A Estrada" de 1899 e "Paisagem do Rio Piracicaba" sem data. Com poucas exceções, como "Guarujá", "Louvre" (1880), "Figuras de Paris" (1880) e "Costa da África" (sem data), as demais paisagens que Almeida Júnior produziu retratam a região onde nasceu. São paisagens de sua cidade natal e de cidades vizinhas a Itu, como Piracicaba, Rio das Pedras e Salto, que mostram seu interesse pela região. Em busca de inspiração para suas obras, o pintor

[9] Esta obra, diferente da que pintou em 1886, apresenta uma vista de um outro ângulo da mesma cachoeira situada em Salto, cidade vizinha a Itu.

freqüentava fazendas e propriedades de amigos, bem como paisagens conhecidas, onde os moradores costumavam fazer passeios e piqueniques.

1.2.3. Partida da Monção – Pintura histórica

A obra "Partida da Monção" única de tema histórico na produção de Almeida Júnior representa a partida de uma das expedições fluviais chamadas monções, que partiam da cidade de Porto Feliz subindo o rio Tietê a fim de explorar os rios Paraná e Paraguai. Terminada em 1897, trata-se de uma tela de grandes medidas (6,40 x 3,90m), característica comum as pinturas de tema histórico.

A pintura da "Partida da Monção" foi encorajada por Cesário Motta Junior[10] que na ocasião era secretário do interior (nascido em Porto Feliz) e havia fundado o Instituto Histórico Geográfico (IHGSP) em 1894, gozava de prestígio político e cultivava bom relacionamento com o pintor, que também foi um dos sócios fundadores do IHGSP.

> "As monções – diversas em suas características e finalidades, dos movimentos dos bandeirantes – eram dedicadas ao comércio e foram expedições decisivas para a integração do nosso atual território e para a formação e consolidação da unidade nacional." (HOLANDA,1990).

Antes de pintar a tela Almeida Júnior estudou documentos[11], entrevistou pessoas e observou o local da cena buscando oferecer a sua interpretação rigor histórico. Apesar da preocupação com os detalhes, o pintor enfatiza o aspecto humano.

---

[10] Embora existam referências na fortuna crítica da obra de que tenha sido uma encomendada do governo, Singh Júnior afirma em sua dissertação a respeito da obra, não ter encontrado documentação que registre a encomenda, mas encontrou indícios de que havia intenção de compra: o fato de o artista ter introduzido na tela Campos Salles (que havia assumido a presidência do Estado Paulista) representando um herói das Monções; o regulamento do Museu Paulista que previa a criação de uma pinacoteca e uma comissão para julgar o valor dos quadros que o Estado desejasse adquirir e visita do pintor acompanhado de Cesário Motta Jr. ao edifício comemorativo da independência com o objetivo de ali instalar uma galeria de pintura.

[11] Almeida Júnior dedicou dois anos de estudo e trabalho na produção da obra, de 1895 a 1897.

A obra retrata o momento da partida, a benção do padre aos desbravadores, o abraço de despedida dos familiares que vão ficando a margem do rio enquanto as embarcações começam a partir.

> "Baseando-se em esboços de Hercules Florence, Almeida Júnior executou esse seu quadro célebre no qual se vê a partida, desde o Porto de Araritaguaba (atual Porto Feliz, às margens do Tietê) de uma expedição fluvial paulista em busca do ouro de Mato Grosso, descoberto em meados do Séc.XVIII. A fidelidade histórica, espelhada por exemplo na fiel observância dos trajes, é de longe suplantada pela qualidade da obra, banhada de esplêndida luminosidade." (TEIXEIRA LEITE, 1999)[12]

1.2.4. Obras narrativas ou de gênero

Nas obras narrativas, Almeida Júnior representou seus personagens de forma descontraída, retratou costumes e o cotidiano burguês de sua época, dentre estas cenas destacamos "Descanso do Modelo", "Depois da Festa", "O Importuno" e "A leitura".

> "Os figurantes nestas composições desempenham suas ações numa grande proximidade do observador, recurso este que o introduz na intimidade da conversa discreta, ou do repouso descontraído e revelador das formas da mulher, bem como do momento informal do pintor que assiste sua modelo tocar piano, tendo esta o corpo parcialmente coberto, incluindo igualmente a conversa de ambos num terraço e a visita indesejada que chega ao ateliê" (LOURENÇO, 1980, p.129).

Nessas obras, a composição está vinculada à narrativa, Almeida Júnior utiliza sua qualidade técnica para organizar a composição das cenas, visando conduzir o

[12] LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos da Pintura Brasileira.** Edição eletrônica (cd-rom). RJ: Log On, 1999.

espectador ao contato com a intimidade da personagem ou com os acontecimentos que podem envolver o que se passou antes e depois da cena.

Nas obras narrativas, o pintor retrata episódios do cotidiano, momentos do dia-a-dia que, nos limites de uma cena, revelam sua beleza. É como se Almeida Júnior buscasse o improviso, a naturalidade. As obras em questão são: "O Importuno", "Depois da Festa", "Repouso", entre outras. Tais obras têm um aspecto em comum com as obras regionalistas de Almeida Junior: apesar da diferença temática, representam uma busca por momentos menos idealizados.

Como dissemos, nessas obras narrativas, Almeida Junior não apenas compõe a cena, mas também coloca o espectador "dentro" dela. Assim, em "O Importuno" deixa o espectador intrigado a se perguntar: por que teria se vestido a modelo que aparecia nua na tela em que trabalhava o pintor retratado? Quem teria chegado e interrompido o trabalho do artista? Por que este alguém seria tão indesejado?

Sobre essa obra, houve divergências por parte dos biógrafos de Almeida Júnior, sobre quem seria a modelo representada do quadro. Alguns pensavam ser Maria Laura[13] a mulher retratada: por haver muitas semelhanças físicas entre ela e a personagem. Muitos acreditavam ainda que o "indesejável" seria uma referência velada ao marido dela, que interrompia o romance do casal. Porém, o fato de o pintor ter enviado tal obra para uma exposição coletiva parece descartar esta hipótese. Tratando-se de um romance clandestino, o pintor teria motivos para não tornar pública a pintura, se esta realmente retratasse sua amante. A dúvida sobre a identidade da modelo pode ter sido alimentada pelo fato de existir uma certa semelhança física entre Maria Laura e Rita de Paula Ybarra, que realmente posou algumas vezes para o artista e era mãe do único filho que Almeida Júnior reconheceu em testamento.

Em "Depois da Festa", "Repouso" e "A Leitura" o pintor retratou a figura da mulher de maneira mais solta em momentos de intimidade, numa postura que rompia com a moral tradicional. A obra "Depois da Festa" mostra a jovem após voltar de uma festa, na intimidade de seu quarto usando trajes de baixo com um olhar distante, como quem

[13] Almeida Júnior mantinha relações amorosas com Maria Laura do Amaral Gurgel cujo marido, José de Almeida Sampaio foi o assassino do pintor.

sonhava com a festa... Em "Repouso", Almeida Júnior também flagra a mulher bastante à vontade, com seu vestido aberto em um momentâneo cochilo onde deixa cair o livro que estaria lendo. Em ambas situações, o pintor nos coloca a observar a personagem como se entrássemos em seus aposentos sem sermos vistos.

1.2.5. Retratos

O artista pintou um grande número de retratos. Na época, muitos artistas garantiam sua subsistência pintando retratos, o que é provável também no caso de Almeida Júnior.

O próprio Almeida Júnior escreve, em uma carta-artigo publicada no jornal *Correio Paulistano*, justificando seus retratos como forma de subsistência e fazendo um desabafo sobre a resistência apresentada pelo mercado:

> "(...) eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que no entanto agrada quem m'os paga.
>
> " (...)
>
> Fazer arte pela arte é dom para os "dilettanti", ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e para viver precisam vender suas telas (...)"
>
> "(...) O freguês! (...) Se lhe dermos um quadro como obtivemos da natureza, em toda sinceridade, de tons neutros, o freguês não quer, e ficaríamos nós de estômago vazio a ver navios e as nossas telas pelas paredes do atelier entregues a nossa exclusiva admiração e às teias de aranha" [14].

Almeida Júnior executou seus retratos de forma tradicional. Na escolha das poses, através das cores, neutras e de pinceladas lisas.

---

[14] Almeida Júnior – *Correio Paulistano* – 03/08/1890. – A carta foi escrita em resposta a um artigo publicado por Filinto de Almeida, articulista do jornal *O Estado de São Paulo*, que criticava uma exposição Benedito Calixto, usando para isso (de forma indigna) opiniões que Almeida Júnior teria dado sobre a obra de Benedito Calixto.

Alguns retratos foram pintados no mesmo período das obras regionalistas, porém apresentam as mesmas características tradicionais que apontamos anteriormente, é como se houvessem dois pintores, trabalhando de forma diferente: um tratamento era dado aos retratos e outro, diferente, para as obras regionalistas. O motivo provável apontado pelos biógrafos do artista seria o fato de que estes retratos, que eram encomendados por homens públicos ligados à política, fazendeiros importantes e pessoas notórias da sociedade, deveriam atender às exigências de tal mercado.

> "Assim, as mulheres preferivelmente deviam transmitir uma firmeza na expressão, aliada a uma certa fragilidade, bondade e candura, no porte e no rosto: já os homens numa ótica mais ativa, ligada à posição e função sociais, razão pela qual suas expressões eram mais fechadas e altivas, sendo muitas vezes ambientados numa escrivaninha, estantes, ou até mesmo em paisagens rememorativas de seus feitos militares e de sua terra natal" (LOURENÇO, 1980, p. 42).

O retrato, muito comum no século XIX, é uma fonte de referência das tradições e costumes dessa sociedade. Ser retratado por um pintor renomado era um sinal de status, os traços fisionômicos deveriam ser fiéis ou favorecerem a imagem do retratado. Por conta da realidade deste mercado, os retratos pintados por Almeida Júnior foram bastante tradicionais.

1.3. A temática caipira

Uma das principais inovações que podemos observar na obra de Almeida Júnior foi o tema; a cultura chamada caipira, representando a "gente" do interior paulista, caracterizada por costumes curiosos, muita religiosidade, linguajar arrastado, feições ingênuas e hábitos distantes dos padrões seguidos na capital carioca.

A introdução dos elementos da cultura e do homem do interior de São Paulo em suas obras foi algo novo, possivelmente um dos pontos mais fortes apresentados em sua produção.

Para um pintor tradicional como Almeida Júnior, cuja técnica seguia os padrões acadêmicos, fruto de uma cultura artística neoclássica, a representação da cultura regional, documentada com aparente interesse de valorização e divulgação, pode ser entendida como algo realmente novo, porém o diferencial é que no caso do pintor a inovação se deu sem que houvesse um rompimento com os valores que havia recebido, sem abandonar sua qualidade técnica e, conseguindo espaço no ambiente cultural brasileiro para tal, participa de exposições e recebe críticas favoráveis especialmente da imprensa paulista.

É claro que este apoio não é incondicional, como veremos no capítulo 2 que trata das críticas sobre sua produção, também foi criticado pela escolha do tema, porém essa opção, da forma como foi trabalhada pelo pintor, não lhe custou o prestígio que havia conquistado. No caso de Almeida Júnior a inovação se dá de forma cuidadosa e gradativa, sem grandes transgressões.

A respeito das inovações presentes na produção de Almeida Júnior, Gilda de Mello e Souza afirma:

> "Não é possível entender bem a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação [de Almeida Júnior], que ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e os personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e talvez reformular a luz. É com ele que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro".
>
> "A crítica está de acordo quando o aponta como um marco divisório incontestável da pintura de cunho brasileiro, mas diverge quando se trata de situar onde, precisamente, se teria processado a inovação. Isto é, a reformulação que provocou no código se deu no nível dos temas, instaurando na pintura certo regionalismo, ou no nível da notação cromática e luminosa" (MELLO E SOUZA, 1974, p. 122-123).

Como comentamos, o tema, ou mais precisamente, a eleição de um tema que diferia do tradicional , representou não apenas uma renovação dentro da produção de Almeida Júnior, mas também a inserção do ambiente "caipira" nos assuntos artísticos do século XIX. Como qualquer obra, a de Almeida Junior, refletiu o contexto político, social e

cultural no qual o pintor estava inserido. Era resultado do ambiente da época, que misturava a influência da tradição européia à busca de uma identidade nacional.

O pintor sempre foi muito atraído pela cultura caipira, já que era, ele próprio, filho de tal cultura, e manteve-se próximo de sua terra por ter fortes laços com parentes e amigos que lá viviam. Quando volta de Paris, Almeida Junior instala seu ateliê em São Paulo e não no Rio de Janeiro. Seria para estar mais perto de Itu? Talvez essa proximidade e a influência do ambiente sejam responsáveis pela escolha do tema.

Sobre este contexto cultural, Aracy Amaral comenta:

> "Ninguém ignora que a riqueza é campo propício para o florescimento das artes, que só surgiriam na província de São Paulo com a emergência da economia da cana-de-açúcar, no final do século XVIII. Localizada na região de Itu, Piracicaba, Jundiaí, Campinas. Não é por acaso que nessa mesma região apareceria a pintura de um frei Jesuíno do Monte Carmelo, a obra de um Miguel Benício Dutra em meados do século XIX e, pouco depois, um pintor como Almeida Júnior, fruto da prosperidade do café, seguidos, já neste século, pela pintura de uma Tarsila" (AMARAL, 1990, p. 60).

A primeira obra de sua autoria a apresentar o tema regionalista foi "O Derrubador Brasileiro", pintada em 1879, enquanto Almeida Júnior estava em Paris; a paisagem pintada de memória, representando a mata brasileira, e a maneira como o artista focaliza o modelo, visto de baixo para cima, são pontos fortes na construção da cena. Porém, a cena não apresenta o mesmo tratamento técnico observado nas obras posteriores que representam temas regionalistas, a luminosidade e o colorido diferem, em alguns aspectos, das obras que produzirá mais tarde. Outra diferença é que, como Almeida Junior produziu "O Derrubador Brasileiro" na França, não só a paisagem foi pintada de memória, mas também o modelo que posou para a obra era um italiano, enquanto as outras obras regionalistas foram pintadas a partir da observação do real, usando como modelos pessoas que viviam no interior, em fazendas ao redor da cidade de Itu.

Sendo um artista de formação acadêmica, Almeida Júnior trabalhava sempre a partir da observação do real. Ao pintar as cenas representadas nas obras regionalistas, essa

abordagem se manteve: escolhia lugares e modelos reais, que eram parte significativa do ambiente que pretendia retratar.

Para melhor ressaltarmos as diferenças entre essa primeira obra de cunho regionalista (“O Derrubador Brasileiro”) e as produzidas alguns anos depois, observemos “Amolação Interrompida”, de 1894. Nesta obra, o artista observou a paisagem e fez esboços sob a luz natural, e o modelo que posou para a pintura era um conhecido do pintor que morava e trabalhava na roça. Um dos pontos que chama a atenção na cena é a interação com o espectador: o homem retratado olha para fora do quadro como se estivesse cumprimentando alguém.

> "Os caboclos de seu pincel poderiam sair de seus quadros para conversar com a gente sobre muita cousa que os livros ignoram" (PEREIRA DA SILVA, 1946,p.138).

As obras regionalistas de Almeida Júnior documentam a vida do caipira, mostrando suas casas, vestes, utensílios e registrando seus costumes. Esse contato com o homem do interior conferiu singularidade à obra do pintor.

Uma de suas obras mais conhecidas, “Caipira Picando Fumo” tornou-se um ícone da pintura brasileira: as feições rústicas do caipira, seus trajes, os pés descalços e as calças arregaçadas, a maneira como se concentra em cortar o fumo, a casa ao fundo, uma espécie de escada improvisada para a entrada da casa na qual está sentado, mas, especialmente a composição da cena e o tratamento dado às cores e as sombras chamam muito a atenção.

Na obra “Derrubador Brasileiro”, o fundo é escuro e há uma sombra criada pela pedra onde o personagem está encostado. Para demarcar esta sombra, o artista utiliza tons de sépia e marrom. Somente no canto superior esquerdo, aparece uma parte do céu e algumas árvores que lembram as florestas tropicais. No todo da composição, a sombra prevalece.

Esta paleta um pouco mais escura também é utilizada na obra “Descanso do Modelo”, ao contrário das cores que compõem obras como “Amolação Interrompida” onde o personagem é colocado a favor da luz, os tons de ocre e alaranjado prevalecem

transmitindo a luminosidade da cena e nas sombras o pintor utiliza tons acinzentados ao invés de sépia.

A fidelidade com que o artista retrata essas pessoas e seus costumes, pode ser observada também em todas as suas obras sobre o tema. Na obra "Nhá Chica", vemos uma mulher que olha pela janela com seu "pito", uma senhora de feições duras (talvez aparentando ser mais velha do que realmente é), mãos envelhecidas pelo trabalho pesado, sem nenhuma vaidade. Ficamos a imaginar a rotina da personagem, sua história, em que estaria pensando? Certamente esperando seu companheiro? Também o batente da janela e o fundo onde aparece parte de uma cerca de bambu conferem ainda mais realidade à cena. Nesta obra, como em várias outras do pintor, o pensamento da personagem transcende os limites da tela, porque a partir da obra podemos refletir além da cena representada. Em "Nhá Chica", Almeida Júnior narra a cena, colocando o espectador "dentro" dela.

Essa forma de retratar é muito utilizada pelo pintor em diversos momentos de sua obra. Em "Saudades", por exemplo, uma mulher olha a foto da pessoa querida e chora com saudades... Nesse caso, também é explorado, de maneira forte, o envolvimento psicológico entre personagem e espectador. O tratamento dado à cena nos faz imaginar os detalhes da história da personagem, levando nos até mesmo a associar suas saudades às nossas.

Em "Cozinha Caipira" Almeida Júnior nos coloca em contato com os instrumentos usados em uma cozinha caipira, o fogão de lenha, o forno caipira, o tacho e o pilão; a mulher a peneirar, a pouca iluminação evidenciando as paredes de pau-a-pique e o telhado sem forração, a galinha que aparece na porta ao fundo, solta, demonstram a rudeza e a simplicidade do ambiente, é como se realmente pudéssemos entrar nesta cozinha.

Outra obra que vale a pena citar, pois também transcende os limites da cena representada na tela é "Violeiro". O casal, num momento de ócio, a cantarolar, parece se integrar à arquitetura, os batentes rústicos, as paredes de taipa. Embora os dois estejam juntos, cada um parece voltar-se para dentro de si, num devaneio individual. É como se cada um viajasse no dedilhar da viola e se permitisse sonhar. A mulher segura o xale, como se estivesse se permitindo, ainda que apenas desta vez, um gesto charmoso.

Uma outra obra regionalista, que também apresenta essas características peculiares, é "Caipira Negaceando". A começar pelo título, onde o artista se apropria de um termo "caipira", *negacear*. Essa palavra significa: espreitar, para surpreender a caça. Novamente temos os trajes, as feições, cada detalhe da vestimenta, das posições dos caçadores, tudo muito bem representado. Sobre essa obra, Freire comenta:

> "Há um clima de mistério e expectativa exalando dessa pintura, na qual se vêem três homens preocupados em surpreender... O frescor da mata é dado pelas plantas orvalhadas, que são constituídas de líchens, peroba, cipós, bromélias e musgos" (FREIRE, 1910, p.7).

Almeida Júnior gostava de caçar e pescar e estes temas aparecem em suas obras: a caça, em "Caipiras Negaceando"; a pesca, em "Pescando". Os conhecimentos e experiências que o pintor tinha dessas atividades lhe valeram na concepção das obras.
Para pintar "Caipiras Negaceando", de 1888, Almeida Junior usou como modelos o pintor Pedro Alexandrino, que está ajoelhado, e um morador do Cambuci (SP). Colocou os homens na mata "em ação" para construir a cena da forma mais realista.[15]

Como comenta Lourenço, o pintor foi cuidadoso ao retratar os detalhes da caça nesta obra:

> "Gostava de caçar e seu registro de roupas e movimentos foi perfeito: o mais novo apóia-se no joelho, estando a outra perna dobrada e o de lenço na cabeça está imóvel, com a mão no ombro do companheiro, como para lhe chamar a atenção. A cabeça dos dois está protegida por um lenço estampado de branco e preto, bastante decorado.
>
> "As calças estão arregaçadas, facilitando o movimento sendo que a do caçador da direita está gasta nos joelhos; este tem uma espécie de colete chamado surtum, de cujo bolso se entrevê um pedaço de palha para enrolar o fumo, indispensável para o caboclo. A camisa clara, aberta no peito, de mangas compridas e arregaçadas, está sempre presente nessas telas, pois era bastante característica na vestimenta do caipira. Mas ao fundo da tela há um

[15] Correio Paulistano, 10/10/1888.

> terceiro caçador que se confunde com a natureza, revelando bem a posição de espreita" (LOURENÇO, 1980, p. 81)

1.4. Contexto histórico-cultural

Por acontecer num momento historicamente propício, a produção do artista possivelmente continha o desejo da valorização do nacional, desejo este que mais tarde será intensificado, culminando, nos anos 20, no movimento modernista, cujos idealizadores apontam a importância da obra de Almeida Júnior, afirmando que a busca pela valorização da imagem paulista e dos valores "caipiras" estão sintetizados em sua produção.

> "O Brasil do século XIX ensinava e exigia de seus artistas respeito às conquistas acumuladas ao longo da história da arte. Como eram poucas as escolas especializadas no setor, poucas as iniciativas de promover e divulgar obras através de exposições e mesmo pela imprensa, sendo também restrito o mercado para os pintores, houve uma interdependência entre o mercado e pintores, servindo aquele de barreira para uma mudança significativa" (LOURENÇO, 1980, p.72).

O lento desenvolvimento econômico tinha como conseqüência um ambiente cultural acanhado. E a partir dos acontecimentos que se deram nesse século, como a implantação da República, o desenvolvimento da economia cafeeira, a imigração e a industrialização, o Brasil inicia um processo de afirmação nacional.

> "Tendo o aparecimento de uma burguesia mais requintada, culta e permeável à aceitação de novas propostas, vindas principalmente da França. Isso explica porque o início da mudança dos padrões acadêmicos só ocorreu na obra dos pintores nascidos em torno de 1850, intensificando-se quando uma nova geração, representada especialmente por Eliseu Visconti efetuou um clareamento da paleta e alterou o tratamento pictórico, aceitando só então as formulações impressionistas...
>
> "Suas contribuições [de Almeida Júnior] mais relevantes foram, desta maneira, em outros campos, destacando-se a introdução da figura simples do homem da zona rural em suas telas

> e sua atuação significativa no meio cultural acanhado e provinciano de São Paulo no fim do século XIX. (LOURENÇO, 1980, p.73).

Como já comentamos, a segunda metade do século XIX, é um momento onde o Brasil busca desenvolver e descobrir identidades, momento em que especialmente São Paulo busca valorizar o trabalhador rural do interior, em detrimento do imigrante estrangeiro. É neste ambiente que Almeida Júnior pinta suas obras regionalistas.

1.5. Influências recebidas pelo pintor

Para contextualizar a obra de Almeida Júnior precisamos tratar, além do ambiente cultural brasileiro, algumas referências que podem ter influenciado a produção do pintor.

Uma destas questões seria a influência de Pierre Puvis de Chavannes[16] na obra "Partida da Monção", a discussão foi provocada pelo artigo publicado no Jornal do Comércio de 13/09/1898[17]:

> "... o seu trabalho é uma tela decorativa, pintada em grisaille na maneira moderna de Puvis de Chavannes e que tem tido grande número de sectários, Já o ano passado o Sr. Almeida Júnior nos dera um prenúncio de sua tendência atual, que agora nos parece mais acentuada..." (apud LOURENÇO, 1980, p 70).

Mais adiante, o artigo comenta a luminosidade e o uso de tons e cores que seriam característicos da produção de Chavannes, associando a obra de Almeida Júnior à escola chavanista. Porém, o enevoamento presente na obra "Partida da Monção" retrata a

[16] Pierre Puvis de Chavannes, pintor francês (1824-1898).
[17] Segundo Mário Barata, provavelmente Gonzaga Duque era colaborador do jornal no período. Cf: LOURENÇO, 1980, p. 93.

névoa[18] comum no rio Tietê pela manhã e somente nesta obra o pintor se utiliza deste recurso, também por isso descarta-se a teoria da influência da luminosidade de Chavannes. Desta forma, observa-se que o enevoamento se deva apenas à intenção de representar a neblina do Tietê.

Esta discussão foi revista a partir da publicação do artigo "Almeida Júnior" de Monteiro Lobato, na *Revista do Brasil*, em 1917, que argumenta contra a afirmada influência.

> "A Partida da Monção, salvo melhor juízo, é a única obra em que Almeida Júnior recorre a esse enevoamento[19], obtido por uma gama de cinzas, referido pela crítica. Filiar este recurso estilístico à escola de Puvis de Chavannes parece ser, como observou Monteiro Lobato, uma atitude ligeira. (SINGH JUNIOR, 2004, p.116)

Oséas Singh Júnior, em sua análise, descarta esta hipótese e comenta que em 1898, ano seguinte à primeira exposição da obra Partida da Monção, ocorre a morte de Chavannes. São feitas exposições em sua homenagem e a produção do pintor é amplamente discutida.

Singh Júnior compara "Partida da Monção" e "O pobre pescador" (de Chavannes), apontando afinidades no tratamento do espaço e no enquadramento entre as obras, mas aponta especialmente, diferenças no tratamento dos personagens:

> "Enquanto o interesse de Almeida Júnior está colocado na relação dos personagens e sua integração com a natureza, Chavannes está preocupado com o retrato de observação penetrante, busca uma emoção de raiz romântica e intensidade dramática. Em Almeida Júnior, ao contrário, a emoção é contida. Há drama na *Partida da Monção*, mas o resultado não é dramático".(SINGH JUNIOR, 2004, p.114)

---

[18] Os estudiosos da obra de Almeida Júnior confirmam, através de relatos da historiografia da navegação fluvial, que, no período das cheias em que navegavam as monções, a neblina era bastante comum no Tietê.

[19] É relevante mencionar que na obra citada Almeida Junior faz uso da técnica da velatura (diluição de uma cor pura usando um solvente ou verniz, formando uma camada transparente que suaviza os tons). Técnica essa bastante utilizada no século XIX sendo parte do aprendizado nas academias e escolas de arte.

Analisando o texto de Monteiro Lobato, Singh Junior confirma que o crítico está correto ao afirmar que o "enevoamento" da tela ("Partida da Monção") não é um recurso de Chavannes, porém critica Lobato pelo "entusiasmo nacionalista" do artigo, que não busca referências formais para apoiar a busca pela individualidade de Almeida Júnior.

Este "entusiasmo nacionalista" é característico deste momento histórico, quando os críticos e escritores modernistas ou não, desejavam afirmar e buscar identidades para a arte nacional, porém devido ao "entusiasmo do momento" e até pela proximidade temporal ficava difícil para tais autores desenvolver tais discussões de forma imparcial e apoiada em questões formais e técnicas.

A proximidade temporal e a busca de afirmação fez com que alguns autores modernistas, em certos momentos desenvolvessem discussões acaloradas referentes à produção de Almeida Júnior. O exemplo do artigo de Monteiro Lobato é um, dentre outros.

De qualquer forma, discutir as influências que o pintor pode ter recebido não coloca em dúvida o valor ou a individualidade da sua produção, apenas seria uma forma de entendê-lo como parte do contexto cultural e da realidade histórica de sua época.

Singh Júnior discute ainda uma possível influência de outros dois pintores a obra de Almeida Junior. Um deles seria Jean François de Millet[20] (1814-1875), cuja obra "O Ângelus", exposta em 1867, teve grande sucesso e foi amplamente publicada.

> "Em 1848, o ano do Manifesto comunista e das grandes lutas operárias, François Millet expõe um quadro que representa um camponês no trabalho: a ética e a religiosidade do trabalho rural continuarão sendo os temas dominantes de sua obra. Pela primeira vez apresenta-se um lavrador como protagonista da representação, como um herói moral... A burguesia se entusiasma com Millet por pintar os camponeses, que são trabalhadores bons, ignorantes, sem reivindicações salariais nem veleidades progressistas..." (ARGAN, 1996, p.71).

A discussão levantada por Singh Junior apresenta uma importante contextualização histórica, que vejo com um dos pontos mais relevantes da questão. Mas o

[20] Ver figura 20 (anexos A).

foco do texto aponta semelhanças na composição e na construção dos personagens entre a obra "O Ângelus" e "Recado difícil" de Almeida Júnior.

O segundo seria Leon Augustin Lhermitte[21] (1844-1925), cuja tela "O pagamento dos segadores" foi sensação no Salão francês de 1882. Ano em que Almeida Júnior participa do mesmo salão com a obra "Descanso do Modelo".

Nesse caso, Singh Junior discute a proximidade de alguns detalhes da obra com "Caipira Picando Fumo" e aponta o geometrismo da composição e a forte presença visual que o personagem protagonista exerce na tela como pontos de correspondência entre as obras. A análise parece pertinente se observarmos atentamente as obras. A composição das cenas, a forma de retratar os personagens, vários elementos parecem convergentes.

Singh Junior cita também um trecho de uma carta datada de 16 de julho de 1897 escrita por Almeida Júnior a Pedro Alexandrino, em que o pintor comenta que acompanhava as novidades nas artes por meio de publicações, o que poderia ser mais um indício de que tais obras tenham sido referência para sua produção.

> "Nem uma surpresa causou-me as suas impressões sobre o Salão deste ano, eu já estava convencido da sua fraqueza pelas críticas e ilustrações dos jornais de lá (Paris), que confesso muito me orientam"[22]. (apud LOURENÇO, 1980, p. 221)

1.6. A questão do clareamento da paleta, as cores e a composição

As obras regionalistas de Almeida Júnior dividem os críticos no sentido de apontar possíveis inovações como o tema ou a cor. A cor é, sem dúvida, um aspecto muito discutido nessas obras. O pintor apresenta no conjunto de suas obras vários momentos, e se divide entre o tradicional e a renovação. Lembremo-nos de que alguns de seus retratos são pintados concomitantemente a obras regionalistas.

---

[21] ver figura 19 (anexos A).

[22] É relevante comentar que tanto Millet como Lhermitte tiveram suas obras amplamente divulgadas em gravuras chamadas "imagerie", gravuras acompanhadas de texto, publicadas com preços acessíveis, o que as tornara um produto de grande consumo no século XIX. Cf: LOURENÇO, 1980, p. 221.

Sobre as novas cores em sua paleta, o próprio Almeida Júnior escreve em carta enviada a Pedro Alexandrino, que fora seu aluno:

> "Basta olharmos para a pintura externa dos nossos prédios, para o motivo da decoração interior das casas, para a espetaculosa toalete das senhoras; em tudo domina o tom de oleografia, o gosto pelas cores fortes e o desdém pelos tons médios" (São Paulo, 16 de julho de 1897) [23].

Embora consideremos, no presente trabalho, ser o tema a principal inovação apresentada nas obras regionalistas de Almeida Junior, é preciso ressaltar que muitos estudiosos apontam como maior novidade a questão do clareamento de sua paleta e o fato de que as cores usadas em suas obras regionalistas seriam mais vivas. Esses aspectos das obras regionalistas também mereceram dos críticos explicações distintas: era reflexo da natureza tropical ou uma influência da pintura dos franceses?

A questão da luz nas obras regionalistas foi extremamente discutida pela crítica. Alguns autores, como Luis Martins acusam Almeida Júnior de não tomar contato com a "luz impressionista" e por isso não ser um indivíduo representativo de seu século, porém não podemos pensar a produção do século XIX sem considerar o contexto artístico do período; para um pintor que estudou na *Academia Imperial do Rio de Janeiro* e que viajava para a França com bolsa de estudos para complementar sua formação na *Academia de Belas Artes de Paris*, o Impressionismo não passou por seu caminho e nem esteve entre suas aspirações.

A discussão sobre a questão da luz na obra de Almeida Júnior é uma das mais polêmicas entre os críticos, que apresentam diferentes argumentos com relação à influência do impressionismo francês.

> "Ora, já isso (a introdução de tema caipira) constitui um marco em nossa pintura. Muito embora de sua permanência em Paris não lhe adviesse nenhuma influência da presença fascinante

[23] apud Singh Jr., Oséas. Almeida Júnior, o artista e sua obra. In Brasil Século XIX: Imagens da cultura (Exposição Digital). Campinas: Instituo Herbert Levy, 2001.

> dos vanguardeiros impressionistas em pleno apogeu renovador..." (TEIXEIRA, 1950, p. 6).

Alguns autores acusam o pintor de não ter tomado contato com o movimento; o que deveria ser visto como algo natural considerando a formação do pintor e o percurso de sua viagem a Paris, sempre orientado pelo pensamento da *Academia Imperial*; Porém, a problematização com relação ao clareamento na paleta envolve ainda a questão da inspiração deste clareamento, estaria relacionada a observação da paisagem brasileira ou a influência que o pintor teria recebido durante sua trajetória na Europa, não com relação a estética impressionista, mas a técnica acadêmica?

> "Haveria, no entanto, a possibilidade de uma outra hipótese. – Almeida Júnior não inventou uma luz tipicamente nossa, pela simples razão já apontada, que a chamada luz brasileira não é um dado que deriva da observação, mas um esquema cultural importado. O que realizou, na esteira não dos impressionistas, como se tem dito, mas dos pintores acadêmicos secundários, foi uma acomodação entre os dois sistemas diversos de notação, que coexistiam na mesma época na Europa, um inovador outro retrógrado, adaptando-se a realidade brasileira" (MELLO e SOUZA, 1974, p.119-129).

Afirmar exatamente onde se deu esta inovação é uma questão difícil de responder, porém todas as leituras, considerando o tratamento técnico da produção do artista, as referências históricas e culturais, me levam a crer que seja o tema apresentado nas obras regionalistas. Se a influência da luz impressionista está ou não presente na produção do pintor não há um consenso, porém, como já discutimos anteriormente, se houve influência francesa, esta pode estar em pintores não impressionistas, devido aos interesses que demonstrados pelo desenvolvimento da trajetória artística de Almeida Júnior.

O que entendo como pertinente na discussão de Gilda de Mello e Souza são as afirmações de que Almeida Júnior consegue inovar até certo ponto, sem abandonar sua técnica nem romper com a tradição acadêmica.

Sobre a significação da produção regionalista de Almeida Júnior para a arte brasileira e sobre a luminosidade da paleta do artista, comenta Luís Martins:

> "Em Almeida Júnior a gente sente, em seus últimos trabalhos, a preguiça, o dengue, a entrega sonolenta diante do castigo do sol – uma sugestão irresistível de milharais queimando nas tardes de estio, bambuais se debruçando sobre a água mole dos lagos e um canto melancólico de cigarra... Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça – que nenhum grande estrangeiro conseguiria traduzir. Ele é o primeiro clássico de nossa pintura. Essa influência da terra, certamente inconsciente, manifestou-se numa circunstância a característica a que já me referi: depois de seu regresso ao Brasil, Almeida Júnior modificou completamente o seu colorido, tornando-o mais claro, mais brilhante, mais solar" (MARTINS, 1940, p.5-22).

Como já comentamos, observando obras produzidas anteriormente e comparando estas com as obras de tema regionalista percebemos que há um clareamento em sua paleta, o que alguns críticos chamaram de **"**novas cores**"**: o pintor troca alguns tons de sépia e marrom de sua paleta por alaranjados e ocres. Observando as cores de fundo da obra "Derrubador Brasileiro" e as cores da obra "Caipira Picando Fumo", notamos que, embora sejam duas cenas externas, onde o personagem recebe luz natural, a luminosidade é tratada usando diferentes cores. Portanto, são leves alterações na paleta de cores, alterações que o perfil tradicional de Almeida Júnior permitia até certo ponto.

Há então a temática abordada com riqueza de detalhes e a harmonia conseguida no conjunto das cenas, como características mais marcantes e qualitativas da obra de Almeida Júnior.

Temos também o cenário, sempre desenvolvido a partir da paisagem natural, quase sempre em cenas externas, valorizando a iluminação natural, que complementa o ambiente da cena.

Após seu retorno ao Brasil, mesmo apesar de certo reconhecimento por parte da crítica que lhe era favorável, Almeida Junior afastou-se para trabalhar nas obras regionalistas, atitude pouco compreendida, pela qual foi muito criticado. O que pode

indicar que havia um desejo do pintor de concentrar-se em uma produção específica. De qualquer forma, provavelmente por razões financeiras, continuou pintando retratos, ao mesmo tempo em que se dedicava à produção regionalista.

Para contextualizar as características dos diferentes momentos da produção do artista , faremos uma comparação com algumas obras anteriores às da fase regionalista, buscando elementos que possam diferenciá-las. Na pintura "O Descanso do Modelo", temos uma cena de um interior de atelier, onde o tratamento dado ao colorido difere das obras que o artista produzirá mais tarde. Apesar de tratar-se de uma cena de interior, temos um contraste claro/escuro muito forte, o que é uma característica comum das pinturas que o artista produz neste período. As sombras são evidentes e o pintor compõe sua paleta baseada em tons de marrom.

Já em suas obras regionalistas, Almeida Júnior quase sempre trata de cenas externas, cujos esboços feitos à luz natural talvez busquem ressaltar o brilho intenso do sol tropical através do uso de tons de ocres, alaranjados e de uma maior intensidade em todas as cores que compõem sua paleta. É preciso lembrar que o pintor não rompe com seu padrão técnico: são leves alterações na paleta de cores que respeitam seu estilo tradicional de tratamento pictórico.

Ainda se pensarmos na obra "O Descanso do Modelo", no cenário (o piano, os finos tapetes e a decoração clássica), percebemos o quanto o universo regionalista do pintor está distante destes temas burgueses representados anteriormente. É importante ressaltar que não se trata de discutir a qualidade da obra em questão (cuja importância em termos de técnica é indiscutível e por tratar-se de uma obra muito elogiada pela crítica da época), mas de apontar as diferenças na composição, no tratamento dado à representação e aos temas escolhidos.

Uma das grandes discussões em torno das obras regionalistas de Almeida Júnior é a luz. Para que fique mais clara a diferença no tratamento da luz, observemos a obra "O descanso do modelo", onde há um contraste muito maior entre claro e escuro. Na verdade, as cores são menos vivas, as sombras mais evidentes, e há pouca luminosidade. O pintor utiliza tons sóbrios que têm como base os marrons. Porém, se observarmos a obra

“Amolação Interrompida”, veremos claramente a diferença dos tons, muito mais claros, evidenciando a luz natural, e valorizando sua luminosidade.

A obra “O descanso do modelo” trata de uma cena de interior, e apesar do cenário glamuroso, o pintor escolheu um momento de descontração para retratar; o momento em que a modelo descansa ao piano, despida, ou seja, à vontade, demonstrando intimidade com o pintor, que também fuma seu cigarro descontraído. Nas obras regionalistas, esta intimidade com o modelo e com a cena a ser retratada é um dos grandes diferenciais da obra de Almeida Júnior. Talvez desde muito tempo o pintor buscasse essa intimidade, que só se revelou quando passou a trabalhar com o que conhecia bem. Na verdade, o pintor trabalhava com um número reduzido de personagens em suas composições e dessa forma podia desenvolver uma grande proximidade com suas cenas.

Através da observação das obras citadas, podemos perceber que o artista sempre buscou mostrar ao espectador diferentes olhares quando executava suas obras. Em cenas simples, com motivos cotidianos, encontramos toda uma atmosfera rica que nos descreve o personagem e não apenas “fotografa” uma cena.

CAPÍTULO 2

FORTUNA CRÍTICA

CAPÍTULO 2

FORTUNA CRÍTICA

Para que possamos acompanhar algumas das questões mais polêmicas que cercaram a obra de Almeida Júnior, reproduzirei e comentarei neste capítulo, alguns trechos de críticas referentes à produção do artista. A seleção dos textos críticos levou em conta dois aspectos principais: a sua relevância para a discussão geral da obra do pintor e a abordagem das obras escolhidas para análise nesta dissertação.

As críticas referem-se a dois momentos históricos diferentes. Na primeira parte serão discutidos textos escritos no século XIX, contemporâneos à produção do pintor, e também textos que apontam questões biográficas ou que se referem a obras que não pertencem ao período regionalista. Na segunda parte, textos escritos no século XX, após a morte de Almeida Júnior e textos que se referem às obras regionalista do pintor. Os textos foram divididos, para que a discussão se dê considerando o contexto histórico-cultural em que foram escritos e para facilitar sua organização devido ao grande número de publicações existentes.

2.1. Contexto do século XIX

Dentre os críticos do século XIX, um dos mais importantes foi Gonzaga Duque (1863-1911), e seu livro "*Arte Brasileira*" é apontado como um marco inicial na crítica de arte no Brasil, por unir uma preocupação historiográfica com o estabelecimento de reflexões e propostas para renovação na arte brasileira.

> "*Arte Brasileira* foi uma tentativa do crítico, no início de sua trajetória, de realizar um balanço da produção em pintura, escultura e decoração desde os tempos coloniais, centrando o foco na capital do Império" (VERMEERSCH, 2002, p. 35).

Teremos na obra de Gonzaga Duque as mais significativas discussões, dentro do século XIX, referentes à obra de Almeida Júnior.

Antecedendo o livro "*Arte Brasileira"*, Félix Ferreira publicou em 1885 "*Belas Artes: estudos e apreciações*", onde apresenta reflexões gerais sobre arte e comentários de exposições realizadas no Rio de Janeiro entre 1882 e 1884.

As reflexões de Félix Ferreira também interessarão para nosso estudo, pois as obras de Almeida Júnior figuraram entre estas exposições.

> "Depois de tão longa e tão aproveitada ausência, volta-nos o nosso jovem ituano, carregado de louros, e que reparte irmãmente entre a sua cidade natal..
>
> "(...)
>
> "O aparecimento do sr. Almeida Júnior nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base, senão única, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil" (FERREIRA, 1885, p.113-115).

O texto acima, escrito por Félix Ferreira em seu livro "Belas Artes", refere-se à mostra em 1882 que Almeida Júnior promove de suas obras produzidas em Paris, porém esta exposição ainda não tratava da produção regionalista do artista, pois neste período Almeida Junior somente havia pintado "Derrubador Brasileiro".

No ano de 1882, Almeida Júnior expõe a obra "Descanso do Modelo" no *Salão Oficial de Paris* sendo muito elogiado pelos críticos; também neste ano retorna ao Brasil, encerrando seu curso na *Escola de Belas Artes de Paris*. O artista vende para a *Academia Imperial de Belas Artes* suas telas: "Derrubador Brasileiro", "Descanso do Modelo" e "Remorso de Judas".

2.1.2 Questões biográficas abordadas pelos críticos

Neste mesmo ano, o pintor recebe convite para lecionar na *Academia Imperial*, mas recusa, preferindo viver em São Paulo, talvez porque desta forma estaria mais perto de sua cidade natal. Este fato incomodou os críticos da época. Para muitos não era possível entender porquê, mesmo apesar de certo reconhecimento, tendo obras suas compradas pela *Academia* e com a possibilidade de uma promissora carreira como professor de arte, Almeida Júnior escolheu viver no interior.

Não se sabe exatamente quais foram os motivos que levaram o artista a tomar tal decisão, como o mesmo possuía uma forte ligação com sua cidade natal, pode ser este o motivo. Talvez Almeida Júnior tivesse em mente dedicar-se a pesquisas que culminariam em sua produção regionalista, já prevendo que poderia ser este um caminho de renovação para a arte brasileira. Como afirma Tadeu Chiarelli:

> "Almeida Júnior, recusando-se a permanecer na corte e radicado em São Paulo, abandonou o realismo burguês do início de carreira, em busca de um realismo mais comprometido com o homem rural paulista e com a luz do interior do país" (CHIARELLI, 1994, p. 61).

Um outro acontecimento muito discutido por críticos e biógrafos de Almeida Júnior foi o fato de ter desistido de participar do concurso para o prêmio viagem da *Academia Imperial* em 1874. Tendo recebido o prêmio máximo da AIBA: medalha de ouro pelo quadro "Ressurreição do Senhor" estaria habilitado a concorrer, mas não concorre. O motivo teria sido os problemas enfrentados por sua família. Em um texto publicado no jornal *Imprensa Ituana*, em 3 de agosto de 1878 (reprodução de uma carta enviada a Paris pelo pintor) Almeida Júnior comenta sobre o pai: "há mais de três anos se achava cego, proveniente de uma catarata" (COSTA, 1878, p.180).

> "Almeida Júnior era arrimo de família. As circunstâncias que o forçaram a não participar do concurso para o prêmio de viagem

> foram as precárias condições sociais da família agravada pela cegueira do pai do artista." (SINGH JUNIOR, 2004, p. 167).

Este fato foi responsável por equívocos referentes à biografia do pintor. Na tentativa de justificar o motivo de não ter concorrido, alguns biógrafos deixaram de lado dados reais e recorreram à imaginação. É o caso de Pelágio Lobo que publicou no *Correio Paulistano,* em 14 de maio de 1950, que o pintor havia desistido de concorrer ao prêmio de viagem porque se tivesse que viajar perderia sua noiva Maria Laura (motivo de sua morte, muitos anos depois). Segundo Pelágio Lobo, o pai da moça teria ameaçado Almeida Júnior: "ou fica e casa, ou parte e desmancha o noivado.

Esta teoria acabou sendo repetida por algum tempo até ser desmistificada por Oséas Singh Júnior em sua dissertação de Mestrado.

> "Conforme a edição n° 4 da revista da ASBRAP (Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia), de 1997, p. 97-101, Maria Laura, filha de Balduíno do Amaral Gurgel e Laura Amélia Arruda Amaral, nasceu em 14 de junho de 1871. O pintor foi para Paris em novembro de 1876, quando a "noiva" tinha apenas cinco anos de idade" (SINGH JUNIOR, 2004, p. 168).

Teorias equivocadas, como a de Pelágio Lobo, são comuns na biografia de Almeida Júnior e são decorrentes basicamente de dois aspectos: 1) a falta de documentação da época, que favorecia certos enganos; e 2) o interesse suscitado pela morte trágica do pintor, que foi amplamente comentada pela imprensa e pela sociedade, causando grande comoção.

Para que se possa compreender o interesse, recuperemos algumas informações sobre o acontecimento. O pintor foi assassinado por um marido traído, seu primo José de Almeida Sampaio, que cometeu o crime sob alegação de que Almeida Júnior e sua mulher Maria Laura eram amantes. O assassino, em uma de suas viagens a São Paulo, hospedou-se como de costume na casa do pintor, encontrando, então, cartas escritas para Almeida Júnior e reconhecendo a caligrafia de sua mulher, percebeu a traição. No dia 13 de novembro de

1899, José de Almeida Sampaio atacou Almeida Júnior em frente ao Hotel Central de Piracicaba onde o artista estava hospedado, e apunhalou-o.

Foi aberto um processo contra o assassino, mas o mesmo foi absolvido em 20 de fevereiro de 1900, alegando defesa da honra. Para a argumentação da defesa, cartas trocadas entre o casal foram anexadas ao processo e acabaram servindo como prova do adultério. Em uma delas, Maria Laura refere-se a dois de seus filhos, uma menina e um menino, como sendo Almeida Júnior o pai. As crianças forma registradas como filhas do marido de Maria Laura, sendo este, um dado que nunca se comprovou.

Todo este clima de tragédia que envolve a morte do pintor, o escândalo do relacionamento com uma mulher casada, aliados ao prestígio que Almeida Júnior havia conquistado especialmente na imprensa paulistana, chocaram muito a sociedade da época, fazendo com que o episódio fosse muito comentado e lamentado. Alimentadas por essa atmosfera dramática, aspectos privados da vida do artista ganharam maior repercussão que a sua obra.

Em contrapartida, um artigo publicado no *Dom Quixote em* 18/11/1899, poucos dias depois do crime, procura resgatar a imagem pública do pintor e reconhecer seus méritos como artista, numa espécie de homenagem póstuma:

> "Homens como Almeida Júnior não representam somente a própria pessoa, mas tudo o que de mais precioso possa encerrar uma comunhão de homens, tudo o que possa enobrecer um país perante a humanidade, e torná-lo respeitado e querido.
>
> Dentre os pintores brasileiros que mais produziram neste último decênio, Almeida Júnior era o mais sério, o mais inteligente e o mais bem preparado para tentar com algum êxito os cimos mais árduos e mais almejados da arte e da glória.
>
> Uma qualidade que Almeida Júnior possuía em alto grau era o espírito do nacionalismo bem entendido e bem aplicado. Para ele a obra de arte havia de ser um espelho dos costumes, dos tipos, da natureza e das tradições da sua pátria.
>
> Nenhum artista conseguiu até hoje representar como ele os caracteres vivos e bem determinados do caipira; e mesmo ao tempo em que sua paleta se ressentia da influência de uma estética que não era a da sua natureza e do seu temperamento, os tipos que ele

> pintava, as tradições que ele ilustrava, eram parte intima da vida e do caráter do povo paulista do sertão (...)" (*Dom Quixote.* Rio de Janeiro, 18 nov. 1899. p. 6).

O que acontece com grande parte dos estudos sobre o artista é que o interesse por estes aspectos de sua biografia obscurece a verdadeira discussão, que deveria estar em torno de sua obra, a real contribuição deixada por Almeida Júnior.

2.1.3 O isolamento do artista

> "Como disse, Almeida Júnior é entre os artistas contemporâneos um dos que maiores disposições mostram e mais qualidades possuem para acompanhar o movimento artístico de seu tempo. Desde essa exposição até hoje não sei e ninguém sabe o que ele tem feito. Dizem que vive em sua província pintando retratos.
>
> "É pena que vocação artística desse feitio se isole e viva embrenhado no interior de uma província, onde pode erigir fortuna, porém obscuramente. Quem estréia de uma maneira tão brilhante deve procurar corresponder à confiança que despertou" (ESTRADA, 1888 p. 154-159).

Neste texto, escrito por Gonzaga Duque, sentimos sua indignação pelo afastamento do artista. Gonzaga Duque faz referência à participação de Almeida Júnior *na Exposição Geral da Academia Imperial* em 1884, com as telas: "Fuga para o Egito", "Descanso do Modelo", "Remorso de Judas" e "Derrubador Brasileiro". Tais obras eram entendidas pelo crítico como o auge da qualidade na produção do pintor.

Em *Arte Brasileira*, Gonzaga Duque já buscava debater sobre uma arte verdadeiramente brasileira e moderna, o foco da discussão é observar as conseqüências da Missão francesa no desenvolvimento do panorama artístico brasileiro. Gonzaga criticava a pintura histórica, defendia o abolicionismo e era contra os modelos portugueses de "políticas de favores".

> "Gonzaga Duque queria, para a arte brasileira, no final da década de 80 do século XIX, uma arte que retratasse um Brasil

> urbano, burguês, ilustrado, feita por artistas *dândis, flaneurs,* refinados irônicos". (VERMEERSCH, 2002, p.41).

Gonzaga Duque discute a obra dos artistas que haviam sido alunos da academia e que estavam participando de exposições pelo Rio de Janeiro durante as décadas de 70 e 80 (escreveu em 1887 e 1888), aponta Almeida Júnior como revelação a partir da exposição de 1884. Ao revermos suas críticas, alguns fatores devem ser observados: a proximidade temporal, também os ideais burgueses do autor e sua forte ligação com o Rio de Janeiro. É esse perfil que determina os elementos valorizados por sua crítica.

Arte Brasileira surge de um contexto que envolve: a exposição de 1884 organizada pela *Academia*; o surgimento do paisagista Georg Grimm e de um grupo de artistas que se formou a partir dele; as críticas da *Semana Ilustrada* onde Angelo Agostini se posicionava contra as obras idealizadas apresentadas pela academia; e a discussão cada vez mais latente sobre uma arte verdadeiramente brasileira e moderna.

2.1.4 A relação do artista com o mercado

> " Passando agora a ocupar-me dos quadros, começarei pelos artistas e tratarei de um dos mais estimados do nosso público, e que muito honra a arte nacional, não só pelo seu mérito, como pelos assuntos de que trata, que são verdadeiramente brasileiros.
>
> "Esse bravo artista, esse grande trabalhador, é o Almeida Junior.
>
> "...A Mendiga e Saudades: são grandes demais para quadros de gênero e ocupam muito espaço em uma galeria de amador.
>
> "O Estudo nº 6 é uma cabeça de velha, bem pintada, na verdade, mas deixando uma desagradável impressão, a quem olha, do mau gosto do artista em escolher gente velha e feia.
>
> "Velhas mendigas, velhas caipiras, velhas beatas, e isso todos os anos! Até seus discípulos também deram agora em pintá-las! Basta de velharias, sr. Almeida Júnior!

> "Do intitulado Piquenique... deste prefiro não dizer nada" (*Dom Quixote*, 9/9/1899, p. 6).[24]

O texto refere-se à exposição que Almeida Júnior realiza em seu atelier em São Paulo, em 17 de junho deste ano, onde exibe obras de seus alunos e suas telas: "Violeiro", "O Importuno", "Saudades", "Mendiga", "A estrada" e "Cabeça de estudo".

O ano de 1899 foi o ano de sua morte, sendo que, desde 1888, quando expõe a obra "Caipiras Negaceando", sua produção regionalista vinha sendo muito comentada. Apesar de gozar de certa notoriedade, a produção regionalista de Almeida Júnior recebeu críticas desfavoráveis, como exemplifica o texto acima. Mas para compreender o comentário do autor, pensemos novamente no ensino da *Academia Imperial de Belas Artes* que possibilitava ao aluno uma produção vinculada a princípios acadêmicos e metodizada, que comprometia o desenvolvimento de novas tendências; pensemos ainda no acanhado ambiente cultural brasileiro do século XIX. Desta forma, seria complicado para o autor travar contato com este universo proposto pelas obras regionalistas de Almeida Júnior.

Retomando a questão do retrato, como discutimos no capítulo 1, o retrato é muito comum no século XIX e no que se refere à obra de Almeida Júnior podemos apontar duas questões a serem observadas: em primeiro lugar, o fato de pintar retratos paralelamente as pinturas de tema regionalista, e, em segundo, a possibilidade de ter nos retratos um meio de sobrevivência, o próprio Almeida Júnior afirma que pintava retratos apenas para sobreviver. Embora dedicasse a estes retratos uma excelente qualidade técnica.

Também indicativo da função dos retratos como meio de sobrevivência é o anúncio, reproduzido abaixo, que o pintor fez publicar em 1875 para divulgar seus serviços em Itu. Durante este ano e até novembro de 1876, quando embarca para Paris, Almeida Junior pinta retratos e trabalha como professor de desenho.

> "O abaixo assinado, tendo freqüentado durante 5 anos o curso de pintura histórica na *Imperial Academia de Belas Artes* do Rio de Janeiro, comunica ao ilustrado público desta cidade que, pretende aqui demorar-se por algum tempo, abriu o seu Atelier, nos baixos

[24] Original não localizado, reproduzido de MARCONDES, 1979, P. 10-11.

> do sobrado do Ilmo. Sr. Capitão Bento Dias de Almeida, onde oferece o seu pequeno préstimo, não só para trabalhos de sua arte, como também sobre o caráter de professor de desenho.
>
> "Itu, 26 de fevereiro de 1875.
>
> "José Ferraz de Almeida Júnior" (NARDY FILHO, F. *O Estado de São Paulo*, 7/05/1950).[25]

Ainda em 1875, para a ocasião da inauguração da estrada de ferro Mogiana, o artista pinta três retratos "Antonio Queiroz Telles (comendador, presidente da Mogiana), "João Theodoro Xavier" (presidente da província de São Paulo) e "Antonio Pinheiro de Ulhoa Cintra" (Barão de Jaguara, vice-presidente da Mogiana).

> "Em 23 e 24 de agosto D. Pedro II visita Itu e pergunta por Almeida Júnior. Informado de que o artista encontrava-se em Mogi-Mirim, o Imperador manda avisar-lhe que gostaria de lhe falar na inauguração da estrada de Ferro Mogiana, o que ocorre três dias depois. Nesta oportunidade D. Pedro II o incentiva a prosseguir com seus estudos na Europa e promete-lhe subvenção" (SINGH JUNIOR, 2004, p. 168).

Em 23 de março de 1876, por um decreto imperial da mordomia, Almeida Júnior recebe bolsa de 300 francos mensais, embarcando para a França em 04 de novembro e matricula-se um mês depois na *Escola Superior de Belas Artes*, em Paris, como aluno de Alexandre Cabanel (1823-1889).

2.1.5 Partida da Monção

> "Quando na consciência popular um artista chega a representar uma individualidade que se distingue de todas as outras, não pelas instáveis oscilações da fortuna ou do poder, não pelos interesses mais ou menos legítimos, que possam criar-lhes ou desmanchar-lhes uma auréola, mas pela superioridade indiscutível de todo o ser moral e intelectual, é lógico, é justo que em cada

[25] O mesmo anúncio é publicado novamente em 1950 quando da comemoração do centenário do nascimento do pintor.

> trabalho desse artista o público procure alguma coisa que está no fundo das suas convicções, do seu orgulho e da sua idealização da vida coletiva" (C. Parlagreco, A partida da Monção.*Correio Paulistano,* 1898, p.1).

Acima está reproduzido um trecho do texto em que Parlagreco escreve sobre a obra "Partida da Monção". A obra é elogiada pela iniciativa de retratar as monções e a paisagem do Tietê documentando uma cultura. "Com *Partida da Monção,* Almeida Júnior acaba de oferecer a pátria mais um documento vivo da sua história" [26]. Esta foi a única pintura de tema histórico produzida por Almeida Júnior. Deve-se ressaltar, entretanto, que atrelado ao tema histórico está a representação do ambiente regional, ponto forte em sua produção.

Mais adiante Parlagreco comenta o clareamento da paleta do pintor, especificamente no que se refere a esta obra e aponta os efeitos de transparência e luminosidade como influência de Puvis de Chavannes.

Na obra "Partida da Monção" Almeida Júnior lança mão de tons mais claros e de efeitos de névoa, possivelmente buscando retratar a névoa comum do Tietê pela manhã, horário em que partiam as monções. Trata-se de uma discussão que já abordamos no capítulo anterior e que menciona também a discordância de Monteiro Lobato sobre essa influência. As alterações na paleta de cores em "Partida da Monção" são realmente notáveis em comparação com as obras posteriores a "Derrubador Brasileiro", porém o enevoamento das cores parece ser utilizado nesta tela, com a intenção de retratar a névoa do Tietê. E a influência de Chavannes poderia ser então descartada por tratar-se de um recurso técnico que o pintor utiliza somente nesta obra.

A influência de Chavannes foi uma questão bastante discutida a partir da apresentação de "Partida da Monção" na *Exposição Geral de Belas Artes* em 1898.

Em seguida reproduzirei, em caráter informativo, um trecho do texto escrito por Monteiro Lobato, onde discute a influência de Chavannes na obra "Partida da Monção".

---

[26] PARLAGRECO, C. Correio Paulistano, 6/01/1898.

> "Entretanto quando apareceu a "Partida da Monção", como em França Puvis de Chavannes andava na voga, a crítica ligeira filiou sua grande tela na escola que o painelista francês acolitava. Nada mais falso...
>
> "...Onde se denuncia então a influência de Puvis? No tom enevoado da tela... Mas como pintaria ele uma cena matutina sobre o Tietê sem mergulhá-la na bruma?..." (LOBATO, *Revista Paulistânea*, 1950) [27]

2.2. Contexto do século XX

Nesta segunda parte, comentarei algumas questões relacionadas às críticas escritas pelos modernistas da década de 1920 e buscando estabelecer um panorama deste contexto histórico.

> "Essa manifestação [*A Semana De Arte Moderna*] tem sua importância dilatada por conseqüência do nacionalismo emergente da Primeira Guerra Mundial e da subseqüente e gradativa industrialização do país e de São Paulo em particular..." (AMARAL, 1998, p.13)

O nacionalismo estava mais exacerbado por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, e acaba por culminar na manifestação de 1922, *A Semana de Arte Moderna*, cuja proposta era "Exalta o Brasil diante do futuro... Voltar para-si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu" [28].

Quando se discute a crítica de arte do início do século XX, observa-se que pela proximidade temporal e também pela busca por afirmar uma identidade cultural, alguns textos aparecem envolvidos num certo entusiasmo nacionalista, características que são comuns principalmente aos críticos modernistas que escreviam sob o calor dos acontecimentos desencadeados pela *Semana*. Em suas críticas, Monteiro Lobato é um dos mais entusiasmados, especialmente no que diz respeito à obra de Almeida Júnior. É nesse

[27] O original foi publicado em 1917 na *Revista do Brasil* e reproduzido na *Revista Paulistânea* em 1950.
[28] Aracy Amaral – Artes Plásticas na semana de 22.

contexto que acompanharemos o momento em que a obra de Almeida Júnior é retomada e o pintor apontado como um precursor, como um marco para a arte nacional.

Ao discutir a crítica dos modernistas, estaremos sempre buscando contextualizar as questões e analisar também sob a ótica dos autores e críticos contemporâneos, trazendo as discussões para a atualidade no interesse de identificar as contribuições que de fato marcaram a arte brasileira.

> "Neste contexto geral do circuito artístico brasileiro das primeiras décadas do século, o modernismo paulista pode ser entendido como um grupo que, no campo da cultura e da arte, tentava atualizar o discurso nacionalista de oposição, preexistente no país (aquele naturalista/realista), tornando o mais a par dos discursos que se processavam na Europa". (CHIARELLI, 1994, p.62)

Sobre a crítica modernista, Tadeu Chiarelli discute a posição dos modernistas com relação às vanguardas européias, que era de negação[29]. Para ele, os modernistas buscavam atualizar o ambiente artístico nacional, tentando trazê-lo para um discurso revisto, mais de acordo com o que se passava no resto do mundo.

Refletindo sobre a arte brasileira do século XIX e a intenção dos modernistas, entendemos que a posição dos modernistas era complicada. Na pretensão de desenvolver uma leitura mais crítica da produção artística nacional, porém valorizando a construção de uma identidade para esta produção, os modernistas não poderiam romper definitivamente com a linguagem artística resultante do ensino da academia imperial. Por outro lado, também deveriam buscar elementos de renovação, que por sua vez não se enquadrariam na modernização proposta pelas vanguardas européias.

Sob este ponto de vista, analisando o percurso da arte nacional individualmente, sem traçar perfis de comparação, podemos entender que existe "modernidade" na arte brasileira. Um conceito de moderno que se aplica exclusivamente à realidade nacional.

[29] Chiarelli cita que Mário de Andrade negou por diversas vezes os movimentos mais radicais, inclusive o cubismo, atendo-se a resgatar nas vanguardas valores naturalistas. Tinha como referência Cézanne e os primeiros tempos do cubismo.

Talvez a produção de Almeida Júnior demonstre bem esta dualidade, apresentando certa inovação no tema, mas técnica tradicional.

> "Compromissados com a remodelação da Inteligência nacional – o que, no campo da arte significava rever tanto a arte conservadora da Escola Nacional quanto o naturalismo alternativo, os modernistas não podiam simplesmente aderir às vertentes mais radicais das vanguardas...
>
> "Seria, portanto, justamente na encruzilhada entre o Almeida Júnior mais radical e o Picasso mais retrógrado que se cria a visualidade modernista brasileira, afastada léguas de qualquer corrente dessacralizadora..." (CHIARELLI, 1994, p. 64).

Quando se trata de apontar o moderno na obra de Almeida Júnior, o tema se torna o centro da discussão por sua significativa importância social, pois a produção do pintor acontece em meio à decadência da produção de cana-de-açúcar do nordeste e o florescimento da produção cafeeira paulista.

O nosso grande pintor do fim do século passado deveria, com irrepreensível lógica ser paulista. De Pernambuco se deslocava para São Paulo, a primazia da nossa riqueza agrária, com a decadência da lavoura do açúcar e o surto vitorioso do café.

O contexto é complexo, as realidades artística e cultural tinham características próprias, que apresentavam limitações e necessidade de afirmação. É envolvida nesse ambiente que a produção regionalista de Almeida Júnior afirma seu valor.

O desejo dos modernistas era de renovação do pensamento artístico nacional, de afirmação da cultura brasileira especialmente a paulista, porém suas escolhas e buscas estão vinculadas a um conceito de moderno inspirado no Cubismo, o que gerava conceitos limitados do que seria "moderno". A encruzilhada a que se refere Chiarelli é uma leitura bem esclarecedora da realidade do modernismo brasileiro.

No texto abaixo, Oswald de Andrade escreve sobre essa inspiração cubista que seria o combustível para uma nova geração de artistas brasileiros.

> "Na pintura como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu durante muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional... A reação contra os museus da Europa, de que resultou a decadência de nossa pintura oficial, foi operada pela semana d'arte moderna, que se realizou em São Paulo. Protestamos então contra os processos, quer fossem do Pedro Américo, quer do casal Albuquerque, quer da mera decomposição nacionalista de Almeida Júnior. Os novos artistas, precedidos por Navarro da Costa, começaram a reação, adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa. O cubismo foi um protesto contra a arte imitadora dos museus" (ANDRADE, 1917, p. 29).

Em seguida reproduzi um trecho de um texto de Menotti del Piccchia:

> "Almeida Júnior não escapou a uma medular impregnação acadêmica. Críticos do modernismo acusam-no de não ter tomado conhecimento do movimento impressionista que se processava a seu flanco. Enquanto, maravilhado, seu talento absorvia a arte em voga – doce e alambicada – os pais da insurreição plástica que devia gerar Picasso tentavam renovar não apenas a técnica como o espírito da pintura universal. Esse sentido de saciedade e de rebeldia por uma pintura superada não podia nascer na alma de um caipirinha de Itu, resultante artístico de um país sem nenhuma tradição pictórica, e que, sedento de conhecimento e de meios idôneos para exprimir, sorvia, na *Academia de Belas Artes*, os processos clássicos com os quais, depois, articularia a sua linguagem pessoal. Almeida Júnior, estudado na sua formação e na sua ambiência, não podia deixar de ser o que foi. Um Cézanne era o fruto de uma civilização milenar entediada. Almeida Júnior vinha de terra virgem, era material bruto e primitivo, que ia desbastar suas arestas dentro do mundo maravilhoso de uma escola européia, situada na capital artística do universo, escola a cujo prestígio nenhum revolucionário poderia para ele empanar" (PICCHIA, *A Gazeta*, 17/05/1950).

Este texto foi publicado por ocasião do ano do centenário do nascimento do pintor, quando a sociedade paulista já havia se afirmado econômica e culturalmente. Podemos acompanhar, pelo comentário do autor, um panorama da realidade do século XIX e das limitações do ensino da *Academia Imperial*, mesmo com seus prêmios de viagem ao

exterior, que deveriam ser uma oportunidade de contato com o novo, mas que mantinham os alunos naquela metódica linha de ensino. Menotti del Picchia já apresenta um leitura desvinculada do forte sentimento de nacionalismo que é característico dos textos anteriores.

2.2.1 O "novo" em Almeida Júnior

Como vimos no capítulo 1, são extensas as discussões sobre onde se deram as inovações na produção de Almeida Júnior, dentre as questões abordadas, o tema (o homem e a cultura regional) e a luminosidade nas cores da paleta do artista foram tratadas de forma mais extensa.

Quando se trata de discutir sobre a luminosidade das cores em Almeida Júnior alguns autores expressam opiniões diversas, segundo Lígia Martins Costa o artista absorveu o impressionismo ao ir para a Europa; já Luis Martins afirma que o pintor foi o primeiro dentre seus contemporâneos a sentir a influência da terra; Lourival Gomes Machado acusa o artista de não tomar contato com o Impressionismo, passando pela Europa mas mergulhado no tradicionalismo da Academia Imperial.

No texto "Arte do século XIX" escrito por ocasião da Mostra do redescobrimento, Aracy Amaral retoma a opinião de alguns autores e critica tais discussões, ressaltando que a produção de Almeida Júnior deve ser vista em sua individualidade e inserido dentro do contexto cultural.

> "E por que desejar que Almeida Júnior fizesse o mesmo percurso dos impressionistas da Escola de Paris? Por que considerar uma regressão ou centralização de sua trajetória as telas que ele produziria a seu regresso da Europa somente porque se dedicaria, a par de suas encomendas, a uma temática que, longe do usual, exemplificaria sua autonomia de vôo em um meio novo que acolhe sua produção? Como só ver sentimentos e empatia com seu entorno e não reconhecer que essa motivação o tornou original como obra? Não importa que outros tenham vindo depois, imitindo-o com mediocridade em academia regionalista. Almeida Júnior permanece sensível à luz, à luz local, manipulando-a com rara mestria ao tirar dela partido do ponto de vista formal. Daí porque a poética de obras como Saudades, Leitura e Cozinha caipira , destacam uma

> peculiar apropriação do valor de "luz", distanciada das preocupações impressionistas. Mas também parece projetar visualmente uma deglutição do impressionista a partir da cultura e da sensibilidade brasileiras de um tempo de que Almeida Júnior foi, sem duvida, o porta-voz mais expressivo." (AMARAL, 2000, p. 145).

A questão é que para fazermos uma análise melhor fundamentada da produção de Almeida Júnior mais especificamente das obras de tema regionalista, precisamos considerar todo o contexto cultural e artístico nacional, que já tratamos.

Se o artista viajou para a europa com bolsa viagem, cedida pelo imperador, tendo sido aluno da Academia Imperial e viajando com a intenção de estudar com o mestre Cabanel, teria sido para ele naquele momento importante tomar contato com o impressionismo.

Seria esta a discussão mais importante sobre a produção de Almeida Júnior? Talvez como propõe Aracy Amaral, o mais interessante e significativo fosse procurar entender dentro dos padrões artísticos do século XIX as contribuições apresentadas em sua obras. O que o pintor encontrou e procurou traduzir dentro de um realidade local, mas com técnicas que não eram tão modernas diante da realidade das vanguardas européias, porém representativas dentro da realidade brasileira do século XIX.

> "...Foi um ocaso esplêndido de um sol que não teve meio-dia. Aquela luz tudo se obscureceu, e a arte romântica fechou o seu ciclo. A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Júnior. Ele conduz pelas mãos uma coisa nova, a verdadeira, o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet em França. Pinta não o homem mas um homem — o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí.
>
> Vem de França, onde aperfeiçoara estudos, e traz consigo quadros bíblicos diferentes de tudo o mais, pessoalíssimos, reveladores duma visão extremamente lúcida da verdadeira arte.
>
> Entre nós Almeida Júnior será sempre grande, e cada vez maior, porque nunca, em fase nenhuma da sua carreira, oficiou no

> altar do convencionalismo, erro que sombreia a obra do maior gênio pictural do continente, Pedro Américo."
>
> (LOBATO, Monteiro. Almeida Júnior. *Paulistânia — Documentário*, São Paulo n. 34, mai. -jun. 1950, p. 4, 5, 8. Publicado anteriormente na *Revista do Brasil*. São Paulo, ano II, n. IV, jan-abr. 1917, p. 35).

No texto, Monteiro Lobato critica duramente a estrutura do ensino na *Academia Imperial de Belas Artes*, afirmando que apenas a partir da gestão de Araújo Porto Alegre, o primeiro brasileiro a estar na direção da *Academia*, desenvolveu-se uma produção mais "nacionalista".

Desde a inauguração da *Academia Imperial de Belas Artes* em 1826, somente quando Araújo Porto Alegre assume a direção da mesma, desenvolve-se uma produção mais voltada para os temas nacionais e surgem importantes nomes da pintura brasileira como: Pedro Américo e Vitor Meirelles.

Sabemos que, mesmo neste período, apesar da preocupação em retratar temas nacionais, ainda são comuns representações idealizadas e ainda carregadas dos padrões neoclássicos. As pinturas históricas recriavam as cenas da história, buscando que tais representações fossem entendidas como a "fotografia" da cena real.

De acordo com o artigo de Monteiro Lobato, era a produção de Almeida Júnior que representava um comprometimento com a valorização de elementos nacionais, dando início a uma busca que culminaria na *Semana de Arte Moderna*.

CAPÍTULO 3

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Capítulo 3

CONSIDERAÇÕES FINAIS

3. Considerações finais

Na tentativa de avaliar as reais contribuições da produção de Almeida Júnior para a arte brasileira, buscou-se demonstrar que o artista conseguiu trazer uma nova discussão para a pintura brasileira ao tratar os temas regionalistas em suas obras.

A partir dos estudos sobre o pintor podemos observar que mantinha uma boa relação com o mercado artístico do período, tendo inclusive algumas de suas obras compradas por órgãos do governo. Foi um pintor acadêmico, sua técnica era extremamente minuciosa. O interessante é que apesar de ser um pintor tradicional, de formação acadêmica, com boa relação com a crítica e o mercado, após algum reconhecimento, busca de certa forma, inovar, a partir dos temas que trata em algumas de suas obras, especialmente as que retratam a estética caipira.

Sua produção se divide entre as obras regionalistas, e diversos outros temas, como discutimos no capítulo 2, como os retratos, por exemplo. É como se sua produção regionalista fosse uma pesquisa paralela, com intenções menos comerciais, embora tal produção tenha recebido algumas críticas favoráveis, especialmente da imprensa paulistana.

Já discutimos anteriormente as prováveis influências que o pintor teria recebido, sabemos que na França no século XIX houve uma valorização do trabalhador rural, e é provável que Almeida Júnior tenha tomado contato com as obras deste período, e conseqüentemente se influenciado por elas, e existe ainda a forte ligação do pintor com sua

terra natal, além dos sentimentos de valorização da cultura nacional, o que possivelmente também tenha sido um dos fatores responsáveis pelo interesse pelo tema regionalista.

Na verdade, discutir a origem da estética regionalista das obras de Almeida Júnior é uma questão muito debatida pela crítica, porém não podemos esboçar nenhuma conclusão definitiva, além das hipóteses discutidas no capítulo 1, uma outra hipótese, que ainda não foi mencionada, seria a influência das pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo[30].

> "Grande parte da obra jesuínica, esparramada por três das mais importantes igrejas de Itu, foi contemplada por Almeida Júnior no período de sua iniciação artística. Este aspecto fundamental é inegável, pois, como atesta sua biografia, o artista ituano cresceu dentro dessas igrejas, tutelado por um pároco e cercado de forte presença religiosa". (SINGH JÚNIOR, 2004, p.150).

Seria possível que a obra do Padre Jesuíno tenha influenciado Almeida Júnior, pela relação do pintor com as obras e pelo estilo das pinturas do padre Jesuíno. Personagens bíblicos mulatos, descalços, paleta com colorido vibrante e estilo decorativo. Porém, certamente não seria esta a única responsável pela origem da estética regionalista na obra de Almeida. Mário de Andrade em seu estudo sobre a obra do padre Jesuíno, comenta as cores e adereços de sua pintura:

> "...Na verdade, Jesuíno está utilizando, senão criando, um brasileirismo de decoração. Esse é um jeito de enfeitar muito brasileiro, muito tradicional entre nós, aproveitando festões verdes e as flores com prodigalidade esbanjadora, tangente de ingenuidade e mau-gosto". (ANDRADE, 1963, p. 137-138)

---

[30] O padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), nasceu em Santos, foi para Itu com 17 anos, analfabeto, aprendeu o ofício de pintor, sendo discípulo do pintor José Patrício da Silva Manso. Casou-se, teve cinco filhos, dos quais quatro sobreviveram, após o falecimento de sua esposa, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (nome de batismo), recebe as ordens menores da ordem dos carmelitas, adotando o nome Jesuíno do Monte Carmelo. Foi um dos mais importantes pintores do barroco paulista.
Mulato, filho de mãe negra, Jesuíno pintou num afresco na Igreja do Carmo em Itu um anjo de traços mulatos, esta e outras representações bastante carregadas de significação, geraram muitas discussões em torno de sua obra.
"Jesuíno pôs um anjo mulato em perfeita igualdade com serafins de alvura bíblica" (ANDRADE, 1963).

Além do tema, há também a questão do clareamento da paleta de cores apresentadas nas obras de tema regionalista, com relação as cores nas obras de Almeida Júnior, a crítica é divergente, mas reconhece ter havido alterações na paleta de cores. Podemos perceber a partir da observação das obras que de fato houve um clareamento, o pintor alterou sua paleta de cores, como discutimos no capítulo 1 que comenta as obras, possivelmente por tratarem-se de cenas externas, uma das possibilidades seria a busca por retratar a luminosidade natural das cenas que o pintor observava.

Após todas as observações e considerações o que parece uma das contribuições mais significativas é o tema, a introdução da cultura caipira.

Desde meados do século XIX, as discussões sobre os rumos da arte brasileira, relacionavam várias questões, dentre elas, a busca por uma identidade nacional e por uma pintura genuinamente brasileira, que representasse elementos da cultura nacional. Almeida Júnior a partir de suas obras com temas regionalistas veio de encontro a estes anseios.

A estética caipira representada nas obras de Almeida Júnior é vinculada em boa parte da fortuna crítica, embora por vezes inflamadas por um nacionalismo exacerbado, com a busca por uma expressão nacional e ao desenvolvimento de uma pintura voltada para uma realidade nacional. E o fato do artista ter conquistado tanto espaço, seja em relatos biográficos, críticas ou ensaios jornalísticos, é um indício significativo da representatividade da sua produção.

No texto reproduzido a seguir, Oswald de Andrade[31], comenta sobre a produção de Almeida Júnior, afirmando sua representatividade. Oswald, assim como outros modernistas, encontram nas obras de Almeida Júnior elementos inspiradores.

Também Mário de Andrade, em carta a Luís Martins, aponta a estética caipira de Almeida como "marco de um tempo novo que esboça uma renovação"[32].

> "Já assinalado por Mário da Silva Brito, Oswald de Andrade, em 1915, reivindicava de maneira positiva "uma pintura nacional". Referindo-se a Almeida Júnior "como precursor, encaminhador e modelador, ainda que não visse em seus quadros a marca duma

[31] Artigo de O Pirralho, de 2 de janeiro de 1915, In: AMARAL, 1998, p. 66,67.
[32] Carta de Mário de Andrade a Luís Martins (Rio de Janeiro, 16 de julho de 1940) in: AMARAL, 1998, p.66.

> personalidade genial, estupenda e fora de crítica". (AMARAL, 1998, p. 66-67)

Entre 1893 e 1895 está compreendido o período em que Almeida Júnior mais produziu obras relacionadas a estética caipira. E uma das características marcantes destas obras é a representação do "caipira" e todo o seu contexto.

Para exemplificar a representação deste "contexto do caipira", observemos a obra "Caipira Picando Fumo" uma das obras mais conhecidas do pintor, quase um ícone. Tem como ponto forte a composição da cena, a forma que o ambiente ao fundo da cena é detalhado, possivelmente pela proximidade do pintor com o ambiente que retrata e o fato de se inspirar em personagens locais para compor suas obras.

> "O caipira pertence, por evidentes razões culturais, ao fragmento de cenário que descobrimos por trás dele. A parede de taipa escalavrada, a porta com rachaduras e tábuas mal ajuntadas, a camisa de algodão, a calça de brim, a ceroula que aparece na altura da canela, o cigarro de palha, os pés descalços, os restos de milho, o fumo, a faca, tudo se integra na coerência entre o personagem e seu meio. Porém, nenhum desses elementos sugere a citação pitoresca, o complemento destinado a reforçar uma caracterização. Não fazem apenas parte do mundo caipira, porque, em verdade, constroem esse mundo". (COLI, 2002, p. 23).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

ACQUARONE, Francisco. *Mestres da Pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves,1941.

AGUILAR, Nelson Alfredo. (org.), *Bienal Brasil século XX.* São Paulo: FundaçãoBienal, 1994.

ALMEIDA, João Vieira de . Dia Nefasto. *O popular,* Piracicaba, p.2, 13 dez. 1899.

_____ Monções de Cuyabá. *O Commercio de S. Paulo*, p.2,27 dez.1897.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista, Aspectos da Literatura Brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

_____ *Padre Jesuíno do Monte Carmelo.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

AMARAL, Aracy. (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte.* Rio de Janeiro-SãoPaulo, MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977

_____*Arte para quê?A preocupação social na arte brasileira; 1930-1970.* São Paulo: Nobel, 1987 (lª ed. 1984).

_____*Artes plásticas na Semana de 22.* São Paulo: Editora 34,1998.

_____A Luz de Almeida Júnior. *Revista da USP.* São Paulo, n.5, 1990.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Morte e Glória de Almeida Júnior 1850-1899.* Itu, SP: Prefeitura da Estância Turística de Itu,1983.

_____ *Almeida Júnior através dos tempos.* São Paulo: Prefeitura da Estância Turística de Itu, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das letras, 1996.

AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira.* Rio de Janeiro: IBGE, 1943.

AZEVEDO, Miranda. José Ferraz de Almeida Júnior. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,* v. IV, p. 605-8, 1898-1899.

BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

BARSALINI, Maria S. I. *Sobre Mário de Andrade e sua paulisatanidade: uma reflexão.* Campinas:IEL-UNICAMP (dissertação de Mestrado), 2002.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente:* Ed. Paz e Terra.

CARVALHO, Ronald de. *Estudos Brasileiros.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages.* São Paulo: Edusp, 1995.

COLI, Jorge. A violência e o caipira. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX. In: O Brasil redescoberto,* Rio de Janeiro, Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção.* São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1989.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. *Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro, 2 set. 1898.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil.* Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes.* Rio de Janeiro: Baldomiro Casquejas Fuentes Editor,1885.

FRANCISCO, Luís Roberto de. *Almeida Júnior,* In: Revista da Academia Ituana de Letras. Nº2 de 2002.

FREIRE, Ezequiel. *Almeida Júnior - Os caipiras negaceando.* São Paulo, 1910.

GONZAGA-DUQUE. *A Arte Brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, s.d.

_____ *Mocidade Morta.* Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

_____ *Graves & Frívolos: por assuntos de arte.* Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; Sette Letras, 1997.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte.* Zahar Editora, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____ *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte,* Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1969.

_____ *Etapas da arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____ *Argumentação contra a morte da arte.* Rio de Janeiro: Revan, 1999.

Instituto Cultural Itaú. Cadernos História da Pintura no Brasil, *academismo: Marcos Históricos,* 1993.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia.* São Paulo: ed. Ática, 1992 (1ª edição 1968).

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil.* Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

_____ *500 anos de pintura brasileira.* Edição eletrônica (cd-rom). Rio de Janeiro: Log On, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.*

LOBATO, Monteiro. *Idéias de jeca tatu,* São Paulo: Editora Brasiliense. 1946.

_____ Almeida Júnior. *Revista do Brasil.* São Paulo, n.4, p.41-51, 1917.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Revendo Almeida Júnior,* (Dissertação de Mestrado) São Paulo: ECA/USP, 1980.

MARCONDES, Marcos Antonio. *Almeida Júnior vida e obra*. São Paulo: Art Editora Ltda, 1979.

MARTINS, Luis. *Arte e Polêmica.* Curitiba: Editora Guairá, 1942.

_____ *Revista do Arquivo Municipal,* São Paulo, n.66, p. 5-22.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O Baile das Quatro Artes Exercícios de Leitura.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

_____ *Pintura Brasileira Contemporânea:Os precursores,* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 1974.

MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do século XIX: Mostra do redescobrimento.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico.* 10 vol., São Paulo: Livraria Martins ed. e Edusp.

_____ *Ensaios.* São Paulo: Soc. Impressora Brasileira Brusco & CIA, 1938.

_____ *Pintura quase e sempre.* Porto Alegre: Livraria da Globo, 1958.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica.* Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974.* São Paulo: ed. Ática, 1994 (1ª edição 1977).

NARDY FILHO, Francisco. *A cidade de Itu.* Itu, SP: Ottoni Editora, 6 volumes, 2000.

NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, p.2, 1898.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARLAGRECO, Carlo. A partida da Monção. *Revista do Brazil.* São Paulo, ano II, n.1, p. 52-5, agosto 1898.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos.* São Paulo: EDUSP,1998.

PINTURA I, II, III e IV. *Commercio de São Paulo,* 20,23 e 25 jan. 1898. (artigos sem assinatura, publicados em série).

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRADO, A. de Almeida. Tipos populares em Almeida Júnior. *O Estado de São Paulo* (suplemento literário), 11 fev. 1961.

ROSA, Nereide Schilaro S. *José Ferraz de Almeida Júnior.* (coleção Mestres daa Artes no Brasil) São Paulo: Moderna, 2001.

SCHWARCZ, Lília M. *As Barbas do Imperador.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior sua vida, sua obra.* São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1946.

SINGH JR., Oséas. *Partida da Monção: Tema histórico em Almeida Júnior.* Campinas, SP: IFCH, Unicamp (dissertação de mestrado), 2004.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. O nosso Coubert. *O Estado de São Paulo,* p.6, 12 maio 1950.

VERMEERSCH, Paula Ferreira. *Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira, de Luiz Gonzaga Duque Estrada.* Campinas, SP: IFCH, Unicamp, 2002.

ANEXO A

Fig. 1 – Amolação Interrompida, o/s/ tela (2,00x1,40m) 1894, Pinacoteca do Estado de São Paulo

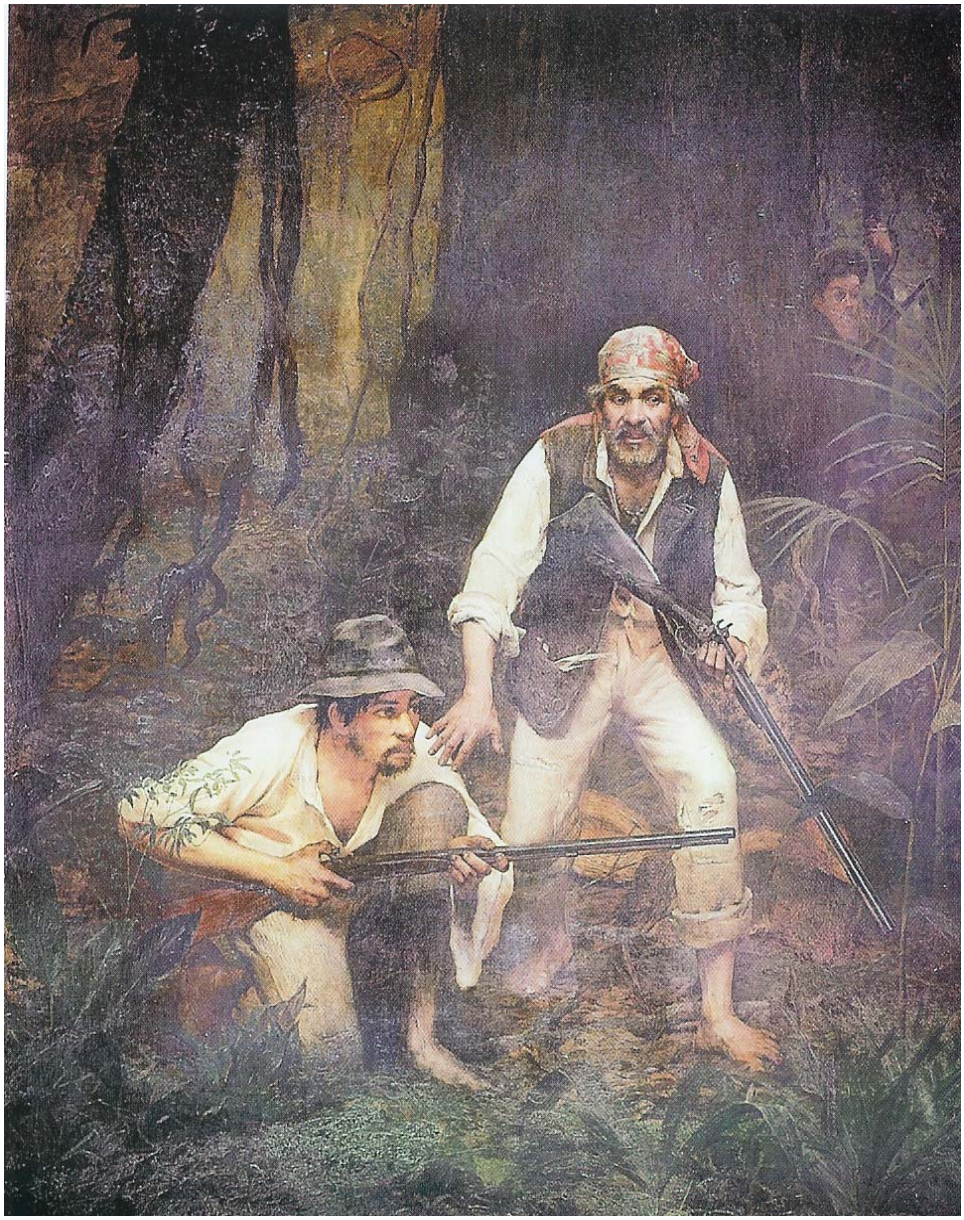

Fig. 2 – Caipiras Negaceando, o/s/ tela (2,81x2,15m) 1888, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)

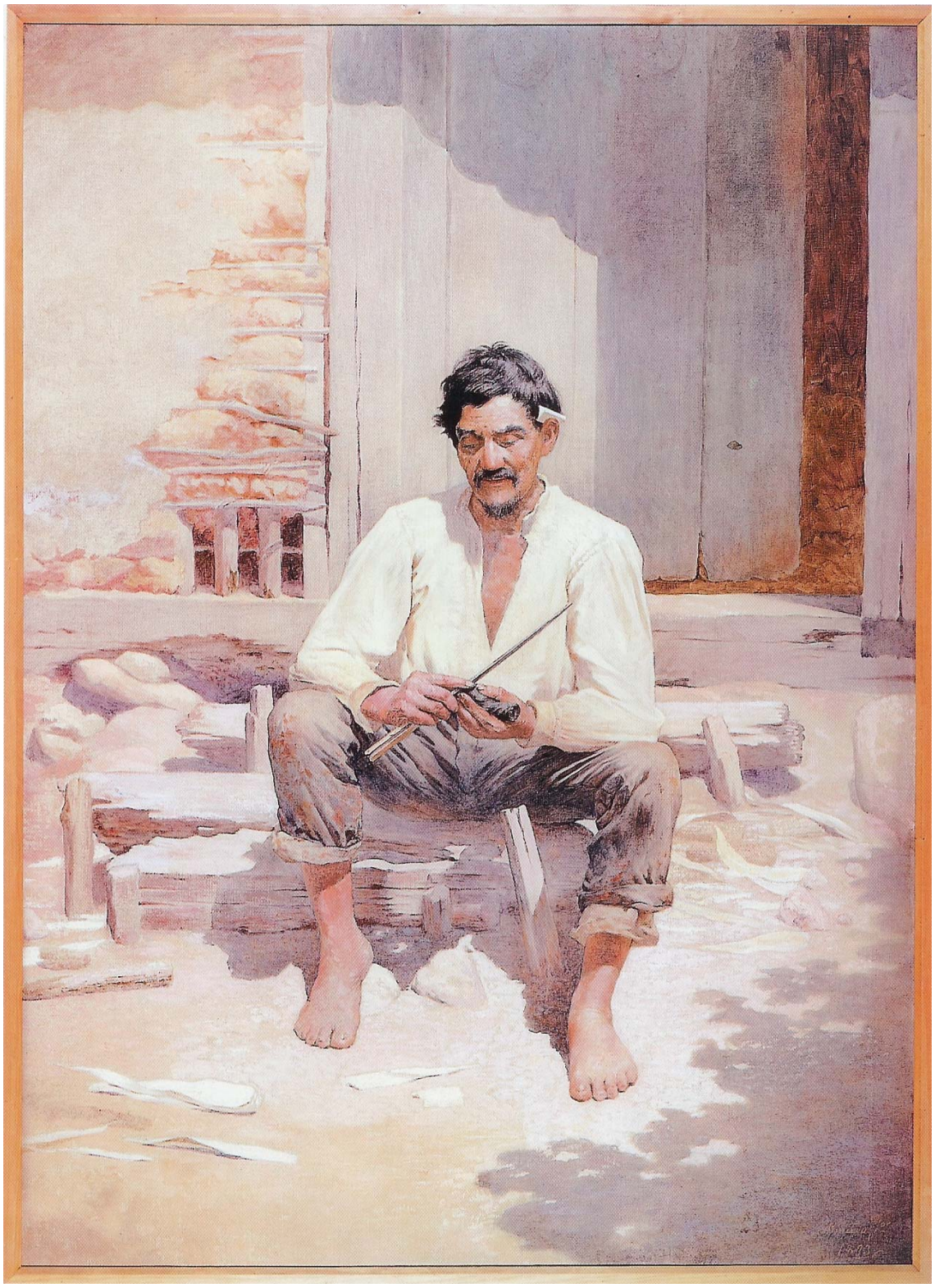

Fig. 3 – Caipira Picando Fumo, o/s/ tela (1,99x1,30m) 1893, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig. 4 – Cozinha Caipira, o/s/ tela (0,87x0,63m) 1895, Pinacoteca do Estado de São Paulo

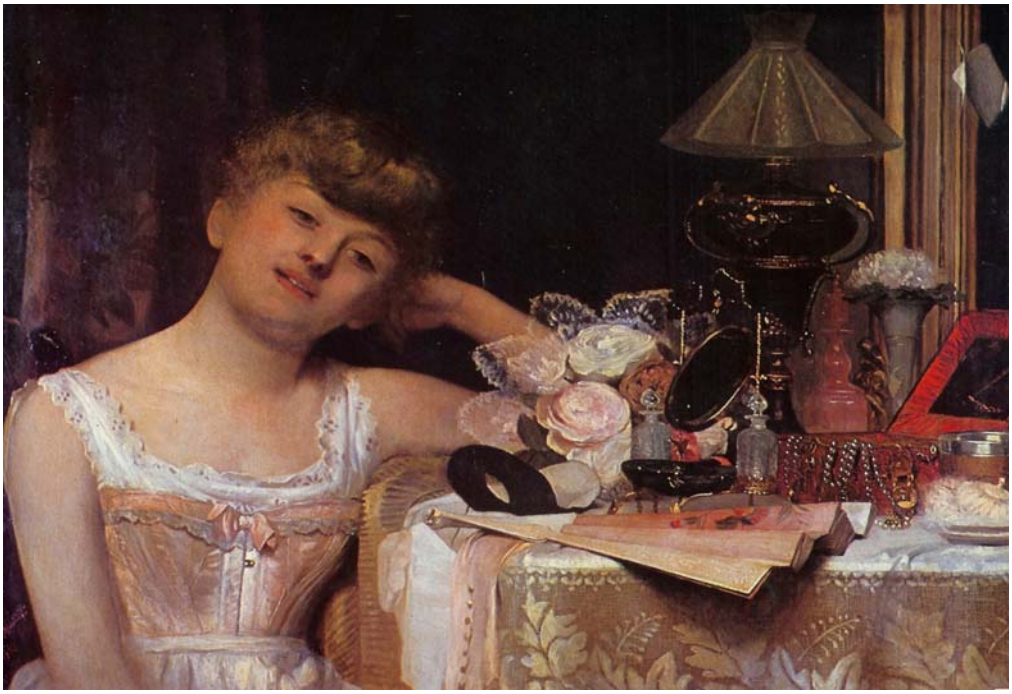

Fig. 5 – Depois da Festa, o/s/ tela (1,00x0,70m) 1886, Coleção Particular
(Waldemar Teixeira de Carvalho) São Paulo

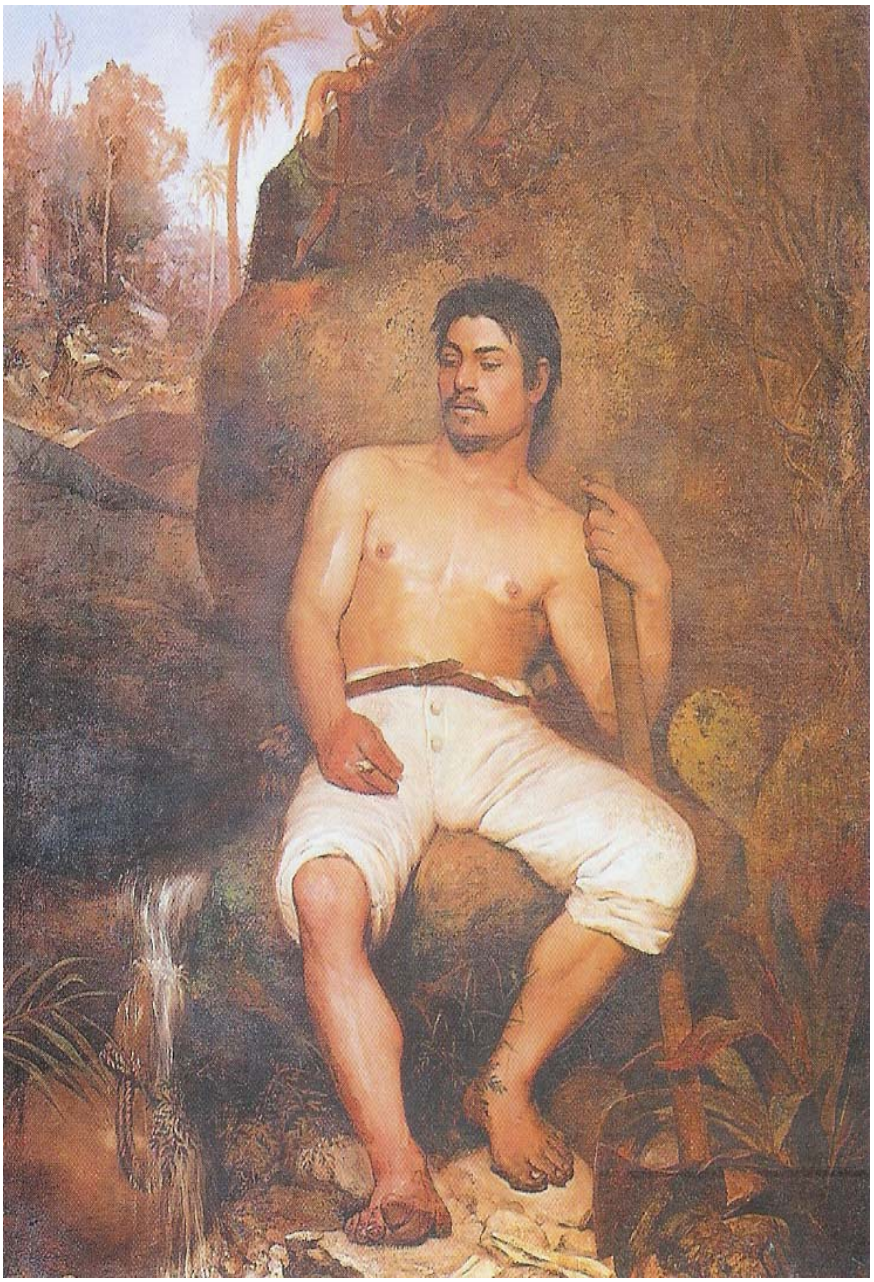

Fig. 6 – Derrubador Brasileiro, o/s/ tela (2,27x1,82m) 1879, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig. 7 – Fuga para o Egito, o/s/ tela (3,33x2,26m) 1881, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)

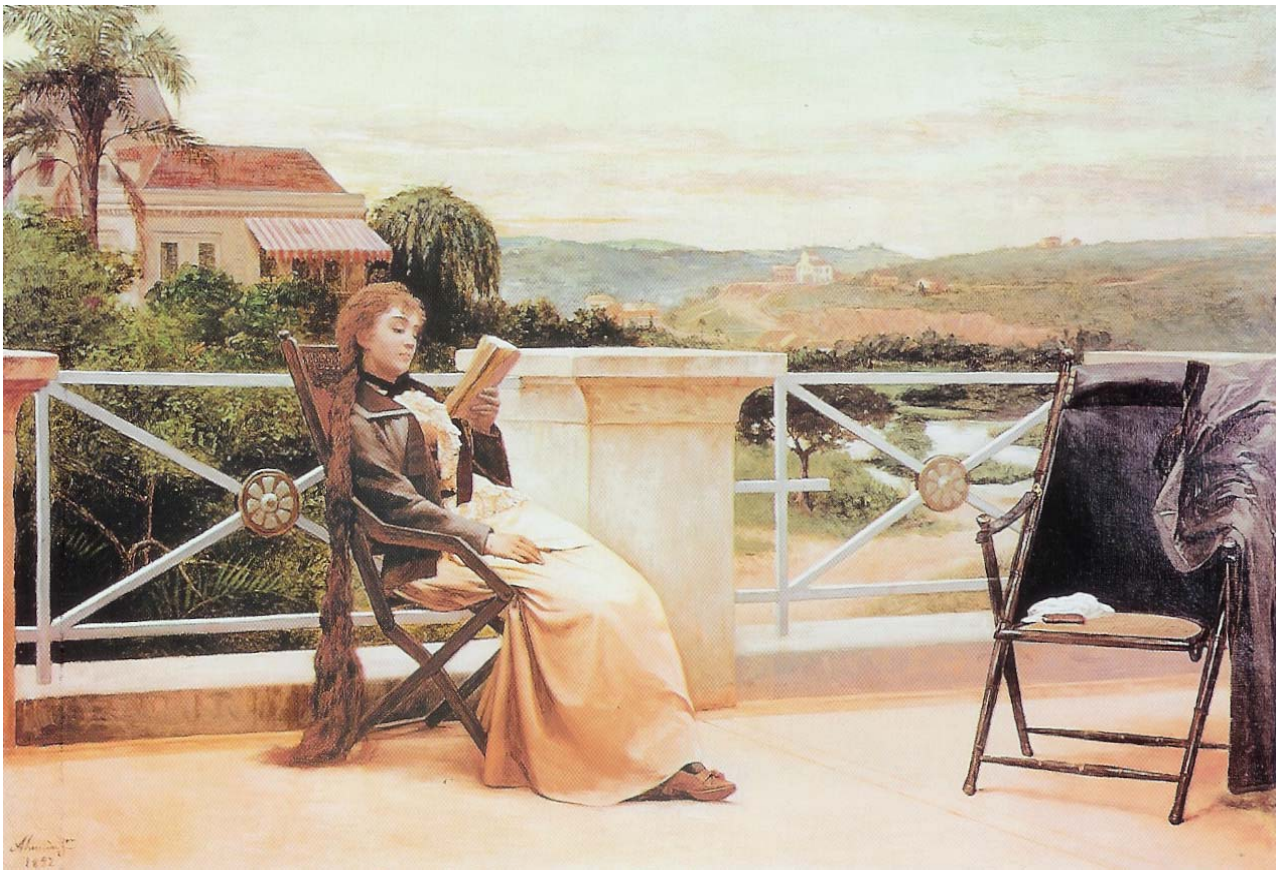

Fig. 8 – Leitura, o/s/ tela (0,95x0,41m) 1892, Pinacoteca do Estado de São Paulo

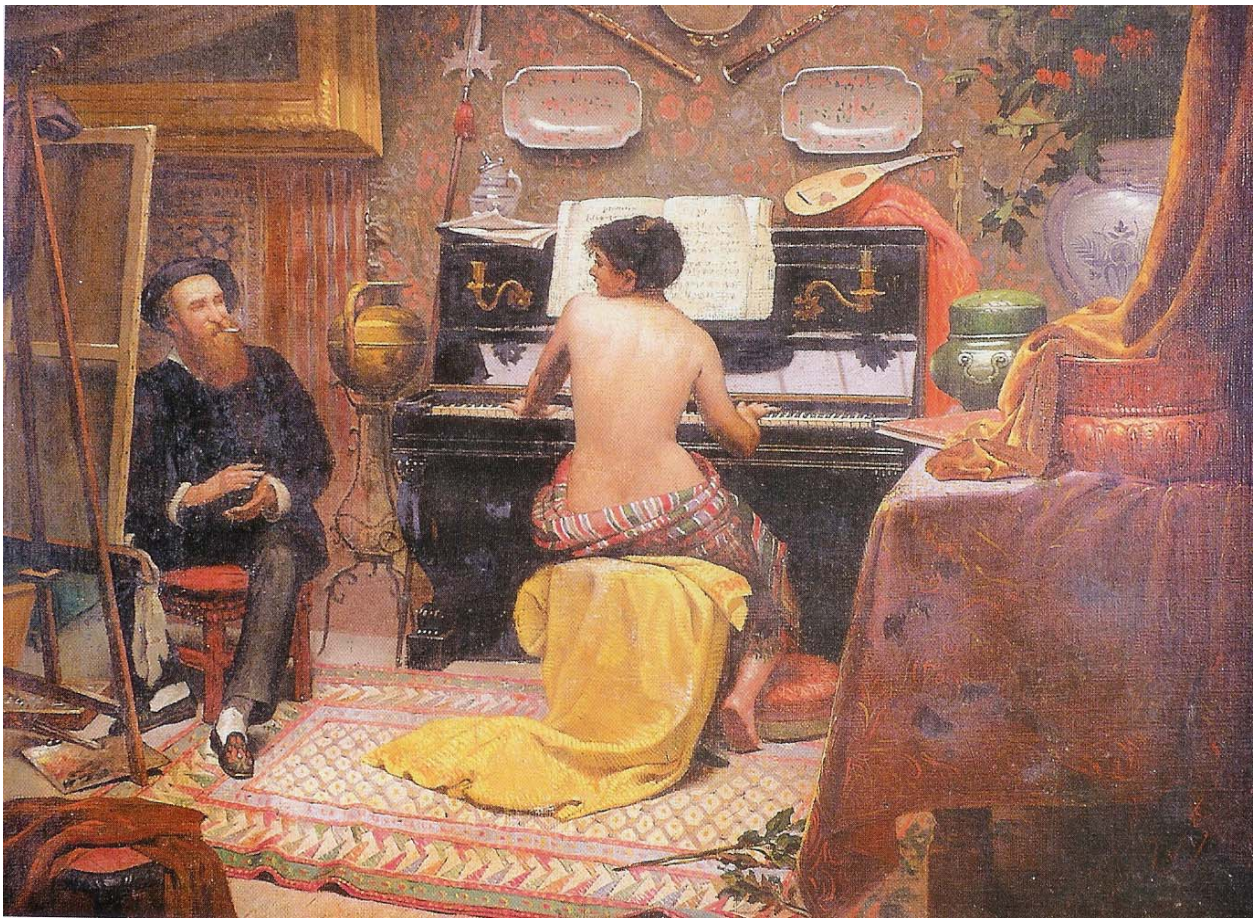

Fig. 9 – Descanso do Modelo , o/s/ tela (1,30x0,98m) 1882, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)

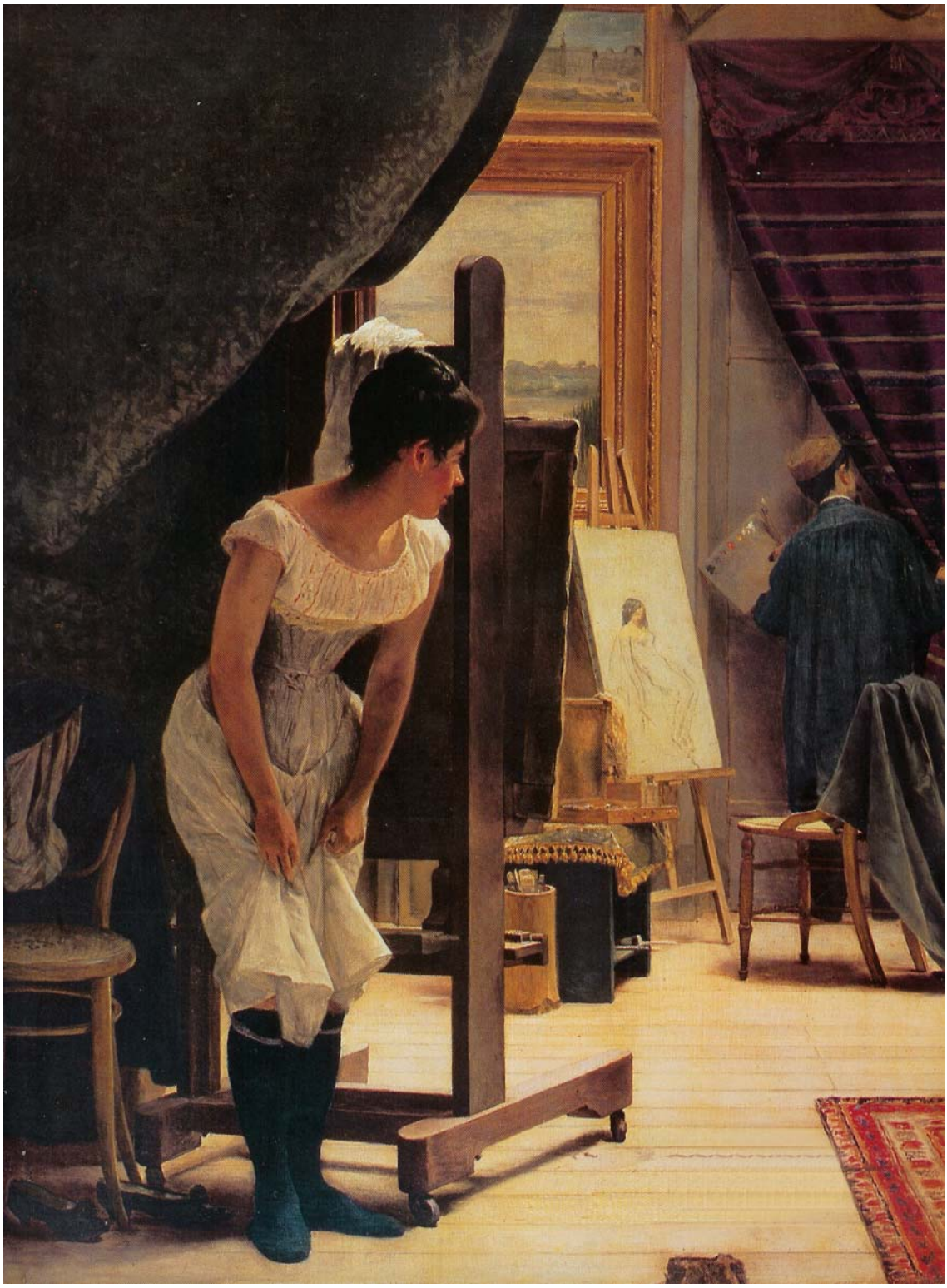

Fig. 10 – O Importuno, o/s/ tela (1,45x0,97m) 1898, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig. 11 – Partida da Monção, o/s/ tela (6,40x3,90m) 1897, Museu Paulista

Fig. 12 – Pescando, o/s/ tela (0,64x0,85m) 1894, Coleção Particular
(Francisco Eduardo de Paula Machado) Rio de Janeiro

Fig. 13 – Saudades, o/s/ tela (1,95x0,98m) 1899, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig. 14 – Violeiro, o/s/ tela (1,41x1,72m) 1899, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fig. 15 – Piquenique no Rio das Pedras, o/s/ tela (1,20x0,80m)
1899, Coleção Particular (Elias Zogbi) São Paulo

Fig. 16 – Repouso, o/s/ tela (0,85x1,15m) sem data, Coleção Particular (família Sebastião Loures)
Rio de Janeiro

Fig. 17 – Retrato de Prudente de Morais, o/s/ tela (2,35x1,44m) 1890, Museu paulista

Fig. 18 - Retrato Póstumo de D. Anna Eufrosina Pacheco Nardy Vasconcelos, o/s/ tela (0,89x1,37m) sem data, Museu paulista.

Fig. 19 – O pagamento dos segadores (detalhe) de Augustin Lhermitte, o/s/tela (2,15x2,72m) 1882. (ver referência na página 39 do capítulo 1)

Fig. 20 – O Ângelus, de Jean Francois de Millet, o/s/tela (0,55x0,66m), 1858-9, Paris Musée d'Orsay.
(ver referência na página 38 do capítulo 1)

ANEXO B

ANEXO B

Cronologia do Artista

1850

- 8 de maio nascimento de José Ferraz de Almeida Júnior, na cidade de Itu, São Paulo. (Filiação: José Ferraz de Almeida e Ana Cândida do Amaral Souza)
- 20 de maio batismo de Almeida Júnior.

1869

- Auxiliado financeiramente por uma de coleta de fundos, realizada pelo padre Miguel (pároco da igreja matriz de Itu) Almeida Júnior matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tornando-se aluno de Jules Le Chevrel e Vitor Meirelles.
- Pinta a obra *Apóstolo Paulo.*

1871

- Recebe da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), medalha de prata e pequena medalha de ouro em desenho figurado.

1872

- Recebe da AIBA, medalha de prata em Pintura Histórica e menção honrosa em Modelo Vivo.
- Pinta de memória *Retrato do Dr. Castro de Andrade.*

1873

- Menção honrosa em Pintura Histórica e premiação em Modelo Vivo[1] pela AIBA.

---

[1] LOURENÇO, 1980, p.14 cita a premiação como tendo sido, pequena medalha de ouro em Pintura Histórica e medalha de prata em Modelo Vivo.
SINGH JR.,2004 p. 166 cita 1° prêmio em modelo vivo e menção honrosa em pintura histórica.
MARCONDES, 1979 p. 49 cita Menção Honrosa e medalha de prata em Modelo Vivo.

1874

- Termina o curso na AIBA.
- É premiado com medalha de ouro pelo quadro *Ressurreição do Senhor*, que o habilitava a concorrer ao prêmio viagem.[2]
- Solicita a Academia declaração de habilitação como professor de desenho.

1875

- Retorna a Itu em 28 de janeiro e é recebido com festa.
- Instala seu ateliê no pavimento térreo do sobrado do capitão Bento Dias de Almeida e anuncia no jornal *O Ytuano* seus serviços como pintor e professor de desenho.
- Expõe seis obras na casa Garraux (livraria da rua imperatriz em São Paulo).[3]
- Recebe oferta de patrocínio do Imperador D. Pedro II (que vem a Itu por ocasião da inauguração da Estrada de Ferro Mogiana) para estudar na Europa.[4]

1876

- Publicado o decreto da Mordomia da Casa Imperial em 23 de março, instituindo uma bolsa de estudos no valor de 300 francos[5] mensais a Almeida Júnior.
- Embarca para Paris em 04 de novembro a bordo do navio francês *Panamá*.

1878

- É aprovado no exame de admissão da *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts,* tornando-se aluno de Alexandre Cabanel.
- Recebe 3ª medalha no concurso de desenho de ornamento e menção honrosa no curso de anatomia.

1879

- Participa do *Salon Officiel des Artistes Français,* apresentando *Retrato de José de Magalhães.*

1880

- Participa do *Salon Officiel,* com as obras *Derrubador Brasileiro* e *Remorso de Judas.*

---

[2] Na ocasião Almeida Júnior decide não concorrer ao prêmio viagem por problemas familiares (ver páginas 49 e 50 do capítulo 2), com sua desistência Rodolfo Bernardelli tornou-se o único concorrente.
[3] SINGH JR. 2004, p. 167.
[4] Ver página 55 do capítulo 2.
[5] Valor equivalente a 120 mil réis. SINGH JR. 2004, p.169.

- Morre a mãe do pintor, aos 58 anos em 20 de abril.

1881

- Participa pela terceira vez do *Salon,* expondo *Fuga para o Egito.* Após a exposição doa o quadro ao Imperador D. Pedro II.
- Viaja para a Itália em agosto.[6]

1882

- Participa pela última vez do *Salon,* com a obra *Descanso do Modelo.*
- Em 30 de maio o Imperador D. Pedro II destina ao artista a quantia de 1000 francos para cobrir suas despesas de regresso ao Brasil.
- Retorna ao Brasil.
- Expõe as obras produzidas em Paris na AIBA.
- Diante de oferta feita pelo próprio Almeida Júnior, a AIBA adquire (com aprovação unânime de seus professores) as obras *Derrubador Brasileiro, Descanso do Modelo e Remorso de Judas.*
- É convidado a lecionar na AIBA.[7]
- Em 16 de novembro chega em Itu e é novamente recebido com festa.[8]

1884

- Participa da Exposição Geral da AIBA com as obras *Fuga para o Egito, Descanso do Modelo, Remorso de Judas e Derrubador Brasileiro.*
- Por ocasião da Exposição Geral, o Imperador Pedro II doa a obra *Fuga para o Egito*, ao acervo da AIBA.
- Em 10 de março o Conde D'Eu e a princesa Isabel vistam o ateliê do artista.
- Em 5 de abril, morre em Itu a irmã de Almeida Júnior, Maria Amélia de Souza Prado.[9]
- Associa-se ao Club Haydn, destinado a promover audições e divulgar a música clássica.[10]

1885

- Em 07 de março recebe por decreto do governo imperial o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa, por sugestão da AIBA, por merecimento artístico.

---

[6] LOURENÇO, 1980, p. 15.
[7] O pintor não aceita o convite e regressa para São Paulo, instalando lá seu atelier.
[8] Imprensa Ituana, 19 de novembro de 1882.
[9] Imprensa Ytuana, 10 de abril de 1884.
[10] LOURENÇO, 1980, p.16 e SINGH JR. 2004, p.173.

1886

- Pinta a obra *Noiva.*
- Consulta Vitor Meirelles sobre a possibilidade de ocupar a cadeira de Pintura Histórica na AIBA.[11]
- O Imperador D. Pedro II visita o ateliê de Almeida Júnior em novembro.

1887

- Faz nova viagem para Paris permanecendo lá de fevereiro à junho.
- Em 01 de setembro é nomeado Professor Honorário da AIBA.

1888

- Expõe *Caipiras Negaceando,* em seu ateliê e recebe críticas favoráveis da imprensa paulista.
- Pinta *A conversão de São Paulo* para a antiga catedral da Sé de São Paulo.
- Expõe *Retrato do Barão Santa Branca* (chefe do partido conservador) na casa Volsack, em São Paulo.

1889

- Pinta o *retrato de D. Pedro II* que seria doado pelo Barão do Socorro à Câmara Municipal de Amparo.

1890

- Pinta *Retrato de Prudente de Moraes.*
- Expõe a obra *Caipiras Negaceando* na mostra anual da Escola Nacional de Belas Artes, por ocasião da mostra, a instituição adquire a obra.
- Em 7 de outubro são leiloadas no paço de São Cristóvão as obras *Um jardineiro* e *Entrada do sol em Aramanche – Normandia,* que faziam parte do acervo do Imperador D. Pedro II.

1891

- Faz sua terceira viagem à Europa.
- Em 5 dezembro, falece o Imperador D. Pedro II. Almeida Júnior publica anúncios de gratidão ao Imperador e manda rezar uma missa em 12 de dezembro na igreja da Sé.[12]

---

[11] SINGH JR. 2004, p.173 e MARCONDES, 1979 p.50.

1892

- Pinta a obra *Leitura* para a Exposição Internacional Colombiana.

1893

- Participa da Exposição Internacional Colombiana, realizada em Chicago, para comemorar o IV Centenário da Descoberta da América, expondo as obras *Caipiras Negacendo, Leitura* e *Descanso do Modelo* e é premiado com medalha de ouro.
- Em 23 de outubro, nasce Mário José Ferraz de Almeida, filho de Almeida Júnior com Rita de Paula Ybarra, com quem o artista vive maritalmente até sua morte.[13]
- Almeida Júnior acompanha Cesário Motta Júnior (Secretário do Interior) em uma visita ao edifício comemorativo da Independência (atual Museu Paulista), com o objetivo de instalar ali uma galeria de pintura.

1894

- Organiza uma exposição em seu ateliê, em São Paulo, e posteriormente apresenta a mostra na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, as obras apresentadas foram: *Caipira Picando Fumo, Amolação Interrompida, Pescaria, Pintura, Salto de Votorantim, Leitura* e *Cabeça de Estudo.*
- Em 13 de outubro é inaugurado na sala nobre do Tribunal de Justiça de São Paulo o retrato de *Campos Salles.*

1895

- Organiza nova exposição em seu ateliê, expondo obras suas e de seus alunos, apresenta as obras: *Recado Difícil, Leitura, Batismo de Cristo, Monjolo, Ponte da Tabatinguera, Cozinha na Roça, Nhá Chica, Apertando o Lombilho, Retrato e Duas Cabeças.*
- Participa da Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, nesta ocasião a obra *Recado Difícil,* foi comprada pela instituição.
- Em 12 de outubro recebe visita em seu ateliê de Alfredo Pujol, Secretário do Interior (sucessor de Cesário Motta).
- Em 15 de novembro exibe na casa Henchel em São Paulo, o retrato de *Bernardino de Campos* (Presidente do Estado).

---

[12] SINGH JR. 2004, p. 175.

[13] SINGH JR. 2004, p.176 - Aos 21 anos Mário adota o sobrenome da mãe, registrando-se Mário Ybarrra de Almeida.

LOURENÇO, 1980, p. 203 - Em cartas escritas por Maria Laura a amante do artista, esta, refere-se a dois dos seus filhos como sendo Almeida Júnior o pai. Estas cartas forma anexadas como provas de defesa no processo crime contra o assassino de Almeida Júnior, marido de Maria Laura. Existem ainda relatos de outros filhos que o pintor tivera com outros amores.

O único filho que o artista reconhece em Testamento é Mário Ybarra de Almeida.

- Participa de uma comissão para promover uma grande mostra comemorativa do fim do século.

1896

- Em 9 de março, inaugura as obras retrato de *Bernardino de Campos* e o de *Rubião Jr.* em cerimônia no Salão Nobre do Tesouro em São Paulo.
- Viaja pela quarta vez a Europa, para se restabelecer de moléstia do estômago, em 28 de abril, acompanhado do pintor Pedro Alexandrino.

1897

- Participa da 4ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, apresentando: *Caçando, Ponte da Tabatinguera e Tanque Velho.*
- Exibe pela primeira vez a obra *Partida da Monção,* em 23 de dezembro, na antiga rua do paredão, em São Paulo.

1898

- Em 2 de maio morre em Itu, o pai do artista.
- Participa da 5ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, apresentando: *Água Represada, Cabeça de Estudo, Futuro Artista, Partida da Monção, São Jerônimo (estudo), Lavadeiras e Velha Beata.*
- A obra *Partida da Monção* recebe medalha de ouro de 1ª classe, conferida pela Escola Nacional de Belas Artes.
- Em 31 de dezembro, participa em Piracicaba da abertura da exposição de seu aluno Joaquim Matos, no Salão Morgado.

1899

- Em 17 de junho organiza mostra em seu ateliê, novamente expondo obras suas e de seus alunos, expõe: *Violeiro, Saudades, Mendiga, Piquenique no Rio das Pedras, A Estrada e Duas cabeças de estudo.*
- Participa de reunião com intelectuais em 06 de agosto no salão do Grêmio VI de janeiro, com objetivo de fundar um grupo de apoio as artes em todas as modalidades na cidade de São Paulo.
- Participa da 6ª Exposição Geral de Belas Artes com as obras: *Duas cabeças de estudo, Mamão, A estrada, Mendiga, Piquenique no Rio das Pedras, O importuno, Saudades e Violeiro.*
- Morre em 13 de novembro, em Piracicaba, vítima de assassinato e é enterrado na mesma cidade.

1900

- Em 11 de janeiro é inaugurada a Exposição Almeida Júnior, em São Paulo, reunindo 130 obras do artista, promovida por um grupo de amigos.[14]

1950

- Comemorado o centenário de nascimento do pintor através de uma série de programações realizadas pelo Governo do Estado de São Paulo.
- Em 8 de maio (aniversário de nascimento do pintor) é legalizado *O dia do artista plástico brasileiro.*[15]

[14] A arrecadação da exposição foi destinada a construção de monumento em memória do artista.
[15] ANTONIO, 1983, p.60.

ANEXO C

ANEXO C

Relação dos textos transcritos[16]

1. Publicações contemporâneas a Almeida Júnior

1. Félix Ferreira. “Pequenas exposições.” ln: **Belas Artes** (Estudos e apreciações). Rio de Janeiro. Baldomiro Casqueja Fuentes, Editor. 1885. p. 113, 115.....página 135

2. Luís Gonzaga Duque Estrada. **A Arte brasileira** (pintura e escultura). Rio de Janeiro, Imprensa a vapor H. Lombaerts, 1888. p. 154, 155, 159.....página 135

3. PARLAGRECO. C. A Partida da Monção. **Correio Paulistano**, p.1,6 jan. 1898.....página 136

4. PINTURA I, II, III e IV. **Commercio de São Paulo**, 20,22,23 e 25 jan. 1898.....página 139

5. PEIXOTO, Luiz Alvarenga, A partida da monção. **Revista do Brazil,** S.P. ano II, n.1 p. 52-5, agosto 1898.....página 141

6. EXPOSIÇÃO Geral de Bellas-Artes. **Gazeta de Notícias,** RJ, 2 de set. 1898.....página 142

7. GUANABARINO, Oscar, Artes e Artistas. **O Paiz**, RJ, p. 2, 4 set. 1898.....página 143

[16] Os textos estão em ordem cronológica, de acordo com as datas de publicação.

8. NOTAS sobre Arte. **Jornal do Commercio,** RJ, p. 2, 13 set. 1898.....página 144

9. **Don Quixote**. Rio de Janeiro, 9 set. 1899, p. 6.....página 146

10. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1899. p.6.....página 147

11. Francisco Nardy Filho. Um Anúncio de Almeida Júnior. **O Estado de S.Paulo**, 7 maio 1950.....página 148

2. Publicações posteriores a morte de Almeida Júnior

12. Ezequiel Freire. "Almeida Júnior — Os Caipiras negaceando". In: **Livro póstumo**. SãoPaulo. Weiszflog Irmãos, 1910 p. 141 – 7.....página 149

13. LOBATO, Monteiro, Almeida Júnior, **Revista do Brasil,** SP, n. 4, p. 41-51, 1917.....página 153

14. João Ribeiro Pinheiro. **História da pintura brasileira**, Rio de Janeiro, Casa Leuzinger, 1937 p.345.....página 160

15. MARTINS, Luís, Almeida Júnior, **Revista do Arquivo Municipal,** SP, n 66, p.5-22, 1940. .....página 160

16. Francisco Acquarone. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo (Livraria Francisco Alves), 1941. p. 89, 90, 100.....página 178

17. Sergio Milliet. **O Sal da heresia** (Novos ensaios de literatura e arte). Separata da Revista do Arquivo Municipal. São Paulo Departamento de Cultura, 1941. p. 113. .....página 179

18. Carlos Rubens, **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1941 p.90.....página 180

19. Luis Martins. **Arte e polêmica**. Editora Guairá, 1942. 39-40. .....página 180

20. Fernando de Azevedo. **A Cultura brasileira** (Introdução ao estado da cultura no Brasil). Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943. p. 263-4.....página 181

21. Mário de Andrade. As Artes plásticas no Brasil. **Revista da Academia Paulistana de Letras**, São Paulo, ano VII, n.26,12 jun. 1944, p. 27.....página 183

22. Sérgio Milliet."Almeida Júnior." In: **Pintura quase sempre**. Porto Alegre, Livraria do Globo 1944, p.246-52.....página 183

23. José Maria dos Reis Júnior. **História da pintura no Brasil**. São Paulo, Editora Leia, 1944, p. 196-7.....página 188

24. Gastão Pereira da Silva. **Almeida Júnior: sua vida, sua obra**. São Paulo, Editora do Brasil, 1946. p. 103, 104, 124, 138, 139, 141.....página 190

25. Lourival Gomes Machado. **Retrato da arte moderna do Brasil**. São Paulo, Departamento de Cultura, 1948. p. 25-7.....página 192

26. Geraldo Ferraz. Revisões sobre a pintura de Almeida Júnior — Diante do centenário do artista. **Jornal de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 maio 1950.....página 194

27. TEIXEIRA, Maria L. O nosso Courbet. **O Estado de S. Paulo,** p. 6, 12 maio 1950.....página 195

28. Monteiro Lobato. Almeida Júnior. **Paulistânia** — Documentário, São Paulo n. 34, mai. -jun. 1950, p. 4, 5, 8.....página 198

29. CORDEIRO, Waldemar. Almeida Júnior, **Folha da Manhã,** SP: 16 jul. 1950.....página 200

30. CAMPOS, Ernesto de Sousa. José Ferraz da Almeida Júnior. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,** v. 50, p. 94-7, 1953.....página 202

31. GALVÃO, Alfredo. Almeida Júnior: sua técnica, sua obra. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** RJ: MEC, v. 13 p. 215-24, 1956.....página 212

32. PRADO, A. Almeida. Tipos populares em Almeida Júnior. **O Estado de S. Paulo** (supl. literário), 11 fev. 1961) .....página 220

33. Flavio Mota. "As Artes plásticas em São Paulo". In: Ernani Silva Bruno (org.). **São Paulo – terra e povo**, Porto Alegre Editora Globo, 1967. p. 213-4.....página 225

34. Mário de Andrade, "Tarsilia." In: Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima(orgs.). **Brasil: 1º tempo modernista** – 1917/29 (Documentação). São Paulo, Instituto Brasileiros, 1972, p.1245.....página 226

35. Oswald de Andrade. “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo.” IN: Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (orgs.). **Brasil: 1º tempo modernista** — 1917/29 (Documentação). São Paulo, instituto de Estudos brasileiros, 1972, p. 215.....página 227

36. SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. **Discurso,** SP: FFLCH/USP, ano 5, p. 119-29, 1974. .....página 227

37. P.M. Bardi. **História de arte brasileira**. São Paulo. Edições Melhoramentos, 1975. p.178,181.....página 240

38. Ronald de Carvalho, **Estudos brasileiros**, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar/I.N.L., 1976. p.68.....página 241

39. AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior:** o romance do pinto. SP: Própria, p. 71-2, 1985. .....página 242

40. AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. **Revista USP.** SP, n.5, p. 60, 1990.....página 243

41. Tadeu Chiarelli. “Entre Almeida JR. e Picasso” In: **Modernidade e Modernismo no Brasil** – Annateresa Fabris (org.). São Paulo, Mercado das Letras, 1994, p. 57-65.....página 252

42. LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos da Pintura Brasileira.** Edição eletrônica (cd-rom). RJ: Log On, 1999.....página 259

43. MIGLIACCIO, Luciano. **Arte do Século XIX.** Mostra do Redescobrimento. SP: Fundação Bienal de São Paulo, p. 142-5, 2000.....página 259

44. ROSA, Nereide S. S. **José Ferraz de Almeida Jr.** (Col. Mestres das Artes no Brasil) SP. Moderna, p. 22-4, 2001.....página 263

ANEXO C

Fortuna Crítica pesquisada (texto integral)

1. Publicações contemporâneas a Almeida Júnior

1. Félix Ferreira. "Pequenas exposições." In: **Belas Artes** (Estudos e apreciações). Rio de Janeiro. Baldomiro Casqueja Fuentes, Editor. 1885. p. 113, 115.

Depois de tão tonga e tão aproveitada ausência, volta-nos o nosso jovem ituano, carregado de louros, e que reparte irmãmente entre a sua cidade natal, berço do corpo, e a Academia das Belas Artes, berço do espírito, que o estudo e o trabalho por tão aturados anos tanto tem elevado. Ao invés de certas mediocridades, que levantam ruído em torno de umas produções vulgares, e voltando as costas aos antigos mestres falam deles com o mais condenável desdém, o sr. Almeida Júnior franqueia ao público uma exposição de primores e compraz-se em unir o nome de Cabanel ao de Vitor Meireles, chamando ambos de mestre e amigo. Isto, que é simplesmente um dever que a gratidão impõe, mas que as mediocridades desconhecem, dá um traço saliente do caráter honrado do jovem artista.
(. ..)
O aparecimento do sr. Almeida Júnior nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base, senão única, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil.

2. Luís Gonzaga Duque Estrada. **A Arte brasileira** (pintura e escultura). Rio de Janeiro, Imprensa a vapor H. Lombaerts, 1888. p. 154, 155, 159.

Entre os artistas que enviaram quadros à última exposição acadêmica de 1884, aquele que acusava, por suas obras, maior originalidade e mais nítida e moderna compreensão da arte era Almeida Júnior. Para mim e, sem dúvida, para muitos — Almeida Júnior vale por grande parte dos expositores que ali figuravam.

Ele é a sua obra. Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto de terra, na província de São Paulo, onde viu pela primeira vez a luz; baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar, a arte é para ele uma nobre profissão e não uma profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas.

(...)

Os quadros de Almeida Júnior se inculcam antes peta simplicidade do assunto e pela maneira por que foram pintados, do que pela preocupação da escolha. É o assunto que lhe comove e impressiona que vai para a teta. Não joeira, não mira e remira o *sujeito*, com intento de fazer bonito e parecer agradável. Nada. Há de ser a impressão que recebeu, a cena que observou, a idéia que se coordenou na sua imaginação, a causa de trabalho. Poderia escrever na porta de seu ateliê o aforismo atribuído a Alberto Durer: "Toda preocupação da beleza é inútil na arte".

(...)

Como disse, Almeida Júnior é entre os artistas contemporâneos um dos que maiores disposições mostram e mais qualidades possuem para acompanhar o movimento artístico de seu tempo. Desde essa exposição até hoje não sei e ninguém sabe o que ele tem feito. Dizem que vive em sua província pintando retratos.

É pena que vocação artística desse feitio se isole e viva embrenhado no interior de uma província, onde pode erigir fortuna, porém obscuramente. Quem estréia de uma maneira tão brilhante deve procurar corresponder à confiança que despertou.

3. PARLAGRECO. C. A Partida da Monção. **Correio Paulistano**, p.1,6 jan. 1898.

Quando na consciência popular um artista chega a representar uma individualidade que se distingue de todas as outras, não pelas instáveis oscilações da fortuna ou do poder, não pelos interesses mais ou menos legítimos, que posam criar-lhe ou desmanchar-lhes uma auréola, mas pela superioridade indiscutível de todo o ser moral e intelectual, é lógico, é justo que em cada trabalho desse artista o público procure alguma coisa que está no fundo das suas Convicções, do seu orgulho e da sua idealização da vida coletiva.

Até que ponto Almeida Júnior representa essa individualidade, até que ponto ele possa orgulha-se de ser alvo da estima e da admiração dos seus conterrâneos, não precisamos demonstrar.

É certo que nas telas que ele tem produzido, palpita a alma da pátria; é certo que as tradições, os costumes, as glórias dos fundadores da civilização do mais florescentes entre os Estados do Brazil, tem nele o ilustrador entusiasta, o sintetizador possante, que vivifica na representação estética homens e coisas que podiam empalidecer ou apagar-se nas páginas consumidas das crônicas e da história antiga.

Com a Partida da Monção Almeida Júnior acaba de oferecer à pátria mais um documento vivo da sua história; e julgamos que mais uma prova de estima e de reconhecimento deve-lhe a população, que as obras desse artista venera e acolhe como fazia os romanos do império aos maviosos cantos da Eneida, bíblia sagrada e imorredoura das primitivas raças da terra latina.

A idéia criadora do quadro é sem dúvida bem concebida e bem assentada. Aqueles grupos caipiras que estão instalados nas canoas em atitudes diversas, mas na maior parte aguardando a solene bênção que o padre pronuncia na beira do Tietê, são a parte mais feliz e mais bem feita do quadro.

As figuras são expressivas e têm todo o cunho dos intrépidos e audazes exploradores, que o desejo da glória, a ambição da riqueza, o amor das aventuras, e a misteriosa atração do desconhecido levavam para as florestas virgens, para as margens insidiosas, onde iam tornar impotente a flecha do natural dominador do sertão.

Os agrupamentos são bem distribuídos, e os movimentos naturais e sabiamente combinados de maneira a produzir um conjunto que fixa e assegura a vitalidade dessa obra e arte.

Não se poderia dizer a mesma coisa do grupo colocado sob as árvores na beira esquerda do rio, nem das figuras do primeiro plano, que são secundárias na concepção do quadro e que usurparam mais lugar do que devem ocupar.

No grupo se revela descuido ou pressa da acabar; até como esboço discorda da maneira de movimentar as figuras, que é peculiar ao ilustre artista. O capitão mor não parece representar esteticamente o que naturalmente pretendia ser na hierarquia social do meio e do tempo a que o assunto do quadro pertence.

As figuras maiores do primeiro plano, o casal e a menina da esquerda e o moleque do centro são a parte mais fraca da composição e da execução do artista; estão distanciadas dos grupos das canoas; parece até que perturbam a beleza harmônica da concepção que é no resto sólida e logicamente traçada.

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 os 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. Pode-se obter um perfeito equilíbrio das tonalidades usando massa sólida de tinta como - Rembrandt e como muitos dos pintores modernos, ou diluindo, como na aquarela, as tintas, até torná-las diáfanas.

Todos os processos são bons desde que não prejudiquem as relações entre uma cor e outra, entre um tom e outro. Mas há uma condição essencial a seguir, e é que os efeitos por mais que tonalizados que sejam não devem falsificar os da natureza.

Dificilmente 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 a 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 e esses caracteres se apanham bem quando o artista não se preocupa com a estética e a idealização dos outros, quando o processo não é por ele um fim mas um meio para traduzir as suas visões luminosas.

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.

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.

Em todo caso, Almeida Júnior é daqueles homens a quem se pode apresentar uma observação como sinal de homenagem e admiração pelo seu grande talento, e deste seu último trabalho se pode repetir, mutantis, mutantis, o que um grande escritor disse da Odisseía: É poema de um velho, mas é de Homero.

4. PINTURA I, II, III e IV. **Commercio de São Paulo**, 20,22,23 e 25 jan. 1898.
(Artigos não assinados, publicados em série – respectivamente).

Pintura I – Almeida Júnior e Parlagreco são dois artistas que merecem a atenção da crítica pelo muito que valem, porque os seus quadros pertencem ao número daqueles que exigem demorada análise.

Antes, porém, de falarmos deles, permitam nossos leitores algumas considerações que nos parecem vir a propósito.

As exposições de pintura em S. Paulo sucedem-se com pequenos intervalos, como demonstração da fama de que goza este, Estado, mui principalmente a sua capital.

Verdade é que nem sempre tais exposições valem a pena de uma visita e que a fama paulista raras vezes enche as algibeiras dos artistas, de mérito está bem entendido, por que, quanto aos outros, é bom não os acoroçoar; não há nada mais mofino para a higiene do espírito do que o brochador a impar do artista assoprado pela crítica ignorante.

As palavras de Faure "pour comprendre et aimer ia peinture, il faut que l'oeil soit sensible aux couleurs..." são muitas vezes citadas sem a menor noção do seu valor se o brochador é de temer na educação estética, o crítico ignorante é a pior praga que conhecemos nas condições atuais da arte no nosso país.

Artista na verdadeira e integral acepção da palavra, conhecemos poucos no Brasil: uns brasileiros natos mas educados em França ou Itália, imprimindo em toda a obra a maneira do mestre preferido; outros, estrangeiros, mas procurando nacionalizar-se sem quebra dos processos adquiridos nos ateliers europeus.

Quem visita s exposições artísticas na nossa terra, desde 1874 e acompanhou, como nós, o progresso realmente notável das artes do desenho, representadas até então por dois pintores ilustres e um escultor de talento, constata a luta entre a tendência espontânea da

nacionalização da arte sob a ação dos novos aspectos de forma e cor tão privativas dos países tropicais, e com todas as suas qualidades da raça e temperamento, guiados por uma ciência incontestável, fruto de muitos séculos de interrupto cultivo.

Essa luta, que ao começo se manifestou, como era natural, na paisagem, foi aos poucos invadindo a figura, até alcançar-se a composição e ao assunto histórico.

A evolução fez-se, pois, normalmente, com todas as condições de sucesso.

A arte no Brasil não necessita, para nacionalizar-se, nem da ciência dos grandes artistas contemporâneos franceses, alemães ou italianos, nem tão pouco dessa experiência secular representada pelas obras primas de todas as escolas, desde o retábulo gótico até a grande composição moderna, em que a idéia passou triunfalmente a ocupar o lugar da forma e da cor, tornadas elemento secundários, como na literatura.

Vem muito a pelo período da grande professor que acima citamos:

"Les arts du dessein demandent pour fleurir un sol qui ne soit pas en friche, mais qui ne soit point trop cultivé".

De todos os modernos pintores brasileiros, aquele que melhor represente essa tendência de nacionalização de arte para não dizermos o único, na tela histórica – é Almeida Júnior, um paulista genuíno, possuindo como nenhum artista brasileiro a clarividência do futuro de uma arte nacional, da qual ele tornará o principal fundador, se tiver continuadores de igual merecimento e com idêntica tenacidade.

O último trabalho do distinto mestre ituano - *A partida da Monção* - ao qual os colegas locais se têm referido de modo muito lisonjeiro, é uma tela que, como as outras de Almeida Júnior,há de figurar na história da arte nacional como documento de alta valia, não obstante as enormes dificuldades que o artista teve de vencer para reproduzir a partida de uma das muitas caravanas de sertanejos que se dirigiam aos sertões de Goiás e Mato Grosso para descobrir minas de ouro.

No quadro, o pintor paulista pretendeu reconstituir a partida de uma monção do Porto Geral na antiga povoação de Araritaguaba, mais tarde cidade de Porto Feliz, nos fins do século passado, já depois da construção da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens.

Recusamos, pois, remontar a essa época, para poder analisar o novo quadro de Almeida Júnior.

É isso que faremos amanhã, com a sinceridade em que deve assentar toda crítica salutar e independente, embora modesta.

5. PEIXOTO, Luiz Alvarenga, A partida da monção. **Revista do Brazil,** S.P. ano II, n. 1, p. 52-5, agosto 1898.

Almeida Júnior, um artista cujos, méritos são bastante conhecidos de todos os admiradores do Bello, tem procurado conservar na tela, vivos e palpitantes, os costumes de nossos antepassados.

Há em seus quadros a maravilhosa naturalidade da bela vida dos caipiras: o encantos sugestivos das matas virgens com os seus troncos de árvores seculares e com as suas folhagens pondo sombra por toda a parte; há em tudo anota intensa e admirável do que possuímos de realmente nosso, do que não é resultado de imitações deploráveis.

È um artista brasileiro, e isso devia ser motivo de satisfação para os seus companheiros. A verdade, porém, nos diz o contrário.

Almeida Júnior, reconstruindo em época de glórias, ressuscitando com o seu pincel o tempo em que os valentes paulistas entravam pelas escuras e majestosas florestas em busca de tesouros, procurando as célebres minas de ouro, pôs na tela um trecho de nossa história pátria, rememorando assim a coragem dos antigos habitantes de seu Estado natal. O quadro *A Partida da Monção*, cuja cópia oferecemos aos leitores, reproduzida com esmero e com grande cuidado, diz bem claro a necessidade de ser conservado em São Paulo como um documento poderoso de vida de nossos antepassados. Ali encontra-se um trecho da história do Brasil, particularmente da de São Paulo; acha-se vivo um acontecimento de anos idos, vendo-se a figura grave e solene do governador, a do reverendo padre ao lado do sacristão e a quantidade enorme dos que iriam em breve rasgar o coração da floresta.

Sente-se a vida, tem-se a verdadeira sensação daquele movimento em hora de partida, daquele pranto de despedida, daquela benção caindo dos lábios de um padre, enquanto os [ilegível] cães esperam também o momento da viagem, de orelhas eretas e olhos curiosos.

Por sobre as águas do rio Tietê há ainda essa névoa leve, encobrindo os montes distantes, como uma fumaça por toda a parte, enquanto o sol começa a dourar matinalmente os perfis

dos sertanejos. Qualquer indivíduo, embora sem educação artística, observando o quadro compreenderá o seu valor e reconhecerá a necessidade de ser ele conservado nesta capital. O governo, porém, que, além de tudo, tem por obrigação proteger a arte, a indústria e todas as manifestações salutares do progresso, fecha os olhos ao trabalho de nosso compatriota, naturalmente levado por falta de precisa competência de julgar uma obra de arte.

Ora, se o governo de São Paulo não dá solução à compra de um quadro que representa um dos trechos mais belos da história paulista, é claro que o autor deve oferecê-lo ao governo do Pará que mais uma vez merecerá os aplausos dos homens bem educados. Assim falamos de Almeida Júnior e assim falamos às classes instruídas de São Paulo, estando nós certos de que não há um filho deste Estado que não se admire do procedimento dos homens responsáveis pelos negócios públicos. Almeida Júnior que nasceu em Itu, estudou na Europa, conquistou nome à força de trabalho, ainda não recebeu a menor prova de apreço do seu Estado natal; entretanto o governo federal tem se salientado sob este ponto de vista. Pensar que o artista se alimenta de elogios, de fama, de admiração e de palavrórios fátuos, é o vício de nossa sociedade; a cousa, porém, é muito outra e deve ser dita nua e cruamente.

Temos certeza de que as nossas palavras farão eco e acreditamos que formoso trabalho de Almeida Júnior fique pertencendo a São Paulo. Deixando de realizar-se semelhante fato, é caso da obra ser comparada por alguns amigos que delicadamente poderão oferecê-lo ao governo.

6. EXPOSIÇÃO Geral de Bellas-Artes. **Gazeta de Notícias,** RJ, 2 de set. 1898.

O salão representava um aspecto brilhantíssimo. Forrado de vermelho escuro fazendo destacar as luzidas molduras e as telas claras, com as belas toilettes das senhoras e o movimento constante dos numerosos visitantes o salão tinha um efeito encantador.

Apesar do ligeiro golpe de vista que se pode lançar pela exposição no meio da animação do dia inaugural, citaremos algumas telas que mais atenção nos despertaram, bem como aos visitantes.

Ocupando todo o fundo do primeiro salão ostenta-se a grande tela de Almeida Júnior, *A Partida da Monção*, pintada com grade delicadeza, com mais de 50 figuras e muita vida; a

sua tonalidade clara do amanhecer do dia, dava ao salão a ilusão de uma enorme perspectiva.

Do mesmo autor, uma boa paisagem, uma cabeça de estudo e outros.

7. GUANABARINO, Oscar, Artes e Artistas. **O Paiz**, RJ, p. 2, 4 set. 1898.

Encontra-se, depois desse nome, o do pintor paulista Almeida Júnior, que expõe seis quadros entre os quais a *Partida da Monção* (n° 20) com a seguinte legenda no catálogo:

"Os antigos paulistas assim denominaram (partida da monção) a caravana que saia do Porto Feliz, descendo o Tietê, para Cuyabá. As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta de 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. O quadro exposto representa a partida desses heroes que depois de missa na igreja de Nossa Senhora da Mãe dos Homens, acompanhados do padre, capitão-mór e povo, embarcavam, no Porto Geral, recebendo a solene benção da partida."

A grande dimensão do quadro do pintor paulista devia trazer-lhe, como realmente se deu, uma série de dificuldades que nem sempre foram vencidas.

Artista inteligente, conseguiu muitas figuras que se tornam notáveis no seu quadro; o agrupamento é harmonioso, no meio daquela gente, e o efeito da garoa bem apanhado – mas entre muitas belezas nota-se,em primeiro lugar,o tom de esboço na grande tela além de muitas figuras que não foram estudadas com modelo vivo, servindo para isso o manequim, que dá durezas insuportáveis e às vezes impossíveis!

Veja-se, por exemplo, o negro que no primeiro plano procura carregar uma canastra, que evidentemente está vazia, e indague-se se aquela é a posição que tomaria um homem em tal mister.

Não queremos entrar em pequenas minuciosidades, tais como o enorme chapéu do capitão-mór, capaz de abrigar uma família inteira, ou o padre, em praça pública, sem o solidéu—

são coisas que passam, ainda que se tornem essenciais em quadro histórico – mas há figuras que se destacam e que não estão convenientemente dispostas.

A proa de uma das canoas, prontas a partir em plano saliente; há por exemplo, um sertanejo que procurava avançar a sua embarcação espiada sobre uma estaca. Achando-se a canoa em um remanso, bastava pequena tensão da retenida para o deslocamento do corpo flutuante, e no entanto lá se vê um sujeito em posição de quem procura, com o laço, estacar um animal em disparada. A posição é a mesma - escorado.

Quem ignorar o nome do autor desse quadro, dificilmente descobrirá nele o pintor do *Negaceando*. É que o artista, além de querer contrariar o seu estilo, não tem, em S.Paulo, elementos para dar execução a um quadro daquela ordem.

São boas as suas duas telas *Velha beata e Cabeça de estudo*; o Futuro artista é bem desenhado e forma um quadrinho muito simpático, mas nenhuma impressão trouxemos das Lavadeiras.

Restam dois quadros: *Água Represada e S. Jerônimo* (esboço); no primeiro há o defeito de estar deserta a paisagem, quando ali tudo se animaria com uma lavadeira e alguns animais; o segundo, apesar de esboço, exposto por 400$, erro de título – aquilo não é *S. Jerônimo*, e muito lucraria o quadro, se no catálogo se lesse: Velho maluco querendo apanhar uma mosca no alfarrábio.

Porque, evidentemente, o suposto *S. Jerônimo* vai-se levantando cautelosamente de mão pronta, e a gente percebe-lhe a intenção...

Só falta a mosca.

8. NOTAS sobre Arte. **Jornal do Commercio,** RJ, p. 2, 13 set. 1898.

Voltando à Exposição Geral de Belas-Artes, o que infelizmente não pudemos fazer mais cedo, trataremos daqueles trabalhos que mais chamam atenção e que mais fortemente se nos afiguram dar a nota saliente do que fizeram os nossos artistas durante o ano.

Como já dissemos antes, a impressão geral que se tem logo que se fez um exame perfunctório, é que houve uma certa animação, uma incontestável aplicação ao trabalho,

como que um estímulo para produzir e para mostrar estudo e progresso, que realmente causam o mais agradável efeito.

A média dos quadros exposto é boa houve algumas surpresas, como o aparecimento das belas paisagens de Madruga Filho, e das aquarelas dos talentosos moços Cunha Vasco.

Há poucos retratos, mas é regular o número das composições com figuras, algumas bem interessantes.

Pelas suas proporções chama imediatamente a atenção o quadro *Partida da Monção*(n° 20), do Sr. Almeida Júnior.

Este quadro é uma grande tela que ocupava todo o fundo do salão, representa a partida de uma daquelas expedições que os aventureiros paulistas do século passado costumavam empreender, à procura de novas terras, em demanda de minas e aventuras. O catálogo explica minuciosamente o assunto que o artista se propôs ilustrar e que de certo modo conseguiu.

O seu trabalho é uma tela decorativa, pintada em uma tonalidade fria, quase em *grisaille* na maneira moderna iniciada em França por Puvis de Chavannes, e que tem tido um grande número de sectários. Já o ano passado o Sr. Almeida Júnior nos dera um prenúncio da sua tendência atual, que agora nos aparece mais acentuada.

O atual quadro tem muito espaço, o horizonte é muito alto; tem muita luz; tem boa perspectiva, aérea, o agrupamento é bom, e há algumas figuras felizes.

Há naturalmente senões que poderão ser apontados, mas que pouco influem na impressão geral que produz essa grande tela, que fala mais ao espírito que ao sentimento, deixando-nos frio, embora admirado e louvando a coragem e a perseverança do artista, a idéia nobre que o levou a empreender trabalho de tão grande monta em um meio tão difícil de recursos e tão falto de estímulos. O Sr. Almeida Júnior sempre tem procurado na escolha dos assuntos que pinta, temas nacionais, e é digna de todos os encômios essa aspiração em preservar em grandes telas certos episódios dos costumes dos seus conterrâneos, que lançam luz sobre a formação desse caráter arrojado, empreendedor, progressista, que é realmente o principal fator do adiantamento do seu Estado natal; reconhece-se que o Sr. Almeida Júnior procura fazer da nacionalidade um elemento forte da sua arte.

Quanto a tentativa de apropriar-se da maneira decorativa moderna, mostra que ele é um artista que não quer estacionar, que procura acompanhar correntes artísticas que têm bases sólidas e aceitáveis.

O Sr. Almeida Júnior tem mais duas paisagens, que, muito bem pintadas embora, produzem também a impressão fria.

Agradou-nos, porém, sobremodo, o quadro *Velha beata* (22), muito bem desenhada, com grande estudo de detalhes, com mãos admiravelmente pintadas, e muita expressão. Muito interessante é também o esboceto *S. Jerônimo* (21), que é bem estudado e desenhado, nos contornos, embora as extremidades sejam mal feitas e desproporcionadas.

9**. Don Quixote**. Rio de Janeiro, 9 set. 1899, p. 6.

(Original não localizado, reproduzido de MARCONDES, 1979, p. 10).

Passando agora a ocupar-me dos quadros, começarei pelos artistas e tratarei de um dos mais estimados do nosso público, e que muito honra a arte nacional, não só pelo seu mérito, como pelos assuntos de que trata, que são verdadeiramente brasileiros.

Esse bravo artista, esse grande trabalhador, é o Almeida Junior.

O seu Estudo nº 5 é simplesmente uma cabeça de homem, mas sua execução é tal que poderia ser assinado pelos melhores mestres da pintura moderna e mesmo antiga. Que colorido, que técnica e que franqueza de execução!

Um outro quadro interessantíssimo é um interior de ateliê, onde o modelo se esconde atrás de uma tela, intitulado: O importuno.

O Violeiro vem em terceiro lugar.

Apesar de o assumo ser bem tratado, achei que não havia necessidade de o fazer de tamanho natural, sobretudo por causa daquele fundo preto do interior da janela, o que produz uma certa dureza que não seria tão sensível se esse quadro fosse executado em ponto menor.

O mesmo direi dos intitulados A Mendiga e Saudades: são grandes demais para quadros de gênero e ocupam muito espaço em uma galeria de amador.

O Estudo nº 6 é uma cabeça de velha, bem pintada, na verdade, mas deixando uma

desagradável impressão, a quem olha, do mau gosto do artista em escolher gente velha e feia.

Velhas mendigas, velhas caipiras, velhas beatas, e isso todos os anos! Até seus discípulos também deram agora em pintá-las! Basta de velharias, sr. Almeida Júnior!

O intitulado Piquenique... deste prefiro não dizer nada.

10. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1899. p.6.

(Original não localizado, reproduzido de MARCONDES, 1979, p. 11).

Lendo o artigo que sobre este triste acontecimento escreveu a Gazeta de Notícias, achei-o tão justo, tão verdadeiro, tão igual ao meu modo de pensar e sentir, que me parece inútil repetir o que lá está escrito. Prefiro, neste caso, transcrever tópicos que tão bem exprimem o que era esse excelente artista:

"A quem teve ensejo de conhecer o caráter suave, a candura excepcional, a educação esmerada, o trato delicadíssimo desse artista, que era amado e respeitado por todos, que tinha a virtude invejável de afastar de si qualquer sentimento que não fosse de amizade e de simpatia, deve causar essa noticia uma surpresa que poderia chegar às raias da incredulidade.''

(...)

''Homens como Almeida Júnior não representam somente a própria pessoa, mas tudo o que de mais precioso possa encerrar uma comunhão de homens, tudo o que possa enobrecer um pais perante a humanidade, e torná-lo respeitado e querido.

Dentre os pintores brasileiros que mais produziram neste último decênio, Almeida Júnior era o mais sério, o mais inteligente e o mais bem preparado para tentar com algum êxito os cimos mais árduos e mais almejados da arte e da glória.

Espírito reflexivo de observador estudioso dos maiores problemas da arte perante os aspectos multiformes e complexos da natureza, levou a sua vida de artista em continua evolução, estudando, observando, acompanhando os mestres, afastando-se deles, melhorando dia a dia os seus processos técnicos, alargando cada vez mais os seus ideais de arte, sintetizando, cada dia com maior intensidade, as mais fortes expressões do sentimento

humano.

Não era pintor de convenção e nunca foi escravo de preconceitos de escola ou da moda. Começou com uma pintura de superfície muito lisa e muito acabada, e a prova está em O Descanso do modelo; mas nos Caipiras afirmava uma intuição poderosa da floresta virgem e dava prova de uma forte têmpera de artista, que devia fixar em formas duradouras os aspectos mais característicos da sua pátria.''

(...)

''Uma qualidade que Almeida Júnior possuía em alto grau era o espírito do nacionalismo bem entendido e bem aplicado. Para ele a obra de arte havia de ser um espelho dos costumes, dos tipos, da natureza e das tradições da sua pátria.

Nenhum artista conseguiu até hoje representar como ele os caracteres vivos e bem determinados do caipira; e mesmo ao tempo em que sua paleta se ressentia da influência dc uma estética que não era a da sua natureza e do seu temperamento, os tipos que ele pintava, as tradições que ele ilustrava, eram parte intima da vida e do caráter do povo paulista do sertão. (...)"

11. Francisco Nardy Filho. Um Anúncio de Almeida Júnior. **O Estado de S.Paulo**, 7 maio 1950.

Belas Artes

O abaixo assignado, tendo freqüentado durante 5 anos o curso de pintura histórica na Imperial Academia de , Belas-Artes do Rio de Janeiro,comunica ao ilustrado publico desta cidade que, pretendendo aqui demorar-se por algum tempo, abrir o seu Atelier, nos baixos do sobrado do Illm. Sr. Cap. Bento Dias de Almeida, onde oferece o seu pequeno préstimo, não só para os trabalhos de sua arte, como também sob o caracter de professor de desenho.

Itu, 26 de fevereiro de 1875.

José Ferraz de Almeida Júnior.

2. Publicações posteriores a morte de Almeida Júnior

12. Ezequiel Freire. “Almeida Júnior — Os Caipiras negaceando”. In: **Livro póstumo**. São Paulo. Weiszflog lrrnâos, 1910. p. 141 - 7.

Almeida Júnior — Os caipiras negaceando

Legítimos orgulhos para São Paulo os seus dois notáveis artistas .— Carlos Comes, campineiro, e Almeida Júnior, ituano.

Voluntariamente expatriado aquele, êxul da Arte e por amor da Arte, tão enamorado parece da amorável pátria de todas as tradições artísticas, que da terra natal apenas guarda, disséreis, a pele acobreada e a leonina cabeleira de mestiço, revolta, longa, à romântica.

Pressuroso, de quando em quando, por estas plagas surde, entre o clamor das ovações; deixa-se um pouco admirar, o tempo preciso para pôr em moeda os aplausos indígenas: súbito... proa ao sul!

Mar em fora, singra rápido o navio, a cuja amurada chegando-se para o derradeiro adeus, ele envia ás longínquas montanhas desta pátria inartística o seu bocejo nostálgico de emigrado romano.

Ë que mais do que as da terra brasileira o sentimento estético lhe excitam e ao coração lhe falam as harmonias ressonantes na morna atmosfera amorosa da sua bela Itália.

Não assim Almeida Júnior.

Étnica e psiquicamente é um genuíno paulista, ituano sem jaça.

Retraído do bulício, cismador, contemplativo, ama os sítios silvestres, os vagos rumores da mata solitária; praz-se na doce penumbra das clareiras, na contemplação dos aspectos idílicos ou grandiosos da natureza — é a rediviva alma do bandeirante, cambiada a rude ambição das riquezas pela delicada aspiração do gozo estético.

Feições acentuadas, a que a extrema e enérgica mobilidade dos músculos dá uma original expressão inteligente; negros cabelos untuosos e corredios; olhos pardos brilhantes; pele morena, firme, luzente; barba escassa, estatura meã, atitudes curvilíneas, marcha ondulante e ritmada —— na simpática figura de Almeida Júnior parecem fundidos em natural

harmonia e definitivo equilíbrio os múltiplos elementos étnicos, que concorreram para a constituição da nossa raça.

Tendo vivido em Paris, na íntima e longa convivência da boêmia artística a flor da sua mocidade, entretanto, voltou como fora — simples rapaz ituano. Nem o diuturno atrito dos *rapins*, nem as sugestões de ateliê lhe temperaram o indolente sangue crioulo com o vivo cruor gaulês estimulado a flores de mostarda, espuma de champanha e teorias de estética revolucionária. A voz cantada, melodiosa e dolente tão característica na população do interior paulista; a sua prosódia ingenuamente incorreta; a frase elíptica, de estrutura primitiva, espontânea, sem nenhuma arte, fortemente ilustrada pelo gesto copioso, franco e expressivo: tal é Almeida Júnior, debuxadas a largos traços as linhas gerais do seu temperamento crioulo surpreendido em flagrante nas intimidades do ateliê, muitas vezes durante a hora da inspiração; quando, vindo-lhe a alma à flor dos olhos, todo nele se anima de cativante expressão o pitoresco tipo da bela raça paulista.

Tal constituição físico-psíquica robustecida pela educação técnica, devia naturalmente fazer de Almeida Júnior o criador da pintura nacional, e fê-lo, porventura.

A inspiração artística brasileira não está, pelo menos não a sinto, eu, nem em A Batalha dos Guararapes, nem em A Batalha de Campo Grande, nem na Primeira Missa, nenhuma das telas que ornam as galerias da nossa Academia de Belas Artes; tampouco transparece na grande tela de Pedro Américo — O Grito do lpiranga, a julgar pela medíocre idéia que da pintura dão as fotografias que a reproduziram.

A Batalha dos Guararapes não tem cor local, tem cor de tijolo; A Batalha de Campo Grande é um quadro áulico, parecendo haver sido principalmente feito para pôr em evidência a figura do príncipe-comandante.

Os quadros de batalhas são em geral incaracterísticos e, para o sentimento estético de um povo pacato e bucólico como o nosso, absolutamente inexpressivos.

Quanto ao indianismo, quer na pintura, quer na literatura só excepcionalmente pode ser fonte inspiradora a que vá beber a Arte nacional: é um grande elemento de pitoresco, nada mais. O bugre puro, seja Peri ou Iracema, Y-Juca-Pirama ou Moema, está completamente fora da vida nacional; o brasileiro é o caipira e o gaúcho, ao Sul, o tapuia, o caburé, ao Norte, por toda parte o mulato, com variadíssima dosagem de sangue africano; e também o

branco oriundo de lusos, mas abrasileirado por múltiplas influências mesológicas, no transcurso do sangue europeu através de três ou quatro gerações.

Desprezar estes elementos étnicos, sair do meio em que eles proliferam, agindo e reagindo reciprocamente uns sobre os outros para a definitiva constituição da raça brasileira, será fazer arte cosmopolita, mas é também desertar do dever que a todo artista impõe o sentimento da nacionalidade; de uma nacionalidade, máxime, como a nossa, ainda na elaboração da sua autonomia mental, vivendo do parasitismo literário e do parasitismo artístico, pelo desamor dos seus homens de talento.

Que significa, por exemplo, o Cristo e a adúltera, de Bernardelli?

Que temos nós com isso, para que o primeiro dos nossos escultores que pudera petrificar naquele bloco de mármore um momento da vida brasileira, retroverta o seu espírito a dezenove séculos atrás, para eternizar na obra-prima do seu escopro uma falsa tese de moral sentimental, repugnante *quand même* à consciência moderna, apesar da santidade de Jesus e do talento de Dumas Filho?!

É a salutar reação contra a arte de arremedo estrangeiro que eu principalmente vejo, amo e proclamo na grande tela de Almeida Júnior — *os caipiras negaceando*.

E a aurora da sinceridade na pintura brasileira; uma insurreição contra o velho potro da Renascença sobre o qual a obsoleta estética de Platão martirizou por tanto tempo o talento, sopitando na alma do artista a vis criadora da espontaneidade, infligindo-lhe a atrofiante disciplina da imitação clássica, acenando-lhe para além de toda a realidade o fantasma intangível do Belo ideal.

Nunca tão verdadeiro me pareceu, como perante o novo quadro de Almeida Júnior, este aforismo da estética contemporânea: "O gozo artístico é uma alegria admirativa".

Original de concepção, magistralmente executado, admiro naquele painel o extraordinário poder de talento, a soma enorme de trabalho consciencioso, pertinaz, paciente, que ele representa. Se toda a obra de arte tem por fim transvazar da alma do artista para a do seu semelhante uma emoção, e se a emoção comunicada dá a medida do valor da obra de arte; eu posso então dizer, com a alma comovida e vibrante: Eis ali um verdadeiro artista! Ali está uma obra-prima!

Conheço-a desde quando na tela virginal ainda se esboçavam em traços indecisos os

contornos daqueles dois *caipiras*, e os lineamentos gerais do trecho de mato em que eles estão. Acompanhei-lhe curiosamente a delicada gênese: vi surgirem do nada, pela onipotência criadora do pintor, os vultos dos caçadores, pouco a pouco; a principio mostrengos amorfos, depois, fazendo-se a luz á voz do artista, iam-se-lhes delineando os membros, salientando-se as feições, brilhando os olhos, falando os traços, até a extraordinária expressão de vida neles agora patente com tal relevo que cada vez mais me admiro e me comovo ao contemplá-los.

Agora, era a vegetação que brotava pujante do húmus, a peroba que se erigia e avultava no fundo do quadro, os cipós a se estortegarem enlaçando as árvores; depois o lenho morto sobre que verdecia a bromélia; eram os liquens e os musgos de um verde tenro e úmido, toda a miúda vegetação parasitária que aveluda as nossas matas.

Por último, o ar que se animava e se movia, a luz do alto céu que permeava a ramagem, iluminando a clareira, luz doce e irisada de um dia primaveril — era a vida, enfim, que enchia a tela inteira transformada pela ilusão da perspectiva num recanto de mato virgem, tão fielmente representado que chega a darmos a flagrante impressão da realidade.

O que principalmente impressiona nos Caipiras negaceando é a revelação dc uma índole artística até agora a meio sopitada pelas tradições acadêmicas, mas que súbito se afirma de um modo definitivo e magistral numa obra de larga inspiração e largo fôlego; quebrando todos os liames que lhe empeciam a livre expansão da originalidade, desoprimindo-se de todos os constrangimentos do tradicionalismo de escolas.

Atribuo este fato ao isolamento artístico em que Almeida Júnior tem vivido nestes últimos seis anos.

Durante esse período, em freqüentes incursões pelo interior, no contato íntimo da terra, sob os sombrios matos, caçando; ora mergulhado na vasta luz da campina, olhando ao longe, embebendo na retina a deslumbrante claridade dos descampados, ao sol; ora extático ante uma maravilha da terra — o Salto de ltu ou de Piracicaba —; sentindo a comoção imediata da Natureza; retemperando as forças ingênitas da alma; suscitada a inspiração por todos estes poderosos estímulos - eis como Almeida Júnior, discípulo de Vitor Meireles e de Cabanel, pôde, apesar deles, conceber e executar essa obra-prima toda palpitante da originalidade do seu talento — os Caipiras negaceando.

13. LOBATO, Monteiro, Almeida Júnior, **Revista do Brasil,** SP, n. 4, p. 41-51, 1917. (Reproduzido na revista **Paulistânia,** SP, n. 34, p. 4-8, 1950).

Nunca a pintura no Portugal antigo, floriu com o viço notado na Flandres, na Holanda, na Espanha, e nas repúblicas italianas– países chamados à comparação como os melhores afins do luso. Não vingou ali um Rembrandt, um Rubens, um Buonarotti, um Velásquez, e para a fulgente plêiade dos Halls, Tecianos e Ribeiras, Portugal dará, talvez, um nome só, Siqueira.

Herdeiros das boas e más qualidades da metrópole, o Brasil-colônia, que outra coisa não era senão o próprio Portugal em projeção rarefeitas sobre uma terra nova, não revelou sinal de capacidade estética em nenhum campo plástico. Sem vocação congenial, e não esporeado por injunções sociais susceptíveis de criá-la, chegamos até S.M. Fidelíssimo o sr. D.João VI sem ver pintor na terra além duns santeiros vulgares. Com o advento da Corte e por exclusivo reclamo da fidalguia transplantada, o luxo exigiu arte, e promoveu-se então o seu cultivo oficial. Cria-se uma escola e importam-se professores de França. À luz do critério nacionalista foi um erro isso. Com bons franceses, os pintores encomendados trouxeram consigo a tara mortal do francês: incompreensão da alma alheia. Em vez de operarem como tutores da arte local, que emitiam débeis vagidos, e embora primitivos, rude, ingênua, tinha o alto valor de ser uma tentativa da terra, eles desprezaram-na para enxertar os amaneirados em moda na França. Fervia lá o classicismo. David e satélites só concebiam a vida moldada pelas atitudes da escultura grega.

Tudo sofria as conseqüências dessa convenção.

Envenenados pelo mal da época Debert, Taunay, Montigny e os outros agravaram o erro francês inoculando-o numa colônia em formação.E assim, amaneirados, desorientados, inintelígiveis, incapazes da visão larga das coisas, a obra educativa desses mestres consistiu em enviar as vocações artísticas confiadas à sua lição com o "vírus" funesto do convencionalismo.

As obras desse período acumulam-se boas, medíocres, más quanto à técnica, mas seladas todas com o carinho do falso. Não denunciam a escola brasileira.Até Porto Alegre, os nomes dessa época não se fixam na retentiva de ninguém. Porto Alegre anunciara uma

aurora promissora. Talento multiforme, galgou rápido as maiores eminências sociais. Foi poeta, crítico diplomata pinto — e isso perdeu. O leonardismo só deu um Leonardo!... Como poeta e pintor viciou-o a frouxidão e a ênfase.

Dele a Pedro Américo, como se alegrara a compreensão da pintura, e os artistas já se libertassem do estreito quadro primitivo, nota-se uma contínua ascensão de nível que culmina nesse artista excepcional.

A "Batalha de Avahy" marca o apogeu. O romantismo atingiu com ela um píncaro só acessível ao gênio. Foi um ocaso. Esplêndido de um sol que não teve meio dia. Àquela luz tudo se obscureu, e a arte romântica fechou o seu ciclo. A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Júnior. Ele conduz pelas mãos uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo.

Exerce entre nós a missão de Courbet em França. Pinta não o homem, mas um homem o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí.

Vem a França, onde aperfeiçoara, e traz consigo quadros bíblicos diferentes de tudo o mais, pessoalíssimos, reveladores duma visão extremamente lúcida da verdadeira arte.

A "Fuga do Egito", é bem um carpinteiro humilde, fugindo por um areal de verdade, com mulher e filho de verdade, montado num burrico de verdade... Mudem-se àquelas figuras os trajes, vistam-nos à moda nossa, dêem-lhes a nossa paisagem com ambiente, e o quadro bíblico continuará verdadeiro: é sempre um marido, a mulher e o filhinho, humaníssimos todos, que fogem para salvar a vida. Se era assim o pintor um quadro dessa ordem, gênero no qual, de comum a arte naufraga no mar do convencionalismo anti-humano e anti-natural continua assim humano e natural, despreocupado de modas e escolas até o fim da carreira.

Não há obra mais uma que a sua. Nunca foi senão Almeida Júnior no indivíduo; paulista na espécie; brasileiro no gênero.

Entretanto, quando apareceu a "Partida da Monções", como em França Puvis Chavannes andava na voga, a crítica ligeira ficou a sua grande tela na escola que o painelista francês acolitava. Nada mais falso. Basta erguer os olhos para o seu quadro tendo nas mãos a obra de Puvis reproduzida em gravura, para nos convencermos da leviandade do juízo. É um juízo irmão do que dava "O crime do Padre Amaro" como filho de "La faute de I'abbé Mouret" Puvis é um simbólico, um pré-rafaelita à sua moda, um primitivista, ou melhor,

falando tecnicamente, um estilizador de figuras e paisagens. Correu da sua arte o natural e deu a tudo atitudes rebuscadas, onde o davidismo revê sua greguice e a conjuga com as histéricas de Botticelli, Rosetti, Jones e outros.As árvores nascem e crescem sempre num mesmo sentido, engalhando e enfolhando com simetria preestabaelecida. As figuras movem-se guardando atitudes que não destoam das árvores. A terra, o céu, tudo é estilizado. Na "Partida da Monção", ao contrário disso não há uma atitude inventada. É naturalismo puro. Há cor local. Há reconstituição exata de uma cena como ela o foi na realidade. Onde se denuncia então a influência de Puvis? No tom enevoado da tal... Mas como pintaria ele uma cena matutino, sobre o Tietê, sem mergulhá-la na bruma? Refugado pois da sua arte, esse pseudo channismo, integrada a "Partida da Monção" no bloco maciço de suas obras, ressalta a verdade da afirmação: Almeida Júnior, nunca foi senão Almeida Júnior.

José Ferraz de Almeida Júnior nasceu a 8 de maio de 1850. Desde menino revelou a vocação, e de tal forma que vários amigos entusiasmados por um "S. Paulo" e vários retratos, meteram-no na Escola de Belas Artes do Rio. Ali fez o caboclinho um curso magnífico, rematando-o com a obtenção dum primeiro prêmio. Muito pobre voltou para o estado natal dedicando-se à profissão. Vegetava por aqui quando o sr. D. Pedro II em excursão à provincia para assistir à festa inaugural da Mogyana, dá com ele, examina-lhe os últimos trabalhos e oferecendo-lhe uma viagem à Europa por conta do seu bolso particular. Almeida Júnior seguiu para o velho Mundo, instalou-se em França sob a orientação de Cabanel - cuja maneira entretanto não seguiu – e estudou furiosamente.

Sempre nostálgico da pátria, a quantos o interpelavam, com inveja de vê-lo aboletado na Paris, que eles lá dizem capital do mundo, "cidade luz" e mais assombros de nhambiquara em face de vitrines de jóias, respondia sempre:

- Ando mas é morto por me pilhar no Brasil.

Isto define-o mais que um tratado inteiro de psicologia. Era uma individualidade inteiriça, rija como o coríndon, insofismável, rude, incapaz de dessorar-se em terra alheia.

Seis anos durou o seu curso de aperfeiçoamento, concluso o qual viajou pela Itália, regressando à pátria em 82. Entrou para a exposição do ano seguinte com quatro telas típicas, "Remorso de Judas" e "Fuga para o Egito", obras bíblicas mas forte interpretação

naturalista “Repouso do Modelo”, preciso quadro de composição já medalhado em Paris e dos mais elegantes saídos dum pincel brasileiro, e “Derrubador”, mais um vigoroso estudo de tronco caboclo do que um quadro, embora precioso como o gérmen da série de telas que o imortalizariam. A crítica consagrou-o incontinente. E Almeida Júnior deu início, na partia, à sua obra pessoal. Em contato permanente com o homem rude do campo, único que interessava porque único representativo, hauriu sempre no estudo deles os temas das suas telas.

Compreendia-os e amava-os. Ligava-o a eles uma profunda afinidade racial. Pintou os “Caipiras negaceando” que Chicago medalhou a ouro; quadro de vulto a que empresta grande valor à expressão maravilhosa, estampada no rosto e no gesto, dada ao estado d’alma do caçador que entrepara ao ouvir de surpresa o rumo da caça.

Não é o retrato de dois manequins vestidos a caipira e postos no ambiente da mata. São de fato dois caçadores caboclos, vivos, no quanto comporta a vida a ilusão pictórica. Em seguida a esse trabalho memorável, abre Almeida Júnior um interregno para compor grandes telas religiosas para a Sé, “Conversão de S.Paulo”, “Cristo no horto”, e vários painéis decorativos, de cor muito fina, para a Paulicéia e Club Internacional.

Libertado da necessidade de ganhar dinheiro, entrega-se finalmente à pintura exclusiva do que lhe sabe ao temperamento.

Data daqui a parte capital da sua obra. Pinta o “Caipira Picando Fumo” e “Amolação Interrompida” de que a nossa Pinacoteca possui más cópias ampliadas. Digo más porque essa é a impressão de quem as coteja com os originais em poder do Dr.Sampaio Vianna. Copiadas pelo próprio autor, por isso mesmo vão valem as primitivas. Explica-se. Estas foram pintadas pelo natural, no local adequado, ao ar livre, com a alma do artista impregnada do tema.

Possuem toda a vida dos quadros sentidos e amorosamente feitos. As cópias, feitas em época diversas, com outras preocupações na cabeça, num estado d’alma diverso, com técnica diversa, com variantes de cor e tons, tem todos os graves defeitos duma segunda edição ampliada, preparada às pressas, para exclusivos fins comerciais. Só é capaz de boa cópia quem copia obra alheia. Copiando a obra própria o artista não se adstringe à fidelidade necessária e faz sem o saber obra nova. Nova e má pela ausência do misterioso

quid da vivida. Todas as mais telas que Almeida Júnior pintou nesse período áureo jazem esparsas pela cidade. E é pena. Se há pintor que mereça figurar inteiro na Pinacoteca do Estado é sem dúvida o grande ituano.

Quem visita aquele início de museu, é na intenção de conhecer as obras de nossos pintores e não para estarrecer de assombro diante de cromos de Salinas, charadas de Amisani, pagas a preços fantásticos, trípticos absurdos, com erros de desenhos e durezas inconcebíveis de miniaturistas que se metem a fazer grande para que grande seja o negócio. Revolta ver a nossa Pinacoteca transformada em salão de desejo de quanta tela medíocre pintor estrangeiro medíocre tem a habilidade de explorar o critério negocista de quem nos dirige o movimento artístico. Revolta ver toda a obra do maior pintor paulista oculta em galerias particulares, e propositadamente mantida lá, para que os Amisamis possam receber fortunas em troca de blagues mistificadoras. Pelo dinheiro que o Estado deu pelo mostrengo, risível em si, e contristador pelo atestado de inépcia que passa aos nossos homens "entendidos" em coisas d'arte... de comprar quadros, entraria para lá meia dúzia de obras primas.

"Saudades", faz parte desse grupo de telas preciosas. É talvez o quadro de mais sentida expressão que possuímos.

Uma mulher do povo, moça ainda, morena, do moreno quente peculiar ao nosso clima, vestida de luto modesto, contempla à luz duma janela o retrato do marido morto. A luz dá-lhe de chapa no rosto onde se lê a dor muda duma viuvez precoce. Brotam lágrimas da amante inconsolável. É dor e é saudade. Quanta verdade naquilo! Quanto sentimento! Que poema inteiro de mágoas resignadas naquela expressão!

O "Importuno" lembra o tema "Repouso do Modelo". Um pintor apresta-se para o trabalho de nu, quando batem à porta. O modelo que se despia para o pouso, oculta-se e espia, enquanto o pintor entreabre a porta para ver quem é.

As mesmas qualidades distintivas do "Repouso", acentuam-se no "importuno". Desenho elegante, expressão psicologia, harmonia de composição, sobriedade e fatura de mestre.

"Nhá Chica" é um prodigioso estudo de cabocla. Uma roceira madura achega-se à janela em cujo batente está uma chocolateira de café, e enquanto sorve com uma baforada por um pito de barro, fixa os olhos no campo onde deve estar o marido. A sua expressão diz-nos

que já chamou o homem para o café do meio dia, e espera-o. É uma figura viva na qual se lêem os pensamentos ocultos sob a máscara impassível.

O "Violeiro", quadro a que ele dava a primazia dentre todos os do gênero, é outra criação soberba de verdade, de sentimento, de colorido exato, e de tonalidade local. Dentro daquele corpo sente-se pulsar o coração ingênuo de nossos musicistas espontâneos, filho do campo e do ar livre.

"Os caipiras", "Mendiga", "O caçador", "Cozinha da roça", "Cena da roça", e outros, denunciam sempre a mesma fatura honesta e a intenção realizada de pintar as almas habitadoras dos corpos.

Na paisagem, gênero de pintura que Almeida Júnior desadorava a avaliar pelas poucas que deixou, a qualidade dominante é sempre a probidade de um sincero que, como nunca mentiu aos homens, não sabe mentir às árvores e às águas.

"Ponte da Tabatinga" e "Curva do Tietê" são típicas no demonstrá-lo.

Também pintou retratos, sempre norteado pelo critério da honestidade, e com vigorosa largueza de técnica. Na "Partida da Monção" eles abundam. Vêem-se lá o Conde do Pinhal, Campos Salles, Prudente, o pai do artista, o vigário de Itu, Dr. Leite de Moraes, Luiz P. Barreto, Severino da Cruz, seu sobrinho João Firmiano e outros. Até isto denota o carinho de Almeida Júnior pela verdade. Como netos dos bandeirantes que figuram nas monções, era no tipo deles que se poderiam colher os traços enérgicos dos seus destemerários avós. Um pintor menos sincero tomaria ao acaso, na rua, os modelos necessários, ajeitando-lhes barbaças e vincos de testas truculentas, e talvez fizesse coisa de mais agrado para o público. Mas Almeida Júnior, inimigo mortal do cabotinismo e da mentira paulista da velha têmpera, caboclo de bem, adotava por temperamento a concepção de Albrecht Dürer de que a preocupação da beleza é nociva à arte. Preocupava-se com a verdade somente — e nisto revelava uma compreensão Maravilhosa da verdadeira estética. A beleza não existe por si, mas como emanação misteriosa da verdade. Quem mente a esta não alcança aquela. O critério da beleza em si está sujeito às intenções do espaço e do tempo. A moda no-lo exemplifica. Houve tempo em que a saia balão era a beleza. Depois veio como nova forma de beleza a hedionda anquinha. E daí até nos quanta extravagância macaca inventa o cérebro histérico dos costureiros europeus, goza durante seis meses, no consenso universal

dos papalvos, as honras de supremo estalão de beleza. No entanto, basta que saia da moda uma "moda" para que a todos se represente ela como um "horror". Salvam-se unicamente as que respeitando as formas do corpo humano e denunciando-lhes as ondulações através do pano, eximem-se de mentir ao nu que vestem.

Assim na pintura. As escolas passam, os estilos morrem, as "maneiras" exaltadas uma época são metidas a riso logo em seguida, o pintor cortesão que lisonjeia o transvio estético dum período de mau gosto, perde logo o nome e a cotação quando a moda cai. Só fica, só resiste à ação da crítica e do tempo a obra sincera que nunca falsifica a verdade em nome de um ideal de ocasião. A Grécia é eterna, porque os cânones da arte grega eram decalcados sobre os cânones da verdade. Rembrandt é eterno porque nunca mentiu, preferindo morrer pobre a transigir com as histerias movediças do público. Entre nós Almeida Júnior será sempre grande, e cada vez maior, porque nunca, em fase alguma da sua carreira, oficiou no altar do convencionalismo, erro que sombreia a obra do maior gênio pictural do continente, Pedro Américo.

A "Carioca" nunca dirá nada à ninguém; é um nu mudo e vazio; já a viúva das "Saudades" falará sempre e sempre será compreendida. Enquanto houver corações dentro do peito humano aquela simples figura de mulher comoverá profundamente.

A obra do convencionalismo dura o que dura o pedantismo duma escola. Só a obra da verdade é imperitura [sic.]. Almeida Júnior estava em pleno apogeu quando, de pancada, um assassínio infame corta-lhe o fio da vida preciosa. O pincel criador de tantas obras primas jaz esquecido. Ninguém se atreveu a segui-lo na vereda aberta.

O vieiro dos temas nacionais continua apenas tocado à espera de novas individualidades de gênio que lhe garimpem o ouro. Por fatalidade nossa mal abrolha um artista capaz a morte violenta vem amordaçá-lo.Porque há de o destino roubar-nos em flor talentos mais representativos, Almeida Júnior, Euclydes, Pompéia, Ricardo? Deixando por aí gordos e anafados para morrer de pigarro senil, justamente os falsificadores do bom, os inimigos da verdade, os Pachecões atravessados de Accacio e Brummel, carnes balofas e almas de capacho que a terra está reclamando para elaborar com a substância delas os joás amarelos, e granxuma, a barba do bode e outra calamidades vegetais? Monteiro Lobato.

14. João Ribeiro Pinheiro. **História da pintura brasileira**, Rio de Janeiro, Casa Leuzinger, 1937. p. 34-5.

E verifica-se, no fim desta revista mental, que só no talento privilegiado de Almeida Júnior é que floriu e frutificou realmente a primeira expressão legítima, definitiva da pintura brasileira pois, como diz Argeu Guimarães, no seu magistral artigo sobre a história artística nacional: "No sertão se encontra, dizem os sociólogos, o cerne da nacionalidade. Nele reside a seiva étnica mais genuína e mais vigorosa do Brasil. Almeida Júnior teve o raro mérito de - amar esse Brasil desconhecido e robusto,construindo todo o seu ideal plástico sobre os mesmos plintos em que se assenta a obra imorredoura de um Euclides da Cunha. As suas telas são documentos de psicologia, de etnografia, de patriotismo.

15. MARTINS, Luís, Almeida Júnior, **Revista do Arquivo Municipal,** SP, n 66, p.5-22, 1940.

Em certo dia de novembro de 1899, encontravam-se em um restaurante de Jundiaí três viajantes que vinham de São Paulo: o dr.José Estanislau do Amaral,fazendeiro, o major Alfredo Fonseca e o pintor José Ferraz de Almeida Júnior.

Naquele sossego de fim de século, reunidos numa pacatíssima cidade certamente ainda não perturbada pelo colorido vertiginoso das suas fábricas de tecido de hoje, os três deveriam considerar o ritmo preguiçoso da vida com otimismo que proporcionam os almoços fartos e tranqüilos do interior.[17]

A refeição terminara. O hoteleiro dirigiu-se a Almeida Júnior apresentado-lhe a conta, que o pintor liquidou logo. Mas quando negociante se voltou para os outros dois comensais a fim de lhes cobrar as despesas, ele se levantou brusco e, pedindo mil desculpas pela "grosseria" que havia cometido, quis força pagar o almoço de todos.

[17] Desse encontro longínquo e acidental ficou a lembrança minuciosa na memória do Dr. José Estanislau. Foi ele quem narrou episodio à sua filha, a pintora Tarsila do Amaral.

Depois os três embarcaram: no bacharel para a estação de Quilombo, o major para Indaiatuba e o artista para o Rio das Pedras. Durante a viagem Almeida Júnior conversou. Disse que pretendia fazer um quadro perpetuando um motivo bem típico do interior brasileiro, a "Bandeira do Divino Espírito Santo".[18] Outro projeto seu era pintar um engenho velho, desses de fabricação de açúcar e aguardente que já quase não existem mais.

O dr. José Estanislau, a pedido do pintor, pôs à sua disposição, para tomar parte a composição do quadro da Bandeira do Espírito Santo, um velho tropeiro "camarada" da fazenda de seu pai,assim como um antigo amigo engenho de açúcar de sua propriedade, existente em Capivari. Como tinha ambos que ir a Piracicaba, ficou mais ou menos apalavrada a hipótese de talvez se encontrarem lá, dentro de alguns dias...

Nunca mais se encontrariam. Estava o dr. José Estanislau do Amaral em São Paulo, quando lá chegou , no dia 13, o novo administrador da fazenda "Santa Maria", que foi logo comunicando a novidade sensacional: naquele mesmo dia, em Piracicaba, tinha sido assassinado "o retratista, filho do Jujica Porrete..."

Desse simples episódio nenhum dado para o conhecimento do homem poderia ser fornecido Eles são raros, apesar de ser relativamente recente ainda a data da sua morte e de se encontrarem vivos muitos contemporâneos seus.

Sabe-se hoje a importância que essa contribuição teria para o conhecimento psicológico de sua arte.

Do estudo consciencioso do que se conhece sobre a sua vida, resulta a certeza de uma personalidade irritantemente normal, aliás perfeitamente refletida em toda a sua obra artística. Nem basta para desfazer essa impressão, o fim trágico, simples conseqüência de um desses banalíssimos dramas cotidianos que enchem o noticiário policial.[19]

Já houve quem comparasse Almeida Júnior e Euclides da Cunha. A não ser a coincidência da tragédia final e o sentido enraizadamente brasileiro da obra de ambos, não vejo o símile

---

[18] As informações colhidas na tradição oral são, por vezes, contraditórias, apresentando grande dificuldade de coordenação. A propósito da "Bandeira do Divino Espírito Santo", por exemplo: o sr. Francisco Xavier de Almeida Campos , negociante e fazendeiro no município de Indaiatuba ,informou-me que esse quadro chegou a ser pintado (ou ao menos esboçado) servindo de modelo o seu pai, o sr. Benjamin Constant de Almeida Campos, hoje falecido. Por onde andará esse trabalho de Almeida Júnior?

[19] Seria ainda hoje inoportuna uma referência mais pormenorizada sobre um fato certamente doloroso para terceiros, dada a sua ocorrência relativamente recente.

possa substituir. Euclides era um neurótico, introvertido, esquizóide, impetuoso e alucinado,[20] ao passo que o pintor paulista parece-me ter sido um normotipo mais ou menos bem caracterizado.

A tragédia existia em Euclides da Cunha, era uma conseqüência fatal de suas componentes psíquicas; enquanto em Almeida Júnior ela parece um fim estranho, absolutamente imprevista para o homem de vida lisa e sem arestas que ele era.

José Ferraz de Almeida Júnior nasceu em Itu, a 8 de maio de 1850.

Seu pai era um tipo curioso, o jornal falado da pequena cidade. Não havia novidade, por mínima que fosse, que não encontrasse nele o seu divulgador e expedito. Corria de uma casa para outra com a pergunta alvissareira queimando-lhes os lábios.

- Sabe de uma coisa?

Contava tudo que sabia e, provavelmente, o que não sabia também. Chamavam-no Jujica Porrete dizem que porque, sendo quase cego, caminhava tateando sempre apoiado a uma tosca bengala, da qual não se separava. Era de antiga família ituana, muito conceituada porém pobre.

Contam dele a seguinte anedota:

Possuindo apenas um restinho bruxuleante de vista, o Jujica Porrete danava da vida quando diziam que ele era cego. Certa noite, achando-se me casa de um amigo onde se jogava solo, lembraram-se de lhe pregar uma peça. Costuma dormir enquanto os amigos jogavam. Aproveitando-se de um desses cochilos, um dos parceiros propôs que se apagassem a luz e se simulasse a continuação do jogo. Despertou o velho e, nada vendo, perguntou se jogavam no escuro. Responderam-lhe, fingindo espanto, que não, que a luz estava bem acesa. Diante da evidência da sua cegueira, o coitado começou a chorar...

Que se sabe da infância de Almeida Júnior? Creio que nada, ou quase nada. Provavelmente estudou mesmo em Itu, viveu a vida solta dos meninos de interior, caçou passarinhos com bodoque, fumou desde de cedo, tomou banho nos ribeirões, quebrou vidraças com pedradas subiu em árvores... Fixou, para o resto da vida, as suas características de perfeito caipira paulista, que o sr. Brazilio de Magalhães acentuou.

---

[20] A propósito de suas alucinações, ver "In-Memoriam de Euclides da Cunha" a contribuição de Coelho Neto e "Minha Vida", de Medeiros e Albuquerque – 2°. vol.

“De Almeida Júnior (são palavras suas) o maior intérprete da vida sertaneja no Brasil por meio da arte das cores sabe-se, que nos meios mais cultos da Europa, plena cidade-luz e em plena cidade-eterna, conservava sempre o seu inato “caipirismo” na fala, no trajar nas tendências e nas idéias, isto é, tanto no seu característico fácies físico quanto seu imodificável fáceis intelectual e moral”.

Senhora paulista que conheceu o pintor contou-me, como fato mais ou menos corrente e por muitos repetido, uma anedota interessante porque realça um caráter lendário que começa a atribuir à vida do grande artista.

Dizem que ele tinha mais ou menos nove anos por ocasião da visita do Imperador a Itu e que desenhou, a crayon, um retrato do monarca. Vendo o trabalho e sabendo ser obra de um menino, Pedro II ficou muito impressionado e quis conhecer o artista precoce, ao qual disse bondosamente:

- Quando você tiver quinze anos, vá ao Paço, no Rio de Janeiro, me procurar....

O episódio é sedutor mas não pode ser verdadeiro. A viagem imperial a Itu foi em 1846 e Almeida Júnior nasceu em 1850, portanto quatro anos depois...

O que parece certo é que apenas em 1875 foi que D. Pedro II tomou, pela primeira vez, contato com a arte de Almeida Júnior, ao apreciar um quadro seu, quando de passagem por São Paulo.

Entretanto, a lenda tinha raízes. Dizem que o artista uma irmã que acrescentava até detalhes: segundo ela, o retrato do Imperador fora feito na calçada de rua...

Todas essas coisas são incertas e colhidas na tradição oral.O que há de exato é que ao dezenove anos, o ituano partiu para o Rio de Janeiro, a fim de se matricular na Escola de Belas Artes.

Como não tinha os meios necessários para sair de São Paulo, foi preciso que alguns amigos se reunissem para o ajudar. O sr. Sergio Milliet que supõe que datem “de pouco antes, talvez, seus primeiros trabalhos dignos de menção: alguns retratos e o quadro de gênero “Apóstolo São Paulo”.[21]

[21] Sergio Milliet – “Ensaios”, 1938.

Penso que seja da mesma ocasião a "Via de Damasco" (ou "Conversão de São Paulo"), que esteve no forro da antiga igreja da Sé e que se acha no Museu do Ipiranga. Não traz indicação de data e na verdade é bem ruinzinho.

No Rio de Janeiro, o provinciano talentoso venceu com facilidade o curso oficial (principalmente na cadeira de anatomia) orgulhando seus professores, entre os quais se destaca Vitor Meireles, que já se tornara um nome de relevo no acanhado meio artístico da capital.

Mas o sucesso não perturbava a bonomia tímida do homem simples que ele sempre foi. Já para o meio do curso, aos vinte e dois anos, desenhava no álbum do seu amigo José do Carmo Cintra uma figura decorativa empunhado uma espécie de escudo com a seguinte ingênua e afetuosa dedicatória.

"Cintra. Aceite estas duas palavras germinadas do coração –Amor e amizade - do teu Almeida Jr. Rio de Janeiro, 1872".

A composição desse precioso trabalho é caracteristicamente romântica, mas já revela uma segura vocação.

Sobretudo o planejamento da figura central é tão minucioso e real que dá a impressão de que o artista se tenha servido de um modelo ou, o que é mais provável, a tenha copiado. Será?

Mas Almeida Júnior, o curso terminado, não concorre, devido a misteriosas razões, ao exame para a escolha do prêmio de viagem à Europa, regressando a São Paulo. Como já notaram - alguns de seus críticos, começava, já então a se mostrar preocupado com a nota sensacionalista nos quadros dessa época. Ele a reencontrará, e de maneira definitiva, após o seu - regresso da Europa, encerrando o parêntesis excessivamente acadêmico da fase do "Descanso do Modelo".

O que fazia Almeida Júnior na pequena cidade melancólica de 30.000 habitantes? A "Ressurreição", "O Belisário", além de um famoso "Cupido" são dessa época. Sê-le-ão também certas decorações atribuídas a ele, com a da "Paulicéia", confeitaria luxuosa que existiu na Rua 15 de Novembro, e os dois quadros alegóricos – das mulheres nuas, uma com facho, - outra com um arco-íris – do Club Internacional?

O que é fato é que "Almeida Júnior não fé o concurso – diz o sr. Sergio Milliet, a cujo estudo sobre o pintor paulista ainda uma vez recorrerei – e tivesse resignado a desbravar tão

somente a terra sáfara da pequena cidade melancólica, insípida e nem sequer curiosa, em que vivia. Mas o destino realizava-se aos poucos, à sua revelia. Em 1875, de passagem por São Paulo, D. Pedro II tinha a oportunidade de apreciar-lhe um quadro e gravar na memória admirável o nome do autor".

Mas "foi preciso que tomasse D.Pedro a São Paulo, em visita oficial, por ocasião da inauguração da Estrada de Ferro Mogiana, para que lhe fosse dado encontrar novamente a obra do pintor e positivar afinal sua projetada proteção. O retrato do comendador Antonio Queiroz Teles, di-lo a anedota, catalisou dessa vez a admiração imperial. D. Pedro mandou chamar o artista. Perguntou-lhe porque não esperava pelo concurso. Informado das circunstâncias que o tinham impedido, ordenou-lhe que aprontasse as malas para continuar os estudos na Europa".[22]

Depois dessa longa citação, só me cabe informar que Almeida Júnior embarcou, no Rio, poucos meses depois, com destino ao Velho Mundo, onde iniciaria a segunda fase da sua vida.

Chegou a Paris em 1876, com vinte e seis anos deslumbrados, mesada de trezentos francos proporcionada pelo governo brasileiro e a fala mole e descansada, o jeitão desmanchado e arisco, a saudade dos sapateados gostosos nas noites de luar e viola – o "tipo desconfiado e tímido, com a maneira de falar dos caipiras, cantando as sílabas no final das palavras" da descrição de Gonzaga Duque.

Freqüenta a escola de Belas Artes e o atelier de Cabanel, de quem se torna um discípulo. E permanece inteiramente cego diante do luminoso espetáculo que o impressionismo vitorioso vai exibindo em meio de uma luta violenta e brilhantíssima.

Essa falta de inquietação com que o pintor paulista se resignou aos ensinamentos da pintura oficial, sem o indício da mais leve suspeita em relação à força à importância de um movimento que dominaria as artes plásticas durante um período superior a trinta anos, essa lamentável ausência de curiosidade intelectual, essa passividade em se deixar guiar pelos cânones da Escola – é uma grande decepção que nos causa Almeida Júnior com indivíduo representativo de seu século inquieto, revolucionário e insatisfeito.

---

[22] Sergio Milliet – obr. cit.

O sr. Sergio Miliet já assinalou o fato em palavras perfeitamente justas. Acentuemos simplesmente a sua análise para tentar compreender a exata importância do pintor patrício dentro da relatividade brasileira.

A evolução da pintura francesa para o impressionismo, em que pesem as aparências em contrário, processou-se em gradação suave, que se poderia chamar uma ascensão para o sol Delacroix marca o cume mais alto do romantismo, resumindo todos os seus excessos heróicos e declamatórios. É o Victor Hugo da pintura. Sua arte é uma arte de atelier fechado onde o sol não penetrava com sua claridade reveladora. Na mornidão daquele ambiente vicioso, o retratista de George Sand criava cria seu mundo romântico, fuga da realidade cotidiana.

Mas depois dele, os grandes pintores do seu tempo procuraram se avizinhar da vida, tateando obscuramente, aos poucos, na rua, no campo, no mar, o caminho da descoberta do sol.

Corot ainda se levantava de madrugada para pintar porque "le soleil éteint tout". Mas nesse medo do sol, que já era uma intuição de sua grandeza, um psicólogo moderno reconheceria uma poderosa atração por ele. Em todo o caso, já era indiscutível a evidência de que Corot se impressionava com um problema que talvez não se sentisse com forças bastantes para resolver e que por isso o amedrontava.

Ele é um pintor de paisagens, presente a música das cores e não se refugia mais, como Delacorix, na Pasárgada dos grandes devaneios heróicos.

Couret acentua essa marcha para a vida. Por zombaria dizem que ele é um "realista". Ele aceita o epíteto e se resigna a ser um pintor de realidades grosseiras.

Mas, a meu ver, nessa marcha vitoriosa para a conquista do mundo, ninguém foi maior do maior do que Daumier. Esse foi sem dúvida um dos mais importantes artistas de todos os Tempos, um caricaturista cruel e preciso, um comentador amargo da miséria dos homens, um pintor que arece contemporâneo de Diego de Rivera. Sua arte não tem o sadismo de um Tulousse-Lautrec, mas uma piedade transbordante, um sentimento de solidariedade humana, e um senso deformador perfeitamente plástico, que nos faz espantados diante de seus contemporâneos, que nele viam apenas a caricaturista.

É Pissarro o primeiro a pintar sistematicamente ao ar livre, a descobrir os valores novos que o sol inventa na sua fúria deformadora dos costumes, a dança dos reflexos luminosos, a confusão musical das cores bailarinas. Leve com ele para o campo Claude Monet, Sisley, Renoir e descobre Manet, que já inventara audaciosamente uma pintura sem sombras, tons claros sobre tons claros, numa quase ignorância das meias-tintas, num largo desprezo pelo modelado.

É uma pintura solar. E daí por diante é a sinfonia impressionista. Estava aberto o caminho para Cézanne e para Renoir. O sol dominava toda a pintura impressionista, penetrando até o silêncio lívido do atelier de Degas, esse moralista sádico.

Não vem ao caso aqui assinalar o esgotamento do impressionismo numa deliqüescência fácil que acabou provocando a reação brilhante de Picasso. O importante é registrar como Almeida Júnior, contemporâneo de toda essa luta pela descoberta voluptuosa da luz, por ela passou em branca nuvem.

Já não falo do processo pictórico onde há o mais ligeiro indício da técnica impressionista, mas o fato é que até a sua palheta se conservou bem escura na sua fase européia.

Mas o que todo um movimento de pintura que se tornou universal não conseguiu realizar, fê-lo, de certo modo, a influência do sol brasileira. No Brasil, Almeida Júnior limpou a sua palheta, encheu-a de cores claras e vivas, soube pintar perfeita intuição de colorido as paisagens e os homens de sua terra. Sé aqui ele tateou o caminho do sol, sentido poderosamente o brilho das paisagens tropicais. Mas conservado o processo naturalista, não soube ver o que há, no sol, de deformador. Pintando ao ar livre a luz forte do meio dia tropical, ele nem sequer percebia, para temer como Corot, esse poderio irresistível que "éteint tout"...

Foi em 1882 que ele chegou ao Rio de Janeiro, depois de seis anos de Europa. Na capital do país realizou então, com estrondoso sucesso, uma exposição de seus trabalhos realizados no estrangeiro, rumando logo depois para São Paulo.

Os últimos anos do ilustre pintor, de 1890 a fins de 1899, em que morreu, são os mais brilhantes de sua carreira artística. É a década do "*Caipira picando fumo*" (1893), "Amolação *interrompida*"(1894), "*A partida da monção*"(1897) e o "*O violeiro*" (1899), creio que seus melhores trabalhos.

Esses quadros não têm o colorido sombrio da "*Fuga para o Egito*" e do "*Descanso do modelo*", outras telas célebres. Há também um detalhe técnico a assinalar: parece que Almeida Júnior, nos últimos anos, aboliu a prática de pintar com betume, que escurece depressa.

Em São Paulo, ele ocupava então um edifício na Rua das Glórias: salas cheias de quadros, tubos de tinta, cavaletes, telas por todo lado, desordem e poeira, rodeando o pintor muito amável e simples.

Este não parava, entretanto, na Capital, lá com freqüência a Indaiatuba, onde se hospedava em casa do sr. João Firmiano de Souza , casado com d. Maria Carmelina de Souza Prado, sobrinha do pintor. Estive recentemente naquela pitoresca cidade do ramal ituano, onde fui colher informação sobre Almeida Júnior com sr. José Firmiano de Souza, irmão de João Firmiano, o qual, menino ainda, ajudava o artista em seus trabalhos, lavando-lhe os pincéis, e que dele conserva uma comovedora recordação. Pude ver a casa de Rua 15 de Novembro, ainda em muito bom estado, com o puxado mandado construir pelo próprio artista, para maior comodidade de seu labor.

Foi em Indaiatuba que seu amigo Bento Roque passou para a "*Amolação interrompida*". O artista vivia numa peregrinação constante pelas cidadezinhas e lugarejo que margeiam a Ituana: Itu, Indaiatuba, Campinas, Rio das Pedras, Capivari, Piracicaba, zona onde era conhecidíssimo.

Moço ainda, já não era mais Almeida Júnior, entretanto, o jovem folgazão que ia a Capivari dar lições gratuitas de desenho às moças das famílias conhecidas, nas pitorescas fazendas onde o café começava seu reinado... Em Capivari havia bailes e o filho do Jujica Porrete aparecia sempre para dançar. Mas, como dançava mal, desajeitado, de pernas abertas e o tronco desgraciosamente arcado, as moças fugiam dele inventando pretextos...

A zona era orpulenta, as fazendas fartas e descansadas, as moças bonitas. Nos fins do século passado, Capivari foi famosa entre as cidades paulistas. Dizem que até no Rio (imagem!) vinha gente assistir o seu carnaval!

Assim, para Almeida Júnior, que era muito animado, bailes é que não haviam de faltar e, apesar de todo o desajeitamento, parece que pares bonitos também não... O moço já era

célebre, tinha andado pela Europa, os jornais falavam dele. É possível que obscuros corações românticos tenham suspirado pelo artista famoso e ilustre.

Ele não parava com o seu trabalho. Melhorava a técnica, procurava efeitos, estudava, com uma extraordinária intuição de equilíbrio, a composição dos quadros. Nesse particular chegou a atingir uma perfeição inexcedível. O seu último trabalho, "*O violeiro*", pode-se dizer que está dentro dos moldes cubistas de composição, pela sua distribuição magistral.

È múltiplo em sua produção. Se executa, com uma certa banalidade alegórica, "A Pintura", em 1892, volta à suas preocupações nacionalistas com "*Nhá Chica*", em 1895, termina com malícia deliciosa uma cena de atelier, "*O importuno*", em 1898, faz inúmeros retratos e outros quadros, como a "*Ponte da Tabatingüera*", onde se revela um paisagista de valor.

A obra de Almeida Júnior, da qual o Museu do Ipiranga, a Escola de Belas Artes do Rio e a Pinacoteca Estadual de São Paulo conservam a maior parte, é bem volumosa, carecendo com urgência de um recenseamento preciso de tudo que se acha espalhado em mãos de particulares.

O sr. Escragnolle Doria, em artigo,dá a seguinte imperfeita relação,à qual faltam, em outros quadros de menor importância, "*O violeiro*", indiscutivelmente um de seus melhores trabalhos, "*Nhá Chica*", "*A ponte da Tabatingüera*", etc.:

Período de iniciação em São Paulo – "O apóstolo São Paulo" (l°. trabalho) – "*O Belisário*", (exposto em São Paulo em 1875)–"*A ressurreição do Senhor*" (tema para prêmio de viagem) "*Vista da fazenda*" – "*Cupido*" (propriedade do professor ituano Tristão Mariano)– "*Retrato do comendador Antonio Queiroz Teles*".

Período de estudos em Paris - Remorso de Judas (Salão de 1880 – Museu de Belas Artes, Rio) – "*Descanso do modelo"* (Salão de 1882, Museu de Belas Artes, Rio), "*A fuga para o Egito"* (Museu Nacional de Belas Arte, Rio) – "*O derrubador brasileiro*" (Museu Nacional Belas Artes, Rio) – *Caboclo no descanso – Um cantinho no atelier – Arredores de Paris* e do *Louvre*.

Período nacional em São Paulo – "*Partida da monção" – "Caipira negaceando"* (Museu Nacional de Belas Artes, Rio) – "*Amolação interrompida"* (Pinacoteca de S. Paulo) – "*Picando fumo"* (idem) – *"Cozinha caipira" – "Pescaria" – "O importuno*" –"*Cabeça de noiva"– "A mendiga" – "Pic-nic no Rio das Pedras" – "Saudades" – O quatro Paus* (tipo

popular de Itu) – *Saltos de Itu, Piracicaba e Votorantim – O Senhor* (pintura mural) – *Cristo no horto – Convenção de São Paulo* – Retratos.

Essa lista de Escragnolle Doria, bem lacunosa, como se vê. "*A partida da monção*" e a "*Convenção de São Paulo*" acham-se já há tempos no Museu do Ipiranga, para onde foram recentemente vários outros quadros, para a "Sala Almeida Júnior", inaugurada pelo governo, achando-se entre eles, a "*Cozinha caipira*" e "*O importuno*".

Nem sempre é ótima essa obra. Há nela variações imprevistas, fraquezas desconcertantes bem dispensáveis. Evidentemente, apesar de tudo isso, estavam muito acima de seu meio e era o maior espetáculo artístico do momento no Brasil.

O ituano vencia longe e grandiosa banalidade das telas de Pedro Américo e Victor Meireles impressionado não pela literatura do assunto, mas pela mestria no domínio de sua arte. Os seus contemporâneos não possuíam a sua força nem a sua sinceridade. Os novos começavam a se deixar influenciar por ele, mas o fato é que essa influencia se limitava à preocupação anedótica da escolha do assunto e não se embrenhava um aprendizado sério de sua técnica.

Ele alcançava com felicidade um equilíbrio agradável, pondo a serviço de um simpática inspiração de ordem social uma forte sabedoria de execução plástica.

Não caia assim na esterilidade do simples artesanato, isto é, dos pintores apenas (note-se que digo apenas) preocupados com as pesquisas técnicas da plástica, para os quais o assunto não assa de literatura desprezível.

Em geral, na discussão desse caso, as afirmações são quase sempre tomadas num sentido absoluto e rígido. É preciso prevenir essas maliciosas interpretações, assegurando que não me coloco num ponto de vista extremado de combate à técnica, o que nenhuma sensata razão poderia justificar, nem de louvor à intromissão da literatice fácil da pintura, caracterizada pela banalidade dos temas destinados à captação da sensibilidade romântica do publico.

É perfeitamente compreensível que o culto de qualquer arte não despreze o treino para o aperfeiçoamento do seu "metier". O que nego a aceita é a transformação dessa "linguagem" em finalidade absoluta.

A volúpia da pesquisa leva o artista muitas vezes a se equivocar sobre isso. Passando a julgar os quadros exclusivamente pela riqueza maior ou menor de suas qualidades de natureza restritamente plástica, pode-se chegar ao emprego de trucs, à exacerbação da habilidade.

Aliás, é curioso notar-se que o cubismo foi uma reação contra a predominância do anedótico e, porque não era capaz de fornecer ao espectador a emoção, porque a plástica em si é fria e sem nenhuma capacidade de comover, de despertar reações sentimentais – o cubismo não substitui, a não ser como documentário histórico, aliás importantíssimo) de uma fase de retorno à disciplina.

O culto exclusivo da técnica tem o perigo de insular o pintor num circulo maçônico de intenções plásticas, fazendo-o esterilizar-se em procurinhas intermináveis, na troca incessante de receitas, ameaçando-o sempre com o risco de acabar se transformando num simples preparador de quitutes pictóricos para a paladar apurado dos gourmets do mesmo oficio...

Fora disso nada terá importância, nem a finalidade social da pintura, nem as criações tão espontâneas e ricas de lirismo da arte popular, nem as evasões poéticas do surrealismo, que são também uma fórmula de pesquisa, realizada em profundidade.

Quando, como reação aos desvairamentos excessivos da pintura intelectualista, se reclama para o pintor a volta resignada à tradição do atilier renascentista, onde ele era um operário, não se pensa no risco de fazê-lo incidir num outro preciosismo – e de ordem material – que é a virtuosidade técnica.

Ora a pintura não é uma coisa solada, fora do ritmo sensacional da evolução. Dotada dos instrumentos perfurantíssimos cedidos pela psicologia moderna, a critica cientifica incorporou-a definitivamente ao panorama universal das atividades humanas, fazendo-lhe a análise dissecadora.

Depois de Freud, o surrealismo seria fatal. O pintor conquistou faculdade de pesquisa psicológica, consciência social, sede de cultura. Quebrou as barreiras que o isolavam no sossego satisfeito e estéril do artesanato, invadiu outros domínios, ampliou e confundiu a pintura com a poesia, a psicologia, a sociologia, dando-lhe direções conscientes.

O pintor passou a ser um homem de cultura geral, integrado no seu tempo. Essa consciência de integração na sua época é o que se exige do artista moderno.

O pintor italiano Gino Severini escreveu assim, num livro de crítica de arte:

"Se un falegname osasse vendere uma tavola zoppa e mal piallata, è quase certo che il cliente gli direbbe com ragione che non conosce il sua mestiere o che è disoneste. Mas ci succede ogni giorno, nel nobilíssimo mestiere dell'arte pittorica, di presentare ai nostri clienti od ai mercanti, delle pitture zoppe e mal piallate. In línea generale, i pittore conoscono mal o punto il loro mestiere".[23]

A isso se poderia objetar que um quadro não é precisamente uma cadeira nem um armário, mas convenhamos que de certa forma ela tem razão. Não há duvida. É melhor que o artista conheça bem o seu "metier". Os quadros surrealistas de Giorgio de Chirico ou de Salvador Dali são plasticamente bem retratados, como os de Braque ou os de Picasso de todas as fases. Mas não é apenas a perfeição técnica o que interessa, ou antes, ela interessa secundaria-mente. Um artista medíocre, conhecendo todos os segredos da pintura tão bem quanto Chirico, mas sem a inspiração de Chirico, sem a sua capacidade de criação poética, sem a sua ousadia para dar aos quadros as soluções geniais que ele dá, que valor tem?

A conclusão é esta: não basta que o pintor conheça os recursos matérias de sua arte, que seja um hábil carpinteiro pictórico, um perfeito dominador da técnica. Pode e deve ser tudo isso mas para conseguir realizar qualquer coisa que valha a pena, é absolutamente necessário que seja também um artista. E isso não se aprende a ser com receitas culinárias nem com trucs longamente procurados no silêncio do ateliers...

Almeida Júnior, esse era um artista. Como, entretanto, jamais se aventurou a ousadias – inquietas, permanecendo sossegadamente apegado aos processos da pintura naturalista, não chorou o seu meio e teve a admiração, a consideração e o respeito dos seus contemporâneos.

A Partida da monção, quadro de grandes proporções terminado em 1987 e exposto no salão oficial do Rio de Janeiro no ano de 1898, pôs o seu nome em grande destaque. Os próprios colegas o tratavam com respeito.

---

[23] G. Severini – "Ragionamenti Sulle Aeti Figurative" – Milão, 1936.

Os expositores deste ano realizaram um almoço no Restaurante Silvestre, a 4 de setembro de 1898, Almeida Júnior não pôde comparecer. Os colegas encheram em exemplar do "menu" com a seguinte saudação que foi enviada ao pintor paulista:

"Os artistas expositores deste ano, reunidos em um almoço íntimo no Silvestre, lamentam a ausência do colega Almeida Júnior e brindam-no pelo contingente com que abrilhantou o certame deste ano. – Rio, 4 de setembro de 1898".

Assinaram, entre outros, os dois Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Ângelo Agostini, Zeferino da Costa, Aurélio de Figueiredo, Augusto Petit, etc.

Pouco mais de um ano depois, em Piracicaba, quando ia sair de casa, uma velha criada lhe recordou uma profecia que anunciava justamente para aquela data o fim do mundo.

-Pois se é o fim do mundo, preferido morrer na cidade – foi a bem-humorada resposta.

Saiu e morreu na cidade. Era o 13 de novembro de 1899.

Hoje sem excessivos entusiasmos nacionalista, seria licito duvida-se da importância de Almeida Júnior fora de relatividade brasileira. Quando se tratar de estudar a evolução da pintura francesa, seu mestre Cabanel nem é citado, pois nenhuma contribuição nova trouxe à arte de seu país.

No Brasil, entretanto, a obra de Almeida Júnior teria importância, mesmo como realização de um pintor que sabia pintar, coisa rara entre nós. Mas, a meu ver, o que coloca o artista ituano num plano de grande altura no panorama nacional é o sentido inaugural da sua pintura.

De fato, a sua originalidade é ser um pintor tipicamente brasileiro, ou mais precisamente, paulista. Regionalismo não quer dizer assunto. Pedro Américo ou Victor Meireles pintaram grandes painéis inspirados em motivos heróicos da nossa história e a arte de ambos não passa de uma transplantação, em estilo de ópera, de todos os Horace Vernet pintadores de batalhas.

Goya não é espanhol pelo fato de ter produzido em seu grande quadro "Santo Antonio de Pádua ressuscitado um morto para lhe fazer revelar o nome de seu assassino", o anacronsimo (que aliás foi também tão comum nos pintores do Quattrocento) de vestir os seus personagens com os costumes do seu tempo, arrumado em torno do santo uma multidão de "arrieros" e "manolas" misteriosamente embuçadas nas mantilhas; ele o é pelo

espírito eminentemente espanhol de toda a sua obra, a bravura, a dramaticidade sombria, a graça, o quixotismo que revelam o ímpeto sensual, a tragédia e o mistério da gente peninsular.

Em Almeida Júnior a gente sente, em seus últimos trabalhos, a preguiça, o dengue, a entrega sonolenta diante do castigo do sol – uma sugestão irresistível de milharais queimado nas tardes de estio, bambuais se debruçando sobre a água mole nos lagos e um canto melancólico de cigarra...

Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça – que nenhum grande artista estrangeiro conseguiria traduzir. Ele é o primeiro clássico da nossa pintura.

Essa influência da terra, certamente inconsciente, manifestou-se numa circunstância característica a que já me referi: depois do regresso ao Brasil, Almeida Júnior modificou completa-mente o seu colorido, tornando-o mais claro, mais brilhante, mais solar.

Com ele haveria a possibilidade de nascer uma "pintura brasileira". Infelizmente não teve continuadores, nem mesmo discípulos, mas apenas imitadores artificiais, incapazes de fixar as etapas de uma evolução. Ele foi um grande espetáculo estéril.

O sr. Mario de Andrade, no seu estudo sobre Aleijadinho, refere-se com decepção a essa indigência nacional:

"De fato, Antonio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Júnior posteriores, tão raros! São insuficientes para confirmar".[24]

Só a geração mais livre de nossos pintores modernos viriam retomar aquela possibilidade de criação de uma pintura brasileira fundamentada em alicerces próprios. Assim mesmo, mais do que simples hipótese sedutora a base para teorias e discussões, do que como verdade concreta e realizada.

A importância social da obra de Almeida Júnior é significativa.Ele é o pintor de madrugada do nosso fastigio agrícola, o fixador da nossa vida rural no inicio da era da grandeza do café. Ele traduzia todas as esperanças, todas as ilusões e todas as hipóteses de magnificência de século que ia nascer sob o maior otimismo de todos. Ele representava o início brilhante de uma fase de ouro das nossas artes plásticas. Mas, como no caso do

[24] Mario de Andrade – "O Aleijadinho e Álvares de Azevedo", 1934.

Aleijadinho frisado pelo Mário de Andrade, estaria fadado a ser mais um "boato falso da nacionalidade".[25] Aliás as maiores decepções nos estariam reservadas na falência espetacular de todas as risonhas expectativas prometidas pelo século XX.

O nosso grande pintor do fim de século passado deveria, com irrepreensível lógica, ser paulista. De Pernambuco se deslocava para São Paulo a primazia da nossa riqueza agrária, com a decadência da lavoura do açúcar e o surto vitorioso do café.

A significação social da arte de Almeida Júnior é a fixação magistral de um ambiente que tanta importância viria exercer em nossa vida, como fator econômico e político, durante - todos os nossos quarenta anos de primeira república.

Talvez sem intenção preconcebida, traduzia o pintor paulista etapa importante de uma verdadeira revolução processada lentamente "sem o grande alarde de algumas convulsões de superfície", como observou o sr. Sergio Buarque de Holanda. "A grande revolução brasileira acrescenta o perspicaz crítico – não foi um fato que se pudesse assinalar em um instante preciso; foi antes um processo demorado e que durou pelo menos três quartos de século".[26]

O tipo humano sobre cujos ombros frágeis e vergados de todas as misérias iria se construir o majestoso parque industrial de São Paulo nos primeiros vinte e cinco anos do século XX, era o humilde caipira que o sr. Monteiro Lobato popularizaria na pungente caricatura que é o Jeca Tatu.

Almeida Júnior é o seu retratista fidelíssimo e carinhoso. Assim o assinalaram todos os seus críticos, Brazilio Machado, Monteiro Lobato, Sergio Milliet e outros. Essa a importância social da sua obra. Nela não entravam política nem intenções revolucionarias. Mesmo porque as grandes reivindicações populares do momento vinham de ter soluções satisfatórias com a abolição da escravatura e a proclamação de República.

Essa começava prenunciando a série de brincadeiras armadas periódicas em que viveu e se extinguiu.

Uma observação psicanalítica à vida político-social revelaria um estranho conflito generalizado no povo brasileiro entre a repulsa a um símbolo paternal, criado

---

[25] Mario de Andrade – obr. cit.

[26] Sergio Buarque de Holanda – "Raízes do Brasil", 1936.

principalmente pelos quarenta anos de governo quase familiar de D. Pedro II, figura em que os brasileiros viam inconscientemente a entidade do Pai, símbolo da autoridade.(Sua esposa, a Imperatriz, era a "Mãe dos Brasileiros").

O povo sofreu dessa fixação incestuosa, tão viva até hoje na saudade com que muitos se referem ainda aos "períodos felizes" do império...

Nos últimos anos de Almeida Júnior esse conflito revivia na luta entre os partidários de Floriano (transferência da imagem paterna) e de Prudente de Morais (reação contra o domínio do pai). Almeida Júnior dez o retrato de ambos. Era um temperamento apolítico e para ele o tinha importância era a arte.

Não se perdeu entretanto em abstrações frias ou no equívoco limitado de procurar a finalidade da arte nela própria .

Sua obra foi alicerçada em fundo humano e apoiada no caráter social a que me referi.

A semi-obscuridade da realidade artística nacional dá muito bem para que o limitado clarão dessa luz medrosa se destaque com o inconfundível realce de um farol de caminhos perdidos. Mas é impossível deixar de se reconhecer na sobra de Almeida Júnior a timidez, a limitação, a quietude, a ausência dessa ânsia demoníaca de criação que eleva o artista a uma esfera de dramático heroísmo.

Ele permaneceu numa atitude servil diante da natureza, procurando reproduzi-la fielmente.

Na escala das relações entre a natureza e o artista, a copia se limita a uma concepção primária que apenas o comodismo acadêmico conserva numa carinhosa teimosia.

O termo "interpretar" foi caro aos impressionistas e aos post-impressionistas. Já os cubistas –com Picasso à frente – Desfizeram-se de todas as noções adquiridas pelos seus antecessores e lançaram-se na grande aventura da criação autônoma.

"C'est ainsi qu'en opposition aux temes traduire, interpréter, observer, la generation nouvelle a remis en vingueur et en lui donnant une signification absolute le mot'creer" – segundo Maurice Raynal.[27]

É evidente que não reclamo para Almeida Júnior uma antecipação genial à tarefa renovadora de Picasso (ainda que o seu senso da composição o fizesse, por vezes, aplicar, inconscientemente certos princípios de equilíbrio sistematizados pelos cubistas, como

[27] Maurice Raynal – "Picasso" – Paris, 1922.

assinalei a propósito do “O violeiro”) nem mesmo – é um fato consumado – vale mais a pena insistir-se no seu alheamento ao movimento impressionista.

Mas esse desejo de criação, ou melhor, de invenção – levado pelos cubistas a um estremo de realização revolucionária – é uma virtude inerente a todos os grandes artistas de todas as épocas.

Ao verificar essa inclinação do talento de Almeida Júnior, não se move o intuito de lhe fazer uma restrição séria.

Trata-se apenas de uma constatação.

Para justificá-lo é necessário repisar na relatividade do meio, onde apesar de tudo, realizando o que realizou, ele foi um fenômeno de majestosa imponência.

Era um homem simples, filho de uma terra bárbara, onde a arte permanecia num primarismo de indicação. Não carregava o cansaço das longas culturas, o tédio de todas as experiências. Saindo de um meio primitivo, a Renascença para ele seria um espetáculo de extrema e perfeita beleza. Cézanne era prematuro para esse sertanejo que passou por ele sem um olhar de simples curiosidade.

O que há na arte de Almeida Júnior de inventivo e de novo – a invenção da pintura brasileira foi uma circunstância inconsciente, instintiva e nascida apenas do desejo de transportar para a tela, com perfeito domínio da pintura, a realidade bárbara, pitoresca e jovem de sua terra.

Era ainda a superstição da copia e realizado com um processo naturalista. Mas como o homem possuía, sem o saber, qualquer coisa das grandes genialidades criadoras, realizou uma obra de certa forma nova, virgem, cheia de vigor selvagem das madrugadas nos tópicos.

Porque o trabalho da sua ultima frase foi, de fato, uma verdadeira madrugada para a pintura brasileira, madrugada que infelizmente logo se enevoou à noite de foscas estrelas.

Apesar de tudo, Almeida Júnior representa o papel de um verdadeiro marco na história da pintura indígena. Grande parte realizou vive vigorosamente, sustentado, sustentado por um poderoso sopro de humanidade, que o salvará do esquecimento, mesmo quando, num futuro remoto, uma problemática opulenta de talentos nos permita selecionar minuciosamente os nossos valores.

Raros, raríssimos artistas brasileiros foram servidos por uma tão legítima e decidida vocação Em determinados sentidos, até hoje a sua obra não foi ultrapassada, talvez nem mesmo igualadas sequer.
Ele será sempre um grande pintor do Brasil.

16. Francisco Acquarone. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo (Livraria Francisco Alves), 1941. p. 89, 90, 100.

José Ferraz de Almeida Júnior é um dos artistas mais merecedores da atenção dos críticos, em nosso país.
Em torno dele tem-se espraiado em verdadeiro oceano de crônicas, memórias biográficas - que sei eu? – um mundo de apreciações, na maioria dos casos, favoráveis à sua obra.
Não falta quem chegue estultamente a afirmar que ele fundou a "escola brasileira" de pintura.
Tais afirmações, é claro, ocorrem por conta do verde-amarelismo que enche de patriotas inúteis a caneta-tinteiro de muitos escrevinhadores.
Antes de mais nada convém acentuar a seguinte:artista trabalha por espírito de patriotismo, na intenção de "criar" escolas nacionalistas. Isso é coisa que só o tempo traz, fenômeno que só os anos realizam a despeito dos esforços deste ou daquele.
Parafraseando o pensamento profundo de Augusto Comte podemos arriscar este conceito: o artista se agita e a Arte conduz.
De fato, os criadores de arte trabalham influenciados pelo meio ambiente. Dele sofrem todas as imposições, retratando, em suas obras, as pessoas, as coisas e os aspectos da vida que lhes anda em torno. É inútil tentar fugir a isso.
Existem, é claro, manifestações de gênios que se antecipam à época em que se agitam, projetando-se para o futuro.
Mas o gênio é raro; e, no comum dos casos, o artista é, invariavelmente, produto do seu meio.
O esforço de tentar dominar o ambiente, reagindo contra as imposições do mesmo, é quase sempre inoperante.

Arte dirigida é coisa vã, absolutamente sem sentido. O artista deve trabalhar com absoluta Liberdade a fim de estar sempre em condições de poder absorver os temas que a vida lhe impõe e sua sensibilidade fixa.

Uma "escola brasileira" só poderá ser edificada através de traição racial e cultural, após longo tempo de processos caracteristicamente nacionais.

Almeida Júnior, estudado à luz fria da crítica honesta, não é nada do que dizem dele seus louvaminheiros entusiasmados; é apenas um artista sincero e espontâneo, cujo espírito de provinciano o levou a executar a obra que nos legou.

(...)

Hoje em dia, lendo tais palavras é que podemos ver como estava equivocado o famoso critico de *A Arte brasileira*!

É verdade que não lhe passaram despercebidas as grandes qualidades que já impunham o pintor aos olhos dos analistas, à confiança dos seus coevos.

Enganou-se, todavia, quando supôs que Almeida Júnior havia partido para o interior do seu Estado no intuito talvez de aliciar fortuna, retratando façanhudos "coronéis"...

Gonzaga Duque não adivinhou o rumo em que se endereçava o espírito do artista. Para nós, que já lhe conhecemos a obra integral, esse rumo nada mais era do que o desejo incontido – de transportar para a pintura o cunho de brasilidade de que a mesma iria revestir-se.

Foi, de fato, embrenhado na província, aquela província que ele tanto amava, que Almeida Júnior surpreendeu os motivos mais pitorescos da sua obra e os mais acentuadamente nacionais.

Foi no interior paulistano que ele executou sua famosa coleção de telas, onde a vida e os costumes dos nossos caipiras encontraram seu verdadeiro intérprete. Desde então suas composições nunca mais foram inspiradas em temas alheios à sua terra e à sua gente.

17. Sergio Milliet. **O Sal da heresia** (Novos ensaios de literatura e arte). Separata da Revista do Arquivo Municipal. São Paulo Departamento de Cultura, 1941. p. 113.

Na primeira conferência pronunciada no VI Salão do Sindicato, meu amigo Luís Martins aludiu à luminosidade e ao colorido de Almeida Júnior depois de seu regresso da Europa, e

Atribuiu-os à descoberta da paisagem brasileira. Discordo integralmente. O que Almeida Júnior aprendeu na Europa foi à fórmula luminosa. Não a fórmula impressionista, porquanto ignorou o movimento encabeçado por Monet, porém a fórmula Cabanel, muito mais primaria. A verdadeira paisagem brasileira de Almeida Júnior, ou melhor paulista, se encontra nas obras anteriores à sua viagem de estudo, nas manchas sombrias do Tietê, nas telas de mocidade, quando ainda desconhecia os truques das escolas de Paris e da Itália.

18. Carlos Rubens, **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1941. p.90.

Retirou-se após para São Paulo. Na exposição de 1898 teve a medalha de ouro de primeira classe. Morreu assassinado em Piracicaba aos 12 de dezembro de 1899. Foi um dos maiores pintores de retratos, de história e de costumes. Era modesto, retraído e tímido. Caipira. No tempo de estudante, chamavam-lhe um "bicho". Foi sempre assim. Na fala e nas maneiras.
Mas um grande, excepcional artista, com uma visão extraordinária das coisas, um raro sentido da beleza e uma interpretação do meio brasileiro como ninguém picturalmente revelou ainda com tamanha pujança. Nunca a realidade viveu tanto numa pintura, como na de Almeida Júnior. Sua paleta é límpida e fúlgura. Sua composição e seu desenho, admiráveis.
O caboclo brasileiro não conheceu intérprete Sua exposição revelou um grande artista, ainda hoje não estudado. Um "pintor brasileiro, brasileiro no sentir e no vibrar de todas as suas Telas".

19. Luis Martins. **Arte e polêmica**. Editora Guairá, 1942. 39-40.

O que não me é possível aceitar na resposta de Sérgio Milliet é a sua afirmação de que Almeida Júnior trouxe de Paris, do ateliê de Cabanel, a luz pôs nas suas telas da última fase. Isto me parece completamente arbitrário e difícil de ser provado. Pelo contrário, tudo nos leva à convicção de que foi o contato com a terra e gente de sua origem que lhe deu

aquela maneira crua e limpa de pintar. Em Paris, durante os estudos com Cabanel, o artista de Itu fez apenas quadros como *O Descanso do modelo, Fuga para o Egito,O Derrubador brasileiro, Caboclo picando fumo, O Modelo*, para apenas falar dos mais famosos— todos colorido parco,sombrio, escuro, sóbrio, acadêmico. Seria lógico que ele procurasse repetir a maneira do mestre durante os estudos, enquanto permanecia em contato com ele e não depois de seu regresso ao Brasil, quando teria toda a liberdade de escolher a sua maneira e suas tintas. Por isso, sustento: foi Almeida Júnior o primeiro pintor que "sentiu" a influência da terra. Sua maneira, que Mário de Andrade, em carta, designou pela feliz expressão de "mau gosto" no sentido de ser berrantemente colorida e emancipada de suaves transições de sombra, estava de acordo com a tradição popular nacional, que só se poderia ir pesquisar nas pinturas ingênuas dos festejos do interior, igrejas humildes e belíssimas de todo o Brasil, dos carnavais, esse mau gosto tão tipicamente brasileiro que enfeita as caipirinhas paulistas de vermelho, azul, amarelo, todas cores cruas e terrivelmente espalhafatosas, nos seus vestidinhos de domingo orgulhosamente passeados pelo silêncio tão gostoso das fazendas de café.

Foi Almeida Júnior o primeiro pintor que sentiu a influência da terra. E do seu exemplo, de sua experiência, de suas insuficiências, de suas fraquezas, de sua sinceridade, de seus fracassos de sua honestidade, poderia sair talvez o início errado embora, primário sem dúvida, de uma pintura de características brasileiras—uma pintura sem medo do sol tropical, sem receio da luz deformada, sem repugnância pela simplicidade de processos, sem grã-finagens de fácil cultura, uma arte nova, clara, bárbara, rica, colorida, com o sabor agreste da terra machucada e o cheiro silvestre das matas silenciosas.

20. Fernando de Azevedo. **A Cultura brasileira** (Introdução ao estado da cultura no Brasil). Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943. p. 263-4.

(...) Mas é com Almeida Júnior (Itu, São Paulo, 1850-1899), o mais original e pessoal de todos os nossos artistas do século XIX, que se funda verdadeiramente a pintura nacional, se dá a bifurcação entre o os europeizantes que insistem na conservação das técnicas

estrangeiras, e os autoctonistas que se aplicam à procura do brasileiro, do regional, do novo assunto como na técnica, e se marca mais fortemente, pela pesquisa do acidenta, do individual, a evolução do idealismo ao realismo. O grande artista que, pensionado pelo Imperador, esteve em Paris, quando mais acesa se travava a luta pela renovação das técnicas picturais e atingia o seu ponto culminante a história do impressionismo com Camile Pissaro, Auguste Renoir, Eduard Manet, Edgar Degas e outros, "passou incólume pela batalha artística", segundo já observou Sérgio Milliet, "e voltou tão brasileiro quanto antes". Pode-se dizer que o pintor paulista fez prova de originalidade, abordando fracamente o atual e o vivo, cenas, costumes e tipos locais, depois de ter tentado com êxito a pintura histórica na *Partida da Monção*, uma tela magnífica, e a *Fuga para o Egito*, que é um dos nossos melhores trabalhos inspirados em assuntos bíblicos. Ele convenceu-se afinal de que encontraria e efetivamente encontrou os elementos de sua produção ao lado de si mesmo, na própria vida ambiente, nos aspectos de todos os dias, nas idas e vindas dos seres familiares no meio rural de São Paulo.

Ele é, de fato, para empregar as expressões de Luís Martins, "o pintor da madrugada do nosso fastígio agrícola, o fixador de nossa vida rural, no início da era da grandeza do café"; em seus quadros *Caipiras negaceando, Caipira picando fumo, Violeiro, Amolação Interropida, O importuno, Os Caipiras, Saudades, A Mendiga, O Caçador, Cozinha caipira* e outros em que se juntam a ciência do pintor e a sinceridade do observador,há, sem dúvida, "um espírito brasileiro inequívoco, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e fecundo, - uma fatalidade de terra moça-, que nenhum grande artista estrangeiro conseguiria traduzir. Ele é o primeiro clássico de nossa pintura.[28] Juntamente com Vitor Meireles, de quem foi discípulo, e muito mais do que Pedro Américo, escreve por sua vez Sérgio Milliet, "Almeida Júnior tem para a pintura brasileira a importância de um marco divisório. Com ele se afirma a nossa liberdade artística e por ele conquistamos um lugar na história da arte contemporânea.

1Cf. Monteiro Lobato. Almeida Junior. Revista do Brasil, São Paulo, ano II, n IV, jan.-abr. 1917, p. 35; Sergio Milliet. "Almeida Júnior". In: Ensaios. São Paulo, 1938, p. 142-51; Luiz Martins. Almeida Júnior. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, Departamento de Cultura, ano IV, v. LXVI, 1940, p. 5-22.

21. Mário de Andrade. As Artes plásticas no Brasil. **Revista da Academia Paulistana de Letras**, São Paulo, ano VII, n.26,12 jun. 1944, p. 27.

Já nos últimos dias monárquicos, a inteligência plástica brasileira principia se inquietando de sua funcionalidade nacional, de alguma forma anunciando os tempos modernos. A influência da técnica européia ainda predomina, e predominará até os nossos dias, mas os artistas de maior valor se voltam para a expressão da terra e do homem. O pernambucano Teles Júnior 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 aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira. Mas isto já era a República, e ecoa o que estavam fazendo na música, com as mesmas hesitações e felicidade intermitente, Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno.

22. Sérgio Milliet."Almeida Júnior." In: **Pintura quase sempre**. Porto Alegre, Livraria do Globo 1944, p.246-52.

A dúvida levantada pela afirmação de um pintor amigo a respeito de pormenor sem importância na vida de Almeida Júnior, levou-me, há dias, a abrir a Enciclopédia Jackon. E lá encontrei, à página 370 do volume I, as espantosas biografias que seguem:
"ALMEIDA JÚNIOR, José Ferry de. Pintor brasileiro, n. em São Paulo em 1850. Desde os cinco anos que (sic) mostrou tendência para a pintura. Com o auxílio de vários amigos consegiu concluir o curso de belas artes no Rio de Janeiro, tirando o primeiro prêmio, o que o habilitava a entrar em concurso para ir à Europa aperfeiçoar-se nos estudos. Fez diversos retratos, o *Apóstolo São Paulo, Ressurreição*, paisagens, *Cupido e Belisário*. Foi para Paris à custa da família imperial, e foram seus professores Pedro Américo e Vitor Meireles.
ALMEIDA JÚNIOR, José Fleming. Pintor brasileiro n. em São Paulo. Estudou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e foi para Paris durante cinco anos. Autor do *O Descanso do modelo*, a *Fuga para o Egito*, *Remorso de Judas, O Derrubador brasileiro*, sendo o primeiro exposto no Salon em 1882, chamando a atenção da crítica o reflexo de luz na

tampa do piano e o precioso desenho do modelo. Por fim recolheu-se para um Estado, pintando retratos. Era também notável paisagista".

Tão lamentável confusão, a par de deliciosa algaravia estilística, está a exigir alguns esclarecimentos sobre a vida e obra de um dos maiores mestres da pintura brasileira.

José Ferraz de Almeida Júnior nasceu em Itu a 8 de maio de 1850. De sua infância e adolescência pouco se sabe. Em geral iniciam-se as suas biografias com o seu ingresso na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Tinha o artista, nessa época, 19 anos e foi com a proteção de amigos entusiastas que pôde sair de São Paulo. Datam de pouco antes, talvez seus primeiros trabalhos dignos de menção: alguns retratos e o quadro de gênero *Apóstolo São Paulo.*

Um curso brilhante no Rio, principalmente na cadeira de Anatomia, dá-lhe o direito de inscrição ao exame para a escolha dos alunos premiados com uma viagem à Europa.

Circunstâncias que não foram esmiuçadas, impedem-no, entretanto, de levar avante o projeto. Não fez o concurso e ficou em São Paulo trabalhando. *Ressurreição, Belisário* e um célebre *Cupido* dão-lhe certa notoriedade no meio provinciano. Aperfeiçoava a sua técnica e já começava a mostrar a preocupação do detalhe nacionalista, tão original numa época de indiscutível européia. Monteiro Lobato, que lhe dedicou interessante estudo na *Revista Brasil*, também notou essa rara qualidade, característica de um temperamento independente e probo. Infelizmente ao mencioná-la, aproveitou-se para denegrir a arte brasileira e portuguesa dos tempos coloniais. Esqueceu Nuno Gonçalves e o gênio de Aleijadinho, pois de Portugal diz que "não revelou capacidade estética em nenhum campo plástico" e aos primitivos brasileiros chama de "santeiros vulgares".

Almeida Júnior não fez o concurso e talvez já se tivesse resignado a desbravar tão somente a terra sáfara da pequena cidade melancólica, insípida e nem sequer curiosa, em que vivia.

Mas o destino realizava aos poucos, à sua revelia. Em 1875, de passagem por São Paulo, D. Pedro II tinha a oportunidade de apreciar-lhe um quadro e gravar na memória admirável o nome do autor. Implicava o interesse numa proteção carinhosa, pois o Imperador, unido ao pensamento reto e equilibrado um desejo inconsciente de ver-se admirar pela inteligência, procurava sempre emprestar apoio às manifestações artísticas de seus súditos. Passou-se, porém algum tempo sem que a admiração imperial se positivasse. Era de resto natural que,

de volta ao Rio, a atenção do Monarca se desviasse para os problemas da política movimentada do pós-guerra do Paraguai. A propaganda republicana se iniciava, talvez com a simpatia íntima do Imperador, a lei do ventre livre fora pouco antes promulgada e já se intensificava a campanha da abolição. Liberais e conservadores lutavam pelo poder por trás dessas bandeiras, valendo-se de todas as alianças, dentro do personalismo que sempre caracterizou a nossa política. Por isso, foi preciso que tornasse D.Pedro a São Paulo, em visita oficial, por ocasião da Estrada de Ferro Mogiana, para que lhe fosse dado encontrar novamente a obra do pintor e positivar afinal sua projetada proteção. O retrato do comendador Antônio de Queirós Teles, di-lo a anedota, catalisou dessa vez a admiração imperial. D. Pedro mandou chamar o artista. Perguntou-lhe por que não espera pelo concurso. Informado das circunstâncias que o tinham impedido, ordenou-lhe que aprontasse as malas para continuar os estudos na Europa.

Poucos meses depois Almeida Júnior embarcava no Rio de Janeiro, com uma mesada de Trezentos francos, principesca para a época.

Para bem compreender os homens, não há com situá-los em tempo. Que era São Paulo em 1877, quando se aprontava o jovem pintor para embarcar? Di-lo Afonso Freitas nas suas reminiscências. Com pequenas diferenças a mesma cidade que Saint-Hilaire conhecera em 1818. A população crescia devagar. Em 1872 era de 26.000 habitantes não chegava seguramente a 30.000 cinco anos mais tarde, pois em 1886 ainda não atingia 50.000 almas (47.000). Essa pequena população urbana que se comprimia entre dois rios Tamanduateí e Anhangabaú, divertia-se jogando peteca ou bilhar e assistindo nos Teatros S.José, às representações de Manuel de Macedo. Os menos pacatos consagravam-se ao hipismo pelas ruas mal calçadas. A iluminação pública contratada em 1844 por Bernardo Justino da Silva e a seguir por Afonso Milliet (1847), Herman Gunther (1854), Salustiano de Castro Bourroul (1851) passara em 1872 para a Companhia de Gás. Era entretanto ainda bem defeituosa, insuficiente. Na cidade escura e deserta corriam carros e tílburis e bondes de tração animal.

A vida noturna insignificante concentrava-se no Café Europeu, de propriedade de Vicente Médici, localizado na Rua 15 de Novembro. Uma certa tradição de boêmia estudantina animava as poucas casas alegres, onde o gênio se cultivava entre a pinga e a sífilis.

A vida cotidiana espalhava-se nos hábitos importados da Europa por aventureiros e viajantes e que, mal compreendidos e ma imitados, tinham algo grotesco. Já notaram certos sociólogos, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, a contradição do clima com a indumentária pesada, sinal visível de uma sublimação primária do complexo de inferioridade. Mas as relações sociais apenas externamente se plasmavam nos costumes de além-mar. Na intimidade continuavam bem vivas nas tradições da existência colonial dos antepassados segregados da civilização, entre índios e negros, e atentos à posse dos elementos essenciais à defesa de sua pessoa e descendência: a mulher, o braço, o ouro. As famílias, de organização patriarcal, pouco se ligavam, isolados por animosidades e ambições. Com pretensões fidalgas, em sua maioria, negavam-se à pratica de quaisquer ofícios, apenas aceitando as vantagens dos cargos públicos, para maior desgraça de uma burocracia já de origem inepta.

Nesse meio acanhado, o artista, pintor, músico ou poeta, era um ente inquietador, hostilizado, quando porventura procedia dos bem-nascidos, inivelável quando provinha das camadas inferiores de mestiços ou descendentes de imigrantes mais recentes. Ainda no Rio de Janeiro, as iniciativas de D. João VI e mais tarde a dedicação de D. Pedro II tinham arejado a atmosfera. Mas em São Paulo não havia motivos para idênticos efeitos. E somente o bacharelismo lograva melhor consideração, embora desconfiada de elite regional.

Assim, em meio à aridez de terra natal, difícil se fazia o desabrochar de uma cultura artística e Almeida Júnior, com todos os seus dotes, não podia augurar para a sua obra um futuro brilhante. É que os talentos precisam também, com as plantas, de terreno propício à sua evolução mais completa. A concorrência e as manifestações hostis ou laudatórias das gerações antagônicas, dos críticos impiedosos ou apaixonados, são um incentivo indispensável. A boa semente não germina na terra ingrata. E São Paulo de 1877 era uma terra das mais áridas, Areão. Simples Areão.

Dessa cidade sem horizonte Almeida Júnior viu-se jogado repentinamente em Paris, quando mais vivia ia a luta artística pela renovação das técnicas picturais, Data de 1874 a primeira exposição impressionista em que figuram Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisit, Cézanne, Guillaumin, Degas, Boundin, Lépine etc. Mas já nessa época Manet era mestre - indiscutível e indiscutido.Ao mesmo tempo crescia a grita em torno de Rodin, cujo *Homem*

em marcha fora recusado no Salão. À pintura literária e anedótica, construída sobre o sentimento e a expressão, cujos elementos essenciais se encontravam na vida exterior e formal, opunha-se a pintura "musical", na expressão de W. Chelur Udche, feita de subjetivismo e visando à polifonia cromática. Por outro lado contra a preocupação do desenho se erguia a vontade de pintura, de colorido; contra a técnica da sombra o amor à luz, contra os quadros de gênero o simbolismo e a intimidade do real.

Com 27 anos apenas, largado de supetão nesse Paris dos grandes impressionista em que pontificavam nos jornais os críticos formados na escola simbolista dos meios-tons, plasmados na volúpia do "impares", como diria Verlaíne, em que os próprios naturalistas, Zola à frente, se lançavam em defesa de Cézanne, que reações iria experimentar Almeida Júnior?

Tudo nos levaria a responder pela influência dos novos, se aí não estivesse a sua obra inteira a desmenti-lo. A julgar pelas suas realizações, os movimentos artísticos da segunda metade do século XIX não parecem tê-lo atingido nem de leve sequer. Não tomou conhecimento dos mesmos, nem para entrar em conflito nem para aprová-los. Passou incólume pela batalha artística e voltou tão brasileiro quanto antes.

Uma tal atitude de diferença revela uma personalidade surpreendentemente segura de si e me faz pensar em certa afirmação de Julien Benda sobre a desnecessidade para o artista de conhecer as obras de seus contemporâneos. A defesa da originalidade torna-se assim mais eficaz, e os pequenos talentos alimentados de plágios logo se diluem no vácuo absoluto.

A propósito do pintor brasileiro alguém lembrou Puvis de Chavannes. Nenhum cotejo é possível entre ambos. Puvis é um místico, um estilista despreocupado com a realidade do objeto de sua pintura e muito mais ainda com o pormenor. Almeida Júnior, pelo contrário, é um naturalista, um amante da verdade de expressão, da forma representativa, do parecido.

Puvis passou pelo impressionismo embora não seja impressionista. Almeida Júnior ficou na chamada escola francesa e dentro da orientação dos Salons oficiais. Tão apegado à realidade era ele, que, mesmo nos quadros de gêneros, como na Partida da monção, nunca dispensou o modelo vivo. Na Europa, freqüentando a Escola de Belas Artes e o ateliê de Cabanel, devia forçosamente permanecer dentro do ambiente dos grandes românticos. Delacroix, Cort, Milliet devem ter sido as suas melhores admirações. E o fato de os

assuntos religiosos o terem atraído não implica parentesco com Puvis de Chavannes. Seduziam-no as grandes telas, a pintura anedótica, que correspondiam à tendência já manifesta em suas primeiras obras. De volta a São Paulo, em 1882, depois de longa viagem pela Itália, a orientação regionalista iria primar sobre qualquer outra. *Caipiras negaceando, Caipira picando fumo*, *Saudades, Nhá Chica, O Violeiro, Caipira, A Mendiga, Caçador, Cozinha caipira*, *O Mendigo da ponte de Tabatingueira, Trecho do Tietê*, são dessa época e bem mostram, pelos títulos, a intenção do pintor.

Juntamente com Vitor Meireles, de quem foi discípulo, e muito mais que Pedro Américo, Almeida Júnior tem para a pintura nacional a importância de um marco divisório. Com ele se afirma a nossa liberdade artística e por ele conquistamos um lugar na história da arte contemporânea.

Morreu Almeida Júnior a 13 de novembro de 1899. Não conheceu o novo século, talvez para sua tranqüilidade espiritual de artista probo e simples que a idade do ferro iria sem dúvida perturbar. Uma profecia anunciara para aquele dia o fim do mundo e a velha dervidora lho recordara ao vê-lo sair da chácara onde passara o dia. Sorridente, ele respondera: "Pois se é o fim do mundo prefiro morrer na cidade".

Não se acabou o muno, mas acabou-se naquele ano um mundo. De resto, para ele, a profecia realizava-se plenamente, com a vulgaridade de uma notícia de jornal.

23. José Maria dos Reis Júnior. **História da pintura no Brasil**. São Paulo, Editora Leia, 1944, p. 196-7.

A influência do interior é flagrante, não apenas se escolha dos assuntos, mas também na própria maneira de tratá-los. O maneirismo de Cabanel desaparece gradativamente para dar lugar a um realismo à Courbet, sem demagogia, mas com elevado sentido de solidariedade humana, que transforma os nativos em poemas plásticos, porque os sobreleva do prosaísmo que às vezes corteja o mestre de Ornans.

A produção de Almeida Júnior afirma a sua constante ideológica e prova que nos tipos como ele, verdadeiramente de eleição, nos temperamentos fortes, os conhecimentos não atrapalham nem perturbam a eclosão da personalidade, nem estompam os traços

raciais.Pelo contrário até, dá maiores possibilidades de externá-los, impô-los e universalizá-los. Tudo depende tão somente do indivíduo e da força de sua formação interior.

O indivíduo, cuja infância e adolescência só foram impressionadas por um único quadro – moral e natural, guardará muito mais vivas as impressões: daí promana a força expressiva de Almeida Júnior. Até à sua maturidade conviveu no interior do Brasil: era um caipira. E Euclides da Cunha já o afirmou: "O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não temo o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral".

Podemos exemplificar a justeza dessa observação do pensador brasileiro com dois artistas plásticos: Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo.

Almeida Júnior nasceu e cresceu no interior, em estreita convivência com os tipos e costumes. Rodolfo Amoedo nasceu e viveu numa cidade litorânea. A vida citadina, por mais típica que seja, não conserva características precisas, sobretudo quando as cidades são portos de mar: elas estão mais em contato com outras civilizações, o que estorva o apuramento dos traços originais.

Tanto um como outro cursaram a Academia de Belas Artes, do Rio de Janeiro, e ambos, também mais ou menos na mesma data, vão para Paris e estudam com Canabel. Ambos aprenderam pois, pela mesma cartilha, e ambos eram dotados da mesma habilidade manual.

Mas um – Almeida Júnior – tinha um mundo a revelar, o seu mundo feito de todas as reminiscências da primeira idade, de todas as emoções antigas que lhe dormitavam no íntimo, e que ali se cristalizavam silenciosamente; o outro – Amoedo – não tenho recebido essa marca profunda da terra, sem imagens interiores nas quais a sua emotividade imprecisa se pudesse exprimir, é obrigado a buscá-las fora, em motivos estranho, de reação sentimental experimentada.

Um é ótimo pintor – Amoedo; o outro – Almeida Júnior – é o maior poeta da pintura brasileira.

Almeida Júnior, senhor de linguagem plástica rica e opulenta, com uma visão naturalista que não empana a poesia que lhe estua na alma, constrói o primeiro e o único poema plástico verdadeiramente brasileiro.

Homem do povo, homem da terra, caipira na alma, a cultura que lhe alargou os conhecimentos, não lhe sugeriu veleidades pedantes de colocar-se sobranceiro aos de sua

grei; mas lhe enriqueceu as possibilidades para dar forma aos sentimentos que o animavam e para que melhor penetrasse o drama da sua existência obscura.

Não há quadro seu, não há pedaço de sua pintura que não seja impregnado do sabor da terra roxa e da mata virgem. Esse provinciano "simplório no trajar", esse caipira forte, "quase imberbe", esse caboclo autêntico concentrou em si todo o lirismo da terra e dos atavismos remotos, e reverteu-o em formas que são símbolos de uma raça.

A sua pequena cidade natal, o modesto ambiente da família cultivaram-lhe o sentimentalismo brasileiro, esse sentimentalismo feito de bondade e ternura. A imensidade azul do céu, a grandiosidade da natureza, que conheceu acompanhando o lenhador, ou seguindo o matuto à caça, impregnaram-lhe os sentidos dessa nostalgia indefinida, dessa tristeza vaga, subconsciente em que o espetáculo acabrunhador da natureza selvagem submerge a alma.

Toda a sua obra é repassada dessa nota comovedora, humana e penteísta, quer a execute em seu ateliê em Paris, quer a faça no interior da sua província natal - ela está presente, emprestando-lhe vinda intensa e despertando pela emoção em estado poético, constante e duradouro.

24. Gastão Pereira da Silva. **Almeida Júnior: sua vida, sua obra**. São Paulo, Editora do Brasil, 1946. p. 103, 104, 124, 138, 139, 141.

Pois bem. Quem quer que examine a obra de Almeida Júnior, haverá de encontrar nela um valor social considerável.

Quer sob o aspecto social ou mais amplamente, sociológico, a arte desse artista maravilhoso bem representa o princípio de *identidade*, de amor, de solidariedade, de comunicação a todo um extenso grupo de homens ou, numa palavra, à sociedade em que vivemos.

A sua arte não se restringe a um círculo diminuto de iniciados, de diletantes ou de "colegas do mesmo ofício".

Ao contrário. Ela exerce sobre a sociedade inteira a mesma impressão, desde o homem de rua às inteligências de *elite*.

Porque os motivos que ele escolheu valem como uma verdadeira antologia dos nossos costumes, da índole do Brasil.

Em São Paulo, como no norte de Minas ou nos sertões mais fundos da Bahia; do Rio Grande do Sul ao Amazonas, ninguém fará reflexões cerebrinas diante de uma tela como *Amolação interrompida* ou *Caboclo picando fumo*. Qualquer brasileiro descobre nesses quadros o sentido mais íntimo dessas produções.

E se um estrangeiro que nada conhece do Brasil observar uma dessas telas de Almeida Júnior, certo terá o desejo de conhecer, de ir mais além da própria beleza da pintura, da contemplação, do Belo em si mesmo, para quere saber algo mais através da própria representação plástica do motivo.

Assim, quando Almeida Júnior evocou na pintura os nossos costumes, não o fez senão para fixar uma época, para documentar na sua esplêndida a fase de um Brasil em transição.

Diante de um quadro como *Cozinha caipira*, por exemplo, uma professora pode dar uma aula de brasilidade, um escritor; recompor toda uma época, um estrangeiro aprender a amar a nossa gente e a estudar o nosso povo. Através de Debret e dos primeiros pintores que fixaram a nossa paisagem e os nossos costumes, tem-se podido ajustar a história em muitos dos seus pontos controvertidos.

A obra de Almeida Júnior revela, pois, um sentido social imenso – repetimos – porque está integralmente dentro de sues quadros como uma afirmação de fé no destino do Brasil.

Foi talvez o pintor mais brasileiro dos nossos pintores.

(...)

Seus quadros são o reflexo vivo de todos esses traumatismos afetivos. Há como que na primeira parte de sua obra uma profunda perturbação dos sentimentos íntimos e inconfessável (confessável no simbolismo de sua arte). Há reações e regressões da própria alma, através dos temas escolhidos. Se *O Derrubador brasileiro* é a vigorosa, a demonstração de força; *a Fuga para o Egito* é o recolhimento, o desejo de voltar à infância, de começar de novo a vida objetiva, de circunscrever a afetividade, de viver apenas entre a ternura da maternidade. Esse quadro maravilhoso é um traço mnemônico de sua mãe. (...)

(...) Surge *O Descanso do modelo* (Pedant le repôs, como o chamou o autor), e o artista, na íntima confidência do ateliê, aplaude a sua própria vitória. É a vitória do instinto que se

desligou dos laços incestuoso da infância. É a vitória do homem sobre o complexo de Édipo. É a vitória do escravo que se converteu em senhor. É o *transfert do amor materno ao amor-mulher.*

(...)

Entretanto na paisagem, ele foi bem maior que no retrato. Há, além de outros, dois primores daquele gênero pictural, deixando pelo artista paulista, nos quais os melhores mestres, nacionais ou estrangeiros, poderiam assinar. São as telas: Piquenique no Rio das Pedras e Trecho de estrada. "Neles, a nossa natureza á admiravelmente reproduzida, os efeitos de luz e a perspectiva nada deixam a desejar." Podem-se igualar a um trabalho de Batista da Costa Pereira, Aurélio de Figueiredo, Benjamin Parlagreco.

(...)

Há excelentes retratos executados pelo artista, enquanto outros não agradam ao observador. Críticos houve, até mesmo, que chegaram a dizer que não era esta, decididamente, a especialidade de Almeida Júnior, "não porque lhe faltasse talento ou requisitos de um grande pintor, mas faltava-lhe qualquer coisa que predominava em Van Dyck, em Ingres, Cabanel, seu mestre".

(...)

Almeida Júnior não está no "retrato". Ele está nas telas geniais que refletem os nossos motivos de brasilidade. Aqui, sim! Os caboclos do seu pincel poderiam sair de seus quadros para conversar com a gente sobre muita coisa que os livros ignoram...

25. Lourival Gomes Machado. **Retrato da arte moderna do Brasil**. São Paulo, Departamento de Cultura, 1948. p. 25-7.

Homogeniza-se, pois, na medida do possível o legado artístico que o Brasil contemporâneo Receberia. Mas, como veremos mais adiante, principalmente na pintura mais cedo sobreviria uma renovação profunda, antecipação que corresponde, por uma parte, ao apelo da leitura em seu processo de rebeldia e, por outra, ao convite implícito na artificialidade dos fundamentos oitocentistas.

Até a crítica que, ainda hoje, não se resolveu a romper com a tradição acadêmica deixa entrever como que um ressentimento de tal artificialismo. Quanto aos críticos modernos mesmo os mais otimistamente tolerantes, não podendo aproveitar-se de Pedro Américo e Vitor Meireles para as suas digressões esperançosas sobre o passado, vêem-se obrigados a se a agarrar a Almeida Júnior.

Utilizam-no como o primeiro liberto, o sinal precursor duma renovação artística que só se faria muito mais tarde. Na distorção violenta sofrida por sua paleta, ao voltar da Europa, inundando-se da sonoridade dos tons vivos e sonoros com que tenta reproduzir o sol brasileiro, querem ser um impressionismo à nossa moda, uma renovação crioula. Chega-se mesmo ao extremo da afirmação, e mais de uma vez temos visto Almeida Júnior classificado como um impressionista *tout-court*. Ora, valeria a pena aceitar uma opinião assim exagerada, só para dar uma última prova espantosa capacidade de resistência do academismo brasileiro, pois Almeida Júnior, ao fazer seu aprendizado em Paris nesse fim de século em que os impressionistas desdobram nos céus de França o seu arco-íris, tranca-se no *ateliê* sombrio de Cabanel onde a carne dos modelos pacientes esforça-se por tomar o translúcido do alabastro e onde os cobres dão a nota grave da quentura de sua cor. Talvez haja, realmente, na obra do pintor uma tentativa de conversão, correspondendo à sua volta aos temas caipiras e aos retratos dos patriarcas do declínio imperial conversão, nesse caso, fracassada até mesmo na formulação cromática - mas o espírito do tempo continuava a ser, com Almeida Júnior ou apesar dele,sempre o mesmo. Sempre iguais eram o método e o objetivo: o academismo da Missão como meio e como fim o *Salon* em que Vitor Meireles foi em 1861 o primeiro expositor brasileiro.

Os adeptos dum critério histórico duro e esquemático ficariam desapontados com a descrição do período que cobre os trinta anos finais do século XIX e os dois primeiros decênios do século XX. As mudanças não são poucas nem leves na estrutura econômica; elas deram assunto a todo um ciclo de estudos contemporâneos. A história política registra a correspondente acomodação da organização do poder. Mas os produtos culturais estagnam-se irremediavelmente. A história de cada artista pode reproduzir-se o idêntico gráfico fundamental: há sempre de início um ímpeto moço, cheio de promessas, que sempre acaba levando à substituição dos temas supostamente alegóricos ou mitológicos pelo

assunto nacional e sempre dando ao aprendiz a ânsia de ir à Europa para de lá trazer algo de novo. Mas, e sempre também, o preço dessas suas liberdades, alforria mínima e de pequena significação, é a submissão da expressão à dura disciplina formal que leva todos a pintarem igual, dentro dos mesmos limites e tendendo às mesmas aparências. A liberdade criadora só encontra passagem na tíbia sublimação da boêmia, também convencional e um pouco acadêmica.

26. Geraldo Ferraz. Revisões sobre a pintura de Almeida Júnior — Diante do centenário do artista. **Jornal de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 maio 1950.

E o pintor de Itu teve oportunidade de se orientar bem melhor do que o fez. Sua presença em Paris coincide com o lançamento decisivo do impressionismo. Dizer que não se impressionou será fazer um trocadilho de excessivo mau gosto... Imaginemos antes que o seu caipira, retraído, teve culpa de sua ignorância.

Podemos dizer que ele não teve a força necessária para se impressionar com o movimento de vanguarda na Europa, dominada como se achava a sua sensibilidade pelos orientadores academizantes tanto da terra como da França. A Almeida Júnior teria, pois, faltado uma capacidade divinatória da transformação, o que continuaria ausente de nossa pintura, ainda daí por diante, a não ser um certo aproveitamento de maneira realizado mais tarde por Eliseu Visconti, conforme assinala Frederico Barata no seu estudo sobre o artista e o ressalto também a crítica da Mário Pedrosa.

O mérito do pintor paulista permanece num plano ainda artificial. Lourival Gomes Machado, que primeiro rompeu com o preconceito, com o respeito à tradição acadêmica, com o "ressentimento de artificialismo", para utilizar suas próprias palavras, foi também o primeiro a dar a palavra exata sofre fenômeno da superestimação de Almeida Júnior.(...)

(...)

É que pictoricamente o convencionalismo continua embebendo o pincel da Almeida Júnior. A realização brilhante, como se pode ver na obra de sertanejo, não é destituída, antes, nela, se acentua, de uma retórica que é a do formulário naturalista mais redundante.

Dificilmente se poderá falar de uma originalidade, pois que esta, a que há, consiste apenas em uma faceta anedótica, em uma questão do tratamento do dado humano ambiente, mas singularmente não-documental, pois não há documento onde não existe a preocupação da fidelidade, senão da ilustração bonita do assunto. Almeida Júnior será, pois, o pintor, em sua fase caipira, do assunto brasileiro à luz não de condições eufóricas de uma economia ambiente, mas de um temperamento feliz, triunfante, tratando o pitoresco do meio com a liberdade de quem não possui maiores preocupações do que um cromatismo e um material humano etnicamente não aproveitados até então.

(...)

Indubitavelmente, não se pode exigir ainda mais de Almeida Júnior. Tendo perdido tempo em Paris na aquisição do formulário de Cabanel, sem ver e sem pressentir todo o grupo que naquela época provoca a polêmica da arte moderna, com a pintura ao ar livre, com a dissolução da época provocava a polêmica da arte moderna, com a pintura ao ar livre, com a dissolução da luz, com a vírgula impressionista, com o aproveitamento da luz na ponta dos pincéis – ele não pôde fugir ao destino de ter sido no fim do século o coroamento do "espírito do tempo" aqui inoculado pela Missão Francesa, espírito cujo máximo é o *Salon*, onde Cézanne foi, sistematicamente, recusado durante toda a sua vida...

27. TEIXEIRA, Maria L. O nosso Courbet. **O Estado de S. Paulo,** p. 6, 12 maio 1950.

Por amor de uma mulher morreu Almeida Júnior, a primeira expressão brasileira de nossa pintura. Aos quarenta e nove anos de idade, vitima de um tiro [sic] assassino, interrompeu - sua obra em ascensão aquele que – não obstante os debates e as restrições continua encarnando o ressôo inicialmente americano de pintura nacional até então aos manes francelhos da missão don juanina chefiada por Lebreton e Grandejean de Montigny.

Com efeito, até a eclosão cabocla do artista da provinciana Itu avoenga, os nossos pintores continuavam a se empolgar exclusivamente por temas, alegorias e motivos abeberados nos moldes clássicos, sem ao menos se darem conta do ambiente que os deferia ofuscar se não tivessem os olhos cegados pelos cânones sacratíssimos e intocáveis. Ao passo que Almeida Júnior, ao voltar da Europa, onde a expensas de d. Pedro II fora aprimorar seus estudos,

dera de frente e de olhos bem abertos com as luzes, as figuras, as figuras, as cores e os temas nativos. E assim, muito embora se possa argüir contra ele o fato de haver passado indene pelo clima renovador da Paris de pleno impressionismo, sem que as sutilezas luminosas e cambiantes conseguissem alterar a impassibilidade naturalista do seu pincel, a verdade é que não lhe podemos negar contudo a descoberta do filão de motivos brasileiros que com tamanho vigor explorou e desvendou aos seus seguidores.

Ora, já isso constitui um marco em nossa pintura. Muito embora de sua permanência em Paris não lhe adviesse nenhuma influência da presença fascinante dos vanguardeiros impressionistas em pleno apogeu renovador à sua terra e ao se defrontar com a realidade brasileira: a coragem de relegar os explorados temas clássicos em benefícios de uma renovação anedótica de imensa importância para nós.E assim, em substituição às reminiscências academizantes bebidas nos museu das margens do Sena e no "atelier" de Cabanel, vemos surgir em suas telas,o "*Derubador Brasileiro*", "*Caipiras negaceando*", *Vista do Salto de Itu*", "*Vista de Piracicaba*", "*Pescaria*", "*Amolação Interrompida*", "*Cozinha Caipira*", "*Picando Fumo*", "*Caipira pitando – Nhá Chica*", "*Cena da Roça*", "*Violeiro*", "*A ponte da Tabatinguera*", "*A Partida da Monção*".

É tudo isso com uma riqueza de tipos, de pormenores e de tons de perfeito conhecedor do meio ambiente, de quem sentia nas veias correr o legitimo sangue dos desbravadores, de quem crescera em meio inseto de influencias alienígenas. O aprendizado com o mestre francês apenas lhe revelara os segredos da técnica. Mas em nada enfraquecera a alma cabocla do descendente de boa cepa bandeirante, do ituano filho de Dona Ana Cândida Amaral Sousa e do velho José Ferraz do Almeida. Assim, aqueles caipiras e cantadores, aqueles troncos e matos, aquelas cozinhas e terreiros, aqueles brejos e tabuas, aqueles cafuzos e violeiros, não eram apenas decorativos e estáticos.

Traziam em si a marca bem brasileira de um temperamento integrado na realidade da terra, tratam – com uma força poderosa embora educada – as raízes bem fincadas no solo americano.

Em "*A Partida da Monção*", além dos elementos que integram a composição do quadro, todos eles revelando tipos étnicos não apenas brasileiros mas especialmente paulistas, há ainda que considerar aquela atenuada e doce luz da manhã nevoenta tão natural ao clima de

São Paulo e tão bem captada pela palheta do ituano. Claro é que, conforme observa um critico, isso nada tem a ver com as sutilíssimas claridades de Puvis de Chavannas ou dos impressionistas parisienses. Há, isso sim, uma interpretação paulistíssima de quem bem conhecia as nossas manhãzinhas do começo do inverno (época preferida para a saída de bandeiras e monções) e quem delas, provavelmente se magoara de saudades no glorioso exílio europeu.

Portanto, o fato de Almeida Júnior não haver tipo receptividade bastante para captar a evolução artística de que Monet e Renoir eram os chefes, e com isso haver privado a nossa pintura dum formidável elemento renovador que só mais tarde a atingiria, não invalida a marcante importância de sua obra na evolução de nossas artes plásticas. Vivendo em Paris em tal instante, pena é realmente que o circulo fechado do "atelier" de Cabanel o tenha mantido isolado como em redoma, afastado da maravilhosa revolução dos cânnones artísticos, impedindo que – ao regressar - o paulista se tornasse um centro de irradiação da arte nova no Brasil.

Todavia, mesmo limitado pelas lindes naturalistas e ortodoxas, dentro de cujo perímetro ele com tanta capacidade realista executou a sua obra, a verdade é que Almeida Júnior marca uma etapa na história de nossa pintura, já pela identificação com os elementos humanos e ambientes de sua telas. Pois só um brasileiro e, ainda mais, um paulista, estudaria e sentiria com força de raízes fincadas nas glebas bandeirante esses tipos e esses costumes caipiras que ele com tanta verdade eternizou.

Pena é que desaparecido aos quarenta e nove anos de idade, Almeida Júnior – cujo centenário de nascimento agora de comemora – não tivesse tido tempo suficiente para desenvolver inteiramente o seu rico temperamento de artista inato, valorizado pelo aprendizado de dois períodos parisienses. E isso porque o destino escolhendo "os melhores" e os mais aptos, marcou-o para a morte de execução, arrastando-o pela mão de uma mulher.

O espírito das comemorações do centenário de Almeida Júnior deve ter sentido e finalidade; mas também o intuito crítico. O povo precisa ver a sua obra nos museus e pinacoteca, e senti-la e absorvê-la através dos ensaístas especializados. Estes, porém, que já estão escrevendo sobre esse valor inconfundível das nossas artes plásticas, tem ainda

muitos temas a analisar a tal respeito. Assim, seria interessante estudar por meio de assuntos episódicos da técnica e, acima de tudo, da intenção global, com quem compararíamos na pintura universal Almeida Júnior.

Evidentemente, se não pela técnica, pelo menos pela casuística, haverá quem o possa comparar a Millet. Parece-nos, porém, que só a iluminação e natureza dos quadros do ituano o assemelhariam a Milliet, tanto quanto a este se assemelhou Meunier [sic]. Mas, se não morresse tão cedo, em plena maturidade, o desenvolvimento de sua obra assumiria entre nós o destaque que coube a Courbert em seu meio e em seu época. Mesmo o destino foi implacável com ambos. Um, prostrado a tiros [sic] numa rua de Piracicaba. O outro, conde-nado à prisão na cela de Santa Pelagia. Duas febres humanas. Uma apanhada na recomposição, das bandeiras e das monções, sorvendo o húmus verde do trópico; a outra adquirida na Comuna. Vendo-me em assomos de paixão política e de arrojo militante.

28. Monteiro Lobato. Almeida Júnior. **Paulistânia** — Documentário, São Paulo n. 34, mai. -jun. 1950, p. 4, 5, 8. Publicado anteriormente na **Revista do Brasil**. São Paulo, ano II, n. IV, jan - abr. 1917, p. 35.

Envenenados pelo mal da época, Debret, Taunay, Montigny e os outros agravaram o erro francês inoculando-o numa colônia em formação. E assim amaneirados, desorientados, ininteligentes, incapazes da visão larga das coisas, a obra educativa desses mestres consistiu em eivar as vocações artísticas confiadas à sua lição com o "vírus" funesto do convencionalismo. As obras desse período acumularam-se boas, medíocres, más quanto á técnica, mas seladas todas com o carimbo do falso. Não denunciam a escola brasileira. Até Porto Alegre, os nomes dessa época não se fixam na retentiva de ninguém. Porto Alegre anunciara uma aurora promissora. Talento multiforme, galgou rápido as maiores eminências sociais. Foi poeta, crítico, diplomata e pintor — e isso o perdeu. O leonardismo só deu um Leonardo!... Como poeta e pintor viciaram-na a frouxidão e a ênfase.

Dele a Pedro Américo, como se alargara a compreensão da pintura, e os artistas já se libertassem do estreito quadro primitivo, nota-se uma continua ascensão de nível que culmina nesse artista excepcional.

A Batalha de Avaí marca o apogeu. O romantismo atingiu com ela um píncaro só acessível ao gênio. Foi um ocaso esplêndido de um sol que não teve meio-dia. Aquela.luz tudo se obscureceu, e a arte romântica fechou o seu ciclo. A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Júnior. Ele conduz pelas mãos uma coisa nova, a verdadeira, o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet em França. Pinta não o homem mas um homem — o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até ai.

Vem de França, onde aperfeiçoara estudos, e traz consigo quadros bíblicos diferentes de tudo o mais, pessoalíssimos, reveladores duma visão extremamente lúcida da verdadeira arte.

(...)

(...) As escolas passam os estilos morrem, as ‘‘maneiras’’ exaltadas numa época são metidas a riso logo em seguida, o pintor cortesão que lisonjeia o transvio estético dum período de mau gosto, perde logo o nome e a cotação quando a moda cai. Só fica, só resiste á ação da critica e do tempo a obra sincera que nunca falsifica a verdade em nome de um ideal de ocasião. A Grécia é eterna, porque os cânones da arte grega eram decalcados sobre os cânones da verdade. Rembrandt é eterno porque nunca mentiu, preferindo morrer pobre a transigir com as histerias movediças do público. Entre nós Almeida Júnior será sempre grande, e cada vez maior, porque nunca, em fase nenhuma da sua carreira, oficiou no altar do convencionalismo, erro que sombreia a obra do maior gênio pictural do continente, Pedro Américo.

A Carioca nunca dirá nada a ninguém; é um nu mudo e vazio; já a viúva da Saudades falará sempre e sempre será compreendida. Enquanto houver corações dentro do peito humano, aquela simples figura de mulher comoverá profundamente.

A obra do convencionalisrrmo dura o que dura o pedantismo duma escola, Só a obra da verdade é imperitura.

Almeida Júnior estava em pleno apogeu quando, de pancada, um assassínio infame corta-lhe o fio da vida preciosa. O pincel criador de tantas obras-primas jaz esquecido. Ninguém se atreveu a segui-lo na vereda aberta.

O vieiro dos temas nacionais continua apenas tocado à espera de novas individualidades de

gênio que lhe garimpem o ouro. Por fatalidade nossa mal abrolha uru artista capaz, a morte violenta vem amordaçá-lo. Por que há de o destino roubar-nos em flor os talentos mais representativos, Almeida Júnior, Euclides, Pornpéia, Ricardo?, deixando por aí gordos e anfados (sic), para morrer de pigarro senil, justamente os falsificadores do bom gosto, os inimigos da verdade, os Pachecões atravasados de Acácio e Brummel, carnes balofas e almas de capacho que a terra está reclamando para elaborar com a substância delas os juás amarelos, a guanxuma, a barba-de-bode e outras calamidades vegetais.

*A Carioca, estudo de nu, foi pintado por Pedro Américo em 1854 e constitui uma das telas mais eloqüentes de figura humana pintada pelo grande mestre nacional.

29. CORDEIRO, Waldemar. Almeida Júnior, **Folha da Manhã,** SP: 16 jul. 1950.
(Original não localizado, reproduzido de MARCONDES, 1979, p. 34).

Jamais através dor tempos a obra de José Ferraz de Almeida Júnior será refutada integralmente.
(...) O otimismo da harmonia desnaturalizada de Almeida Júnior surgindo da mediação plástica dos termos da figurativa do século XIX, é estigmatizado por aquele vívido significado humano que, vitorioso de uma serie de crises, integra-se como elemento distintivo, em nossa vida artística.
(...) Sua técnica superou a contradição da incomunicabilidade, do intraduzível do ídolo naturalista. De sua mãos escapa o vazio porque os corpos perdem revelo para fixar sobre o plano as camadas cromáticas de sua ação artística caracterizada pela superação da tensão entre o aspecto da figura e o imperativo da expressão, pela transfiguração da forma pelas relações plásticas.
Entenda-se, claramente, que a evolução da obra de Almeida Júnior absolutamente não reside nos quadros de nossos atuais oitocentistas, que só ficaram com o lado caduco de sua pintura mas na criação dos modernos, dos abstracionista que se apossaram do lado positivo e o desenvolveram para torná-lo uma imagem real do mundo de hoje.

Almeida Júnior, voltamos a frisar, libertou sua pintura das figuras-átomo, do claro-escuro, da perspectiva, da anatomia e outros processos naturalistas enquanto tais, e com o material fornecido pela cultura plástica geral da época procedeu,através da síntese estética, conteúdo e forma, no caminho pelo qual o homem atua sobre a natureza, sobre si mesmo.

A técnica artística, marco altíssimo da civilização condicionada à situação econômica - política do Brasil XIX, encontrou em José Ferraz de Almeida Júnior seu maior e talvez, único artífice. O progresso da manifestação artística brasileira, - que em seu aspecto geral e sistemático, é a solução de uma contradição entre a faculdade artística o homem e o fato de que o senso estético existe exclusivamente no homem, que tem vida e conhecimentos limitados, - deve à ideologia plástica e libertadora do pintor ituano o motor de sua vitória .

(...) Insistiremos sobretudo em sua obra de maior empenho, o grande quadro Partida da monções. Essa pintura "tem qualquer coisa diferente", como dizia na época Miranda de Azevedo. A essencialidade elimina do quadro o papel da figura. A disposição geral trava as relações fundamentais entre os perfis dos objetos não vivos – mais moldáveis para a estruturação – e os largos planos de paisagem, tornando os rostos a "não-cor". Isto explica, para os naturalistas, a monotonia dos coloridos e o maneirismo das fisionomias. Particularmente, o plano da árvore grande, pela sua elaboração pictórica, é testemunha inconteste do alcance da técnica de Almeida Júnior.

Tal obra adquire maior significado se apreciada em relação ao quadro Independência ou morte, de Pedro Américo.

Para melhor explicar nossos argumentos, ousaríamos atualizar uma comparação: a Partida da monção esta para a Independência ou morte assim como um quadro de Portinari está para uma figura de reclame da Coca-Cola.

Não é divinizando o homem Almeida Júnior nem eternizando sua ordem plástica que tornaremos sua obra útil à explicação de nosso presente, para a solução dos atuais problemas artísticos-culturais. Para que não se volte a classificá-lo como pintor de retratos, de história e de costumes, é que exprimimos nossos pesar pelo fato da homenagem do governo de São Paulo, na decorrência do primeiro centenário do nascimento de Almeida Júnior, ter se tornado a festa dos acadêmicos, confiando as comemorações a pessoas de competência inadequada, a pintores pompier.

30. CAMPOS, Ernesto de Sousa. José Ferraz da Almeida Júnior. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,** v. 50, p. 94-7, 1953.

Homenagem do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, comemorando o primeiro centenário de seu nascimento. 1859-1899.

Com a transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil, foram rápidos e vultuosos os benefícios colhidos pela Colina, subitamente transformada em Metrópole.

Três homens de Estado impuseram-se, pelo seu valor excepcional valor e ação objetiva, nesse período formativo em que se cravaram as estacas sobre os quais se assentaram os alicerces da futura nação. Foram dom Rodrigo de Sousa Coutinho, o conde de Linhares, Antônio Araújo de Azevedo, o conde de Barca e Tomás Antonio Vila Nova Portugal.

Começou o Brasil a ter vida própria libertando-se da tutoria da mãe pátria.

Coube o primeiro das iniciativas no campo das artes plásticas ao conde da Barca, que foi também o inspirador da carta de lei 1815, elevando o Brasil à categoria de Reino, com suas armas figurando ao lado das de Portugal e dos Algarves, em um só escudo. Amigo das terras novas da América, dedicou ao novo Reino o último período de sua carreira vitoriosa e produtivas. Para exemplificar basta a sua confusão contida nas memórias de Neukomn: "temos esperança de fundar um novo império nesta América". E morreu pobre, como aconteceu também com Tomás Antônio, depois de longo tirocínio em postos de comando na admiração pública. A rica coleção de livros e quadros, enlevo de sua vida, foi vendida para satisfazer credores.

Devotado aos problemas do espírito, fortalecido por estrutura integralmente intelectual, não poderia conformar-se com o ambiente quase unicamente de ordem material, que vigorava, no sul da colônia, em conseqüência do impulso das bandeiras que não facultavam condições para requintes de natureza cultural.

Ao norte já se havia infiltrado o lavor das ciências e das artes sob o patrocínio de Maurício de Nassau, reunindo-se, em torno do seu governo, Marcgrave, Guilherme Piso, Herchsman, Eckout e os famosos irmãos Post, um arquiteto e outro pintor.

E no sul, em 1817, ocorreu outra investida desse gênero nos rumos que nortearam a viagem de estudos e pesquisas de grandes homens de ciências, motivados pelo casamento da culta

arquiduquesa d'Áustria Maria Leopoldina com o príncipe D.Pedro. Vieram, então, ao Brasil Pohl, Redi, Spix e Martius enriquecendo-se as paginas da História.

Natural com notáveis e inéditas contribuições, principalmente no que se refere à flora brasileira, cientificamente desvendada por Martius.

Aliás os jesuítas realizavam obra ciclópica no sentido educativo,se considerarmos os parcos recursos financeiros de que dispunham. Não puderam, entretanto, desenvolver o gosto pelas artes plásticas, diante da imensa obra que lhes coube realizar, nos primeiros movimentos que marcaram a aurora da civilização na terra de Santa Cruz.

Assim, o conde de Barca, promovendo, em 1815, a vinda ao Brasil da missão francesa de arte plástica, lançou, sem duvida, na capital do reino unido, as sementes primeiras da pintura da escultura, da arquitetura, da gravura, nos moldes acadêmicos, contribuindo, ainda, pelos técnicos que importou, para implantação das artes e ofícios orientados por mestres proficientes.

A queda de Napoleão facilitou o empreendimento.

Joaquim Lebreton, partidário do corso, desejou ausentar-se da pátria, após a catástrofe napoleônica. E o marqus de Marialva, encarregado de contratar na França artistas de mérito, teve seu trabalho simplificado, por indicação de Humboldt, pela cooperação de Lebreton, ocupante da alta dignidade de secretário perpétuo do Instituto de França. A colaboração de tão alta personalidade, que assumiu logo as responsabilidade de chefia, propiciou a incorporação, ao conjunto, de grandes artistas e técnicos como os Taunay, Debret, Grandjean, Pradier os irmãos Ferrez, Ovide.

É preciso ponderar, também, que os Bragança eram amigos da arte. Dom João VI recebeu por isso o título significativo de "Rex fidelissimus artium amantissimus". Conta-se, por exemplo, que o príncipe regente assistindo missa na igreja de Santo Inácio, na antiga fazenda dos jesuítas, em Santa Cruz, arrabalde do Rio de Janeiro, surpreendeu-se com a boa música instrumental e vocal que ali ouviu. Resolveu, por isso, criar, naquele local, uma escola de composição de música e canto. E todo mundo conhece a atenção especial de Pedro II, cientistas, durante seu longo reinado.

Chegada a missão francesa criou-se, por decreto de 12 de agosto de 1816, a "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios" modificada, a seguir, para a "Real Academia de Desenho,

Pintura Escultura e Arquitetura", logo sintetizada pelo nome de "Academia de Artes"; hoje evoluída para "Academia Nacional de Belas Artes", componente da Universidade do Brasil.

Estas considerações preliminares, em torno de fatos bem conhecidos, objetivam acentuar as razões por que o Brasil assumiu posição de vanguarda entre os povos que conquistaram e civilizaram as duas Américas, em se tratando de artes plásticas.

Taine, em sua "Filosofia da Arte", chama especialmente a atenção para o fator estímulo, na orientação que podem tomar as diversas modalidades de cultura entre os povos civilizados.

Aqui em São Paulo, podemos registrar o caso Chiafarelli. Pela atuação, em nosso meio, despertou altas vocações de pianistas que têm ilustrado o cenário musical de nossa terra.

Aquele núcleo de eminentes artistas francesas, situado em cidade pequena, quase primitiva, estruturada em moldes sociais acanhados, deveria ter, como teve, enorme repercussão. Não valeram, para apagar a sua obra, os infortúnios decorrentes de sua morte do protetor conde de Barca, nem a nomeação infeliz de um homem de fracos méritos e perseguidor, para a direção da novel casa de ensino.

A luz que ali surgiu intensificou-se ante o espetáculo grandioso da paisagem brasileira e do atrativo especial dos usos e costumes esposados pelos coloniais, alem da riqueza de motivos proporcionados pelo gentio. E a escola frutificou apesar dos percalços que, em certas fases, a obrigou a se tornar livre para evitar os estreitos limites oficiais.

E venceu. Bela demonstração objetiva pode ser observada na sala dedicada à Missão Artística Francesa, no Museu Nacional de Balas Artes, onde se encontram magníficos originais de Nicolas Antoine Taunay, Feliz Emile Taunay, Jean Baptiste Debret e Zepherin Ferrez.

Da escola de Belas Artes, sob as varias denominações que tem tido, começaram a sair grandes mestres. Manuel de Araújo Porto Alegre, discípulo de Debret e seu sucessor na cátedra de pintura histórica, foi pintor, poeta, orador e arquiteto. Chaves Pinheiro, escultor e discípulo de Marc Ferrez, também substituiu o mestre no magistério de escola matriz.

E foram se formando os grandes nomes da pintura americana, ou melhor,internacional,como José Correia Lima, discípulo de Debret, Vitor Meireles,

Zerafino da Costa, Pedro Américo, Aurélio Figueiredo, Décio Vilares, Pedro Peres, Rodolfo Amoedo, Caron, Castagnetto, João

Baptista da Costa, Visconti, Pedro Bruno, Jorge Mendonça, Pedro Alexandrino, Bernadelli, Antônio Parreiras, Timóteo da Costa, para citar apenas alguns dos grandes mestres falecidos.

É verdade que todos estes artistas estudaram também nos grandes centros do velho mundo, ao calor de mestres consagrados, mas o despertar de suas ambições e os primeiros estudos ocorreram em nosso país em derredor da Academia fundada pelo conde da Barca e sublimada pela influência da escola francesa.

José Ferraz de Almeida Júnior foi um fruto desse meio. Foi discípulo de Vitor Meireles e de Le Chevrel na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, embora, mais tarde, prosseguisse seus estudos, em Paris, sob a orientação de Cabanel.

Pessoalmente, considero José Ferraz de Almeida Júnior o maior pintor brasileiro. Certamente é bem difícil a classificação, atendendo-se à variedade das especialidades na arte pictorial tais como: a paisagem, figuras, natureza morta, etc.

Pedro Américo, por exemplo, é inexcedível em composição de atos de guerreiros.Suas telas desse gênero alcançaram consagração universal.

Antônio Parreiras, grande paisagista, perdeu o sabor da terra, depois de seus estudos no estrangeiro. Cresceu no lavor da figura, mas reduziu a segurança de um estilo próprio e impressionante, na paisagem. O verde escuro da mata brasileira do seu "Tronco de Ipê" ou a poesia maravilhosa e emotiva das "Sertanejas" não os encontramos nas admiráveis expressões técnicas do seu segundo período, matizado pela visão de outras terras.

Almeida Júnior foi um gênio. A centelha que iluminou sua vida e sua arte veio do berço, na pequena cidade de Itu. A primeira explosão da sua arte sintetizou uma homenagem à província querida. O Apostolo São Paulo serviu de tema ao primeiro quadro. Reafirmou-se esse amor, como fruto sazonado, na Partida da monção.

Almeida Júnior, matuto enraizado, passou mais de um qüinqüênio na França. E voltou ainda mais paulista, mais natural, mais espontâneo.

Um crítico de arte individualizada, na produção artística do ituano, três fases distintas: anterior, durante e posterior à sua estada no velho mundo. E tem razão, pelo menos quanto ao período europeu.

Todavia, o que exalta a figura de Almeida Júnior é a circunstância de não ter sofrido o pintor paulista influencia estranha, a não ser passageira, em suas concepções artísticas, apesar de longa estada em Paris, sob o domínio do pincel de Cabanel. Aprendeu muito, sem dúvida, no tocante ao desenho, composição geral, tratamento das cores e das tintas. Conservou entretanto, intacto seu pendor para os motivos puramente brasileiros, que traduziu, não somente na caracterização da figura e atitudes, mas também na própria apresentação do ambiente, inclusive quanto ao aspecto paisagístico. E sua pintura não é estática. Indica movimento, o que a aproxima das composições de batalhas da lavra de Vitor Meireles e Pedro Américo.

Sob influência européia, Almeida Junior produziu a "*Fuga para o Egito*", o "*Remorso de Judas*", o "*Derrubador brasileiro*" e a famosa tela "*Prendant le repos*", entre outros quadros.

Cabanel entusismou-se com o discípulo, sempre admitido no Salon de Paris, durante sua permanência na França, desde 1879 até 1882, época em que regressou ao seu país de origem. Figuraram naquele grande certame o "*Remorso de Judas"*, "a *Fuga para o Egito"* e por último o "*Descanso do Modelo"*, obra que causou sensação na mostra de arte realizada ao chegar o artista ao nosso país. Antes de seguir para a Europa, havia apresentado o "*Apóstolo São Paulo"*, que ainda hoje se acha na matriz de Itu; "*a Ressurreição"*, *o "Belisário"*, "*Cupido"*, entre outros trabalhos preliminares, alguns com retratos de personagens de São Paulo.

"O Descanso do modelo" como "*A Leitura"* e "*O importuno"*, por exemplo, não diferem, em última analise, como demonstração de arte, das obras congêneres de grandes artistas mundiais.

São obras primorosas. Não apresentam, todavia, originalidade de imaginação na escolha do motivo ou no preparo da pose. A paleta obedece ao comando do artista. Age, porem, placidamente, sem sobressaltos, sem emoções.

Concentra-se o conjunto na correção do desenho, na maciez do colorido, na prefeita combinação das tonalidades, na feliz disposição da perspectiva, correta e agradável, na conveniente colocação dos planos, na equilibrada proporção dos elementos principais acessórios, no vigor e propriedade de técnica.

Tudo isso é admirável no "*Descanso do modelo*" ou na "*Fuga para o Egito*", onde surpreende o contraste entre os anseios dos fugitivos e aquela para tranqüila, em meio de uma paisagem quase nua, onde a alimária sacia placidamente a sede em regato de águas frescas e límpidas. Os motivos bíblicos são assaz explorados. Elevam o artista quando proficientemente tratados, mas não os conduzem além das fronteiras demarcadas, até hoje, pelos grandes mestres pintores da antiguidade. E não lhes conferem feição especifica.

Evidenciando suas tendências para os temas nacionais, como correu com Carlos Gomes na música, Almeida Júnior compôs, ainda na Europa, "*O Derrubador Brasileiro"*. É obra perficiente. Figura na página de honra do recente Guia do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Tal fato indica, sem duvida, honrosa preferência, entre tantos quadros nacionais e estrangeiros que compõem aquela notável galeria.

Mas esta obra não se traduz pela aceleração do ritmo cardíaco do brasileiro que a contempla. Faltou ao artista contato e ambiente ao elaborar esse trabalho, no estrangeiro. O tipo do caboclo, sua robustez e sua atitude, não se condicionam aos dos sertanejos do nosso "hinterland".

Bastas vezes, em nossas visitas dominicais ao Museu Nacional, nos colocamos em frente a esses dois quadros, buscando inutilmente a emoção que se manifesta, entretanto, tão viva, diante das outras telas desse nosso pintor predileto, concebidas e realizadas em nosso meio, ao calor e colorido da nossa natureza tropical, sedutora e inebriante.

Almeida Júnior, segundo nosso juízo, atingiu a culminância da sua arte regressou a São Paulo, ao convívio de sua gente, de linguajar cantado e arrastado de que nunca se desfez; ao conforto do vestuário simples e desajeitado; ao sabor das nossas iguarias; ao contato das nossas matas,dos nossos rios; o sol luminoso e ardente, das noites quentes e silenciosas, das nossas choupanas,das nossas modinhas, das nossa estradas e dos lanches de gostosas pescarias e caçadas.

Saíram, então, da sua adestrada e emotiva, instantâneos e espontâneos da nossa vida rural: a "*Pescaria*","*Casinha caipira*","*Amolação interrompida*", "*Caipira pinçando fumo*", "*Caipira negaceando*", "*Cabeça de caipira*", "*Nhá Chica*", "*Violeiro*", "*Apertando o lombilho*", *os saltos de Itu, de Piracicaba, de Votorantim*, etc. São composições simples e por isso mesmo belas, emocionais, evocativas, que nos transportam espiritualmente para o cenário vivido pelo autor.

"*Apertando o lombilho*" é uma tela encantadora. A mata, ao fundo, vigorosa e sadia, contrasta com a incrível desordem que o caipira criou na pequenina gleba onde assentou o seu lar. Ao lado da choça esburacada corre a cerca, grotesca, feita à la diable, limitando o terreiro, onde um tronco grosseiro e escavado, jogado a um canto, serve de cocho. O caboclo, de cócoras, aperta o lombilho, junto do matungo, enquanto a mulher, molemente, o observa, sentada na soleira da porta, o pito entre as mãos. É um exato instantâneo do que estamos habituados a ver ao longo das estradas. Neste quadro, no "*Caipira negaceando*", na "*Paisagem do Rio das Pedras*", na "*Paisagem Fluvial*", Almeida Júnior demonstra ser tão bom paisagista, como figurista e pintor de costumes e histórias.

O "*Caipira picando fumo*" é maravilha de expressão, de atitude, de ambiente.

A Amolação interrompida representa um pintor de expressão e movimento. "*Nhá Chica*" figura um tipo habitual na vida rural brasileira. O traje, os gestos, são característicos, como o olhar distante, mas que não enxerga além dos limites da cozinha, que é o se reino.

"Caipiras negaceando" é a obra mais admirável de Almeida Júnior. O interior da mata desperta imediatas recordações. A posição dos caçadores, a malicia da espera, os olhares de anseio e de antegozo, o cuidado em evitar ruídos que afugentem a caça, a indumentária, todo o conjunto fixa um aspecto, que só um caçador e artista seria capaz de compor.

A "*Partida da monção*" é obra sensacional e maravilhosa. Mas não tem a espontaneidade poética que emana do "*Caipiras negaceando*", a candura do "*Violeiro*", negligente, recostado no peitoril, acertando as cordas, no acompanhamento da modinha que a sua cabocla vai desfiando lentamente...

Dois anos de estudo empregou Almeida Júnior na execução dessa obra, sugerida pelo eminente educador Cesário Mota Júnior. Focalizou a descida dos homens de São Paulo, rio abaixo, partindo de Porto Feliz, rumo a Cuiabá.

A tela "conscienciosa e bem tratada", é bela, é magnífica, é evocativa. Representa o momento em que os sertanistas, "depois da missa na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, acompanhados do padre, capitão-mor e povo, embarcavam no Porto Geral, recebendo na ocasião a solene benção da partida". Esta breve descrição é lavra do autor daquela peça histórica.

Obra encomendada e longamente arquitetada não tem, por isso mesmo, a frescura, a espontaneidade que guia a não do artista nos debuchos, na manchas que depois se refinam, nos pormenores, no colorido, nos efeitos diversos, que espelham a impressão, recolhida pela alma eufórica, vibrátil ou angustiada do artista.

Examinando as obras do mestre, admiramos concepções fortes com o "Batismo de Jesus", o Cristo crucificado", o "Mosqueteiro", etc., que mostram facetas diversas do talentoso artista. Predominam, entretanto, a nosso ver, como as mais altas expressões de sua alma, os motivos sertanejos.

Não vimos o quadro "*Saudades*" que Miranda Azevedo descreve com tanto entusiasmo, manifestando a melancolia que ele se apoderou ao observá-lo. E conclui: "Há vida e alma nessa tela, que impressiona tanto como a "*Pietá*", do grande mestre italiano". Não conhecemos, também, a "*Mendiga*", o "*Sonho*", a "*Assunção da Virgem*", o "*Cristo no Horto*", o "*Batismo de Jesus*", a "*Ponte de Tabatingüera*", a "*Pintura*" (fantasia), senão através de fotografias, ou reproduções em opúsculos.

Sobre a "*Medinga*", diz Miranda Azedo: "Se Almeida Júnior fosse francês, este quadro ficaria no museu de Luxemburgo ao lado do"L'Homme á la Casquette de Gaillard", sem sofrer eclipse e despertando igual admiração.

Esta sensibilidade confortante, espiritual, de alma plena, ainda não brotou da palheta deformante de alguns modernos, empenhados na tentativa de reproduzir a genialidade de Miguel Ângelo, impressa no forte simbolismo da Capela Sistina. Mas, Miguel Ângelo, é bom relembrar, foi o autor de Davi.

O retorno de Almeida Júnior ao naturalismo e espontaneidade dos primeiros tempos, explica o seu instintivo receio quando lhe sorria o prêmio de viagem no concurso em que se inscrevera.

Não havia obtido a grande medalha de ouro ao terminar os seus três anos de Academia?

Parece que o artista, talvez sem o saber, desejaria preservar intacta a sua imensa reserva de sentimento nativista e puro. Interpelado por Pedro II, não soube explicar porque deixou a corte nas vésperas de um triunfo certo.

Quanto perdeu São Paulo, no dia fatídico de 13 de novembro de 1889! [sic]

Notas biográficas

É desnecessário fazer a biografia de José Ferraz de Almeida Jr. Já tem sido muito divulgado. Acentuamos, portanto, apenas alguns pontos acrescidos das notas genealógicas que terminam este estudo.

Nasceu o artista em Itu. O tronco da família, no Brasil, originou-se em São Vicente.Passado algum tempo ali e em Parnaíba (onde hoje existem as usinas da Light), deslocou- se para Itu, irradiando-se a seguir, para proximidades (Capivari, Tietê, Botucatu, etc.) e para Campinas. Localizaram-se alguns ramos, ao final, na metrópole paulistana.

Nasceu na tradicional cidade, aos 8 de maio de 1850.Revela a vocação, ainda na fase infantil empenharam-se seus pais em aproveitar tão raros dotes, não obstante os fracos recursos financeiros de que dispunham. Terminados os estudos colegiais, seguiu o futuroso jovem para a capital do país, financiados por amigos da antiga e ilustre família. Tinham então, 19 anos.

Matriculou-se na Imperial Academia de Belas Artes, onde teve como professores Vitor Meireles em pintura, e Chevrel, em desenho.

Como aluno obteve vários prêmios. Chevrel apresentou-o a Pedro II como o seu melhor aluno. Concluído o curso, inscreveu-se no concurso ao premio de viagem à Europa. Abandou o certame por motivos pecuniários. Regressou a São Paulo. Pedro II, ao inaugurar a Estrada de Ferro Mogiana, viu um retrato do comendador Antônio de Queirós Teles. Lembrando-se da apresentação e do concurso, interpelou o artista sobre a sua desistência. Informado das razoes, determinou, imediatamente, que recebesse das mãos da princesa o custo da passagem e a quantia de 300 francos mensais.

Em outubro de 1876, seguiu o artista para Paris. Regressou ao nosso país em 1882, falecendo aos 13 de novembro de 1889 [sic]. Não havia chegado aos quarenta anos [sic].

Poderia ilustrar a arte brasileira por muito tempo ainda, como Euclides da Cunha o poderia ter feito, sob o ângulo da literatura.

Dados genealógicos

José Ferraz de Almeida Júnior pertenceu a uma das mais antigas famílias de São Paulo. As raízes brasileiras dos seus ascendentes encontram-se entre os primeiros povoadores vicentinos vindos na frota colonizadora de Martim Afonso de Souza.

Jorge Pires, cavaleiro fidalgo e João Pires vieram nessa primeira investida, este último acompanhado por seu filho Salvador, de menor idade.

Casou-se Salvador Pires com Maria Rodrigues, filha de Garcia Rodrigues e Isabel Velho.

Garcia, chegado depois aqui, aporto com onze filhos, um dos quais o padre Garcia Rodrigues Velho conseguiu, por sua influência e prestigio, casamentos para suas irmãs, com pessoas de primeira categoria, entre as que constituíam o núcleo primacial de civilização da terra nova.

Do consórcio Pires Rodrigues nasceu o segundo Salvador Pires, que contraiu núpcias com N. de Britto, de descendência lusitana e depois com Maria Fernandes, neta de Piquerobi.

Beatriz Pires originou-se do enlace com a primeira esposa. Seu filho Manuel Pires casou-se com Maria Bicudo, filha de Antônio Bicudo Carneiro e Isabel Rodrigues, esta, por sua vez, também filha de Garcia Rodrigues e Isabel Velho.

Do enlace Manuel Pires – Maria Bicudo originou-se Margarida Pires Bicudo, que se casou, em 1643, com Felipe de Campos van der Brog, nascido em Portugal, educado em Coimbra e filho de embaixador Francisco van der Borg, de Flandres e Antónia de Campos, natural da corte de Lisboa.

Desse notável matrimonio, disse Washington Luis ("Capitania de São Paulo"): "Felipe de Campos propagou prole numerosa que se ilustrou nos anais da Capitania. De seus filhos, alguns preferiram o recolhimento dos claustros, outros lançaram-se à vida aventurosa dos sertões. Em outro meio, em Portugal, por seus feitos heróicos e por suas letras , seriam generais e bispos; no Brasil ficaram chefes de bandeiras e simples religiosos"

O sétimo filho de Felipe e Margarida chamou-se Nuno – Nuno de Campos Bicudo. Casou-se em Itu, no ano de 1693, com Margarida Pires da Silva, filha de Antônio Pedroso de Barros e Maria Leite Proença. Dos oito filhos de casal, todos oriundos de Itu, o segundo – Felipe de Campos Leite – casou-se, em 1739, com Jacinta de Arruda, filha de Manuel Sampaio Pacheco e Verônica Dias Leite. Dos três filhos, o segundo – Manuel Leite Sampaio – casou-se quatro vezes. Da primeira mulher houve três filhos. O primogênito – Felipe de Campos Néri – casou-se, em Itu, no de 1797, com Francisca Ferraz de Almeida, filha de Inácio Pais de Almeida e Ana Ferraz de Campos. O único filho deste último enlace matrimonial chamou-se José Ferraz de Almeida – o Jugica. Casou-se este com Ana Amaral de Sousa, havendo o casal dois filhos, Maria Amália e o nosso biografado José Ferraz de Almeida Júnior.

O instituto Histórico e Geográfico de São Paulo deixa aqui consignada suas homenagens a este grande vulto da nacionalidade.

31. GALVÃO, Alfredo. Almeida Júnior: sua técnica, sua obra. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** RJ: MEC, v. 13 p. 215-24, 1956.

Coube ao nobre Estado bandeirante, significativa coincidência, a glória de ter dado ao Brasil dois de nossos maiores artistas: aqueles que se classificam entre os que mais pensaram nos assuntos brasileiros, no ambiente brasileiro, na poesia rústica, na simplicidade melancólica de nossa vida sertaneja, na beleza e no esplendor de nossa luz tropical. São eles Antônio Carlos Gomes, de Campinas e José Ferraz de Almeida Júnior, em Itu.

Sobre a data de nascimento de Almeida Júnior não há dúvida alguma. Verificou-se exatamente há um século, isto é, no dia 8 de maio de 1850.[29] Entretanto, três documentos trazem-na errada, podendo, com o ocorrer do tempo, provocar incerteza, equívocos e confusões. O primeiro é o Guia das Galerias das Escolas Nacional de Belas Artes, publicado em 1920, quando quase todo o valiosíssimo acervo, laboriosamente conquistado

[29] Este trabalho foi escrito por ocasião de se comemorar o centenário do pintor. N. da R.

por aquela unidade universitária, não lhe havia ainda sido tirado, para com ele se constituir o novo Museu de Nacional de Belas Artes.

O segundo documento é o Guia do Museu Nacional de Belas Artes, publicado em 1945. Ambos consignam a data de 1851 como a de seu nascimento. O terceiro, menos importante que o primeiro, é uma carta do diretor da Escola de Belas Artes de Paris, o insigne mestre Paul Landowski, ao sr. Pedro Correa de Araújo, tratando da passagem de Almeida Júnior por aquela grande escola de arte. Aí, a data não está exata, talvez por simples engano de cópia, pois dá 3 de maio de 1850, e não o dia 8, como sabemos, outras confusões, sobre a vida e a obra de Almeida Júnior, estampadas na Enciclopédia Jackson, pág. 370 do vol. 1, já foram desfeitas pelo critico Sergio Milliet no livro Pintores e pinturas, publicados em 1940.

Foram os pais do pintor, José Ferraz de Almeida e d. Ana Cândida de Amaral Sousa. De sua infância e adolescência pouco se sabe. Apenas que, desde a meninice, gostava de desenhar e colorir.

Reis Júnior, autor da História da Pintura no Brasil, publicada em 1944, pergunta, à pág.183: "Donde veio a Almeida Júnior essa vocação artística?" e prossegue: "Na sua ascendência não há menção de pendor para as Artes; o meio familiar em que transcorria a sua infância, era o ambiente simples da pacata família brasileira, ambiente carinhoso, cheio de afeto, mas desprovido de qualquer preocupação de gosto. Itu, lá por essa altura da nossa história, era uma cidade perdida no hinterland, habitada por gente patriarcal, atarefada com questões da terra, com assuntos chãos". Nada, portanto, que pudesse despertar no pequeno José, interesse pela Arte. Nasceu pintor...

Entretanto, Gastão Pereira da Silva, em Almeida Júnior, sua vida e sua obra, afirma, à pág. 20, que José Ferraz de Almeida (pai) tinha gosto pela pintura, dedicando-se mesmo a ela com certa insistência. Estaria assim explicada a hereditariedade procurada pelo escritor Reis Júnior, que em Almeida Júnior se desenvolveu no mais alto grau, graças ao apoio de amigos e a seu espírito forte e constante.

De qualquer maneira, vencida a inicial oposição, sempre presente aos que se mostram inclinados para os misteres das Artes, obtém Almeida Júnior auxilio de seus contemporâneos para vir à Corte freqüência a Academia Imperial de Belas Artes, onde se

matriculou em 1869, com 19 anos de idade, segundo os autores, inclusive Carlos Rubens na sua pequena História das Arte plásticas no Brasil, publicada, em 1941. Mas, um requerimento de Almeida Júnior pedindo matrícula na Academia, existente ainda no arquivo da atual escola, datado de 1871, diz "José Ferraz de Almeida Júnior, filho de José Ferraz de Almeida, natural da Província de S. Paulo, idade 19 anos", etc. Ora se Almeida Júnior nasceu em 1850, não teria em 1871, 19 anos, mas 21. Nessas condições, ou a data do requerimento está errada, o que não é plausível, ou o nosso grande homenageado, apesar de tímido e simplório, como o julgavam os contemporâneos, gostava de diminuir o peso dos anos.

De qualquer maneira, com 19 ou com 21 anos, uma vez matriculado na Academia, ali estudou o jovem artista matemáticas aplicadas, desenho geométrico, desenho figurado, desenho de modelo vivo, anatomia artística, em que muito se salientou, historia, logrando obter prêmios honoríficos que o habilitavam a concorrer ao premio de viagem e lhe davam direito ao titulo de professor de desenho, que lhe permitiria ganhar o pão de cada dia.

Foi, na Academia, aluno de Le Cheverel, na cadeira de Desenho, e de Vitor Meireles na de Pintura. Vê-se, assim, que Almeida Júnior estudou muito, formando um cabedal de conhecimentos que o tornaram artista culto e consciente. O ensino na Academia era rigoroso, e o Julgamento severo. É verdade que as Escolas de Arte, como quaisquer outras, não dão talento a quem não o tem, mas o exemplo de Almeida Júnior prova que o estudo sério e profundo fornece a base sobre a qual o espírito – naturalmente bem dotado – poderá edificar obra sólida e respeitável. Não creio, como alguns, que o ensino da Academia Imperial e a atual Escola Nacional, por não aceitar os últimos e instáveis movimentos das Artes, seja prejudicial a seus alunos. Academia de então, como a Escola de hoje, preferia o que já estava classificado e indiscutivelmente aceito por todos. Esse conhecimento forma os alicerces para futuras aquisições dos que foram dotados de vocação. Assim, a Academia não aceitava, naquela época, o impressionismo, então efervescente na Europa, hoje a Escola não tem como ensinar os inúmeros "ismos" que surgiram depois daquele movimento até hoje.

Almeida Júnior, terminado o Curso da Academia, não concorreu ao premio de viagem. Não o fez, porem, por timidez. Sua propalada timidez era aparente; seu espírito, ao contrário, era

forte e seguro de si próprio. Não poderia Almeida Junior temer, a ponto de desanimar, a concorrência leal de seus de seus de seus colegas e o julgamento honesto e desinteressado de seus mestres. O grande pintor Rodolfo Amoedo explicava o fato pela demora entre um concurso e outro, dentro da mesma seção. É que sendo pequena a verba para o custeio dos pensionistas na Europa, embora se realizasse, quase anualmente, um concurso, esperava-se entretanto, que voltasse de lá um pintor para manda-se outro pintor,que voltasse um escultor para enviar-se outro escultor. O caso é que Almeida Júnior, depois de um curso brilhante, não concorreu ao premio de viagem, só tendo oportunidade de ir estudar nos grandes centros do Velho Mundo, graças a munificência de D. Pedro II, que lhe concedeu, de seu bolsinho, uma pensão mensal de 300 francos. Assim em 1876, pensionista de S. M. o Imperador do Brasil, partiu para Paris onde permaneceu seis anos, fazendo o curso da École Nationale Supérieure des Beaux Arts, conquistando, ali também, prêmios de alta distinção, e expondo anos seguidos no "Salon des Artistes Français".

É interessante conhecer a carta que a esse respeito recebeu o artista patrício Pedro Corrêa de Araújo, do Diretor daquele estabelecimento: carta a que já me referi, e que pertence hoje ao rico e bem organizado arquivo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sob orientação de Rodrigo M. F. de Andrade.

Quem sabe, como eu, quanto são rigorosos os franceses no julgamento de concursos escolares e na escolha dos trabalhos para o "Salon des Artistes français", principalmente quando se trata de aluno ou artista estrangeiro, pode avaliar o valor dos prêmios obtidos por Almeida Júnior na Escola de Belas artes de lá, e o da recepção de seus trabalhos durante quatro anos no "Salon" de Paris.

Teve Almeida Júnior na França como principal professor, a Alexandre Cabanel, que viveu alheio à revolução impressionista. De maneira que lá, como aqui, todo o ensino recebido pelo ilustre brasileiro dói aquele comum e pejorativamente denominado de clássico ou acadêmico. E Almeida Júnior que mais tarde se revelaria irrequieto e pesquisador, foi plácida-mente, sem qualquer ameaça de revolta, ótimo aluno lá e aqui.

Revelou, depois, que tinha um temperamento próprio, uma visão original, já por não ficar imitando seus mestres Vitor Meireles e Cabanel, já por ter, mais tarde, reformado totalmente sua fatura e sua visão.

Destacam-se duas fases no desenvolvimento da arte de Almeida Junior. A primeira abrange sua formação até 1882 e a segunda até a morte em 1889.

Em ambas só empregou o processo da pintura a óleo, mas usando de faturas tão diversas que tornou os dois períodos perfeitamente reconhecíveis e delimitados.

Na primeira fase, época em que pintou O Descanso do Modelo, Caipiras Negaceando, Fuga para o Egito, O Derrubador Brasileiro, a pasta de sua pintura é gorda, rica, possante e aplicada numa preocupação elevada de pesquisa da matéria pelos valores e pelo modelado.

Cabe aqui, para aqueles que não estejam familiarizados com a técnica da pintura a óleo, rápida explicação do que sejam o "esfregaço" e o "regraxo". São esses termos as traduções dos termos franceses frottis e glacis. Visam a completar uma pintura que não tenha satisfeito o autor, seja porque os tons não se liguem perfeitamente, seja porque determinadas cores não hajam atingido a intensidade desejada. O "esfregaço" é a aplicação, sobre partes ainda não solidificadas (seca), não havendo, portanto, mistura.

A grande importância que dou ao fato de Almeida Júnior não haver, pelo menos na sua primeira fase, empregado essas delicadezas de técnica, é que graças a isso, sua fatura de então foi eminentemente franca, exuberante e rica. Além do que, envelhece demoradamente sem as surpresas quase sempre desagradáveis que nos causam as sérias, modificações provocadas, seja pelo possível desaparecimento natural de tudo quanto tenho sido superposto à superfície inicial da obra, seja pelo zelo de restauradores pouco avisados, que, desejando retirar o verniz velho, levam também os "regraxos" e parte dos "esfregaços", desfigurado lamentavelmente a obra com a melhor das intenções.

As obras de outro grande mestre brasileiro, Rodolfo Amoedo, são exemplos convincentes do que acabo de afirmar.

Esse notável artista, elevado pelo seu espírito estudioso e pesquisador da técnica, empregava todos os recursos para obter o efeito desejado. Suas pinturas, quase todas de grande beleza, devem ser tratadas com imenso cuidado pelos responsáveis, pois qualquer limpeza, mesmo superficial, nelas procedida sem grande conhecimento de causa, poderá destruir completamente todas as delicadezas preciosidades de técnica, concentradas pelo fino espírito do autor.

Já com Almeida Júnior, não. Sua fatura da primeira fase, que pude conhecer mais, é tão, diferente da de seus mestres e tão próxima da de Gustavo Coubert (1819-1877), pelo vigor e riqueza da matéria pictórica e pelo realismo de resultado, numa pasta que cobre o subjetil uniformemente com uma camada de alguns milímetros de espessura, que resistiria mais ao tratamento dos conservadores e ao tempo, se não fosse, infelizmente, o empregado, por certo feito pelo artista, de uma tinta belíssima de tom, mas perniciosíssima, ainda empregada na época, o betume, que não seca, e que se desloca com as mudanças de temperatura, arrastando consigo esfumados e meias tintas.

Foi um dos serviços prestados à pintura pelos impressionistas o abandono do emprego do betume, que tão funestos resultados deu na pintura do século XVIII e começo do século IXI.

As obras da primeira fase de Almeida Júnior estão no período áureo de sua conservação; estão em plena maturidade, pois que se nos apresentam apenas com ligeiro amarelecimento, graças à pouca velhice do óleo, que lhes acrescenta certo encanto romântico, de muito agrado para críticos entendidos.

Aqui vai outra explicação (desculpem o vezo de ensinar, em já antigo professor), explicação de ordem técnica, que talvez esclareça muita coisa àqueles dentre os que me dão a honra de ler-me que não estejam familiarizados com a prática da pintura a óleo.

A pintura a óleo, o mais recente dos grandes processos empregados, é a que envelhece e morre mais depressa, contendo em seu próprio veiculo, o óleo, naquilo que lhe proporciona grandes vantagens sobre os demais processos, a causa de sua fraqueza. Os óleos empregados em pintura, óleos vegetais, não secam pela evaporação. Ao contrário, aumentam de peso, pois secam, ou antes, solidificam-se pela absorção de oxigênio.

Parece que a incorporação de oxigênio provoca a formação de um novo corpo, visto que o óleo solidificado não sofre mais a ação de nenhum de seus dissolventes, quando em estado liquido, sendo, entretanto, atacado pelo álcool, que é inerte sobre o óleo fresco...Há, portanto séria modificação na natureza do óleo, no processo de seca ou de solidificação.

Oxidando-se, o óleo toma, a princípio, a cor amarelada que apresentam os quadros de Almeida Júnior e, depois, com o passar dos anos, esse tom cada vez mais se intensifica e escurece, até o enegrecimento total, ou a completa carbonização do óleo, que é o destino

fatal, inexorável, de toda pintura em tal processo, como vem sendo executado desde Leonardo da Vinci até nossos dias. Alguns quadros deste genial artista e sábio estão chegando a essa fase final, em seu caminho rápido para o desaparecimento.

A obra de Almeida Júnior é, porém, muito recente, sua oxidação está apenas se iniciando, no momento, é das mais belas. A pasta se encontra ainda mal solidificada, tendo tomado o aspecto de esmalte, de grande riqueza de tons quentes.

Outro ponto interessante do talento de Almeida Júnior é que, mesmo residindo em Paris durante seis anos, lá trabalhando muito e produzindo grande parte de sua obra, sempre pensou na pátria distante, incluindo em ainda, um quadro de gênero, o "Descanso do modelo", jóia de nossa Pinacoteca, e um quadro religioso, notável pela tranqüilidade e doçura do ambiente: a "Fuga para o Egito".

Na segunda fase de seu desenvolvimento artístico, isto é, no período que vai de seu regresso ao Brasil até a mostre, Almeida Júnior, cultivando sempre o espírito de brasileiro na escolha dos motivos para suas obras, modificou subitamente, e creio que conscientemente, sua fatura. Parece-me que, não conseguindo com a maneira anterior "realizar" nossa natureza tropical, ensolarada e clara até o desaparecimento da cor e dos volumes, pois, todos sabemos que não é nos trópicos, mas nos países de clima temperado e frio que se encontram os grandes coloristas, pelo fato, de fácil verificação, de que muita luz arrasta a natureza para os tons uniformemente amarelados e claro;parece-me que Almeida Júnior modificou conscientemente sua fatura e sua visão (e não instintivamente, como afirma Luís Martins, em um artigo publicado na Revista do Arquivo Municipal, de São Paulo), tornando a pasta tênue, cobrindo pouco a tela, evitando contraste violentos e abandonando a procura da diferenciação das matérias, como praticava na primeira fase com tanta ênfase e segurança, para poder representar com mais verdade a natureza simples, singela e melancólica do sertão e do sertanejo brasileiros.

São dessa época "Violeiro", um dos mais interessantes pela naturalidade dos personagens que representam realmente os sentimentos românticos de nossos caipiras; "Picando fumo" e "Partida da monção.

Fez também Almeida Júnior grande galeria de retratos, dos quais destacado o de Prudente de Morais, recolhido ao Museu Paulista, e que alcança notável harmonia de tons cinzentos, de grande nobreza e elevação.

Para estabelecer a composição de seus quadros, Almeida Júnior usou sempre de poucos elementos. Uma ou duas figuras lhe bastavam para plasmar os maiores poemas pitóricos já produzidos no Brasil; "Derrubador brasileiro", uma figura; "Caipiras negaceando", duas figuras; "Fuga para o Egito", grupo indivisível, formadas por três figuras reunidas em só conjunto, e finalmente o de maior número de elementos "Partida da monção".

O arabesco de suas composições é simples, mas altamente decorativo. Quase sempre, na primeira fase, a figura se destaca iluminada sobre fundo escuro, com o Derrubador, ou ao contrário, como na Fuga para o Egito, em que o grupo está situado contra a luz poente, que se vem refletir na água onde a mata a sede o asno.

Na segunda fase, os contrates francos de luz e sombra quase desaparecem a preocupação de empastamento e de procura de matéria pela fatura rica e movimentada.

O arabesco, neste período, perde a forma clássica ou acadêmica, tornando-se mais real, mais dramático e menos cenográfico. Tal é o caso de Violeiro e o Picando Fumo.

Desta fase, destaco Partida da monção, por se o único quadro de Almeida Júnior em que há grande número de figuras dispostas em dois grupos, ligados pela vegetação do segundo plano, formando o conjunto um grande S deitado quase na diagonal da tela.

Almeida Júnior foi sem duvida um dos maiores pintores brasileiros, quer como técnico, quer como artista nacionalista.

Dotado de decidida, legítima e alta vocação e de grande energia, constância e aplicação nos estudos, serve de exemplo edificante para os dias de hoje. Tendo cursado duas escolas onde o ensino sempre foi o clássico ou acadêmico, tornou-se, entretanto, pela lucidez intelectual, pela força técnica e expressiva de suas obras, pelo entranhado amor à pátria e à sua gente, um artista ímpar em sua terra e produziu obra sólida que eleva o nosso patrimônio moral e intelectual.

32. PRADO, A. Almeida. Tipos populares em Almeida Júnior. **O Estado de S. Paulo** (supl. literário), 11 fev. 1961).

Os chamados tipos populares, ou de rua, são produtos das cidades pequenas e envelhecidas. Não medram nos grandes centros, nem nos núcleos novos de organização social, em que a vida tumultua no dinamismo do trabalho.

Nas modernas cidades do Interior do nosso Estado, por exemplo, em febricitante ritmo de crescimento, não há lugar para esses marginais.

No pacato e provinciano São Paulo do fim do século passado e começo deste, restavam ainda alguns desses espécimes que toda gente começa: o preto Leôncio, o Meio-Metro, o Garibaldi, o Castagnaro, o alemão da gargalhada, e uma pobre decaída – a Bruna – que,em estado de perene embriagues,percorria a cidade, falando e cantarolando numa confusa algaravia em que termos italianos se alteravam com expressões brasileira.O preto Leôncio, assim chamado porque na mocidade fora pajem do Conselheiro Leôncio de Carvalho, no seu tempo de acadêmico de direito, conhecido sobretudo por suas tremendas carraspanas, arengava em voz alta em toda parte, em destampatórios em que extravasava a sua ojeriza aos italianos.

O Meio-Metro, minguado pretinho, quase anão, de barbicha rala, ser inofensivo, débil mental vítima da incompreensão do meio, perambulava de um ponto a outro da cidade, sempre seguido pelos apupos da molecada.Humilde e submisso, cultivava a religiosidade das almas primitivas, mais perto do feitichismo do que do que do verdadeiro catolicismo. Vi-o algumas vezes à frente do seu tabuleiro de doces, vendendo-os ao som de um flautim, por ele manejado com destreza. Os circunstantes, então, embevecidos pela música, davam lhe trégua à perseguição. “Pan” encantando as turbas...

Garibaldi, dia e noite metido no seu tílburi, funcionava principalmente pela madrugada, quando conduzia à casa notívagos mais ou menos alcoolizados. A alcunha nascera da sua notável semelhança física com o grande cado de guerra italiano, de quem se tomara o homônimo em edição popular.

O “Castagnaro”, de acordo com o nome, era um vendedor de castanhas assadas, o de maior clientela local, cultivada principalmente pela vivacidade com que apregoava a sua

mercadoria. O tipo, anos depois trazidos para a ribalta, foi revivido em cena pelo ator italiano Giordanino, que compôs, com perfeita fidelidade, a personagem, sob o modelo original, na deliciosa burieta "O Castagnaro da Festa".

O alemão da gargalhada era um caso à parte: figura shakesperiana, traduza a degradação física e moral de alguém que descera muito na hierarquia social. Alemão ou austríaco, nunca se soube bem, era um homem de meia idade que, conduzido por uma mulher, andava sempre pelo centro das ruas. Roupas em frangalhos, cabeça ao vento, descalço, calças arrepanhadas até os joelhos, lá ia ele, e de tanto estacava e gargalhava estentoricamente. Risada aterradora, trágica, apocalíptica. Provocava em quem a ouvia pela primeira vez uma penosa sensação de derrocada e de aviltamento humano. Aquela gargalhada teria sua história e ocultaria talvez um mistério que ninguém conseguiu esclarecer. Espécie de Rei Lear, batido pelas tempestades da vida, lançava suas imprecações através daquele ris alvar e pungente. Dizia-se que fora comandante de navio, e, ao dar com sua embarcação de chofre contra um rochedo, enlouquecera.

O ultimo remanescente dessa fauna extinta foi um esperto e engenhoso vendedor ambulante que anunciava o seu gênero de negócio num peculiar mistifório bilíngüe, parte francês – "Amitié egalité, fraternité" – pregão que o identificava à distancia e favorecia enormemente o exercício do seu comércio.

Almeida Júnior, mais do que um pintor brasileiro, foi sobretudo um grande pintor paulista.Os seus ambientes, os seus modelos, os seus temas pictóricos, até o seu próprio caipirismo, eram paulistas. Os tipos populares por ele posto em pintura são genuínas expressões dos nossos roceiros.

Descendente de antigas cepas bandeirantes, nascido e criado na velha cidade de Itu, num meio como que fixado em suas características étnicas e sociológicas, não só pelo mesmo teor de vida condições ecológicas, como, e sobretudo, pela consangüinidade dos troncos ali radicados, era estranhamente paulista. Nem mesmo os anos de aprendizado passados em Paris conseguiram sequer atenuar-lhe os traços conspícuos de suas origens.

Esse provinciano "simplório no falar e simplório no trajar", esse caipira forte, "quase imberte", esse caboclo autêntico, concentrou em si (acentua Reis Júnior, intercalando

citações do crítico Gonzaga Duque), todo o lirismo da terra e dos atavismos remotos, e reverteu-o em formas que são símbolos de uma raça".

O pai, José Ferraz de Almeida, proprietário da fazenda Tanque é, por isso, conhecido na terra por "Jujica do Tanque", era também pintor, amador, bem entendido, mas nele já despontara a vocação que faria a grandeza do filho. Ao nosso pintor caberia o diminutivo: era o "Jujiquinha".

Os tipos de caipira que figuram em suas telas provêm, na sua maioria, de Itu e de Indaiatuba. De Indaiatuba, são o "Quatro Pau" modelo do célebre quadro "Picando Fumo", o moleque "Pataca", que aparece na "Partida da Monção", ajeitando uma canastra para embarcá-la, na respectiva canoa, e a "Cozinha da Roça", que é a cozinha de José Firmiano integralmente reproduzida no quadro, inclusive a sua própria esposa, a qual, sentada no chão, com os joelhos fletidos em ângulo agudo, recebendo a luz da frente da porta aberta, com uma peneira na mão, faz a catação do arroz a ser preparado.

O caboclo conhecido por "Quatro pau" deveria ser um homem valoroso ou valente, talvez domador de animais, pois na linguagem do povo o apelido importa em elogio. Quatro de Paus, no jogo do truque, o preferido hoje ainda pela caipirada, é uma carta que vale tudo.

Aplicado por extensão ao homem, qualifica pessoa quase sobressai pelo valor pessoal ou por qualquer particularidade sobreestimada por todos.

Na "Partida da Monção", a sua maior e mais famosa composição, as figuras são tipicamente paulistas. Em algumas há traços de nossa velha gente, de Campos Sales, de Prudente de Morais; outras são cópias quase autênticas de pessoas do tempo. Assim, no padre que abençoa a partida das nuas não é difícil reconhecer os traços fisionômicos do Padre Miguel Corrêa Pacheco, então vigário de Itu, e a quem Almeida Júnior retratou com suma perícia em tela que se encontra na sacristia da sua Cadetral; o capitão mor presente à partida, com o chapéu na mão, ao alto, em grande estilo, é o pai do pintor, o velho Ferraz de Almeida; a mulher que se vê no primeiro plano, de lenço na cabeça e carregando uma criança foi iniludivelmente inspirada em uma senhora da sociedade ituana, d. Maria Amélia Corrêa Leite Engler.

Há com efeito nos velhos paulistas, um colorido especial dos cabelos, de um negror sui generis, bem apanhado nos modelos pelo grande pintor patrício nos seus caipiras. O fato

talvez se explique pelo sangue espanhol, abundante nas primeiras famílias que aportaram a São Vicente.

Os quadros "Violeiros", "Caipiras negaceando", "Amolação interrompida", "Apertando o lombilho", e outros da fase final do pintor, recolhem legítimos expoentes das nossas população rurais.

Itu, ao tempo de Almeida Júnior, marcava um compasso de espera em sua evolução sóciologica e produtiva. O ciclo da cana-de-açucar, que o enriquecera, passara, e o café deslocara para Campinas o poderio econômico. A cidade chegara, pois, ao ponto morto que assinalaria o principio da decadência. À pasmaceira obrigatória seguia-se, de certo modo, a investigação do espírito para a análise maliciosa da vida alheia, para a displicência e para esse ceticismo que é o prenuncio do declínio.

A fase construtiva, anabólica, amainara, e surgia a de desgaste, catabólica, e ao Itu agricultor sucedia o Itu hipercrítico, anedótica , alegre e maldizente. Ninguém escapava ao julgamento coletivo, os casos grotescos exameavam na conversa habitual, os ditos espirituosos primavam sobre as apreciações criteriosas de outrora, e os apelidos corriam parelha com a capacidade inventiva do meio. De uma pessoa de certa categoria, chegada à cidade para assumir cargo de relevo, ao ser-lhe notada a deformação da mão produzida pelo reumatismo crônico diziam que o trajeto da estação ao hotel foi o suficiente para lhe aplicassem o apelido exato: "mão de gengibre". De outro, uma completa nulidade o chamavam "brinco de porco". Um verdadeiro achado. Haverá alguma coisa mais inútil à face da terra do que esses pingentes porcinos?

A récua de degenerados, débeis mentais e aloucados era abundante: o Madu, o Jé-Pu, o Barão de Popuíra, o Felix Chupete, e outros.

Mandu era uma figura da estatuária bíblica. Traços regulares, rasgados, mas inexpressivos, parados, convencionais. Mendiga de porta em porta, pedindo mais por gestos do que por sua linguagem de tartamudo. Era o pavor da criançada.

Jé-Pu, evidentemente alcunha onomatopaica, estaria ligada à profissão de fogueteiro que talvez tivesse ele exercido em outros tempos.

O Barão de Popuíra, paralítico geral, megalômano clássico, vestia uma surrada casaca, de cujo peito pendiam "medalhas" de rodelas de metal e trazia sempre a tiracolo uma velha

trompa. Chamava-se João da Mata. Tinha certa instrução e, antes de ensandecer, ao que se dizia, fora professor primário.Discursava em tom pomposo, a bater sempre na mesma tecla: o horror à república. A esse respeito narra Francisco Nardy Filho no seu livro de crônicas "A cidade de Itu", publicado em 1950, interessante ocorrência passada por ocasião da visita do imperador D. Pedro II a Itu, em 1886. Estava o monarca à janela, ao lado do conde de Parnaíba, em cuja casa se hospedava, quando surge o estrambótico Barão. Depois de ouvi-lo na sua exaltação à Monarquia, o Imperador teria dito em voz baixa: "Viva a República", para sentir-lhe a reação momentânea.

- "Até você – foi a sua réplica – que não se arrependa depois quando assim também lhe gritaram".

Nhô Féle Chupete, na exata pronuncia ituana, era mulato claro, de olhos azuis e de feições mais tocando para o branco.

Engraxava botinas e fazia pequenos recados. Ao dobrar uma esquina, a garotada já o esperava para desfechar-lhe o humilhante apíteto: "Nhô Féle Chupete". Ele revidava, "Chupete comigo é liso". O seu verdadeiro nome era Felix Bertoldo da Costa. Trablhara em moço como carpinteiro. "Sou carpinteiro, marceneiro de primeira", dizia. "Não trabaio, porque não tenho ferramenta. Como trabaiá, sem ferramenta?"

Era irrespondível...

Havia um outro tipo popular que acudia ao hermético apelido de "Nhô Duzentos Caetano", atarracado, baixo, intensamente barbado, de aparência respeitável e, mesmo, de certa gravidade. Celebrizou-se pela voracidade do apetite e por mentir torrencialmente. Costumava chegar na casa da minha avó materna logo depois do jantar, e assentando numa mesinha à parte que lhe era reservada, iniciava ambas as suas especializações: comer e mentir abundantemente. De vez em quando, era interrompido pela dona da casa: - "Arre, também, Nhô Caetano, chega de tanto mentir", ao que ele retrucava: "Se eu minto, Senhora Dona, é pela boca dos outros. Podeis perguntar ao falecido Fulano ou ao falecido Sicrano, se estou faltando à verdade". Mas o que sobretudo me interessava nele era a curiosa e impenetrável origem do seu apelido: "Nhô Duzentos Caetano"! De onde teria vindo essa esdrúxula associação apelativa? Um belo dia – todos os dias invocados em tais narrativas são belos – um velho ituano deu-me a chave do enigma. Nhô Duzentos na mocidade fora

caçador e cachorreiro, e isso explicava a tendência para a mentira, mas não tudo. O resto também seria conseqüência desse habito comum nos narradores de aventuras cinegéticas. Inquirido certa vez, se em determinado lugar encontrava-se veados, Nhô Caetano prontamente respondera: "Tem que é despotismo. Agora mesmo, numa voltinha que andei dando por lá, contei mais de duzentos".

Boca que tal disseste: desde aquele momento ele passara a ser para todos os efeitos, o "Nhô Duzentos".

Na "partida da Monção", lá está ele em posição genuflexa, o arcabuz na mão direita, com ar grave e as veneráveis barbas, no exercício do seu primitivo mister – segurando uma trela de cachorros veadeiros.

Almeida Júnior conhecia bem os seus tipos e os apresentava nas funções que desempenhavam realmente na vida comum.

33. Flavio Mota. "As Artes plásticas em São Paulo". In: Ernani Silva Bruno (org.). **São Paulo – terra e povo**, Porto Alegre Editora Globo, 1967. p. 213-4.

O Imperador D. Pedro I conferiu a essa cidade o título de fidelíssima. Na mesma região consta ter vivido Alécio – natural, talvez, de Jundiaí (Mário de Andrade)– um curioso pintor mulato que, na mesma época, pintou para a matriz de Porto Feliz uma *Ceia e Bodas de Caná*. Mário de Andrade, no Segundo Relatório de 1937, conservado nos arquivos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no Rio anota, a propósito, o seguinte: "Pintura muito fria e sem maiores interesses, ostentam de mais curioso sobre as mesas de festim, frutas nacionais. A longa talhada melancia em frente ao Cristo, da Ceia é uma nota indigesta de deliciosa ingenuidade... Não se conteve, não compreendeu a mística frugalidade da mesa de Da Vinci, encheu pratos vazios com talhadas de melancia, pôs doces gordos de Caldas e uns talheres de muito boa educação. Talvez mais pela abundância da mesa posta que pelas talhadas duma melancia possivelmente nativa, estes quadros revelaram o Brasil".

No mesmo Relatório, Mário faz referências a três telas de outro artista ituano, Almeida Júnior, existentes na matriz de Itu e "que não revelam a grande época ou toda força do

artista". José Ferraz de Almeida Júnior nasceu na fidelíssima em 1850, É outro exemplo culto às artes naquela próspera região. Foi por mãos imperiais que ganhou o Velho Mundo, depois de estudar na Academia de Belas Artes. Embora a família tradicional, era homem de parcos recursos financeiros. Segundo José Maria dos Reis Júnior, aos 19 anos começou a estudar desenho com Júlio Le Chevrel e pintura com Vitor Meireles de Lima. Depois, inscreveu-se para o concurso do prêmio de viagem, mas retornou a São Paulo. D. Pedro II lamenta o afastamento do artista para a província e em carta recomenda: "Logo que essas circunstâncias o permitirem pode seguir para a Europa – eu o subvencionarei". Em Paris, Almeida Júnior estudou com Alexandre Cabanel e, segundo investigação recentes de Donato Melo Júnior, recebeu orientações de Lequien, fils. Concorreu aos Salons de Paris e voltou para ocupar a posição de destaque devida ao sentido telúrico da maioria de suas principais obras.

Muitos críticos o consideram uma das principais afirmações de brasilidade na pintura, graças à "paleta clara" e ao assunto "caipira". Mas ele, de certo modo, repete a idéia de Mário de Andrade, permanecendo "nesse entremeio" malestarento entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legitima". A Pinacoteca do Estado de São Paulo,o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Paulista exibem algumas de suas mais notáveis telas, com Picando fumo, Caipiras negaceando, *O Derrubador brasileiro*, *Amolação interrompida*, *Violeiro, Cozinha caipira, Apertando o lombilho e Partida da monção*.

34. Mário de Andrade, "Tarsilia." In: Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima(orgs.). **Brasil: 1º tempo modernista** – 1917/29(Documentação). São Paulo, Instituto Brasileiros, 1972, p.124-5. Publicado originalmente em catálogo de exposição, São Paulo, 1929, p.20-2. (Texto datado de 21 dez. 1927)

(...) Provinda de família tradicional, se sentindo muito a gosto dentro da realidade brasileira. Pode-se dizer que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. O que a distingue dum Almeida Júnior por exemplo, é que não é a inspiração dos seus quadros que versa temas nacionais. Afinal obras que nem o *Grito do Ipiranga* ou a *Carioca* só possuem de brasileiro o assunto.

Técnica, expressão, - comoção, plástica, tudo encaminha a gente pra outras terras de por trás do mar.

35. Oswald de Andrade. "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo." IN: Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (orgs.). **Brasil: 1º tempo modernista** — 1917/29 (Documentação). São Paulo, instituto de Estudos brasileiros, 1972, p. 215. Publicado originalmente em francês na **Revue de l'Amérique Latine**, Paris, 2, nº 5, 1923, p. 197-207; e, posteriormente, em português na **Revista do Brasil**, São Paulo, nº 96, dez. 1923, p. 383-9, "Notas do exterior."

Na pintura como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu durante muito tempo a eclosão da verdadeira arte nacional. Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção. A reação contra os museus da Europa, de que resultou a decadência da nossa pintura oficial, foi operada pela semana d'arte moderna, que se realizou em São Paulo. Protestamos então contra os processos, quer fossem do Pedro Américo, quer do casal Albuquerque, quer da mera decomposição nacionalista de Almeida Júnior. Os novos artistas, precedidos por Navarro da Costa, começaram a reação, adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa. O cubismo foi um protesto contra a arte imitadora dos museus.

36. SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. **Discurso,** SP: FFLCH/USP, ano 5, p. 119-29, 1974.

Foi muito simpática e oportuna a iniciativa do Museu Lasar Segall, abrindo as suas portas para um ciclo de exposições da pintura brasileira contemporânea.A primeira mostra, dedicada aos precursores, reúne obras de Belmiro de Almeida, Eliseu d'Angelo Visconti e Artur Timóteo da Costa, pintores atuantes no momento em que ocorreu a Exposição de

Anita Malfatti e, a seguir, a grande virada modernista. A intenção dos organizadores foi, natural-mente, sugerir ao visitante que os olhasse tendo em mente esse reformulação da arte, e procurando vislumbra neles certos traços do futuro.

Devemos aceitar a deixa, que é justa. Mas não conseguimos esquecer o passado, ao qual eles se ligam de modo muito mais profundo; e sentimos quase a necessidade prévia de pensar nos pintores que, embora mais plenamente acadêmicos do que eles, apresentam elementos renovadores em relação ao se tempo. É que, portanto, seriam uma espécie de precursores destes precursores. Abramos um parêntesis para eles.[30]

Para começar, Almeida Júnior, cujos quadros principais se acham expostos na Pinacoteca do Estado. Não é possível entender bem a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referencia à sua atuação, que ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e os personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz. É com ele que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro.

O seu mérito principal não deveria de ter pintado o caipira. Apreendido por uma observação convencional, ele teria se transformado apenas num figurante a mais nossa pintura, como é certo modo o índio dos cronistas, os negros dos viajantes estrangeiros e a Iracema que em 1884 José Maria Medeiros põe numa praia bucólica em postura de ninfa. Coube a Almeida Júnior surpreender a verdade profunda de um novo personagem; não apenas a aparência ex-terna, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos – aquilo enfim, que Marcel Mauss descreveu com tanta perspicácia num ensaio célebre, designado com as técnicas do corpo. Essa acuidade de observação já

---

[30] As duas analises desenvolvidas na primeira parte deste estudo, a de Almeida Júnior e de Jorge Grimm, foram inspiradas diretamente nas idéias expostas por Ernest Gombrich em Art and Illusion. Segundo o eminente historiador e critico de arte é impossível recuperar "a inocência do olho", como queriam Ruskin e os impressionistas, pois a coisas jamais aparecem a um olho virgem, isento de "hábitos conceituais". Ver é sempre um aprendizado, através do qual estabelecemos uma relação menos com a natureza que com os esquemas perceptivos anteriores. Mesmo na arte chamada naturalista o artista não transpõe para a tela o resultado neutro e objetivo de sua análise do mundo exterior, mas aplica à analise do real os esquemas preceptivos que herdou da tradição. Deste modo, a história do gosto se apresenta como "a história das referências", como a história das "diversas escolhas efetuadas entre certas alternativas", em situação determinadas.

A segunda parte desta analise foi publicada no jornal Última Hora do dia 19/20 de outubro deste ano. Por iniciativa da redação foram feitos cortes, introduzidos subtítulos e alterada a ordem da matéria, - o que importou em deformação de alguns dos meus pontos de vista.

reponta numa tela de mocidade como O Derrubador. Pintada em Paris em 1817 [sic], trai, na presença do rochedo a concepção grandiosa do realismo, mas nos demais elementos, nos coqueiros, na natureza tropical do pequeno trecho de paisagem, nas feições mestiças de figura, exprime a nostalgia da pátria distante. É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece não ter sido insensível.

Nas telas posteriores, principalmente as pintadas a partir de 1890, Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo. Apreende a sua maneira canhestra, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apóia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arrendo o cavalo, empunhado a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga ponteando a viola. Surpreende-o na caça, acocorado e à espreita olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro.

Almeida Júnior empreende sozinho e sem precursores esta notação milagrosa do gesto, lutando contra as reminiscências artísticas, que lhe impunham, a cada momento a postura européia civilizada – nos painéis sacros, nos históricos, nos quadros de gênero, nas composições alegóricas como nas realistas, na representação do povo como na das classes altas. Os próprios cronistas, tão atentos ao registrar os traços da cultura material do índio, fracassam quando procuram lhe apreender os gestos. Os índios representados nas gravuras dos livros de Thévet, Léry, Hans Staden têm não só a mesma constituição física dos personagens mitológicos das gravuras do Renascimento, como a mesma desenvoltura heróica. Se compararmos a sua maneira de empinhar o arco e a flecha com as registradas em nossos dias pelas fotografias dos etnógrafos, veremos que ela não deriva de uma observação fiel da realidade. Supondo reproduzir o que viam, os cronistas transpunham na verdade para a selva brasileira certos esquemas tradicionais que lhes pareciam "um ponto de partida bem mais verossímil". Uma gravura como a de Bandinelli "O Combate entre o Vício e a Virtude", por exemplo, pode ter servido de mediação entre o artista e a realidade insólita que tinha diante dos olhos – pois as posturas de Eros ou Cupido nas representações

alegóricas do Amor (como a que estamos citando) lhes eram bem mais familiares que as poses guerreiras dos silvícolas, rudes e vulgares para um olhar europeu.

Por essas razões não se deve procurar nos cronistas, ou nos viajantes estrangeiros um registro digno de fé das técnicas de corpo brasileiro. Para que a representação artística se desvencilhasse, nesse particular, dos esquemas e preconceitos vigentes que lhe orientavam a visão, foi necessário que se estabelecesse um vínculo profundo entre o artista e a realidade nova, do país. Isto só se vai dar a partir de Almeida Júnior, que teve o privilégio de moldar a sua personalidade forte na província, longe da influência da corte. Quando em 1869 ingressa na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro para ser aluno de Vitor Meirelles, ou mais tarde em Paris quando freqüenta os cursos de Cabanel, já havia incorporado à sua visão do mundo a verdade dos gestos de sua gente. Nada o fará esquecer - nem a estadia na Europa – a experiência de menino de fazenda do interior paulista, que se gravara na memória de seu corpo e através da qual irá revitalizar a arte do Brasil.

Quanto à propalada invenção da luz brasileira, que um setor da critica moderna lhe atribui, deve ser aceita com reserva e a meu ver deveria de outras. De duas pelo menos: da doutrinação feita por Gonzaga Duque em suas crônicas, a favor do clareamento da paleta, e influência decisiva exercida entre nós pelo ensino de Jorge Grimm.

Acho que é o encontro desses dois fatores que se deve datar a nova relação do pintor brasileiro com a paisagem, a implantação de um esquema perceptivo que, muito antes do Impressionismo, já havia difundido na França por intermédio da estética do ar livre.

Jorge Grimm chega ao Brasil em 1874. Em 1882 realiza no Museu Imperial das Artes e Ofícios uma grande exposição onde exibe 105 telas. São impressões dos vários lugares que percorreu antes de aportar aqui: Roma, Capri, Gênova, Florença, Tunis, Constantinopla; estudos da África, do Egito, de Portugal e mesmo do Brasil.

Referindo-se ao acontecimento, Gonzaga Duque comente um artigo transcrito mais tarde em A Arte Brasileira; “A natureza dos países em que Jorge Grimm esteve nos aparecia irradiante de luz e de cor, diante dos nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte de nossos paisagistas”.

Portanto, a visão de uma natureza colorida e iluminada, não foi sugerida ao artista pela paisagem do país que ele mal conhecia, pois visitava pela primeira vez; nem pelos demais

lugares por onde, que eram muito diversos entre si, como atmosfera e qualidade da luz. Essa visão, Grimm já trazia de Europa e não era um dado de observação, - era um esquema cultural, um modo particular de ver o mundo, um saber enfim. Difundido na França pelos pintores de Barbizon, havia antecedido a sistematização dos impressionistas, preparando o terreno para as inovações mais radicais.

Foi esse esquema, importado e europeu, que Jorge Grimm implantou entre nós de 1882 a 1884, quando lecionou na Academia Imperial de Belas Artes. É bem possível que com o tempo e o contato com a luz ofuscante do Brasil, ele se haja transformado, exacerbando-se ainda mais.

Teria o ensino do professor alemão e os resultados obtidos pelos alunos, que trabalhavam com ele ao ar livre, influído na critica de Gonzaga Duque? É possível. O certo é que fazendo bem mais tarde o comentário de uma exposição de Batista da Costa – aluno de outros mestres – louva a paleta do pintor, "fértil em vivos tons tropicais", a diversidade muito rica dos seus verdes e o emprego do amarelo: "Ah! Os seus verdes são belos! Estende-se em todas as nuanças, desdobram-se orquestralmente em toda a variedade de sua grama. Da composição dos verdes participam largamente os amarelos, com que joga habilmente. O amarelo é uma tinta que denomina a nossa paisagem, mistura-se em quase todos os meios tons luminosos, expande-se vitoriosa nos claros rasgados pelo sol. Onde há luz há amarelo. É a diluição do sol (...) Também claros e intensos saem da sua paleta os vermelhos e os azuis, que se combinam em gradações sutis, e dão os recursos imitadores da imensa tinturaria da Natureza". Na crônica Paisagens, incluída no livro Os Contemporâneos e dedicada à segunda exposição de Roberto Mendes, será ainda mais explicito e elogia a persistência do artista em fixar a luz tropical, comentando que "para conseguir a reprodução dessa luz, não basta a convivência dalgumas horas com a Natureza", é preciso assisti-la cotidianamente". Só assim ele "terá o que deseja, porque ficara senhor das minudências do colorido, decomporá os efeitos do natural para compor os da imitação, poderá por conhecimentos próprios da influência dos raios solares sobre tais cores estabelecer a aproximação dos seus tons, fundir os pormenores do ponto estudado em uma síntese estética do motivo, que é o quadro (...)". E termina: "Atendidos os valores pela decomposição dos raios solares na paisagem, obtidos [sic] por isso as suas complementares,

retido [sic] os dois ambientes, que tanto preocupam Claude Monet na luz européia, um formado pela iluminação solar, outro pela reverberação do objeto iluminado, o conjunto estará conseguido".

Não cabe analisar aqui todas as implicações contidas neste trecho curioso; basta sublinhar que Gonzaga Duque está teorizando sobre a pintura, apoiado com bastante conhecimento de causa na estética do Impressionismo. Baseada em mais este argumento, levanto a seguinte hipótese, sujeita é claro a verificação: no espaço que medeia entre a chegada ao Brasil de Jorge Grimm, em 1874, e a crônica de Gonzaga Duque sobre Roberto Mendes, em 1907, dá-se a divulgação entre nós de uma estética, segundo duas etapas distintas. Num primeiro momento teríamos o ensino e a prática do ar livre com a imposição de uma nova sensibilidade cromática, devidos a Jorge Grimm; no segundo momento, a análise e a teoria da decomposição da cor pelos raios solares, propostas por Gonzaga Duque.

É no contexto dessas idéias que se deveria estudar a produção dos discípulos do mestre alemão – Castagnto, Parreiras, Caron, Garcia y Vasques – para em seguida avaliar se auxiliaram, o estabelecimento de uma nova concepção da paisagem brasileira. Pois só o estudo das obras poderá decidir que o universo cromático que elas exprimem corresponde ao que supunha-se – ou desejava encontrar nelas – olhar de Gonzaga Duque, enfastiado com a cor local, o claro-escuro, o apelo aos tons frios e a técnica do enevoamento de paisagem tradicional. Aí está uma indagação que cabe à critica pesquisar.

Restaria discutir a contribuição de Almeida Júnior no que diz respeito à luz.A crítica está de acordo quando o aponta um marco divisório incontestável da pintura de cunho brasileiro, diverge quando se trata de situar onde, precisamente, seria processado a inovação. Isto é, a reformulação que provocou no código se deu no nível dos temas, instaurando na pintura um certo regionalismo, ou no nível da notação cromática e luminosa, transpondo para a tela a tão propalada luz brasileira? Haveria, no entanto, a possibilidade de uma outra hipótese. – Almeida Júnior não inventou uma luz tipicamente nossa, pela simples razão já apontada, que a chama luz brasileira não é um dado que deveria da observação, mas um esquema cultural importado. O que realizou, na esteira não dos impressionistas, como se tem dito, mas dos pintores acadêmicos secundários, foi uma acomodação entre dois sistemas diversos

de notação, que coexistiam na mesma época na Europa, um inovador outro retrógrado, adaptando-se a realidade brasileira.

Com efeito, os pintores acadêmicos de cunho "pitoresco", cujas obras Almeida Júnior teve a oportunidade de ver na França, no decênio de 1880 – Jules Breton, Troyon, Rosa Bonheur entre outros – apesar de adversários dos impressionistas, já vinham adotando alguns elementos da sua estética, sobretudo quando, nas telas ainda convencionais, desejavam dar a impressão de ar livre. Conservavam o código acadêmico em alguns elementos, no desenho, na composição, no modelo, no ilusionismo do volume, mas substituíam a luz atenuada por uma luz mais franca, colar, amarelecida, que esfarinhavam um pouco os contornos e realçava as cores. Foi uma solução desse gênero, européia e ambígua – pois a cavaleiro de dois sistemas de notação – que Almeida Júnior deve ter achado adequada, para solucionar, sem causar rupturas violentas com a tradição, o problema da luz tropical. Isso explicaria, certos parentescos insólitos, mas que intrigam bastante, entre a luz de Caipira picando fumo, Amolação Interrompida e mesmo Partida da monção e a luz de um quadro como Caim fugindo à ira de Deus, de Cormon, acadêmico empedernido, mas incorporando francamente as cores vivas postas em voga pelo Impressionismo. Nesta perspectiva, e quanto à notação da luz, Almeida Júnior surgiria menos como um inovador, do que como um pintor tradicional, que teria sofrido a influencia do Impressionismo indiretamente, através dos acadêmicos secundários, e ajeitara esse sistema híbrido à luminosidade do país.

Para discutir melhor todos esses problemas, muitos complexos, é que achei oportuno completar mentalmente a excelente exposição do Museu Lasar Segall com a evocação dos paisagistas e da fase regionalista de Almeida Júnior.

II

Feito este longo parentesco, que contém mais perguntas que respostas, retornemos à exposição, isto é, a Belmiro de Almeida, Eliseu e Arthur Timóteo da Costa.

Os três pintores não gozam do mesmo prestígio, e, dentre eles, apenas Eliseu foi sempre muito cotado junto ao público médio da burguesia. De certo modo foi o último pintor oficial anterior a 22 e o seu nome está ligado a uma série de encomendas governamentais, entre elas a decoração do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional. A consagração da burguesia e do governo talvez tenham afastado da sua pintura a simpatia dos modernistas,

que ao fazerem na época o balanço da arte brasileira, não tentam nenhum avaliação de sua obra, nem mesmo para depois rejeitá-la, com Mário de Andrade fizera com os parnasianos em Mestres do Passado. Para o nacionalismo de programa da Semana, sobretudo de Mário, que era o mais conseqüente teórico de arte do período, Eliseu Visconti era um retardatário e um europeu, devendo portanto representar, na pintura, um pouco do que Henrique Oswald representa na música: um artista digno de admiração pela seriedade profissional com que dominava os seus meios expressivos, mas "teoricamente um inimigo". Dos críticos ligados ao Modernismo apenas Mário Pedrosa o focaliza com simpatia, fazendo datar de suas telas, a meu ver erroneamente, o inicio da nova paisagem no Brasil. Nos últimos tempos se deve a Flávio Mota muito da reabilitação do pintor.

Os quadros expostos são numerosos e cobrem um período amplo, fazendo de Eliseu Visconti o artista mais bem representado da mostra. Através deles é possível aprender as suas característica básicas, que são domínio técnico, erudição, versatilidade, elegância e mesmo certo pendor decadente. Desde o inicio da carreira Eliseu foi um excelente pintor. O auto-retrato de mocidade já revela as qualidades raras do retratista, o domínio do claro-escuro e a sensibilidade linear no belo ritmo sinuoso que une o desenho da barba ao sombreado do pescoço. É bem sua a maneira de colocar o rosto na tela numa torsão acentuada, equilibrando o movimento do pescoço com a direção em sentindo oposto do olhar – cuja expressão é em geral muito intensa. Nos retratos posteriores – auto-retrato no jardim, retrato do filho - conservará aproximadamente a mesma solução, pendendo a cabeça para trás.

No entanto, apesar de excelente pintor, Eliseu Visconti não é um artista de personalidade muito definida. Quando, como um impressionista tardio, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiara mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação. Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorporada à pintura – o Pontilhismo, o Simbolismo, o linearismo art nouveau, o Pré-rafaelismo. Era natural que sua obra acabasse se ressentindo dessa disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronológicas diferentes de sua evolução. Mas algumas vezes as tendências conflitantes coexistem na mesma tela, ameaçando a sua unidade geral.

Nesta mostra, duas telas, pelo menos, parecem correr esse risco. A primeira é A Família, quadro muito bonito que, à primeira vista, surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a coloração admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembram demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem na fatura, percebemos que a realização do rosto não é impressionista; o modelo se prende antes aos ensinamentos da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa. Eliseu não usou a pincelada partida, nem decompôs as cores usando as complementares; pintou segundo as regras tradicionais, limitando-se a estender por cima da tela já trabalhada uma poalha de ponto multicores, numa técnica que seria antes de Seurat.

Estamos bem longe do crepitar incessante de luz e sombra dos quadros de Monet ou da luminosidade epidérmica, porejada dos quadros de Renoir.

A Casa do Pintor em Santa Teresa repete a mesma indecisão estilística. A parte da tela é admirável e os planos se organizam numa dosagem prefeita de sombra e luz, volumes e atmosfera. A vegetação é tratada com uma pincelada curta e o esquema cromático é muito suave. No entanto, do lado direito de tela Visconti não soube equilibrar os elementos estruturais (a casa e o muro) e a matéria mais leve dos verdes. O espaço resultou compartimentado em demasia, contrastando vivamente com a concepção fluida da outra metade. Tem-se a impressão que a moldura enfeixou duas telas diferentes, uma mais próxima de Sisley, outra de Cézanne.

A tensão entre duas inclinações diversas, uma objetiva e colorística assentada no Impressionismo e outra subjetiva e linear, apresentando-se ao Simbolismo, podem no entanto se harmonizar. É o caso de Moça no Trigal, obra encantadora. A suas figurinhas que aparecem à direita e ao alto são quase uma citação das meninas mergulhadas no capim que Renoir representou em Chemin montant dans les hautes herbes. Ma o recolhimento da figura, a delicadeza etérea das pinceladas longas nas hastes do trigo, o ramalhete de flores silvestres, apontam para o japonesismo ornamental da época. No entanto a tela tem estilo e unidade.

Característica do período simbolista é Crisálida, uma das obras mais fascinantes da mostra. O quadro não tem data, mas o assunto, a preocupação com a luz, com a linha, o decorativismo oriental, traem as tendências art noveau e a situam bem no inicio do século.

O jogo dos três planos é requintado: a bordadura das árvores separa com a sua renda de sombras chinesas o primeiro plano mergulhado na penumbra, do segundo plano, cruamente iluminado.

Toda a luminosidade se concentra na réstia de sol onde surgem estruturadas e calcarias as casas, e logo mais a linha seca do mar. Ofuscado pela claridade, o observador fora da tela mal consegue divisar o personagem do primeiro plano, que submerge indistinto na sombra úmida e misteriosa das folhagens.

Em Recanto do Morro de Santo Antonio, tela mais recente e regida por um principio tão diverso, Eliseu Visconti repete, curiosamente, o mesmo esquema cromático do quadro anterior que parecia ter sido emprestado a um vaso de Gallé: o vermelho acobreado se opõe aos verdes escurecidos, as tonalidades são profundas e os contrates menos estridentes que os utilizados pelos impressionistas. Não há mais oposição entre figura e fundo e a tela inteira é entretecida gravemente de luz e sombra.

À medida que alcança o pleno domínio de seus meios expressivos o pintor abandona as características rítmicas e ornamentais do período simbolista. A visão interior sede lugar à necessidade de estruturar picturalmente a tela a pincelada se torna mais larga, mais incorporada. No Retrato do filho, no Auto-Retrato da velhice, já não há mais predomínio do desenho e o óleo é trabalhado com um vigor que se diria expressionista, se sob as cores agressivas palpitasse um pouco mais de tormento.

Dos pintores presentes à exposição, é Belmiro de Almeida que tem sido analisado pela crítica com maior interesse. Aracy do Amaral, em Artes Plásticas na Semana de 22, já o havia situado como precursor, referindo-se à modernidade de suas telas Dampierre e Mulher em Círculos, ambas da coleção de José Paulo Moreira da Fonseca. Mal representado nesta amostra, Belmiro se faz porém notar num grande quadro, Retrato de Mulher.

A lição que esta por trás desta obra admirável é ainda a do Impressionismo. A colocação do rosto na tela, no entanto, é em todos os tempos. Corresponde à tradição retratística comemorativa, à "representação numismática do perfil" de que fala Longhi e que ocorre desde o Quatrocento. Esta variante apresenta alguma afinidade com o retrato de Irmã Blumer, de Manet, ao reter a delicadeza do perfil entre as duas massas poderosas do chapéu

e do corpete. Apesar de discreto e bem educado, O Retrato de Mulher é particularmente inovador, sobretudo levando-se em conta o acanhado meio artístico brasileiro. Se o comparamos com outra tela de Belmiro também exposta, o Retrato de Palmyra de Almeida, feito em 1888 este parece correto mas sem garra. A pose do modelo é seca, o corpete foi trabalhado com uma pincelada hirta e a figura é tragada pelo fundo, se apagando na monotonia dos castanhos. Dois anos mais tarde o artista retoma a solução de maneira inspirada. Conserva o rosto de perfil, mas gira o torso na direção do expectador, conseguindo uma pose muito mais graciosa e flexível; reaviva intensamente o esquema cromático, opondo o rosa da epiderme ao azula radioso do vestido. Mas sobretudo, inventa um novo modelado.

No primeiro retrato, havia recoberto com o óleo, de maneira uniforme, tanto as zonas de luz como as zonas de sombra; no segundo retrato, uma e outra de modo diverso. Depois de espalhar uma camada de base pelo trecho que tem de colorir, pinta apenas as zonas iluminadas, deixando que nas outras a sombra se defina por uma espécie de ausência de tinta, ou silêncio da cor.

É no tratamento do rosto e das pregas do corpete que se pode observar melhor este processo Ao pintar a epiderme, de um rosa radiante e luminoso, tem-se a impressão que Belmiro optou por uma solução, sem claro-escuro, como Manet havia feito com o rosto de Olímpia. Mas atentando melhor vê-se que o rosto da mulher não só existe como volume, mas foi tratado em relevo, dando lhe a ilusão da terceira dimensão. O óleo se acumula nos pontos mais salientes que retém a luz; nas maçãs da face, no queixo, na ponta do nariz, no lóbulo da orelha – para escassear no contorno do perfil, no desenho dos lábios, na linha divisória entre o pescoço e a face, na região da nuca. A mesma técnica é utilizada na fatura impecável do corpete, onde o azul intenso e iluminado do tecido alteia nas pregas do busto, opondo-se às zonas de sombra das dobras. Estas, mal recobertas pela tinta, subtraem-se opacas, absorvendo a luz e produzindo um efeito quase ilusionista de baixo relevo. Seurat já havia usado o mesmo processo em seus desenhos inigualáveis, mas visando resultados opostos: para deter-minar as zonas densas de sombra, cobria violentamente toda a superfície, deixando nas zona de luz emergir fervilhante o grão grosso do papel Michallet, mal resvalado pela ponta macia e oleosa do lápis Conte.

O retrato da menina não apresenta interesse, mas há na exposição um bonito estudo a aquarela e duas amostras do talento de caricaturista de Belmiro Almeida.

Esta última faceta de sua personalidade merece uma ligeira referencia. A caricatura foi uma constante na sua realização plástica e Belmiro deve a ela grande parte do prestigio que desfrutou em vida. É provável que o exercício cotidiano da sátira lhe tenha aguçado o senso de observação, alertando-o para o ridículo das pessoas e das situações e minando o covencionalismo da forma acadêmica, que nele era rigorosa, como atestam seus quadros muito bem pintados. O habito de desmistificar os costumes, as convenções, as verdades estabelecidas, deve ter abalado um pouco a crença num ideal absoluto de beleza. Por isso talvez lhe sido mais fácil que aos companheiros de geração aceitar a novidade e incorporá-lo ao seu universo expressivo. Isso explicaria experiências como as que realizou nos dois quadros citados da coleção de José Paulo Moreira de Fonseca e o tom peculiar de uma tela como Arrufos, do Museu Nacional. Pois o que faz com que esta obra, de rigorosa fatura acadêmica não naufragasse no anedótico e no convencional é o tom docemente irônico com que a cena é focalizada. A pruderie da critica a tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionaria na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo vaudeville, pelo folhetim e pela caricatura de costumes.

Menos conhecido que seus companheiros de exposição Artur Timóteo da Costa surge, no entanto, nesta mostra, como pintor de personalidade mais definida. Se Eliseu Visconti é de certo um eclético e Belmiro um experimentador, Timóteo da Costa só consegue exprimir a si próprio. Também encontramos nele as marcas do Neo-impressionismo, sobretudo em Passeio Público do Rio de Janeiro, quadro muito curioso como cor, envolto num mormaço pedado e amarelo, que deveria ter feito o encanto de Gonzaga Duque. A tendência a retrabalhar a matéria, depois da tela pintada, aprisionando as formas numa esteira ou chamalotando-a em círculos concêntricos, como se golpeasse a tinta ainda fresca com um pincel grande e seco (numa técnica semelhante à dos pintores de parede) se revela em duas telas e parece um cacoete nervoso, neste candidato à loucura.

As obras que o representam traduzem em temperamento vigoroso, servido às vezes por uma pincelada rude, fulminante. As duas paisagens expostas são construídas com um grande senso de economia. Indiferente à análise dos detalhes, o pintor reduz o mundo exterior a um

equilíbrio de verticais e horizontais, de volumes, ritmos, alternâncias de zonas de luz de sombra. O sentimento que tem da paisagem não é retórico e sim profundamente impregnado de dramaticidade. Uma tela como Paisagem do Rio de Janeiro, apesar do título, parece completamente alheia a qualquer intenção de fidelidade ao real; através do contraste admirável do primeiro plano violáceo e do segundo, tão poderoso como luz a matéria, o que se apreende é apenas a lama atormentada do artista. Não creio que existam na época, no Brasil muitos exemplos semelhantes do uso expressivo da cor.

A exposição apresenta três retratos de sua autoria, todos dignos de exame. O mais convencional é o Retrato de uma pintora, de bela fatura, muito equilibrado na sua composição triangular, onde sobressai a pincelada certeira que define a gola da capa. É com a mesma precisão que no Retrato do pintor A. Bracet executa ao toque luminoso do colarinho e dispõe as zonas de luz e de sombra. A Dama de Verde enfeixa, com grande felicidade de realização, o conjunto de suas qualidades, isto é, o domínio do claro-escuro, a sensibilidade de colorista e o senso estrutural.

São ainda de Timóteo da Costa o pior e melhor quadro da exposição. O primeiro é O Idílio, onde tudo é ruim, o desenho dos nus, a cor, o assunto, a concepção ingênua de uma felicidade paradisíaca, expressa sobretudo no emblema dos cisnes que nadam entrelaçados.

O quadro mais importante é A Forja. A critica assinala o fato de Artur Timóteo ter trabalhado na Casa da Moeda, onde juntamente com o irmão João Timóteo, também pintor, desenhou selos e moedas. Mas esse dado biográfico não parece suficiente para explicar a introdução do tema do operário, no elenco de assuntos surrados da pintura brasileira do período. A tela é de 1911 – momento em que o pintor realizou Interior, quadrinho também exposto na mostra e cheio de interesse. A essa altura, já tinha se difundido na Europa o tema do operário, sobretudo nos países atingidos pelo impacto da Revolução Industrial. Celebrado pelo romance, o assunto ainda era pouco comum na pintura, onde se firma com o Cubismo, para generalizar-se com o Expressionismo.

O quadro de Timóteo da Costa não é surpreendente apenas por representar o operário, mas por focalizá-lo na sua dura labuta e pelo tratamento expressivo que dá aos vários elementos que o compõem. No grande espaço da forja vêem-se dois homens, desrelacionados entre si mas fundidos, cada um de seu lado, às peças mecânicas da oficina. O da direita desaparece

na sombra, meio soterrado pela enorme engrenagem, o da esquerda nos dá as costas e é maciço e escultórico como uma figura de Millet. O olhar do observador penetra na tela pela mancha luminosa de sua camiseta, segue pelo braço musculoso, gira na manivela à sua frente, alcança o círculo de luz e depois cruza o grande espaço vazio, da esquerda para a direita, seguindo a diagonal levemente flexionada das polias.

Impulsionados pelo colorido os olhos acompanham o esplendor cromático crescente, que passa do vermelho ao azul, para explodir no topo, na luminosidade ofuscante do amarelo.Na grande tela não há vestígio de desenho e tudo contribui para a expressão dramática do todo: o assunto, a composição, o peso dos volumes, a cor, as linhas de força, a pincelada. Esta ressurge num dos momentos mais inspirados de Artur Timóteo da Costa, vigorosa e precisa na tensão muscular do pescoço, no braço estendido e na mão do operário; leve e trasnparente, na admirável massa cromática do fundo. Não tenho receio de afirmar que este é o quadro mais importante da mostra.

A notável exposição do Museu Lasar Segall veio demonstrar a existência no Brasil de uma pintura de origem acadêmica que, presa aos preceitos das Escolas de Belas Artes daqui e da Europa, apresenta no entanto muitos elementos de interesse. A análise mesmo superficial das obras do período revela que um princípio vago de renovação pairava no ar penetrava de maneira e desordenada e esporádica nas telas. A brusca explosão da Semana de Arte Moderna de 22, atualizando do dia para a noite a pesquisa artística e implantando uma estética normativa como o nacionalismo, impediu durante algumas dezenas de anos que se divisassem no passado recente esses elementos esparsos de modernidade. Cabe ao crítico de hoje, livre das paixões, reexaminá-los à luz de outra perspectiva. Gilda de Mello e Souza.

37. P.M. Bardi. **História de arte brasileira**. São Paulo. Edições Melhoramentos, 1975. p.178,181.

(...) Notava Félix Ferreira no seu interesse livro Belas Artes que "...O Derrubador brasileiro só ressente-se da falsidade do colorido da epiderme; vê-se que o Sr.Almeida Júnior teve por modelo um europeu e não um indígena puro ou mesmo um mestiço do Brasil".

(...)

São Paulo continuará a ser como o foi nos séculos coloniais, isolada e amuada, "...trapo de pólo pegado com goma-arábica numa fralda da América...", no dizer de Castro Alves. A pintura não encontra aqui satisfatória acomodação. Os artistas, poucos na verdade, são esforçados e audaciosos, bem no espírito desta cidade de gênio prático e bandeirístico, mas carentes do gênio que produz arte. Limito-me a lembrar: José Ferraz de Almeida Júnior, um dos raros realistas nacionais, e todavia pouco decidido a seguir a tendência, autor de telas de grandes dimensões, fatigantes e cansativas; Benedito Calixto é um mecânico da pintura de todos os gêneros; desbotado, monótono na maioria dos quadros, excetuando-se os dos seus princípios de primitivo panoramista de Santos e de praias.(...)

38. Ronald de Carvalho, **Estudos brasileiros**, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar/I.N.L., 1976. p.68. O ensaio "Arte brasileira", de onde foi extraído o texto abaixo, foi publicado inicialmente em Estudos brasileiros – 1ª série. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 192 p.148-9.

Depois de Meireles e Pedro Américo, os pintores de figura, de gênero ou de composição que mais se notabilizaram, no correr do século XIX, foram: José Flemming de Almeida Júnior, o mais célebre discípulo de Vitor Meireles, que, na oficina de Cabanel, em Paris, polindo as riquezas de um temperamento rude e original, preparou obras indisputável mérito, como *Fuga para o Egito, Remorso de Judas e O Descanso do modelo*; Rodolfo Amoedo, de quem possui a nossa pinacoteca, entre outras telas, *A Partida de Jacó*, *A Narração de Filetas* e o Esplêndido *Estudo de mulher*, cuja luminosa carnação é de uma pureza digna de Cabanel; Décio Vilares, autor de sanguinas e pastéis agradáveis; Aurélio de Figueiredo, panoramista e retratista; Henrique Bernardelli , artista imaginoso, cujo pincel finíssimo é dos que mais têm honrado a nossa pintura, e a cuja paleta devemos e sensual *Tarantela* e os *Bandeirantes* de tão delicada poesia; Rosalvo Ribeiro, pintor de batalhas e de gênero;Belmiro de Almeida desenhista discreto,observador penetrante da vida cotidiana, que sabe traduzir com realismo feliz; Firmino Couto, Zeferino da Costa, decorador distinto; Lopes Rodrigues, Weingartner, pintor da vida campesina do Rio Grande do Sul; Eliseu

d'Angelo Visconti,a mais complexa personalidade artística da sua geração, decorador, figura, retratista e pintor de gênero de subido valor(...)

39. AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior:** o romance do pintor. SP: Própria, p. 71-2, 1985.

Pelo assunto, representação histórica, pelas dimensões, pela harmonia do conjunto, número de figuras e perfeição dos detalhes; pela suavidade da luz da madrugada e por mil outros motivos, como o tempo despendido par pintá-lo, os ensaios, os estudos, as consultas a que procedeu, até personagens cujas efígies reproduziu - A partida da Monção deve ser apontada entre os pontos mais altos de toda a obra. Já em relação aos vários críticos, à técnica e aos métodos empregados por Almeida Júnior, foi circunstância de ter o autor retratado várias personalidades contemporâneas, em relação a algumas, com intuitos afetivos, e outras, com a intenção de fidelidade fisionômica.

Não se deu a atenção devida ao conjunto que se vê no canto direito: um quadro que poderia até ser destacado.

Parece acrescentado: um bandeirante moço se despede da mulher chorosa, tendo uma criança ao pé. O jeito da moça, levando com a mão direita à altura do rosto o xale, é exatamente o mesmo da Saudade. O marido traz no ombro direito a espingarda e uma bolsa pendurada. A espingarda, não é um trabuco, como em outros lugares do quadro, o pintor colocou nas mãos dos que partiam: é uma espingarda de caça, com seu cano delgado, dir-se-ia até um anacronismo. Tanto espingarda de caça – lembremo-nos de que a caça era distração favorita do pintor – como a bolsa (está com o nome de bolsa de viagem) figura na arrecadação de pertences, móveis e alfaios a que se procedeu na casa da rua da Glória. Foi arrecadado um lote de peles, e se deduz que foi por ocasião de seu falecimento. E mais: na caça, dava preferência aos animais de pêlo e aves. No quadro Caipiras Negaceando, é evidente que a caça visada é um animal de pêlo. Assim, sem esforço de imaginação, pode-se conhecer que foram os mesmos sentimentos de Saudade que ditaram, por antecipação: o pintor se despedindo da amada, tendo um dos ídolos ao pé. Por antecipação A Partida, que é de 1897, ano da conclusão e Saudade, que é de 1899.

40. AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. **Revista USP.** SP, n.5, p. 60, 1990.

> "Já nos últimos monárquicos, a inteligência brasileira principia se inquietando de sua funcionalidade nacional, de alguma forma anunciando os tempos modernos. A influência da técnica européia ainda predomina, e predominará até os nossos dias, mas os artistas de maior valor se voltam para a expressão da terra e do homem. O pernambucano Telles Júnior cria a paisagens modernistas 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 caipira. Mas isto já era a República, e ecoa o que estavam fazendo na música, com as mesmas hesitações e felicidade intermitente, Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno". Mário de Andrade [31]

Ninguém ignora que a riqueza é campo propício para o florescimento das artes, que só surgiriam na província de São Paulo com a emergência da economia da cana-de-açúcar, no final do século XVIII, localizada na região de Itu, Piracicaba, Jundiaí, Campinas. Não é por acaso que nessa região aparecia a pintura de um frei Jesuíno do Monte Carmelo, a obra de um Miguel Benício Dutra em meados do século XIX e, pouco depois, um pintor como Almeida Júnior, fruto da prosperidade do café, seguidos, já neste século, pela pintura de uma Tarsila.

A obra de Almeida Júnior sempre suscita polemica quando críticos analisam sua produção e a relação entre o impressionismo e a luz presente em suas obras: acadêmico, realista ou apenas regionalista? Ou, no dizer de Lígia Martins Costa, um artista que avançou mais que qualquer outro seu contemporâneo da Academia ao ir para a Europa, absorvendo a touche impressionista, visível segundo ela, em Fuja para o Egito, "tela em que se sente o ar envolvente da madrugada em torno ao grupo central, com uma primeira apreensão do impressionismo, e que depois de perderia ao seu retorno ao Brasil em função, talvez, do ambiente tacanho do interior de São Paulo onde se radica.[32]

Despreocupado com a ênfase na luz, Luiz Martins levantou o aspecto "inaugural" de Almeida Junior em suas pinturas à sua volta da Europa, já desligado da influencia de seu

---

[31] As Artes plásticas na Brasil, Mário de Andrade. São Paulo, Revista da Academia Paulista de Letras, na VII n. 26, 1944, In Almeida Júnior – vida e obra. São Paulo. Art. Editora ltda. 1979.

[32] Depoimento telefonado à autora a 15/set./1889.

mestre Cabanel: "foi Almeida Júnior o primeiro pintor que 'sentiu' a influencia da terra . Sua maneira,que Mário de Andrade, em carta, designou para feliz expressão de 'mau gosto' no sentido de ser berrantemente colorida e emancipada de suaves transcrições de sombras, estava de acordo com a tradição popular nacional, que só se poderia ir pesquisar nas pinturas ingênuas dos festejos do interior..."[33]

Se Lourival Gomes Machado é implacável, pelo contrario, por não ver em Almeida Júnior senão um acadêmico a provar a "espantosa capacidade de resistência do acadêmico brasileiro" ao ir à Europa e trancar-se no atelier de Cabanel, é contudo ao mesmo tempo com este artista que vemos o pintor de Itu apreendera a luminosidade que fascina na leveza etérea do Retrato de Joan Liberal da Cunha.

Alem destes autores, Sérgio Milliet se deteve a refletir sobre Almeida Júnior, assim como Cecília França Lourenço, que lhe dedicou uma dissertação de mestrado.[34]

Esta pesquisadora relata, ao mesmo tempo, marcantes exposições de Courbet, mestre do realismo, e de Milliet, que se utilizou freqüentemente do "contraluz", durante o período de permanência de Almeida Júnior em Paris. Mas referindo-se em particular à problemática da luz, Gilda Mello e Souza apontaria a influência que os acadêmicos sofreram em Paris a partir do impressionismo, influência indireta que tocaria Almeida Júnior, "incorporando francamente as cores vivas postas em voga pelo impressionismo. Nesta perspectiva, e quando à notação da luz, Almeida Júnior surgiria menos como um inovador do que um pintor tradicional, que teria sofrido a influência do impressionismo indiretamente, através dos acadêmicos secundários, e ajeitara esse sistema híbrido à luminosidade do país".[35]

Esta incorporação mencionada não deixa de ser um reflexo indireto do impressionismo, como afirma Gilda Mello e Souza, daí o não aceitamos com facilidade a afirmação de Lígia Martins Costa de que o pintor ituano deixar transparecer em suas telas da série dos caipiras um "ar que é mais do Nordeste que de São Paulo" por seu ressecamento, regredindo

---

[33] Arte e polemica, Luís Martins, in op. cit. Curitiba, Ed. Guaira. 1942, p. 39-40.

[34] Revendo Almeida Júnior , Maria Cecília França Lourenço. São Paulo, dissertação de mestrado para ECA/USP, 198

[35] "Pintura brasileira contemporânea: os precursores", Gilda Mello e Souza, In Discurso. SP: FFLCH/USP, ano V, n. 5, 1974, In op. cit.

vivamente, e passando, segundo ela, a produzir pinturas que são admiradas antes por razões sentimentais que por razões de ordem qualitativa.

Não creio que se possa ser tão taxativo na diferenciação da pintura de Almeida Júnior na Europa e sua posterior produção no Brasil. Consideramos antes, como Luís Martins, que sua pintura traz embutida, na excelência e seu oficio e em sua luz regionalista, de mau gosto, uma preocupação com o espírito local, característico que surgiria posteriormente, vinte e poucos anos depois, no modernismo, quando se anseia por uma pintura, uma música, uma leitura,uma língua coloquial também, que rescendam a uma cultura brasileira ainda em gestão, porém já evidenciando sinais de afirmação. Esta inquietação tem início em fim do século, simultaneamente a todo um processo de urbanização e desenvolvimento do país, após a proclamação da República, e ocorre com ímpeto gradativamente maior até fins dos anos 20 nos estertores da Velha República.

Almeida Júnior nasceu em Itu, e com o auxilio de protetores estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo aluno de Pintura de Vitor Meirelles, e pertencente à geração de Rodolfo de Amoedo. Regressando a São Paulo, foi alvo da atenção do imerador Pedro II quando de visita a Itu, sendo então convidado a aperfeiçoar-se na Europa, onde permaneceu de 1876 a 1882, estudando com Cabanel. A seu retorno, depois de apresentar-se no Salon Officiel des Artistes Français, onde obtém boa critica com o Descanso do modelo, regressa, não ao rio de Janeiro, porém a São Paulo, onde opta por fixar residência com deslocamentos constantes a Itu. Época de pleno florescimento da cultura cafeeira, respeitado como o grande artista da cidade de São Paulo, é alvo de encomendas as mais diversas, na retratística, para ornamentação de residências como a de Dona Veridiana Prado, de pintura religiosa, chegando igualmente a realizar uma pintura histórica. A partida da Monção, hoje no Museu Paulista. É a partir de inícios de 90 que leva o termo uma série de pinturas baseadas na temática caipira, que surpreendentemente encontrarão acolhida em meio às classes mais abastadas da crescente burguesia de uma São Paulo que começa rapidamente a transformar-se (de seu aspecto colonial fixado em fotografia por Militão em fins de 70), já não mestres-de-obras italianos,com fechadas vistosas a cantar um novo tempo para a cidade que inicia o seu processo de desvario. Almeida Júnior desaparece aos

49 anos, em plena maturidade, assassinado por motivos passionais, em Piracicaba, em frente ao Hotel Central, em 1899.

Em clara discordância com Lígia Martins Costa, Luís Martins não vê em Almeida Júnior, "o mais ligeiro indício da técnica impressionista, mas o fato é que até a sua paleta se conservou bem escura na sua fase européia". Na verdade, a luz não foi pintada por Almeida Júnior no sentido dos impressionistas. Contudo, ele realiza, ainda na Europa, telas significativas nas quais trabalha "contra a luz", bem como utilizando-se do reflexo da luz na água (Fuga para o Egito, ainda, e, anos depois, Os irmãos Munhoz). Já no Brasil, a luz, não aquela fragmentadora de formas dos impressionistas, mas a luz como tema, tão forte quanto o "assunto", surgia com intensidade em suas obras, e exemplo disso é, em particular, Saudades e Cozinha Caipira, analisaremos neste texto, ou a luminosidade a infundir deliberada atmosfera à pintura como é exemplo, além das acima citadas, de Repouso (coleção particular, Rio de Janeiro), onde toda a metade inferior da tela está imersa em penumbra, em contraposição à metade superior banhada languidamente pela claridade do exterior, moderrenta. Aliás, a característica de penumbra do interior ofuscado pela luminosidade excessiva de fora em Cozinha Caipira envolve todos os elementos do quadro em monocromatismo a nos reportar à terra paulista (da taipa de pilão, do adobe, da imagem de barro, do forno, dos artefatos utilitários em cerâmica).

Essa luz estrema massacrante do interior de São Paulo, luz do meio-dia, como escreveu Luís Martins, a impedir nuances e a revelar descritivamente cada detalhe do casario, dos caminhos, da vegetação, das cores ascendidas pelo sol, talvez fosse sempre para ele um deslumbrante. Que o inspira à volta da Europa, na série de telas diante da natureza ou de temática caipira, e enfrentando-a nas pinturas sem sombra, ou justapondo-a à escuridão constrastante dos quadros citados.[36]

A excessiva luz externa e a distancia tornam inexpugnável o interior misterioso da casa de Apertando o lombilho, ao mesmo tempo que o interior resguardado é impossível de se abrir diante do constrangimento da figura do menino de Recado difícil. Essa mesma luz tropical

[36] Quem sabe, essa realidade luminosa do interior paulista fosse para ele como fora para Renoir a descoberta da luz em Argel: "Na Argélia descobri o "branco". Na África do Norte "tudo é branco: os albornozes, as paredes , os minaretes, a estrada. E, por cima, o verde das laranjeiras, os cinza das figueiras". In Pierre Auguste Renior. meu pai. São Paulo, Paz e Terra, 1988, p. 224.

caracteriza como soturno o interior penumbroso, despojado e pobre de Saudades, a conferir um ambiente emotivo à obra. Assim como a solaridade chapada incidindo sobre os dois personagens de O violeiro, apoiados na arquitetura regional de época faz desaparecer o interior enquadrado pelos umbrais da janela em que se apóia o cantador.

Se dividirmos a produção de Almeida Júnior entre certas composições "europeias" (interiores de atelier, por exemplo), as de preocupação com a luz, realizadas na Europa o aqui mesmo, como as citadas retratística,[37] e toda série regionalista que tanto marcou sua contribuição, veremos que o artista, além de apresentar essa empatia com seu retorno natal e desejar projetá-lo, nos oferece também em algumas telas uma fuga do convencionalismo, o que o torna tão atraente até hoje: é o caso da Leitura, ambiente construído para acolher essa figura de mulher placidamente sentada e retida, no espaço e no tempo, sob a mesma solarização mencionada antes. Além disso, atrai-nos em Almeida Júnior sua obra como documento de um momento de transição vivido por sua geração em São Paulo: entre a tradição rural regional, por ele descrita em detalhe no Cozinha Caipira e no Retrato da família Adolfo Pinto, ambos na Pinacoteca do Estado (guardiã do precioso acervo desse artista), fixando um ambiente novo, progressista , de um tempo que se inicia, vinculado à modernização da cidade a partir das iniciativas geradas pela riqueza do café. Em ambos os quadros a luz se esgueira pela porta aberta. No primeiro, de maneira difusa, como a demonstrar a unidade orgânica de todos os elementos de seu interior, desde a figura agachada, de cócoras, captada à contraluz, de frente para a luz externa, até nos menores detalhes de elementos do equipamento da cozinha, fruto de um artesanato secular, maneira de viver,onde o único objeto aparentemente industrializado, além das panelas de ferro sobre o fogão, parece ser o grande caldeirão tombado, a incorporar-se como forma à abertura do forno de pão, à boca do pilão e à elipse da peneira de palha trançada sobre a qual se debruça absorta em trabalho a personagem fundida nesse cenário de barro e fumaça sobre o chão de terra pisada. Indiferente, como algo natural, à rusticidade do ambiente, à queda do barro das paredes em taipa de mão, a única figura humana parece fundir-se aos demais elementos: o pão de açúcar ao lado do fogão, as espigas de milho

[37] Não são convencionais os retratos de Joana Liberal da Cunha, do general Couto de Magalhães, do dr. José Pinto do Carmo Cintra, assim como o retrato, quase um instantâneo, de Ana Gertrudes de Campos Toledo.

pendentes de vara no alto do grande espaço semivazio, o banquinho a assinalar um equipamento tosco de mobiliário feito domesticamente. É, de fato, para Almeida Júnior, o presente a reportarmos ao passado quase sem avanços.

Como as demais obras da série regional de seus últimos anos, por certo esta cena de gênero é uma não-encomenda, e mais um registro da afetividade por sua região, já explicada em sua opção em rejeitar o Rio Janeiro e permanecer na província.

Os artistas da Academia vivam de encomendismo a partir do governo e da burguesia e Almeida Júnior não era exceção: os retratados inúmeros aí estão a testemunhar sua inserção no sistema. Porém, ao fixar como imagem sua região seus costumes, em tantas telas, colocando-as no mercado ele está a testemunhar a abertura de uma nova sociedade que assume sua própria realidade, comprando essas obras, simultaneamente ao anseio de europeização que era o dado mais marcante do tempo, somente rompido como modismo pela influência do romantismo que projetou o indigenismo através da leitura, grande influência na pintura brasileira no século XIX.

Em contraposição ao Cozinha caipira, vemos em Retrato da família Adolfo Augusto Pinto uma pintura que se soma às demais cenas de gênero de ambientes urbanos brasileiros, quase todos da última década de sua produção (como A leitura, 1892, Depois da festa, 1886, O modelo, 1897, O importuno, 1898, este último quiçá desenvolvido a partir da temática de atelier europeu). [38]

Este Retrato seria uma pintura banal de encomenda, não fora a intenção em expressa em registrar a marca civilizada desta nova sociedade dentro de um ambiente subtropical como o nosso, evidenciando aqui ainda uma vez na luminosidade irradiante – exterior versos interior – revelando um harmonioso de pessoas dispostas em linha compositiva sinuosa pela tela . Os olhos do espectador percorram a pintura também a partir desse lado da composição do foco de luz à penumbra, a partir do primeiro menino que tem os olhos voltados para o irmão mais velho, a folhar um álbum de fotografia. O olhar da segunda criança se volta para um bebê e, em linha verticalizamente, nosso olhar é conduzido para a figura feminina, centro e fundo da tela, olhos baixos sobre a costura, em diálogo atento com

[38] Essas obras ocorrem quase à mesma época de interiores rurais já citados, como Saudades e Cozinha caipira, além dos exteriores rurais como Caipira picando fumo, Apertando o lombilho, Amolação interrompida, Nhá Chica, Cabeça de caipira, Recado difícil etc.

a menina que observa seu gesto. Nosso olhar capta novamente o ponto central da composição, o menino em pé observando o álbum de fotografias, para finalmente chegar à figura, por certo principal, de Adolfo Augusto, que ocupa a metade direita da tela, sombria, porém nem por essa razão menos importante: a cabeça reclinada para trás, o olhar no jornal Revista de Engenharia que lê e segura nas mãos erguidas.[39]

Quem é afinal Adolfo Augusto Pinto, e por que nos pareçam tão revelantes os atributos presentes nesta composição, para nós tão plena do ponto de vista iconográfico?

Nascido em Itu em 1856, da mesma geração portanto que o pintor,estudaria no Colégio São Luiz , indo depois à Bahia para estudar Medicina, e finalmente diplomando-se no Rio de Janeiro em 1880 como engenheiro. Profissão tão prestigiosa como condizente com o progresso que se desejava para o meio local, foi Adolfo Pinto fiscal-de-obras junto ao primeiro Serviço de Águas e Esgotos de São Paulo, tendo depois trabalhado junto à São Paulo Railway, assim como foi igualmente consultor técnico da Cia. Paulista de Estradas de Ferro. Primeiro organizador do Serviço de Estatística em 1886, representou o Brasil em 1893 na Exposição Internacional Colombiana em Chicago, foi considerado por Navarro de Andrade como um gentleman e "uma grande figura da engenharia brasileira".[40]

Retratado, portando, no apogeu de sua carreira, os detalhes cuidados da composição são reveladores de sua posição social. Assim, a cena familiar do engenheiro Adolfo Augusto Pinto é iluminada pela porta que se abre sobre o espaço lateral da casa, visível a morada vizinha, a assinalar já a densidade do espaço urbano, detalhe enfatizado pela vegetação sobre o muro e folhagem de palmeira visível do interior. Um ponto de vista baixo, centralizando a visão do ponto mais profundo do quadro, na mulher de engenheiro a ensinar diligentemente sua filha a cozer. Todos na cena acham-se ocupados em seus próprios misteres ou lazer. A localização do engenheiro em primeiro plano atrai nosso olhar que procede por fascínio pela luz, da esquerda para a direita, do moderno da época, enfatizado

---

[39] Fora desejo expresso da encomenda, aliás, que ela projetasse um interior doméstico reunindo toda a família num quadro único: Minha vida (memória de um engenheiro paulista). Adolfo Augusto Pinto. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura. 1970, p. 127. Gentileza bibliografia de Cecília F. Lourenço.

[40]Exerceu no decorrer de sua vida os mais destacados cargos, com freqüentes viagens ao exterior e ao mesmo tempo colaborando em periódicos como as revistas Educação (1902), São Paulo (1905), tendo também publicado Os jesuítas no Brasil (1917). Ver Dicionário de história de São Paulo, Antônio Barreto de Amaral, Coleção Paulistica, vol. XIX, São Paulo, Ed. Do Governo do Estado de São Paulo, 1980.

pela tapeçaria que pende da poltrona ao solo, recanto acolhedor para o cão fiel acomodado a seu lado.

O equipamento doméstico é também de comportamento urbano: o apreço pela vegetação disposta em vaso ou dentro de cache-pot, palmáceas e begônias, estas sobre o piano-armário ao lado de um busto, aparentemente de Beethoven(?): a pintura aberta sobre o teclado parece indicar um exercício apenas interrompido, ao lado de um contrabaixo, assinalando, igualmente, a educação musical da família. A fotografia, invenção de não mais de cinco décadas, se faz amplamente representar na tela, como indicadora do apreço pelo passado familiar, seja nas fotos emolduradas em formato cabinet size, em estante de canto atrás do sofá estofado ao fundo da sala, como através do álbum de fotografias folheado pelo menino, que é centro da composição, ainda em pirâmide, e subdividida em três grupos de esquema triangular (o grupo sobre o tapete, o grupo ao fundo, a figura do engenheiro). Além do tapete que aquece o ambiente, elemento que distingue marcantemente este espaço urbano das casas de fazenda de piso lavado, o assoalho de tábuas clara-escuras insinua igualmente uma sofisticação, assim como a caixa de costura, o chocalho e a boneca, entretenimento e lazer abandonados contra-a-luz, em primeiro plano. Além da sobriedade urbana do vestuário dos retratos chama-nos a atenção nesse interior, como a representar uma nova mentalidade, a presença de três telas de óleo nas paredes escuras, sendo uma delas uma paisagem. A quarta peça de arte acrescentada pelo pintor à parede é um medalhão de figura em perfil, que acreditamos ver retratos já em outro quadro interior de Almeida Júnior (Ateliê em Paris, 1880).

Essa observação aparentemente desimportante nos lembra procedimento acadêmico de Almeida Júnior, que retoma imagens por ele criadas, reaproveitando-as em outros quadros. È o caso do caipira pitando na soleira da porta de Apertando o Lombilho, e que ele focalizará em close em Nhá Chica, ou como a Paisagem do Rio das Pedras, em 1899, (Pinacoteca do Estado), de bela luminosidade, e que é absolutamente o cenário de Piquenique no Rio das Pedras, de bem maiores dimensões, do mesmo ano (Coleção Elias Zobi, de São Paulo),onde o artista aloja os participantes do bucólico momento de lazer campestre na margem direita do pequeno rio. Ao mesmo tempo, personagem feminina no

canto inferior direito de A partida da Monção, dor manifesta pela mão no rosto segurando a manta, é a bela figura sofrida na mesma postura no extraordinário Saudades.

Ao realizar uma análise comparativa como esta de duas obras de Almeida Júnior, vem-nos à mente intrigante constatação feita por em estudante de graduação de FAU ao estudar Leitura, e concluiu ter sido a paisagem de seu entorno o cenário de uma montagem de diversos locais, que a grade da terraça, embora disposta no horizonte, é da mesma composição de O balcão, de cerca de 30 anos antes. Teria Almeida Júnior conhecido a obra de Manet? É provável, ma não sabemos. No entanto, talvez mera especulação, mas exatamente essa obra de pré-impressionista francês nos mostra três figuras focalizadas de frente, diante de uma janela "opaca", tal como seriam apreendidas as imagens de O Violeiro apoiado também sobre uma grande janela... em arquitetura regional.

Pareceu-nos interessante focalizar estes dois trabalhos de Almeida Júnior, da mesma década um registrando sob encomenda esta burguesia urbanizada em ascensão - qualitativa e numericamente falando – como a família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, e a tela Cozinha caipira, da série de cenas da vida do interior paulista, tão cara a Almeida Júnior. São dois interiores coexistindo na espaço e no tempo – o estado de São Paulo, um a registrar o futuro que se pronuncia através da industrialização, incipiente ainda, já fruto da riqueza do café e do espírito empreendedor, visível nos detalhes da residência urbana; a outra pintura, documento vivo de uma forma de viver pegada à terra como a taipa de mão das paredes e do forno de barro,mas fadada a um lento desaparecimento. Uma, com o aspecto do desejável comfort inglês ou americano, tanto quanto positivismo, imagem de uma sociedade pragmática e cultivada, E a outra, para Almeida Júnior uma imagética carregada de empatia vinculada intimamente à própria vida do artista.

E por que desejar que Almeida Júnior fizesse o mesmo percurso dos impressionistas da Escola de Paris? Por que considerar uma regressão ou centralização de sua trajetória as telas que ele produziria a seu regresso da Europa somente porque se dedicaria, a par de suas encomendas, a uma temática que, longe do usual, exemplificaria sua autonomia de vôo em um meio novo que acolhe sua produção? Como só ver sentimentos e empatia com seu entorno e não reconhecer que essa motivação o tornou original como obra? Não importa que outros tenham vindo depois, imitindo-o com mediocridade em academia regionalista.

Almeida Júnior permanece sensível à luz, à luz local, manipulando-a com rara mestria ao tirar dela partido do ponto de vista formal. Daí porque a poética de obras como Saudades, Leitura e Cozinha Caipira, destacam uma peculiar apropriação do valor de "luz", distanciada das preocupações impressionistas Mas também parece projetar visualmente uma deglutição do impressionista a partir da cultura e da sensibilidade brasileiras de um tempo d que Almeida Júnior foi, sem duvida, o porta-voz mais expressivo.

41. Tadeu Chiarelli. "Entre Almeida JR. e Picasso" In: **Modernidade e Modernismo no Brasil** – Annateresa Fabris (org.). São Paulo, Mercado das Letras, 1994, p. 57-65.

A partir do pressuposto de que a pintura moderna surgiu com Cézanne e os cubistas que, rompendo com a representação do espaço renascentista, colocaram como ponto fundamental da pintura a espcificidade da linguagem e não as suas relações com a realidade externa à obra, causa muita estranheza comparar certas pinturas modernistas com outras de artistas que antecederam aquele movimento.

Algumas obras de Giovanni Battista Costagneto dos anos 80 e 90 do século passado, comparadas com a produçào de Emiliano Di Cavacanti dos anos 20 e 30, demonstram que as primeiras possuem muitas das características indicadoras da pintura moderna: cada um dos elementos formais que as compões obedece a urgências intrínsecas da própria pintura, sendo o elementos de representação meros pretextos para a própria pintura cada obra.

Já as telas de Di Cavalcanti, apesar de certas distorções expressivas e de uma procura de síntese das figuras e dos planos, obedecem muito mais à realidade retratada do que à realidade interna da pintura. Di é fiel à etnia, à origem social de seus personagens, é realidade volumétrica dos seres representados. Olhando os dois grupos, Castagneto parece muito mais moderno do que Di Cavalcanti.

As mesmas pinturas de Di comparadas com as pinturas "caipiras" de Almeida Jr., por outro lado, demonstram o quanto a produção do primeiro está próxima das telas do pintor ituano. Apesar do tratamento formal superficialmente menos naturalista do modernista, persistem os mesmos tributos pagos à fidelidade ao real aparente. Até poderia ser dito que a pintura de Di Cavalcanti seria uma atualização, urna "remodelação"do naturalismo deAlmeida Jr.

Por outro lado, se forem comparadas as telas de Castagneto com as pinturas da fase pau-brasil de Tarsila do Amaral, será visto como as produções de ambos poderiam figurar tranqüilamente numa exposição sobre os primórdios da arte moderna no país. Como Castagneto, a pintora paulista estrutura sua composição a partir do plano bidimensional das suas linhas de força, submetendo o tema do quadro à pintura propriamente dita. Porém, se se quisesse ser mais rigoroso, as obras da fase pau-brasil de Tarsila poderiam ser consideradas como mais tributárias de um gosto ainda naturalista - bem mais naturalista do que as obras de Castagneto -,uma vez que nelas, a artista ainda sente-se presa à fixação da "cor local" – "as cores caipiras", sobretudo - ,fato que na produção deCastagneto não parece tão fundamental.

Essa cor local presente na pintura de Tarsila, por sua vez, poderia ser associada à preocupação com a "cor local" visível nas produções de Almeida Jr., e de Di Cavalcanti.

Também tanto como Almeida Jr. e Di Cavalcanti, Cândido Portinari foi um artista preocupado em representar a realidade exterior de seu universo circundante, fiel à etnia de seus personagens, sua condição social, enfim, à realidade física e humana do país. Um artista de extração fundamentalmente naturalista/realista, apesar de certas distorções expressivas presentes em seu trabalho.

Estabelecendo essas comparações, parece até que os pintores do modernismo brasileiro ou não foram modernos como alguns de seus antecessores o foram, e/ou então o parâmetro de pintura que eles seguiam não era propriamente aquele ligado à especificidade da linguagem...

No entanto, esses mesmos trabalhos de Di, Tarsila e Portinari, mesmo sendo menos modernos que certos trabalhos de Castagneto e muitas vezes mais próximos aos propósitos das pinturas de Almeida Jr., lembram certas pinturas de Picasso, Léger, Derain e outros artistas internacionais dos anos 20 e 30, associados comumenente aos movimentos das vanguardas históricas.

Entre o Almeida Jr. regionalista e o Picasso "clássico" onde ficariam os pintores do modernismo?

Parar responder a esta pergunta, talvez fosse interessante voltar ao Brasil de meados do século passado.

Alfredo Bosi, em seu ensaio "A Escravidão entre Dois Liberalismos", [41]aponta o surgimento de um reformismo liberal no Brasil a partir de 1868, reformismo este que, ao lado de suas lutas a favor de transformações significativas do quadro social-político brasileiro, teria assumido uma postura nacionalista perante a História mundial. O autor assim finaliza o parágrafo que levanta a questão: ... foi o nacionalismo crítico dos tenetes do fim do século; foi o nacionalismo crítico dos tenentes de 1922-30.

Trazendo o problema rapidamente para o campo das artes visuais, diria que tal reformismo já pode ser percebido nas críticas e nos comentários sobre arte, publicados na Revista *Illustrada* de Angelo Agostini, durante os anos 70 do seéculo passado. Contra a escravidão e contra o Império, Agostini também se posiciona contra a Academia Imperial de Belas Artes, seu ensino retrógrado – alheio às trnsformações da arte - ,e contra seus principais representantes: os pintores Vítor Meirelles e Pedro Américo.

Esta crítica ainda meio difusa ganharia corpo a partir da Exposição Geral de 1879, quando a Academia, muito segura de papel como braço artístico do II Império, monta uma exposição paralela ao Salão, com obras apenas de artistas ligados direta ou indiretamente à instituição e à sua história. A Academia denomina a mostra de Exposição da Escola Brasileira de Pintura.

Será diante desta "escola" pretendida pela Academia repleta de obras idealizadas sobre o país, sua história e sua mitologia - que Angelo Agostini irá se posicionar com maior clareza e contundência.

Para o crítico, o Brasil só teria uma escola de pintura apenas sua - a exemplo das escolas flamenga, holandesa, etc. - quando abraçasse em definitivo o realismo e abandonasse os métodos anacrônicos da Academia na formação dos artistas. Para Agostini, apenas através da captação da paisagem física e humana do país é que se poderia constituir uma escola brasileira de pintura, umna arte nacional.

A partir dessa premissa é que a crítica da *Illustrada* iria valorizar a aparição do paisagista naturalista Georg Grimm em 1882 no Rio e, em seguida, a constituição de um grupo de artistas jovens à volta do pintor alemão. A partir dessa premissa é que a *Illustrada* iria saudar em 1884 três jovens artistas recém-chegados de seus estágios europeus: Rodolfo

[41] A. Bosi, *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 194 e ss.

Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Almeida Jr..

Os três possuiam uma característica fundamental para Agostini: estavam filiados ao realismo burguês, muito forte na Europa naquele período.

Passada a década de 1880 e com ela as lutas pela libertação dos escravos, pela proclamação da República, e tendo a Academia Imperial de Belas Artes mudado seu nome para Escola Nacional, o que se percebe - a princípio - é uma certa diluição das diferenças entre os padrões da antiga Academia e a vertente realista/naturalista que originalrnente se opunha a ela.

Rodolfo Bernardelli e Rodoldo Amoedo tornaram-se respeetivamente diretor vice-diretor da escola e trataram de retirar de suas produções todos os vestígios de alguma insatisfação com as convenções acadêmicas. Por outro lado, Antonio Parreiras, um dos principais alunos de Grimm, passou pouco a pouco a tornar acadêmico seu paisagismo tão sensível do início de carreira, conformando sua poética aos padrões estabelecidos pela tradição.

Esta diluição teve seu apogeu quando o paisagista Batista da Costa, em 1914 assumiu a direção da Escola Nacional, trazendo para o centro daquela instituição extremamente retrógrada parte considerável do paisagismo nacionalista.

No entanto, aquele conflito na verdada não havia morrido. Ele continuou pela passagem do século e pode ser percebido tanto na crítica de arte do período quanto em parte da produção artística local.

Almeida Jr., recusando-se a permanecer na corte e radicado em São Paulo, abandonou o realismo burguês do início de carreira, em busca de um realismo mais compromentido com o homem rural paulista e com a luz do interior do país.

Modesto Brocos e Gustavo Dall'Ara, entre outros, apesar de gravitarem ao redor da Escola Nacional, tentavam trazer para suas pinturas a cena brasileira popular, com seus personagons negros, mulatos e e suas favelas – temas inusitados para a pintura brasileira da época.

Por outro lado, seguindo a tradição iniciada por grimm, uma série de artistas em várias regiões do país tentava dar conta de sua paisagem física e humana, construindo uma iconografia local.

Já neste século, no campo da crítica de arte, certos autores investiam contra o passadismo

na arte, incentivando os jovens artistas locais a se posicionar contra a arte conservadora, a partir de uma produçao voltada para a captação sensível do entorno brasileiro.

Em São Paulo, se Oswald de Andrade em 1915 foi o primeiro a falar da importância da obra de Almeida Jr. como parâmetro para jovens artistas, não resta dúvida de que Monteiro Lobato pautou todo o seu discurso como crítico de arte sobre a necessidade de construção de uma arte nacional tendo como base o naturalismo e o realismo, e tendo também a obra de Almeida Jr. como parâmetro ideal para a construção de uma arte genuinamente brasileira.

Esta preocupação com a construção do uma arte nacional, que contaminou grande parte dos artistas brasileiros e alguns críticos, parece ter impedido que a maioria deles se apercebesse - ou desse importância – às transformações por que passaram as artes visuais na Europa, a partir do naturalismo.

Com algumas exceções (sobretudo no campo da produção artística), o circuito local até o início dos anos 20 deste século estava muito voltado para o debate initerno nacionalista para se preocupar em se colocar a par com as vertentes da vanguarda européia, fossem elas as mais radicais - como o dada, o expressionismo, o primeiro surrealismo e o futurismo - ,fossem elas mais restritas aos aspectos apenas formais da arte, como o cubismo.

Neste contexto geral do circuito artístico brasileiro das primeiras décadas do século, o modernismo paulista pode ser entendido como um grupo que, no campo da cultura e da arte, tentava atualizar o discurso nacionalista de oposição, preexistente no país (aquele naturalista/realista), tornando-o mais a par dos discursos que se processavam na Europa.

O próprio Mário de Andrade afirmou que o modernismo significou a "reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional",[42] ou seja, para o autor, o modernismo significou a transformação da Inteligência nacional, trazendo-a para uma situação mais contemporânea, mais de acordo com o que se passava no restante do mundo e com uma visão crítica dela mesma. No entanto, transformar a Inteligência nacional, por assim dizer, não significava e não significou absolutamente superá-la ou regá-la.

Essa necessidade do atualização que também significa continuidade, na verdade teria impedido auqlel movimento de aderir incondicionalmente às vanguardas históricas,

[42] M. De Andrade, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 13.

sobretudo no campo das artes visuais.

Compromissados com a remodelação da Inteligência nacional - o que, no campo da arte, significava rever tanto a arte conservadora da Escola Nacional quanto o naturalismo alternativo -, os modernistas não podiam simplesmente aderir às vertentes mais radicais das vanguardas que chegavam a pregar a própria superação do estatuto da arte na sociedade ocidental. E nem mesmo ao cubismo, pois, em suas bases, aquele movimento negava a noção vigente da arte como representação da realidade exterior – um dado primordial para o modernismo, já que ele estava intrinsecamente comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira.

Não é à toa que por diversas vezes Mário de Andrade negou os movimentos mais radicais das vanguardas históricas, inclusive o cubismo.[43]

Impedidos de aderir incnndicionalmente ao naturalismo/realismo das correntes artísticas alternativas brasileiras do período, impedidos, por outro lado, de aderir aos contornos mais radicais das vanguardas históricas, restou aos modernistas abraçar as tendências conservadoras, reacionárias, que passavam a dominar a Europa, a partir do, final da Primeira Grande Guerra.

Essas tendéncias - conhecidas como fazendo parte do movimento de "Retorno à Ordem", nítido na arte internacional naquele período - buscavam zerar os avanços mais radicais das vanguardas e resgatavam valores fundamentalmente realistas/naturalistas - filtrados, em alguns casos, por estilemas tributários de Céanne e dos primeiros tempos do cubismo.

Além do retorno à figura, à representacão, uma outra característica fundamental dessas tendências era a importância que votavam a conferir às visualidades regionais. Cada artista, retornando à tradição da "boa pintura", devia retornar igualmente à tradição visual dc seu país ou de determinada região: caso do período "clássico" de Picasso, quando o artista passou a revalorizar o caráter plástico da visualidade mediterrânea; caso das pinturas dos

[43] Ler sobre o assunto, entre outros: M. De Andrade, "Assim Falou o Papa do Futurismo", in G. Koifman, *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*: 1924/36, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1985, pp. 145 e ss.; M. De Andrade, "*Di Cavalcanti*", in Diário Nacional, São Paulo, 8.5.1932. Republicado em M. R. Batista e outros (orgs.), *Brasil: Primeiro Tempo Modernista*, São Paulo, IEB-USP, 1972, pp. 158 e ss.; *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto*, datada de 25.12.1925, in G. Koifman, op. Cit., p. 248.

ex-futuristas Mano Sironi e Carlo Carrà, fortemente marcadas por uma visualidade forjada no Primeiro Renascimento.

Nada mais adequado para a situação modernista brasileira. Já que ela devia ser uma opção mais nova ao academismo e ao naturalismo/realismo local e - ao mesmo tempo - ser a continuadora da operação de montar uma iconografia tipicamente brasileira, o Retorno à Ordem surgia como um caminho possível a seguir: ele era novo o suficiente para aparentemente se contrapor à arte local (naturalista ou acadêmica) e, por outro lado, não colocava em risco aquele compromisso de constituição de uma iconografia típica do Brasil.[44]

Seria, portanto, justamente na encurzilhada entre o Almeida Jr. mais radical e o Picasso mais retrógrado que se criaira a visualidade modernista brasileira, afastada léguas de qualquer corrente de vanguarda mais dessacralizadora, e trazendo em seu interior ainda substratos realistas/naturalistas do século passado.

Com exceção da fase introdutória da obra de Anita Malfatti (que na verdade faz eclodir, mas antecede o modernismo) a pintura modernista brasileira propriamente dita se caracterizou em suhstância pela necessidade de continuar captando a realidade física e social do Brasil para a criação de uma arte nacional com índices precisos e exteriores de sua origem.

Seus artistas conseguiram enriquecer a iconografia brasileira iniciada por Grimm, Almeida Jr., e os discípulos desses dois pintores, trazendo para esta iconografia "brasílica" imagens estilizadas sobretudo de nossa paisagem social - herdeiras e continuadoras típicas da visualidade que se montava na Europa, ligada ao Retomo à Ordem.

Imagens estilizadas que significariam, sim, uma novidade no circuito artístico brasileiro da época e portanto podem, sem dúvida, ser entendidas como "modernistas", no sentido de "diferentes" – ou mesmo de "futuristas", como este termo vulgarmente era entendido no Brasil no início do século.

Porém nunca se enquadrariam inteiramente no conceito de pintura moderna, no sentido de

[44] Muitos poderiam observar que aos modernistas só restava aderir ao Retorno à Ordem europeu, uma vez que as vanguardas históricas já haviam cumprido o período principal de seu ciclo. Neste caso, chamo a atenção para a experiência da arte russa dos anos 20, que conseguiu dar continuidade e ampliar, muitas vezes, as proposições mais radicais das vanguardas históricas, até retornar obrigatoriamente à ordem do final da década.

modernidade desejado pelas vanguardas históricas, uma vez que, a cada pincelada, negavam seus pressupostos, suas convenções.

42. LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos da Pintura Brasileira.** Edição eletrônica (cd-rom). RJ: Log On, 1999.

Baseando-se em esboços de Hercules Florence, Almeida Júnior executou esse se quadro célebre no qual se vê a partida, desde o Porto de Araritaguaba (atual Porto Feliz, às margens do Tietê) e uma expedição fluvial paulista em busca do ouro de Mato Grosso,descoberto em meados do Séc.XVIII. A fidelidade histórica, espalhada por exemplo na fiel observância dos trajes, é longe suplantada pela qualidade de obra, banhada de esplêndida luminosidade.

43. MIGLIACCIO, Luciano. **Arte do Século XIX.** Mostra do Redescobrimento. SP: Fundação Bienal de São Paulo, p. 142-5, 2000.

Em 1882, de volta de Paris, onde havia estudado com Cabanel, expôs nas salas da Academia do Rio de Janeiro o pintor paulista Almeida Jr. Assim o saúda o critico Félix Ferreira.

"O aparecimento do sr. Almeida Jr. Nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base, senão único, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil.

Bem-vindo pois seja o inspirado ituano; de braços abertos o recebam seus irmãos em crença e mocidade, sejam um dos que metam ombros à grandiosa empresa que hão de levá-lo gloriosamente por diante! O que é preciso é fiar o menos possível dos poderes que legislam, governam e administram, cujo desamor à arte se manifesta a cada passo, desde os edifícios públicos, que são grotescos, até à instrução artística que é defeituosa... E o que cumpre é apoiar fortemente os Liceus de arte e Ofícios, multiplicar os centros de atividade, criar publicações ilustradas, organizar exposições artísticas industriais, reproduzir pelos

processos mais fáceis as nossas poucas obras de arte e derramá-la em profusão pelo povo, que é isso o único mecenas que as idéias e organização social deste século comportam e aceitam".

Em 1882, Almeida Jr. é o pintor do interior paulista e de um novo realismo social. Sua ligação com a terra permite-lhe ultrapassar as convenções da Academia e é também, aparentemente, seu limite. Em Paris, não consegue esquecer São Paulo e seu sotaque caipira. Até mesmo a Sagrada Família de Fuga para o Egito é lida como uma família de pobres sem-terra afastados à força de sua casa humilde.

"O tipo de Maria nada tem de seráfico, é bem de uma mulher do povo, que adora seu filho.. essa adorável criatura que traz ao colo o pequenininho rechonchudo e louro, ensina sem retórica, ensina sem sentimentalidade, a grande, a poderosa, a inigualável abnegação da mãe, que expõe-se às fadigas da jornada, à clemência do sol, à tempestade das areias, para salvar a vida ao fruto do seu amor."

Mas a pintura religiosa não é o campo em que Almeida Jr. revela toda a originalidade. O tema sacro não pode eludir facilmente a idealização. Ele quer pintar o homem ligado à terra, o caboclo em oposição ao homem da cidade grande, e quer fazê-lo sem os vínculos da estilização escolar. É o que tenta em Derrubador Brasileiro, mas não consegue apagar totalmente os traços da escola. A pose do modelo, forçada é digna de nu acadêmico.

Félix-Émile Taunay, em Caçador e Onça, apontara para a possibilidade de utilizar na pintura histórica temas inspirados na realidade das explorações e da conquista do território brasileiro.

Mas o mameluco de Almeida Jr. não é um lutador, um matador de feras. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, eles se apresenta sentado numa pedra, dando baforadas de seu cigarro, com o ar esperto e tranqüilo de quem está gozando de um prazer animal.

É o primeiro de uma série de caboclos pouco históricos, flagrados em seus gestos diários, "come il ramarro sotto la gran fersa del dí canicolar", naquele pouco de sombra em que, sob um céu imóvel, buscaram refúgio da luz incandescente do sol tropical.

Amolação interrompida, Cortando Fumo, Caipiras Negaceando, os quadros de Almeida Jr. surpreendem nos gestos e olhares a desconfiança, a surpresa, a ironia, a indolência típica da esperteza camponês.

Observados em conjunto, os quadros da Pinacoteca do Estado de São Paulo compõem uma grande galeria monumental das virtudes e dos vícios de seus heróis simples. Por vezes, percebe-se um recurso fácil à anedota campestre, como em Carta, que parece transportar para a roça em tema de Vemeer.

O formato todavia, sempre evita o da pintura de gênero para se tomar história, como, guardadas as devidas proporções, certos britadores esbaforidos e certas hercúleas peneiradoras de mestre Courbet.

A comparação, porém, tem de parar aqui, pois o realismo de Almeida Jr. parece, antes, ter afinidades com os quadros de tema camponês pintados pelo português Malhosa e se aproximar da pintura do italiano Francesco Paolo Michetti.

Não são os gestos de mundo pré-clássico de La Figlia de lorio a aparecer nos caipiras de Almeida, mas aqueles, igualmente ligado à terra, dos filhos dos primeiros colonizadores,em parte índios, em parte europeus, com um quê de ingenuidade ferina. Fitam-no com seus olhares penetrantes, audazes, pueris, e sabemos que dali a pouco, começarão a listar todos os demônios – português, tupis e provenientes sabe-se lá de quantos outros resquícios de culturas mágicas sepultadas no passado, como o jagunço narrador de Grande Sertão: Veredas.

A escolha do pintor de viver entre Itu e Indaiatuba, nas pequenas cidades do interior paulista, parecia um exílio.

Trabalhar fora da capital, no entanto – naturalmente, sem esquecer de sempre figurar na exposições nacionais -, era uma escolha nada casual e bastante significativa.

Em sua vasta obra de retratista, nos retratos de indivíduos ou naqueles, extraordinários para o Brasil, em que pinta famílias inteiras, aparentemente surpreendidas na intimidade do interior de suas casas, Almeida Jr. canta as virtudes domésticas e a laboriosidade da burguesia dos fazendeiros e dos engenheiros paulistas, no momento em que o Estado de São Paulo se torna um motor da economia e um centro cultural não secundário para o país.

Em Família do Engenheiro Pinto, o técnico de ferrovias, meio de transporte essencial para o desenvolvimento econômico do Estado, é retratado dentro da sala de sua casa, enquanto, afundado na poltrona preferida, lê as notícias de política e economia do jornal.

Difícil encontrar uma exaltação tão clara e ao mesmo tempo humilde da ética positiva da época positiva da época fundada no progresso técnico, no ensino e na família. O burguês, que com sua formação tecnológica e cientifica, assegura o crescimento e o progresso do Estado, encontra no seio da família, circundado pelas virtudes domesticas das mulheres, e na educação dos filhos a serenidade de um descanso justo e útil.

Na casa burguesa, manifestam-se as virtudes pessoais e políticas, assim como na representação da roça paulista, nas paisagens campestres, nos caboclos entretidos na pesca, reaparace a arcádia contraposta à cidade em ascensão, invisível mas inegavelmente presente.

Os quadros de Almeida Jr. são pintados para uma burguesia agrária e citadina cujo horizonte é a metrópole.

É uma burguesia que, da fazenda, vai a Paris. São exibidos nas mostras internacionais da capital francesa e de Chicago, ao lado das imagens do progresso brasileiro promovido pela mesma classe de fazendeiros e técnicos que o pintor, com tanta habilidade, soube retratar.

Nas páginas de Eduardo Prado, e mais tarde nas do historiador Taunay, ambos inspirados nas obras de Eça de Queiroz e na historiografia de Capistrano de Abreu, a ideologia dessa classe em ascensão irá se expressar na criação da saga dos bandeirantes.

Os bandeirantes paulistas, herdeiros dos heróicos portugueses do Renascimento, mestiços nascidos da aliança com as tribos indígenas locais, não sofreram o processo de decadência das aristocracias européias e coloniais, mas, ao terem de sobreviver numa terra pobre e hostil, abriram novos caminhos, conquistaram novas terras, fundando, em sua historia de violências e conquistas, um povo novo.

Essa interpretação da historia, influenciada pela ideologia da fronteira norte-americana, anima a grande, tentativa de pintura histórica de Almeida Jr., A Partida da Monção.

No esboço da Pinacoteca do Estado, mais ainda do que na obra acabada do Museu Paulista, nota-se a descendência desse quadro dos Modelos de Vitor Meirelles, que polemizavam com o Pedro Américo de Brado do Ipiranga, desde 1887 nesse mesmo museu. A composição de Américo fundamenta-se num arabesco circular e na subversão da perspectiva, visando a dar a impressão de um movimento quase cinematográfico da imagem. Almeida, por sua vez, dispõe a composição como um friso, e os grupos de figuras

adquirem um isolamento que permite um relato solene e pacto. As dimensões das figuras, monumentais e imponentes em Américo, reduzem-se para permitir à paisagem um contraponto que ecoa feito uma nota continua.

A luz, a mesma que cega os caboclos na mata ou diante de seus casebres, achata-se ou cava as figuras, iluminando trechos de uma história simples rudes e pobremente vestidos.

O grupo do pai dando a benção, homenagem à Primeira Missa de Vitor Meirelles, é o único a lembrar o papel o papel da fé católica na formação de um novo Estado, mas a ilusão da religião de estado é posta em segundo plano pela celebração dos afetos familiares:as mulheres, as mães dizendo adeus, os velhos se despedindo preocupados, tudo isso se escandindo numa narração pausada e habilidosa, de uma retórica submissa. Os barcos carregados esperam à margem do grande rio que se perde no desconhecimento da floresta tropical!

As obras de Almeida Jr. constituíram a novidade mais significativa da exposição acadêmica de 1884. Ao lado dela, porém, o Encontro da Paolo e Francesca, de Aurélio Figueiredo, embora não plenamente bem-sucedida como obra de arte, manifesta um novo interesse pelas tendências simbolistas e emergentes na cultura internacional, em pintores como Alma Tadema e Jean Paul Laurens.

44. ROSA, Nereide S. S. **José Ferraz de Almeida Jr.** (Col. Mestres das Artes no Brasil) SP. Moderna, p. 22-4, 2001.

Certa vez, o artista recebeu uma encomenda especial do governo paulista: pintar a partida dos bandeirantes em suas expedições.

Para realizar a obra, durante três anos Almeida Júnior viajou com freqüência à cidade paulista de Porto Feliz.

À margem do Rio Tiete, ele observava o local onde os bandeirantes partiam.

Ao final desse tempo, estava pronta sua maior e mais famosa obra tema histórico: “Partida da Monção”.

Nessa pintura, premiada com medida de ouro, Almeida Junior representou diferentes raças e homenageou pessoas que marcaram sua vida, além de registrar um fato histórico importante para o Brasil e para o povo paulista: o bandeirismo.

Observe o sacerdote. Foi uma homenagem ao Padre Miguel, que o apoiou no início da carreira.

Consta que a figura de capitão-mor homenageou seu pai, José Ferraz de Almeida.

Note ainda o detalhe do casal conversando. O pintor fez um auto-retrato, em que carrega uma bolsa de viagem e uma espingarda de caça, diferente das outras armas que aparecem no quadro. Objetos semelhantes a esse foram encontrados entre seus pertences.

Ainda em 1897, Almeida Júnior viajou novamente para a França. Ao retornar, produziu muitas obras e expôs por dois anos seguidos na Escola Nacional de Belas-Artes.