

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

RAQUEL AGUILAR DE ARAÚJO

**As linguagens de Almeida Júnior:
o diálogo com a modernidade**

Belo Horizonte

2012

RAQUEL AGUILAR DE ARAÚJO

As linguagens de Almeida Júnior:
o diálogo com a modernidade

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Federal de Minas Gerais para obtenção do
título de Mestre em História.

Área de concentração:
História Social da Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Romeiro

Belo Horizonte

2012

907.2 Araújo, Raquel Aguilar de
A663l As linguagens de Almeida Júnior [manuscrito] : o diálogo com a
2012 modernidade / Raquel Aguilar de Araújo – 2012.
220 f.
Orientadora: Adriana Romeiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade
de Filosofia e Ciências.

.
1. Almeida Júnior, José Ferraz de, 1850-1899. 2. História – Teses. 3. Arte
brasileira – Séc, XIX - Teses. I. Romeiro, Adriana. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia. III. Título.

Nome: ARAÚJO, Raquel Aguilár

Título: As linguagens de Almeida Júnior - o diálogo com a modernidade

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para
obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a)_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Aos meus pais, pelo apoio irrestrito e constante em todas as esferas da minha vida. Aos irmãos de sangue, pela caminhada. A Deus, baluarte de minha alma.

AGRADECIMENTOS

À grande pesquisadora e dedicada orientadora, Profa. Dra. Adriana Romeiro, por acreditar no meu trabalho e consagrar muito do seu tempo para mostrar-me o caminho a ser seguido. O processo de definição metodológica desenvolvido em sua parceria foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. Agradeço o seu profundo devotamento e profissionalismo. Os incentivos constantes e os elogios exultantes possibilitaram o renascer deste trabalho.

Às instituições CAPES-REUNI pelo oferecimento da bolsa de estudos, cujo auxílio financeiro por um ano possibilitou a dedicação integral à pesquisa, fato essencial para sua conclusão. Neste caso, agradeço especialmente à Bethania Reis Veloso pelo carinhoso oferecimento da bolsa e à Escola de Belas Artes (UFMG) pela acolhida. Às coordenadoras Magali Sehn e Maria Regina Emery pela confiança. À Secretaria de Pós-Graduação em História da UFMG pelas prestimosas ajudas na resolução de problemas burocráticos.

À coordenadora do acervo do MASP, Eunice Sophia, e demais da equipe que gentilmente arranjaram uma visita ao precioso e exclusivo acervo da instituição. À equipe do Museu Paulista da Universidade de São Paulo pelo dedicado e atencioso atendimento. À acolhida na cidade de Itu pelo Museu Republicano de Itu e seu Centro de Estudos, e pelo Padre Durval de Almeida, o qual abriu as portas da Sacristia da Igreja Matriz para mostrar o retrato do Padre Miguel pintado por Almeida Júnior e contar sobre as estripulias do menino narradas por seu antecessor.

Aos amigos, colegas e professores que somaram a este trabalho, seja por meio de incentivos, puxões de orelha, conversas ou pequenas ajudas. A todos que, nos momentos de maior cansaço, me fizeram querer seguir e acreditar novamente.

“Não sou por nenhuma escola, porque sou pela verdade humana. O que eu quero é que se faça vida: quero que se esteja vivo, que se crie novamente, sem referência a nada, segundo os próprios olhos e temperamento. O que eu procuro antes de tudo num quadro é um homem, e não um quadro.”

Emile Zola

RESUMO

A obra de José Ferraz de Almeida Júnior, quando submetida a uma análise direta, admite a percepção de linguagens modernas, seja na sua composição, temática ou fatura. A postura caipira do ituano vinha sendo apontada como a sua principal característica, tanto física quanto artisticamente. Ignorava-se, deste modo, os diálogos que ele teria estabelecido com a modernidade durante toda a sua trajetória. Os estudos concentravam-se nas telas regionalistas do pintor e na exaltação de seu nacionalismo, obliterando as críticas mais aprofundadas de sua produção. Almeida Júnior foi veladamente moderno em algumas de suas telas mais tradicionais, mas mostrou-se explicitamente impressionista em alguns quadros negados à exposição pública. Embora alguns traços de modernidade já tenham sido indicados no artista, eles representaram para os estudiosos uma exceção ou mesmo um desvio provisório. Os resultados desta investigação reforçam a necessidade de se questionar a obra e seu feitor antes de enquadrá-los em algum conceito estilístico. Tal realidade torna-se ainda mais patente no caso de Almeida Júnior, artista multifacetado e habilidoso.

Palavras-chave: Almeida Júnior. Pintura brasileira. Século XIX. Modernidade.

ABSTRACT

The work of José Ferraz de Almeida Júnior, when subjected to a direct analysis, allows the perception of modern languages, either in its composition, theme, or invoice. The rustic posture of the itutano had been appointed as its main feature, both physically and artistically. Is ignored the dialogues he had established with modernity throughout his career. The studies focused on the regionalist painter's canvases and the exaltation of nationalism, obliterating the deeper criticism of his production. Almeida Júnior was covertly modern in some of his more traditional paintings, but was explicitly impressionist in some paintings denied to public exposure. Although some traces of modernity have already been listed in the artist, they represent an exception for researchers or even a temporary deviation. The results of this study reinforce the need to question the work and its author before you fit them in some concept of style. This reality becomes even more apparent in the case of Almeida Júnior, multi-faceted artist and skillful.

Keywords: Almeida Júnior. Brazilian painting. Nineteenth century. Modernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Alexandre Cabanel, <i>Morte de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta</i> (1870).....	91
Figura 2 – Alexandre Cabanel, <i>Fédra</i> (1880)	91
Figura 3 – Alexandre Cabanel, <i>Cleópatra testando venenos em prisioneiros condenados</i> (1887).....	91
Figura 4 – Alexandre Cabanel, <i>Ninfa e Sátiro</i> (1860).....	92
Figura 5 – Alexandre Cabanel, <i>Retrato de menina</i> (s.d.)	92
Figura 6 – Alexandre Cabanel, <i>Albayde</i> (1848)	92
Figura 7 – Almeida Júnior, <i>Figura</i> (s.d.).....	104
Figura 8 – Leon Bonnat, <i>Jó</i> (1880).....	104
Figura 9 – Jean Jacques Henner, <i>São Jerônimo no deserto</i> (1881).....	104
Figura 10 – Almeida Júnior, <i>Academia</i> (s.d.).....	105
Figura 11 – Almeida Júnior, <i>Estudo de nu</i> (s.d.).....	105
Figura 12 – Almeida Júnior, <i>Depois do banho</i> (1881).....	106
Figura 13 – Édouard Manet, <i>Banhistas</i> (1874).....	106
Figura 14 – Édouard Manet, <i>Ninfa Surpreendida</i> (1861).....	106
Figura 15 – Almeida Júnior, <i>O derrubador brasileiro</i> (1879)	107
Figura 16 – Gustave Courbet, <i>O guitarrista</i> (1844)	107
Figura 17 – Gustave Courbet, <i>O escultor</i> (1845)	107
Figura 18 – Édouard Manet, <i>Cristo morto e anjos</i> (1864)	108
Figura 19 – Édouard Manet, <i>Cristo morte e anjos, figura</i> (1864).....	108
Figura 20 – Luigi Bechi, <i>Retorno do mercado</i> (duas versões de 1870)	109
Figura 21 – Almeida Júnior, <i>Fuga para o Egito</i> (estudo e tela final de 1881)	109
Figura 22 – Almeida Júnior, <i>Remorso de Judas</i> (1880).....	110
Figura 23 – Michelangelo Buonarroti, <i>O profeta Jeremias</i> (1482).....	110

Figura 24 – Henrique Bernardelli, <i>O pensador</i> (s.d.).....	110
Figura 25 – Almeida Júnior, <i>O modelo</i> (c. 1878-1882).....	114
Figura 26 – Almeida Júnior, <i>Ateliê do artista</i> (c. 1878-1882)	114
Figura 27 – Almeida Júnior, <i>O garoto</i> (c. 1878-1882).....	114
Figura 28 – Almeida Júnior, <i>Caipiras negaceando</i> (1888).....	118
Figura 29 – Gustave Courbet, <i>La curée</i> (1856).....	118
Figura 30 – Almeida Júnior, <i>Caipira picando fumo</i> , estudo (1893)	120
Figura 31 – Almeida Júnior, <i>Caipira picando fumo</i> (1893).....	120
Figura 32 – Claude Monet, <i>Mulheres no jardim</i> (ca. 1866).....	120
Figura 33 – Claude Monet, <i>Jardim em flor</i> (1866).....	120
Figura 34 – Gustave Courbet, <i>Bonjour Monsieur Courbet</i> (1854)	120
Figura 35 – Claude Monet, <i>Adolphe Monet lendo no jardim</i> (1866)	120
Figura 36 – Léon-Augustin Lhermitte, <i>O pagamento dos segadores</i> (1882).....	120
Figura 37 – Almeida Júnior, <i>Amolação Interrompida</i> , estudo (1893)	121
Figura 38 – Almeida Júnior, <i>Amolação Interrompida</i> (1894).....	121
Figura 39 – Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>Vênus Anadyomene</i> (1848).....	122
Figura 40 – Almeida Júnior, <i>A pintura</i> (1892)	122
Figura 41 – William-Adolphe Bouguereau, <i>O nascimento de Vênus</i> , detalhe (1879)	122
Figura 42 – Horácio Hora, <i>Outono</i> (s.d.).....	122
Figura 43 – Belmiro de Almeida, <i>Nu feminino</i> (1890).....	122
Figura 44 – Almeida Júnior, <i>Leitura</i> (1892).....	123
Figura 45 – Domenico Morelli, <i>Terrazza</i> (1868)	123
Figura 46 – Almeida Júnior, <i>Salto do Votorantim</i> (1893).....	124
Figura 47 – Almeida Júnior, <i>Salto do Votorantim</i> , detalhe (1893)	124
Figura 48 – Luigi Bechi, <i>Interior com lareira</i> (s.d.)	125

Figura 49 – Almeida Júnior, <i>Cozinha Caipira</i> (1895).....	125
Figura 50 – Almeida Júnior, <i>Cozinha Caipira</i> , detalhe (1895).....	125
Figura 51 – Almeida Júnior, <i>Ponte da Tabatinguera</i> (1895)	126
Figura 52 – Berthe Worms, <i>Rua da Tabatinguera</i> (1862)	126
Figura 53 – Belmiro de Almeida, <i>Rua da Itália</i> (s.d.).....	126
Figura 54 – Almeida Júnior, <i>Caipira pitando</i> (1895).....	126
Figura 55 – Édouard Manet, <i>Cigana fumando</i> (1862).....	126
Figura 56 – Almeida Júnior, <i>Partida da Monção</i> , estudo (1897).....	127
Figura 57 – Almeida Júnior, <i>Partida da Monção</i> (1897).....	127
Figura 58 – Almeida Júnior, <i>Mendiga</i> (1899)	128
Figura 59 – Fernand Pelez, <i>La marchande de mouton</i> (1881).....	128
Figura 60 – Almeida Júnior, <i>Saudade</i> (1899).....	129
Figura 61 – Johannes Vermeer, <i>Leitora à janela</i> (c. 1658).....	129
Figura 62 – Johannes Vermeer, <i>Mulher lendo uma carta</i> (1664)	129
Figura 63 – Odoardo Borrani, <i>A costureira</i> (1859).....	129
Figura 64 – Vito D’Ancona, <i>A cozinheira</i> (1865).....	129
Figura 65 – Silvestro Lega, <i>Camponesa lendo após o trabalho</i> (1885).....	129
Figura 66 – Jean-Louis Ernest Meissonier, <i>O leitor de branco</i> (1857).....	129
Figura 67 – Henrique Bernardelli, <i>Interior com menina que lê</i> (1876-1886)	129
Figura 68 – Almeida Júnior, <i>O violeiro</i> (1899).....	130
Figura 69 – Édouard Manet, <i>O cantor espanhol</i> (1860).....	130
Figura 70 – Édouard Manet, <i>Homem tocando guitarra</i> (s.d.)	130
Figura 71 – Raimundo Madrazo, <i>Bella e canto</i> (s.d.).....	130
Figura 72 – Théodule-Augustin Ribot, <i>O tocador de bandolim</i> (s.d.)	130
Figura 73 – Mary Cassatt, <i>O tocador de bandolim</i> (c.1872).....	130

Figura 74 – Pierre-Auguste Renoir, <i>Aula de violão</i> (1897).....	130
Figura 75 - Belmiro de Almeida, <i>Menino com bandolim</i> (c. 1893)	130
Figura 76 – Francisco Goya, <i>O cantor cego</i> (c. 1820)	130
Figura 77 – Almeida Júnior, <i>A estrada</i> (1899).....	131
Figura 78 – Theodore Robinson, <i>A estrada</i> (1892).....	131
Figura 79 – Camille Pissarro, <i>A estrada de Auvers, Pontoise</i> (s.d.).....	131
Figura 80 – Camille Pissarro, <i>Estrada perto de Auvers, Pontoise</i> (1881).....	131
Figura 81 – Camille Pissarro, <i>Estrada em Pontoise</i> (1867)	131
Figura 82 – Almeida Júnior, <i>Pic-nic ou Piquenique no Rio das Pedras</i> (1899).....	132
Figura 83 – Édouard Manet, <i>Piquenique sobre a relva</i> (1863).....	132
Figura 84 – Claude Monet, <i>Dejeuner</i> (c. 1865).....	132
Figura 85 – Gustave Courbet, <i>Dejeuner de Chasse</i> (1858).....	132
Figura 86 – Almeida Júnior, <i>Aurora</i> (1883).....	133
Figura 87 – Almeida Júnior, <i>Os irmãos Munhós</i> (1893).....	133
Figura 88 – Almeida Júnior, <i>Piquenique da família do Dr. Elias Chaves</i> (s.d.).....	133
Figura 89 – Pierre-Auguste Renoir, <i>Sra. Charpentier e suas duas filhas</i> (1878).....	133
Figura 90 – Almeida Júnior, <i>Cena de família de Adolfo Pinto</i> (1891).....	133
Figura 91 – Almeida Júnior, <i>Cristo crucificado</i> (1889)	134
Figura 92 – Guido Reni, <i>Cristo crucificado</i> (s.d.).....	134
Figura 93 – Anthony van-Dyck, <i>Cristo crucificado</i> (c. 1828)	134
Figura 94 – Diego Velásquez, <i>Cristo crucificado</i> (1632)	134
Figura 95 – Peter Paul Rubens, <i>Cristo crucificado</i> (1620)	134
Figura 96 – Almeida Júnior, <i>O batismo de Cristo</i> (1895).....	134
Figura 97 – Almeida Júnior, <i>Retrato do Barão de Piracicaba</i> (s.d.)	136
Figura 98 – Almeida Júnior, <i>Retrato de Euzébio Stevaux</i> (1894)	136

Figura 99 – Almeida Júnior, <i>Retrato de Adelaide Amoedo</i> (1880)	137
Figura 100 – Almeida Júnior, <i>Retrato de Paulina Levy</i> (1888)	137
Figura 101 – Almeida Júnior, <i>Retrato de Joana Liberal da Cunha</i> (1892)	137
Figura 102 – Pierre-Auguste Renoir, <i>Retrato de Madame Henriot</i> (1874).....	137
Figura 103 – Gustave Courbet, <i>La Sieste pendant la saison des foins</i> (1868)	144
Figura 104 – Gustave Courbet, <i>L'Aumône d'un mendiant</i> (1868)	144
Figura 105 – Gustave Courbet, <i>Le Château d'Ornans</i> (1855).....	144
Figura 106 – Gustave Courbet, <i>Les Paysans de Flagey, revenant de la foire</i> (s.d.)	144
Figura 107 – Almeida Júnior, <i>Moça com livro</i> (s.d.)	147
Figura 108 – Gustave Courbet, <i>A leitora</i> (s.d.)	147
Figura 109 – Jean-Jacques Henner, <i>Mulher lendo um livro</i> (c. 1870).....	148
Figura 110 – Jean-Jacques Henner, <i>A leitora</i> (1870-1880)	148
Figura 111 – Almeida Júnior, <i>Repouso</i> (s.d.)	148
Figura 112 – Gustave Courbet, <i>A rede</i> (1844)	148
Figura 113 – Ernest Duez, <i>Em repouso</i> (s.d.).....	148
Figura 114 – Almeida Júnior, <i>O ator</i> (1882).....	156
Figura 115 – Almeida Júnior, <i>Retrato masculino</i> (1882).....	156
Figura 116 – Almeida Júnior, <i>Mosqueteiro</i> (s.d.).....	156
Figura 117 – Édouard Manet, <i>Garoto com espada</i> (1861).....	156
Figura 118 – Édouard Manet, <i>Filósofo</i> (1854-1867).....	156
Figura 119 – Édouard Manet, <i>O artista - retrato de Marcellin Desboutin</i> (1875).....	156
Figura 120 – Almeida Júnior, <i>Garoto com Banana</i> (1897).....	157
Figura 121 – Almeida Júnior, <i>O Garoto</i> (1882).....	157
Figura 122 – Édouard Manet, <i>Garoto das cerejas</i> (1858).....	157
Figura 123 – Édouard Manet, <i>Bolhas de sabão</i> (1867).....	157

Figura 124 – Édouard Manet, <i>O trapeiro</i> (1869)	158
Figura 125 – Almeida Júnior, <i>Mendigo da Tabatinguera</i> (1898)	158
Figura 126 – Almeida Júnior, <i>No atelier</i> (1898)	158
Figura 127 – Édouard Manet, <i>Retrato de Eva Gonzáles</i> (c. 1869).....	158
Figura 128 – Almeida Júnior, <i>Paisagem Rústica com Pontes e Casas</i> (s.d.).....	164
Figura 129 – Almeida Júnior, <i>Pedra da Itapuca</i> (s.d.).....	164
Figura 130 – Almeida Júnior, <i>O marroquino</i> (1880)	164
Figura 131 – Almeida Júnior, <i>Figuras de Paris, Versalhes</i> (1880)	166
Figura 132 – Almeida Júnior, <i>Peregrino</i> (1894).....	166
Figura 133 – Almeida Júnior, <i>Paisagem do Rio Piracicaba</i> (s.d.).....	166
Figura 134 – Almeida Júnior, <i>Paisagem fluvial</i> (1899)	167
Figura 135 – Almeida Júnior, <i>Paisagem do Sítio do Rio das Pedras</i> (1899).....	167
Figura 136 – Almeida Júnior, <i>Paisagem</i> (1890).....	167
Figura 137 – Almeida Júnior, <i>Cabeça de caipira</i> (1893).....	168
Figura 138 – Almeida Júnior, <i>Rua de São Paulo antigo</i> (s.d.).....	168
Figura 139 – Almeida Júnior, <i>Natureza morta</i> (s.d.).....	168
Figura 140 – Almeida Júnior, <i>A moreninha</i> (s.d.)	169
Figura 141 – Almeida Júnior, <i>A caipirinha</i> (1898)	169
Figura 142 – Pierre-Auguste Renoir, <i>Retrato de Jeanne Samary</i> (1877).....	169
Figura 143 – Pierre-Auguste Renoir, <i>Rosa e Azul</i> (1881)	169
Figura 144 – Almeida Júnior e Rosa Bonheur, <i>Paisagem com cavalos</i> (s.d.).....	170
Figura 145 – Rosa Bonheur, <i>Caça</i> (1887).....	170
Figura 146 – Rosa Bonheur, <i>A colheita do feno</i> (s.d.).....	170
Figura 147 – Jules Bastien-Lepage, <i>Colheita de outubro</i> (1879).....	171
Figura 148 – Jules Bastien-Lepage, <i>Amor rural</i> (1882).....	171

Figura 149 – Jules Bastien-Lepage, <i>Dia de finados</i> (1882)	171
Figura 150 – Jules Bastien-Lepage, <i>Crianças pescadoras</i> (1881)	171
Figura 151 – Jules Bastien-Lepage, <i>Indo para a escola</i> (1882)	171
Figura 152 – Jules Bastien-Lepage, <i>O mendigo cego</i> (1882)	171
Figura 153 – Jules Bastien-Lepage, <i>Pas meche</i> (1882)	171
Figura 154 – Jules Bastien-Lepage, <i>Pauvre fauvette</i> (1881)	171
Figura 155 – Almeida Júnior, <i>A noiva</i> (1886)	172
Figura 156 – Jules Bastien-Lepage, <i>A comungante</i> (1875)	172
Figura 157 – Almeida Júnior, <i>Recado difícil</i> (1895)	172
Figura 158 – Jules Bastien-Lepage, <i>Mendigo</i> (1880)	172
Figura 159 – Jules Bastien-Lepage, <i>Le Foins</i> (1877)	173
Figura 160 – Léon-Augustin Lhermitte, <i>Moissonneurs à Mont-Saint-Pere</i> (s.d.)	173
Figura 161 – Jules Breton, <i>Verão</i> (1891)	173
Figura 162 – Gioacchino Toma, <i>Le corallaie</i> (s.d.)	174
Figura 163 – Almeida Júnior, <i>Cabeça de cigana ou A italianinha</i> (s.d.)	174
Figura 164 – Silvestro Lega, <i>Il bindolo</i> (1863)	175
Figura 165 – Almeida Júnior, <i>Apertando o lombo</i> (1895)	175
Figura 166 – Albert Anker, [sem título e data]	179
Figura 167 – Konrad Grob, <i>O pintor na visita de estudo</i> (1872)	179
Figura 168 – Wilhelm von Kobell, <i>Cavaleiros no Lago Tegernsee</i> (1824)	179
Figura 169 – Ferdinand Georg Waldmüller, <i>Crianças na janela</i> (1853)	179
Figura 170 – Ferdinand Georg Waldmüller, <i>Na oficina do ferreiro</i> (1854)	179
Figura 171 – Almeida Júnior, <i>Buscando inspiração</i> (1889)	180
Figura 172 – Almeida Júnior, <i>Retrato de D. Pedro II</i> (1889)	180
Figura 173 – Antonio Ferrigno, <i>Floresta Tropical</i> (1893)	186

Figura 174 – Almeida Júnior, <i>Dengosa</i> (década de 1880)	187
Figura 175 – Rodolfo Amoedo, <i>Estudo de mulher</i> (1884)	187
Figura 176 – Alexandre-Louis Leloir, <i>Garota marroquina tocando instrumento de cordas</i> (1875).....	187
Figura 177 – Rodolfo Amoedo, <i>Busto de Adelaide Amoedo, aos vinte anos</i> (1892)	188
Figura 178 – Almeida Júnior, <i>O pintor Belmiro de Almeida</i> (1898).....	189
Figura 179 – Oscar Pereira da Silva, <i>Criação da Vovó</i> (1895)	192
Figura 180 – Oscar Pereira da Silva, <i>Figura</i> (1898)	192
Figura 181 – Oscar Pereira da Silva, <i>O velho</i> (1898).....	192
Figura 182 – Oscar Pereira da Silva, <i>Paisagem</i> (1895).....	192
Figura 183 – Oscar Pereira da Silva, <i>Cena de Fazenda</i> (1896)	192

ABREVIATURAS

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
EGBA	Exposição Geral de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IHGSP	Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
IHGP	Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MP	Museu Paulista da Universidade de São Paulo ou Museu do Ipiranga
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 O MITO	31
2.1 Os diálogos de Almeida Júnior com a imprensa.....	32
2.2 Os textos jornalísticos e a construção do mito	36
2.3 O modernismo e a afirmação da modernidade.....	43
2.4 A percepção da obra almeidiana pós-modernismo	46
2.5 Lourenço e a maturidade da crítica almeidiana	51
2.6 A questão da luminosidade em Almeida Júnior	54
2.7 Estudos atuais: investigação e ficção	60
2.8 Caipira ou pintor de caipiras?	63
2.9 O artista que conquistou caipiras...e paulistas.....	66
3 A MODERNIDADE VELADA	76
3.1 O conceito de modernidade	77
3.2 O tradicionalismo aparente: estudos na AIBA	82
3.2.1 <i>Indícios da modernidade</i>	88
3.3 O contato com a modernidade: École de Beaux-Arts	90
3.3.1 <i>Salon Officiel: academicismo</i>	95
3.3.2 <i>Relativizando o Salon: feições modernas</i>	97
3.4 Aspectos modernos em representações tradicionais	103
3.4.1 <i>O caso do “velho maluco”</i>	104
3.4.2 <i>Depois do banho</i>	105
3.4.3 <i>O derrubador brasileiro</i>	106
3.4.4 <i>Fuga para o Egito e arte italiana</i>	109
3.5 Considerações sobre as mudanças na paleta pós-1882	111
3.6 Mescla entre modernidade e tradição: obras para vender e expor	113
3.6.1 <i>A mostra de 1882</i>	113
3.6.2 <i>Exposição Geral de Belas Artes – AIBA: 1884</i>	114
3.6.3 <i>Caipiras negaceando</i>	116
3.6.4 <i>Do particular para o público – ENBA: 1894</i>	118

3.6.5 <i>Os últimos anos de vida: afirmação do regionalismo</i>	124
3.6.6 <i>O moderno no tradicional: imagens sacras e retratos</i>	132
 4 A MODERNIDADE ASSIMILADA.....	139
4.1 Courbet e o realismo	143
4.2 Manet e o olhar	149
4.3 Impressionismo	159
4.4 Os acadêmicos secundários.....	169
4.5 Arte italiana e Almeida Júnior	173
4.6 Outros diálogos	176
4.7 Novas viagens para a Europa	177
4.7.1 1887	178
4.7.2 1889	180
4.7.3 1891	181
4.7.4 1896	182
4.8 A compreensão da modernidade no Brasil finessecular	183
4.8.1 <i>Modesto Brocos e Antonio Ferrigno</i>	185
4.8.2 <i>Rodolfo Amoedo</i>	186
4.8.3 <i>Belmiro de Almeida</i>	188
4.8.4 <i>Artistas paulistas</i>	189
 5 CONCLUSÃO.....	193
 BIBLIOGRAFIA	198
 ANEXOS	213

1 INTRODUÇÃO

O preconceito da arte moderna para com a arte acadêmica foi o grande entrave ao estudo do século XIX. Entendia-se como acadêmica qualquer obra produzida na Academia de Belas Artes ou conforme os moldes determinados por ela. Seja por frequentarem ou por lecionarem na instituição, neoclássicos, românticos, realistas e naturalistas receberam o mesmo rótulo: o de acadêmicos. O século XX, ao considerar-se mais sábio e racional, portanto, mais verdadeiro, legava certo desprezo ao oitocentos.¹ Assim, a crítica de arte novecentista, influenciada pelo modernismo, não observou as diferenças estilísticas ou as intenções artísticas do XIX, muito menos as discussões que ocorreram no âmbito da própria Academia, o que:

“resultou na dificuldade de verificar, na produção brasileira, as claras ressonâncias dos movimentos europeus contemporâneos (romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo); induziu a que fossem tomadas [as produções artísticas brasileiras] como expressões menores, incapazes de atingir o grau de qualidade da matriz européia [...] e ofuscou o entendimento do processo de academização daqueles movimentos na própria Europa.”²

Delacroix, ícone do movimento romântico e inspiração para a geração impressionista, foi considerado um revolucionário na primeira metade do século XIX. Sua arte, por fugir aos preceitos da Academia, foi tida como subversiva. Mas o fato de o artista ter lecionado na *École de Beaux-Arts* por alguns anos já foi suficiente para o modernismo defini-lo como acadêmico. Como relacionar o romantismo ao academicismo se a própria oficialidade refutou o movimento? Um olhar mais atento revelaria que o século XIX não foi predominantemente clássico, ou seja, que sua produção não se limitou aos muros da Academia de Belas Artes. Muitos alunos e professores se afastaram das determinações da instituição, durante ou após o seu curso. Rotular o oitocentos como acadêmico é generalizar sua trajetória.

O presente estudo foi iniciado partindo desta constatação de que o século XIX é ignorado pelos manuais de arte brasileira. Surgiu, inicialmente, uma intensa curiosidade de reconhecer uma época pouco distinguida pelos livros e pelos professores de arte. A atração por José Ferraz de Almeida Júnior foi imediata. Diante de tantos outros pintores oitocentistas, aquela sensibilidade luminosa encantou. O artista ituano era singular e sua unicidade poderia gerar interessantes discussões. O encantamento pela obra almeidiana aumentou paralelamente ao prosseguimento dos estudos.

¹ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. p. 18.

² PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.1, 2006. p. 130.

As leituras iniciais para a escrita do projeto de pesquisa abordavam não apenas o contexto artístico oitocentista brasileiro e internacional, mas também as questões políticas e econômicas do Brasil e da França. No segundo momento, a análise concentrou-se na trajetória almeidiana. Ao final destes dois processos foi delineada uma biografia completa do artista, a qual incluía referências de sua vida, de sua produção e analisava também o contexto ao qual elas se ligavam. O exame da situação política, econômica e social da França e do Brasil (com especial atenção para São Paulo) na segunda metade do século XIX auxiliou no delineamento dos fatores que teriam influenciado indiretamente na demanda por certos tipos de obras.

No terceiro momento da pesquisa, quando as leituras já estavam relativamente inteiradas da produção almeidiana e do contexto oitocentista, foram iniciados os questionamentos dos textos. O que estava escrito nos livros mostrou-se muito distante daquilo que se apresentava na realidade. Era possível notar certo desconhecimento do contexto cultural do Império, fato originário da negação modernista do século XIX e que levou os estudos sobre a situação acadêmica oitocentista a serem retomados apenas na década de 1970. Felizmente, este foi um processo internacional, mas até hoje pouco tem sido feito e predominam as análises superficiais que não devem ser consideradas críticas de arte. Sobre este processo, afirmou Mariela Hernández:

“Visto através das lentes ‘pró-vanguardistas’, o século anterior tinha sido retratado como uma sucessão de artistas e movimentos que superavam uns aos outros, opondo-se entre si e afastando-se (sobretudo valorativamente) daqueles que eram considerados tradicionais, pouco interessantes, carentes de criatividade ou isentos de novidade.

[...]

A revisão da arte do século XIX que data da década de 1970 revelou uma situação diferente. Descobriu-se, que a arte acadêmica esteve frequentemente ligada às inovações, e que os condicionantes aos quais ela se sujeitava não eram tão rígidos como se pensava. Essa arte não se limitou a ‘copiar’ ou a ‘idealizar’ as imagens produzidas pelos grandes mestres clássicos, negando espaço, como se pensava, à criatividade pessoal. Também não foi, como sustentavam os especialistas, uma serva submissa dos interesses oficiais do Estado.”³

São escassos e precários os estudos sobre a diversidade de estilos e linguagens presentes no século XIX.⁴ Os trabalhos produzidos versam excessivamente sobre Pedro Américo e Victor Meirelles. Muito se fala do neoclassicismo e do romantismo, mas pouco do

³ HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm>>. Acessado em 26 de janeiro de 2011.

⁴ Vale lembrar que no início do século XIX, barroco, rococó e neoclassicismo conviviam na cena artística do país. Na verdade, o processo de academicismo se deu mais intensamente no Rio de Janeiro, ocorrendo a sua expansão para as outras províncias somente em meados do século XIX.

realismo, do naturalismo e ainda menos do impressionismo. Na verdade, a maioria das críticas de arte produzidas no Brasil até a década de 1970 priorizava o período colonial. Isso se deve ao fato de o modernismo ter considerado o Barroco como a verdadeira arte nacional, exaltando as figuras de Aleijadinho e Ataíde. Por terem superado suas dificuldades artísticas utilizando técnicas supostamente “nacionais”, eles foram designados os representantes da arte brasileira. Nem portuguesa, nem européia, mas tipicamente nossa, diriam os modernistas. Uma arte identificável como originária desta terra, sem traços de estrangeirismo, o que explica a pouca atenção conferida ao século XIX e a adoração barroca nos manuais de arte brasileira.

Dentre os trabalhos que podem figurar como de extrema relevância para a análise do século XIX, poucos foram escritos na primeira metade do século XX, quando ainda reinava a negação ao academicismo. Das obras recentes de maior importância sobre a arte oitocentista destacam-se os nomes de Jorge Coli (2005), Maraliz Christo (2005) e Sonia Gomes Pereira (2008). Nestes casos, a arte acadêmica é analisada em sua complexidade, diferentemente do que ocorria nos textos do início do século XX, impregnados de preconceitos e prejulgamentos desfavoráveis ao XIX.

A relativização da concepção de arte acadêmica imposta pelas leituras permitiu uma análise mais aprofundada da produção almeidiana. Permaneceu, porém, um profundo incômodo ao observar que os textos versavam apenas sobre as pinturas regionalistas e o caipirismo de Almeida Júnior, ignorando as demais facetas de sua extensa obra. As telas que escapavam ao padrão acadêmico ou ao regionalismo eram simplesmente ignoradas. Parecia haver um esforço dos estudiosos no sentido de mantê-lo limitado à redoma nacionalista criada pelo modernismo. Foi preciso entender a lógica e os objetivos do Movimento Modernista para só então compreender a motivação e o ponto de partida daquelas biografias.

Os mais proeminentes textos escritos sobre José Ferraz de Almeida Júnior são os livros de Gastão Pereira da Silva e Vicente de Azevedo, e as dissertações de Daniela Carolina Perutti e Maria Cecília França Lourenço. Relevantes artigos e comentários críticos foram ainda escritos por Aracy Amaral, Alfredo Galvão, Francisco Acquarone, Gilda de Mello e Souza, Jorge Coli, Luís Martins, Mario Barata, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Quirino Campofiorito, Rodrigo Naves, Sérgio Milliet, Tadeu Chiarelli e Sonia Gomes Pereira.

Desmitificada a produção e a personalidade de Almeida Júnior, teve início o questionamento das suas obras. Sem forçar um encaixe das mesmas em certas concepções

estilísticas pré-determinadas, questionando-as em sua essência, o que elas responderiam? Veremos ao longo deste trabalho quais foram as respostas encontradas. Mas se o código pictórico almeidiano não era absolutamente acadêmico ou nacionalista, tornou-se fundamental conhecer melhor o universo artístico que ele contactou ao longo de sua vida. Para compreender as referências utilizadas em sua trajetória, fez-se necessário um exaustivo levantamento das imagens visualizadas no *Salon Officiel* francês e nas exposições de Belas Artes brasileiras. Ficou claro que Almeida Júnior foi artista de múltiplas linguagens, que estabeleceu diferentes diálogos com as mais variadas técnicas artísticas e que seu pincel mudava de acordo com os objetivos da produção.

Díspares fontes foram utilizadas para chegar ao arrolamento das telas vistas pelo ituano. Esta busca levou a outra constatação: Almeida Júnior entrou em contato com a modernidade não apenas através dos órgãos oficiais, mas também a buscou por meios próprios. Dialogou com obras modernas que não haviam sido expostas em mostras acadêmicas e contactou o impressionismo ainda em 1880, quando era supostamente um dedicado aluno da *École de Beaux-Arts* parisiense. Estas descobertas mudaram o rumo da pesquisa. Como ignorar uma modernidade tão escancarada e permanecer endossando o discurso modernista? Almeida Júnior não era um caipira tímido e nem poderia ser classificado apenas como um pintor de caipiras. Sua produção era extensa e multifacetada, complexa demais para ser vista como uma simples caricatura do regional. Era preciso questioná-la com mais propriedade, libertá-la de preconceitos e reavaliar suas motivações.

A utilização da obra de arte como fonte para este trabalho deveu-se à própria escassez de documentos referentes à produção e à trajetória de Almeida Júnior. Pouca coisa foi deixada pelo pintor, o que talvez seja fruto de um pedido seu. Segundo relata Pedro Carradore, em carta ao amigo Dr. José Maurício Sampaio Viana datada de 1896 Almeida teria exigido que todos os papéis encontrados no ateliê na Rua da Glória, em caso de sua morte, fossem incinerados.⁵ A produção artística, porém, felizmente não permaneceu obliterada. Logo após seu falecimento foi organizada uma mostra de todas as telas encontradas no ateliê ou em mãos de colecionadores. Alguns amigos, na póstuma homenagem ao artista, abriram a exposição em 11 de janeiro de 1900:

“Quando Almeida Júnior desapareceu, organizaram seus amigos uma exposição de piedoso preito de saudade e admiração, reunindo várias dezenas de telas.

⁵ CARRADORE, Hugo Pedro. **Os caminhos de Almeida Júnior: o criador do realismo brasileiro**. Piracicaba: Prefeitura de Piracicaba, IHGP, 2001. p. 33.

*Deveu-se esta iniciativa sobretudo aos Drs. João Maurício Sampaio Viana, Alfredo Pujol e Manuel P. Villaboim se bem estamos lembrados, sendo o primeiro, amigo íntimo do artista, o principal animador desse certame de que se fez notícia explicativa, acompanhada de catálogo hoje raro.*⁶

Segundo Vicente de Azevedo, o Catálogo desta exposição, ao preço de 500 réis, listava 130 telas.⁷ É desconhecido o paradeiro de muitas obras constantes na mostra. Os pertences do pintor também foram perdidos, diluídos entre amigos e ilustres compradores de seu espólio. Os quadros sobreviventes constituem apenas uma pequena parte de toda a sua produção. Grandes instituições guardam prestimosa coleção, mas as exposições permanentes contam com lamentável número de obras. Além disso, o acesso aos acervos é dificultado por inumeráveis exigências burocráticas. Particularmente, devo agradecer a atuação de Eunice M. Sophia, Coordenadora do Acervo do MASP, que, percebendo as dificuldades desta pesquisa e a necessidade do contato direto com a obra, gentilmente me abriu as portas do acervo de tão importante instituição. O Museu de Arte de São Paulo abriga sete telas do pintor.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo guarda a maior coleção de quadros almeidanos, totalizando 47 exemplares, dos quais apenas cerca de 20 permanecem em exposição permanente. O Museu Paulista e o Museu Nacional de Belas Artes também conservam telas de Almeida Júnior. O somatório dessas obras não alcançaria o total de 100, ou seja, um terço de tudo o que foi produzido pelo artista durante sua trajetória. Onde estariam as outras 200 imagens? Provavelmente algumas se encontram em mãos de particulares e outras não resistiram à passagem do tempo.

Esta dissertação será baseada na concepção de Jorge Coli de que “*é preciso partir da obra*”⁸ para dar plena significação ao objeto artístico. Coli é um defensor da obra de arte como fonte documental. Em seu livro, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, o pesquisador rechaça as categorias estilísticas por considerá-las conceitos relativos, ou seja, dependentes do contexto cultural do observador. Para Coli, o olhar sobre a obra de arte e o processo de interrogação da mesma são etapas que levam o crítico a perceber suas características essenciais:

“Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define.

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo ‘Vitor Meireles é romântico’ ou ‘Pedro

⁶ TAUNAY, Afonso de Escagnolle. José Ferraz de Almeida Júnior. In: Antiquilhas de São Paulo. **Revista do IHGSP**, v. 47, 1950. p.97.

⁷ AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior**: o romance do pintor. São Paulo: Editora Própria, 1985. p. 67.

⁸ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. p. 21.

Américo é acadêmico', projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meireles ou Américo são ou não são clássicos, são ou não são românticos, são ou não são pré-modernos – o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados –, é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.”⁹

O autor considera que o instrumento do pesquisador deve ser, portanto, o olhar (que permite a concepção da obra tal qual ela se apresenta); e não as categorias estilísticas (as quais deturpam a visão e levam à manipulação dos pontos de vista para encaixar a tela em grupos pré-definidos). Coli ressalta ainda que o ato de apenas observar a composição não seria suficiente, tornando-se necessário também compreender as inter-relações culturais reveladas pelos quadros:

“Assim, desaprendemos que os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas de Meireles e Américo – ou de qualquer outro pintor da época – são tão constitutivos da imagem quanto as cores e as pinceladas. Um dos pontos importantes é que a pintura do século passado – e não apenas a dita ‘oficial’ – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens, recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido. Foi a partir do impressionismo que a idéia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmoniosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, atualizado.”¹⁰

A referência às tradições pictóricas nas telas oitocentistas não seria resultado de certa pobreza artística, mas sim uma maneira de legitimar a obra, inserindo nela os conceitos já consolidados pelas gerações passadas. Neste sentido, Coli mostra-se claramente contrário à utilização do termo “arte acadêmica” por considerá-lo pejorativo e muito restrito para a complexidade contextual do século XIX. A pretensa uniformidade da arte oitocentista propalada pela historiografia modernista seria, portanto, um engano: ela poderia surpreender, bastando colocar as questões adequadas.

Por fim, Jorge Coli recrimina a tônica intelectual da crítica artística, que teria levado à predominância das teorias sobre as obras. Em consonância com este trabalho, ele defende uma análise que mescla intuições, questionamentos e observação. A descrição de teorias complexas, na maioria das vezes, não se adequaria por completo à obra do artista analisado.

⁹ Ibidem, p. 11-12.

¹⁰ Ibidem, p. 14-16.

Tal faculdade seria ainda mais legítima no caso de um pintor tão diverso quanto Almeida Júnior. Para compreender a sua obra é preciso um olhar atento sobre a mesma e desintoxicado de pré-concepções. Torna-se necessário, como alertou Coli, questionar adequadamente a tela, analisar seu contexto e observar sua composição:

“Como vencer os escolhos de uma análise que exige os próprios meios mentais da cultura na qual o artista encontrava-se banhado? Buscando alimentar-se dessa cultura. Por onde Meireles, Pedro Américo, Alexandrino ou Almeida Júnior passaram em sua formação? Que tipo de leitura podia ter? Que contatos intelectuais?”¹¹

Dentro da historiografia internacional, Arnold Hauser foi outro defensor da observação atenta da obra de arte e de seu questionamento. Para o estudioso, a análise de qualquer tela seria uma questão subjetiva, encetada pelos próprios pesquisadores e pelo contexto de suas apreciações. Assim, cada geração enxergaria a produção artística anterior de acordo com sua vivência:

“Uma obra de arte é um desafio; não a explicamos, ajustamo-nos a ela. Ao interpretá-la, fazemos uso dos nossos próprios objetivos e esforços, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e de pensar.”¹²

O diferente entendimento da tela conforme o contexto de quem a percebe, se deveria ao fato de que *“nenhuma obra de arte possui significado completo e definido desde o verdadeiro início, um significado imutável e final.”¹³* Buscando compreendê-la melhor, Hauser considerava fundamental para o historiador da arte conhecer os objetivos do artista na produção de sua tela, ou seja, a mensagem que ele desejava transmitir ao público: *“uma obra de arte é comunicação”¹⁴*, afirmou. Assim, um quadro seria resultado da reunião de três fatores: psicológicos, sociológicos e estilísticos.¹⁵ Peter Burke também atentou para a fragilidade da análise da obra de arte:

“Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler a pintura nas ‘entrelinhas’ e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. Há perigos evidentes neste procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura e de modo eficaz é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. [...] Esboços, por exemplo, desenhados a partir de cenas reais da vida e libertos dos constrangimentos do ‘grande estilo’ são

¹¹ COLI, Jorge. Op. cit., p. 17.

¹² HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. 2ª ed. Lisboa: Presença, 1998. p. 11.

¹³ Ibidem, p. 217.

¹⁴ Ibidem, p. 13.

¹⁵ Ibidem, p. 20.

mais confiáveis como testemunhos do que o são pinturas trabalhadas posteriormente no estúdio do artista.”¹⁶

Burke insiste em dizer que “o significado das imagens depende do seu contexto social”¹⁷ e endossa a concepção de Hauser de que é preciso saber quem produziu, quando e com qual objetivo. Segundo estes historiadores, é fundamental observar a cultura na qual a imagem foi produzida, sob qual governo político, as circunstâncias sociais e econômicas em que a tela foi encomendada e onde se pretendia originalmente exibi-la. Em conformidade com estes entendimentos, o presente trabalho carrega a preocupação de contextualizar e questionar a trajetória de Almeida Júnior, objetivando, com isso, minimizar o processo de intoxicação da análise.

A atual pesquisa será desenvolvida sobre três eixos: a identificação dos mitos criados pelos biógrafos do artista, o contexto em que sua trajetória se insere e as referências às quais podemos associar o trabalho de Almeida Júnior. O objetivo será demonstrar que a mitologia criada em torno de sua personalidade é majoritariamente falsa. Na verdade, os trejeitos caipiras não seriam indicativo de seu comportamento artístico. Almeida ousou muito para um Brasil essencialmente acadêmico, buscou modernizar-se e atualizar-se, foi um estudioso persistente e multifacetado, diferindo do caipira tímido e incapaz de compreender a modernidade, como concebido pelos escritores modernistas.

Ao longo de sua vida, o ituano incorporou diferentes linguagens artísticas e a tradição pictórica europeia ofereceu-lhe diversos caminhos a seguir. Utilizando seu senso crítico e observando cuidadosamente o público demandante de seu trabalho, Almeida Júnior selecionava a fatura a ser utilizada. Ele sabia para quem estava produzindo e, portanto, como deveria pintar. A habilidade técnica unida ao sucesso financeiro permitiu que ele optasse pela fatura que melhor atendia aos motivos da tela e de seu comprador. Sua composição clássica era geralmente utilizada em retratos e pinturas religiosas. Já as cenas de gênero traziam pincelada mais livre e acentuada luminosidade. De Courbet, de Manet e da pintura setecentista holandesa lembrou composições, temas e a fatura realista; mas também manteve, quando solicitado, o academicismo apregoado por Ingres.

O presente texto objetivou criar uma narrativa que envolvesse desmistificação e observação, retirando Almeida Júnior da “gaveta” nacionalista e caipira em que foi colocado pelo modernismo. Fez-se necessário reconhecer a modernidade que efetivamente se

¹⁶ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: Editora Edusc, 2004. p. 18-19.

¹⁷ Ibidem, p. 225.

manifestou em diversos momentos de sua trajetória, as suas reais motivações pictóricas e os diálogos estabelecidos com as muitas linguagens artísticas das quais dispunha. O questionamento das telas não revelaria um artista caipira e ignorante, distante das questões artísticas de seu tempo, incapaz de articular sua produção e não-sabedor de seu papel na sociedade. Muito pelo contrário. A percepção da obra almeidiana, desligada de pré-conceitos estilísticos e amarras conceituais, permitiria o encontro de um Almeida Júnior atuante artisticamente, estudioso voraz de suas possibilidades, agente cultural da Paulicéia e trabalhador perspicaz. A dissertação pretende mostrar um artista multifacetado e complexo demais para ser reduzido a qualquer categoria estilística, cuja produção deve ser questionada em sua unicidade.

Por outro lado, o trabalho não ambiciona discutir os supostos motivos que teriam levado Almeida Júnior a retratar os caipiras. Este foi o assunto mais debatido por todos os seus estudiosos. Sabe-se que São Paulo estava em processo de construção identitária e que os caipiras foram escolhidos os representantes de um passado genuíno, auxiliando na conformação daquela sociedade. Neste contexto, Almeida os teria pintado mais com um olhar antropológico do que sentimentalista. Além disso, a relativa distância entre a Paulicéia e o Rio de Janeiro teria permitido o aparecimento de uma arte regional, ligada à própria terra paulista, enquanto a Capital permaneceu atrelada aos pressupostos da Academia Imperial e do Governo. Segundo Aracy Amaral, esta relativa independência de São Paulo, somada ao enriquecimento da região e à afirmação do regionalismo, levou, em longo prazo, ao processo de renovação das artes brasileiras que culminaria na Semana de Arte Moderna de 1922.¹⁸ Ana Paula Nascimento arremata:

“Na Paulicéia, a maior parcela das ações advém de particulares, mesmo que tenham alguma relação com o governo. Isso modificará sobremaneira as relações entre artistas, colecionadores e espaços para exposições. Por não haver um grande número de encomendas públicas, muitas obras possuíam pequenas dimensões, o que aumentava a possibilidade de vendas.”¹⁹

Como afirmado, a obra almeidiana foi produto de seu meio e de suas experiências. Por isso a importância de compreender melhor o oitocentos, o qual ainda merece a atenção dos estudiosos. Mesmo com a retomada das pesquisas, o século XIX permanece sendo uma época incompreendida em sua complexidade e beleza. Esta dissertação consiste em mais uma

¹⁸ AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 22 - 35.

¹⁹ NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). **Oitocentos**: arte brasileira do Império à República - Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR/UFRRJ, DezenoveVinte, 2010. p. 73.

contribuição pontual ao estudo do contexto oitocentista, mas ainda faz-se necessário que grandes especialistas no século XIX brasileiro sejam formados. Inserida em tal realidade, a bibliografia utilizada para a elaboração deste trabalho é farta, mas superficial e pouco crítica. A maioria dos títulos consta de artigos e pequenos textos, já que os grandes manuais não contribuíram para uma discussão mais aprofundada. Neste íterim, as alíneas publicadas pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB) conferiram gratas contribuições à análise contextual. Ademais, para avaliar a situação artística brasileira ou francesa, diferentes fontes foram selecionadas. Destes reforços pontuais, construiu-se um trabalho diversificado e repleto de alusões.

O Primeiro Capítulo da dissertação discutirá como o invólucro caipira foi sendo atribuído ao pintor ituano desde as primeiras publicações sobre sua obra, quando o artista ainda estava vivo, prolongando-se às críticas modernistas e chegando aos textos dos séculos XX e XXI. Almeida Júnior foi repetidamente definido como um homem tímido e de trejeitos pacatos, características que passaram a ser constantemente ligadas à sua suposta produção acadêmica e regionalista, de modo a justificá-la. Confundiu-se o homem com a obra, o objeto com o obreiro, concepção que foi sendo difundida ao longo das décadas sem qualquer filtro crítico.

A observação mais atenta de sua personalidade, porém, não revelou um caipira ignorante, mas sim um homem sociável, produtor de uma obra economicamente rentável e politicamente bem relacionado. O questionamento de sua fatura, por outro lado, mostrou que o desenho clássico seria uma clara resposta às exigências oficiais e mercadológicas, e não um retrato fiel de sua produção. Almeida Júnior fez fortuna com sua arte e soube conquistar a oficialidade utilizando-se de repertórios já consagrados, mas também ofereceu à tradicional elite cafeeira paulista temas diferenciados (como o regionalismo). Ele conduziu sua trajetória de maneira a edificar uma imagem de artista experiente, premiado e habilidoso. Tornou-se um dos pintores mais cobiçados da segunda metade do século XIX, transformando-se em ícone da civilização paulistana. Contribuíram para este fato as premiações nas academias de arte pelas quais passou, os aperfeiçoamentos buscados no berço da arte oitocentista (Paris) e seu talento em oferecer ao público comprador exatamente o que ele demandava.

O Segundo Capítulo, por sua vez, manteve o foco na análise das obras almeidianas consideradas tradicionais, observando de que forma elas dialogaram com a modernidade. De maneira velada, Almeida Júnior se utilizou desta correlação (tradicional/moderno) para garantir status à sua obra. Fato é que apenas um homem bem relacionado e conhecedor de

vasto cabedal artístico seria capaz de transitar entre as mais variadas composições, dominando pictoricamente todas elas e utilizando-as conforme seus interesses.

Dentre as obras selecionadas pelo ituano para figurarem nas exposições oficiais e nas suas mostras particulares, muitas carregavam indícios de modernidade. Seja na composição, no tema, na luminosidade ou até mesmo na fatura, estas telas revelaram um artista conectado às possibilidades que o realismo (em suas diversas linguagens) e o impressionismo lhe ofereciam. Veremos como, de forma perspicaz, Almeida Júnior soube obliterar suas referências modernas, fazendo com que elas fossem sentidas apenas como pequenas inovações temáticas, quando, na verdade, elas eram expressas alusões à arte moderna europeia.

O último capítulo da dissertação, por fim, irá mostrar os diálogos explícitos e efetivos que Almeida Júnior estabeleceu com a modernidade, corroborando a tese de que sua personalidade caipira²⁰ é apenas um mito, não representando a realidade de seus caminhos. Muitos dos quadros produzidos pelo artista sem a finalidade da mostra em instituições oficiais e abdicados da preocupação de agradar o público comprador possuíam fatura moderna, entregando-se aos conceitos lumínicos impressionistas e às pinceladas soltas. O ituano foi aqui expressamente moderno, sem filtros ou cautelas. As referências à modernidade cumpririam o papel de diferenciar sua produção, elevando-a aos mais altos patamares artísticos. Elas lhe garantiram certa originalidade reconhecida por seus compradores e pelos críticos de arte oitocentistas, que também visualizavam em Almeida Júnior um artista multifacetado e talentoso. Conectar-se ao que havia de mais atual na arte contemporânea era, já neste momento, sinônimo de desenvoltura e inteligência.

²⁰ O caipira é entendido aqui como o Jeca desenhado por Monteiro Lobato em *Jeca-Tatu*, o capiau tímido e acanhado, ignorante do progresso e das questões urbanas, eleitor da vida rural.

2 O MITO

2.1 Os diálogos de Almeida Júnior com a imprensa

No século XIX eram poucos os livros escritos sobre arte no Brasil, já que o ensino artístico era prioritariamente teórico. A crítica limitou-se, portanto, a ensaios publicados nos jornais, hoje preciosas fontes para o estudo da arte oitocentista.²¹ Foi no Segundo Reinado que o Brasil assistiu à explosão do jornalismo municipal. Se em 1840 existiam apenas três periódicos no país, em 1889 eles já somavam 26, crescendo também o número de jornais informativos (se comparados às folhas essencialmente políticas) e o período de existência das publicações. Os tabloides tornaram-se mais especializados e maiores, fazendo aumentar também os investimentos publicitários, o número de assinantes e a venda avulsa, inaugurada pelo *Estado de São Paulo*.²²

O relacionamento de Almeida Júnior com a imprensa tornou-se mais efetivo e profícuo ao longo de sua trajetória. O pintor constantemente procurava as redações para divulgar o seu trabalho ou relatar seus feitos, objetivando tornar-se cidadão notório e artista visado. Por outro lado, a variedade de artigos encontrados nos jornais da segunda metade do século XIX é indicador do seu sucesso. A imprensa noticiava suas viagens, o prosseguimento de seus estudos e as premiações oficiais, além de exposições, vernissages e compra de telas. Temos notícia também de alguns artigos de autoria do próprio ituano: desde escritos simples (como o que agradece a cirurgia feita nos olhos de seu pai ou convida para missa de sétimo dia do mesmo), passando pelos vários que anunciam seus préstimos e exposições, chegando ao mais importante deles, o pedido de desculpas a Benedito Calixto (no qual ele inseriu suas opiniões pessoais a respeito da arte).²³

Logo após ser recebido com grande júbilo por ocasião de seu regresso da Europa (em 1882), Almeida Júnior não só escreveu um artigo em agradecimento ao povo ituano, como também visitou a redação do *Correio Paulistano* para comunicar que estava viajando ao Rio de Janeiro, de onde logo voltaria para estabelecer um ateliê em São Paulo.²⁴ Ao retornar, noticiou a abertura do ateliê e divulgou seus préstimos: “*propõe-se ele a fazer qualquer*

²¹ PEVSNER, Nikolaus. O século XIX. In: **Academias de Arte: pasado y presente**. Madrid: Catedra, 1982. p. 158.

²² IPANEMA, Marcello. A imprensa no Segundo Reinado. **Revista do IHGB**, n. 314, jan./mar. 1977, p. 226-258.

²³ ALMEIDA JÚNIOR. **A Benedito Calixto**. *Correio Paulistano*. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

²⁴ Almeida Júnior. **Correio Paulistano**. São Paulo, 10 dez. 1882. 2ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. *Ibidem*. p. 294.

trabalho inerente à sua profissão, como pintor histórico e retratista, e bem assim ensinar desenho, pintura e noções de perspectiva e anatomia.”²⁵ Mesmo não sendo pintor histórico por excelência, já que durante seu curso na AIBA só temos conhecimento de uma obra desse feitio que tenha pintado (*Belizário a esmolar*), ele anuncia esta atividade. Fato é que o artista sabia quais ramos da pintura lhe garantiriam o alento.

As premiações conferidas a Almeida Júnior eram lembradas pelas publicações e lhe denotavam certa notoriedade. As honrarias outorgadas pelas instituições oficiais eram vistas como selos de garantia da boa qualidade do pintor, que assim se destacava entre os inúmeros artistas que atuavam no Brasil. Os lauréis estrangeiros possuíam ainda mais peso e não foram ignorados pelos jornais brasileiros. Em 1878, um periódico divulgou que ele recebera condecorações por parte da *École de Beaux-Arts*, onde estudava então:

*“Além de haver feito o brilhante concurso que lhe deu entrada nas aulas que frequenta, acaba, segundo diz o jornal La France, de entrar em um certame terrível do qual saiu coberto de glória: no concurso havido da Escola de Belas Artes de Paris coube-lhe uma medalha na parte relativa à pintura, e teve menção honrosa na qual se refere à anatomia comparada.”*²⁶

O noticiário da exposição de *Aurora*, em 1883, marcou o início de uma publicidade que se tornaria hábito ao longo da trajetória de Almeida Júnior. Um jornalista do *Correio Paulistano* informava ter visitado o ateliê do artista, o que provavelmente ocorreu a convite do mesmo, dizendo que ele “*pretende expor a sua tela do dia 25 ao dia 28 do corrente mês, entre 10 e 3 horas do dia e 7 e 8 da noite, em seu ateliê, à rua da Princesa n. 11.*”²⁷ A partir de então, tornou-se comum o anúncio em jornais de suas mostras públicas ou particulares. Os chamados “vernissages” ficavam primeiramente restritos a um público mais selecionado (imprensa, políticos, alta sociedade) e só depois eram abertos à população em geral:

“Fomos ontem convidados pelo distinto pintor paulista sr. Almeida Júnior para ver sua exposição de quadros, à R. Da Glória, n. 62, amanhã ao meio-dia.

*Sabemos que além da imprensa foram também convidados os ilustres secretários desse Estado.”*²⁸

²⁵ Ateliê de pintura. **Imprensa Ytuana**. Itu, 5 abr. 1883. 2ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 8.

²⁶ MOTTA JÚNIOR, Cesário. Um paulista distinto. **Imprensa Ytuana**. Itu, 7 jul 1878, p. 3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 5.

²⁷ Almeida Júnior. **Correio Paulistano**. São Paulo, 24 maio 1883. 3ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., 2007, p. 294.

²⁸ Exposição de Pintura. **Correio Paulistano**. São Paulo, 16 jun. 1895. 1ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 300.

A exposição só seria aberta para todo o público dois dias depois, o que demonstra a preocupação do ituano em manter relações mais estreitas com a imprensa e a elite paulista. Assim como as inaugurações, o encerramento das mostras também era lembrado, constituindo-se um esforço publicitário para convocar as últimas visitas:

*“O festejado artista Almeida Júnior, autor da magnífica tela a Partida da Monção, nos pede que comuniquemos ao público que a 15 de maio será encerrada a exposição daquele quadro, que se acha em um barracão montado especialmente.”*²⁹

A partir de 1895, Almeida Júnior passou a expor juntamente com seus alunos em eventos constantes no seu ateliê. Nas duas maiores mostras em conjunto, ocorridas em 1895 e 1899, o próprio “*mandou publicar na Seção Livre dos principais jornais paulistanos um anúncio em que informava sobre sua exposição.*”³⁰ Mas a divulgação de tais episódios não era a única preocupação do ituano. Sua acuidade publicitária o fazia manter a sociedade atenta aos seus progressos artísticos. Assim, antes de partir para a Europa em 1887, visitou a redação do jornal *A Província de São Paulo* para noticiar sua viagem de aprimoramento no principal centro de arte do mundo:

*“Recebemos ontem a visita de despedida deste ilustre artista, que parte amanhã para a Corte, donde pretende seguir para a Europa. O nosso distinto compatriota vai ao velho mundo a fim de tornar mais hábil ainda o seu já amestrado pincel. Desejamos-lhe feliz viagem e muitos triunfos.”*³¹

Almeida Júnior queria ser lembrado em sua ausência e demonstrar que era um artista à procura de aprimoramento constante. A comprovação de que tal prática era intencional é o fato de, em 1896, ele ter repetido a mesma estratégia em nova viagem para a Europa, quando visitou a redação do *Correio Paulistano* pretendendo “despretensiosamente” se despedir. Mas também os retornos eram lembrados e a publicação de pequenas notas nos jornais era a sua maneira de dizer, para um número incontável de paulistas, que ele estava de volta e oferecia seus serviços.

Além de noticiar cada passo de Almeida Júnior, a imprensa regularmente publicava artigos elogiosos à produção do pintor. Os textos exaltavam sobremaneira a habilidade do artista, assumindo um tom exageradamente piegas. Sobre um de seus incontáveis retratos,

²⁹ A Partida da Monção. **Diário Popular**. São Paulo, 28 abr. 1898. 3ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., 2007, p. 21.

³⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 184.

³¹ Almeida Júnior. **A Província de São Paulo**. São Paulo, 27 fev. 1887. 1º cad., 4ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p.11.

encontramos a narração de certo articulista que, utilizando-se de critérios um tanto primários da crítica de arte, elogia a veracidade da tela almeidiana:

“É um trabalho artístico executado por um mestre na arte do desenho e da pintura.

Expressão, naturalidade, colorido, jogo de luz, semelhança – tudo ali se encontra naquele quadro onde se destaca, imponente e ereta, a bela figura do venerado e finado mestre [...].

A sombra da beca que cai sobre o assoalho é de magnífico efeito!

E o rosto? E as mãos? E...o todo, enfim?

Tudo – magistral! Eis o termo.

Em qualquer galeria de pintura, na Europa, este retrato poderia ser colocado sem temor de confronto. Almeida Júnior é um artista apaixonado de sua arte, e por isso é merecedor de todos os aplausos.

Carlos Gomes na música e Almeida Júnior na pintura – eis as duas grandes glórias artísticas da província de S. Paulo.

Honra ao grande artista e à nossa província!”³²

Fato é que os autores não lhe poupavam elogios. Em odes apaixonadas, extrapolavam sua atuação como críticos imparciais e tornavam-se venerados observadores da obra almeidiana. Segundo Maria Cecília França Lourenço, estudiosa que analisou detalhadamente a relação do ituano com a imprensa, isso se dava pela falta de conhecimento artístico dos próprios jornalistas:

“Predominavam, portanto, uma análise e crítica em que o autor compunha com palavras uma peça redundante, ou seja, repetindo em outra linguagem o que o tema já expressara com imagens. Esse caráter descritivo refletia, sem dúvida, uma posição do público, não iniciado artisticamente, que ao se deparar com um quadro estabelece ainda hoje o mesmo tipo de questões: o que é, qual o significado, é virtuoso na produção do real?”³³

Lourenço ainda lembra que a prática de utilizar a imprensa, seja para noticiar viagens de aperfeiçoamento, congratulações, vernissages ou para se mostrar ao público comprador, não era uma prática comum no Brasil. Tal fato já faria do ituano um artista único no cenário nacional e nos mostraria um Almeida Júnior distante da mitologia caipira. Veremos agora como os críticos de arte e articulistas analisaram as obras e, principalmente, o caráter de Almeida quando ele ainda estava vivo. Wenceslau de Queirós, Ezequiel Freire, Tristão Mariano da Costa, Alfredo Camarate e Oscar Guanabara destacam-se entre os apaixonados escritores oitocentistas responsáveis por envolvê-lo no invólucro caipira que o perseguiria por

³² Retrato a óleo. **Correio Paulistano**. São Paulo, 19 abr. 1888. 6ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 296.

³³ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 191.

mais de cem anos. É importante observar que a construção do mito almeidiano começa ainda no século XIX.

2.2 Os textos jornalísticos e a construção do mito

A análise das críticas jornalísticas ao trabalho de Almeida Júnior se insere numa perspectiva mais ampla, na qual devemos considerar a intenção de tais publicações, noticiadas quando o artista ainda era vivo, e sua consequente repercussão. Almeida assistiu à divulgação de textos que ensaiavam sua fama caipira. A conformação do mito, por mais contraditório que possa parecer, ocorreu sob sua vigilância, já que os primeiros ensaios datam do século XIX. São pequenos artigos publicados em jornais de São Paulo, Itu e Rio de Janeiro. Tais fontes nos revelam como o simbolismo caipira já teria sido criado em torno do pintor décadas antes dos escritos modernistas, que enfatizariam este rótulo. Por que permanecemos vendo Almeida Júnior como um caipira e não apenas como um pintor de caipiras? Ou ainda, tão somente como um pintor?

O texto inaugural da crítica almeidiana é de autoria de Tristão Mariano da Costa e data de 1877, quando Almeida Júnior estudava como bolsista do imperador em Paris. Após breve estudo biográfico, Tristão encerra seu texto salientando as qualidades do artista: “*bom filho, bom amigo e honesto paulista*”.³⁴ Para ilustrar esses atributos, o autor cita uma passagem que será incansavelmente repetida pelos estudiosos. Ele conta que, estando no Rio de Janeiro para estudar na Escola de Belas Artes, o artista decidiu comprar um bilhete de loteria e por sorte foi premiado:

“[...] tirou na sua parte um conto de réis, cuja importância mandou integralmente com outras, que arranjou de alguns retratos, para seus pais comprarem uma casa, onde hoje moram! Que belo exemplo para a mocidade esbanjadora!”³⁵

Era só o primeiro de uma série de episódios que seriam narrados para louvar a imagem do ituano. Almeida Júnior permaneceu sendo lembrado por sua singeleza no falar e no trajar, sua educação e boa conduta, pela modéstia e simplicidade. Enaltecido por todos os críticos de arte da sua época e dos períodos posteriores, tornou-se um mito para a arte e para os homens. Outro texto que reforçou essa visão do “caipirinha acanhado” foi o artigo do escritor

³⁴ COSTA, Tristão Mariano da. Um artista ituano. In: **Almanach Literário de São Paulo**, 1877. p. 179.

³⁵ Ibidem, p. 180.

português Lino de Assumpção, originalmente publicado no *Diário Mercantil*.³⁶ O autor descreveria algumas telas que encontrou no ateliê do artista, referindo-se a ele como:

*“Modesto no porte, simpático no trato, olhar firme e seguro, lábio trêmulo e sensual apenas sombreado por ligeiro buço, imberbe, cabelo redemoinhado sobre a direita e contornando uma fronte espaçosa que se enruga rapidamente quando o artista animado, e sua fala descansada de paulista, discorre sobre sua arte, louva os quadros dos amigos e admira os primeiros mestres.”*³⁷

Tais exterioridades foram incessantemente repetidas por todos os biógrafos do artista, com alguns acréscimos ou reduções. Tal ocorrência talvez se deva ao fato de ambos os textos terem sido escritos quando o pintor ainda era vivo e em jornais que possivelmente foram lidos por ele (que a esta altura já residia em São Paulo). Considerou-se, portanto, que os autores conheciam Almeida Júnior e que seus relatos eram verídicos.

No ano da Abolição da Escravatura, 1888, o retrato de Clemente Falcão gerou o primeiro artigo escrito por Wenceslau de Queirós sobre o pintor, antes de ele tornar-se um dos grandes críticos apaixonados pela trajetória almeidiana. O estudioso afirmou ter estabelecido neste ínterim o primeiro contato com o artista e se recriminou por isso.³⁸ Queirós escreveria neste mesmo ano uma série de ensaios no *Correio Paulistano* sobre a tela *Caipiras Negaceando*, assinalada pela historiografia como a primeira obra de temática regionalista pintada por Almeida Júnior:

*“[...] é um puro quadro de observação naturalista, sem parti-pris impressionista, verdadeiro, sem a mais leve ponta de convencionalismo, de pastiche. Neste quadro não é Almeida Júnior discípulo de Cabanel e de Ingres, os corifeus do classicismo na pintura. [...] É a concretização da impressão viva alma do artista posta em comunicação imediata com a natureza [...]”*³⁹

A percepção da fatura naturalista em Almeida Júnior, ou seja, de uma pintura verdadeira e que partiria do real, foi retomada por autores dos séculos XIX e XX. Como podemos perceber, a historiografia almeidiana tem sua base nos textos oitocentistas. Após a virada do século, pouco de novo será dito sobre o artista e sua obra. Em texto publicado no dia posterior, Queirós parecia vislumbrar o futuro do pintor: “[...] Almeida Júnior com o

³⁶ ASSUMPÇÃO, Lino de. **Almeida Júnior**. *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 abr. 1884. 1ª col., p.1.

³⁷ Ibidem.

³⁸ QUEIROZ, Wenceslau de. Artes. **Correio Paulistano**. São Paulo, 22 abr. 1888. 2ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 296.

³⁹ QUEIRÓS, Wenceslau de. Almeida Júnior I. **Correio Paulistano**. São Paulo, 10 out. 1888. 3ª col., p.1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. Ibidem. p. 13.

*belíssimo quadro ‘Dois caipiras negaceando’ abre à pintura brasileira uma vereda larga, nova e promissora [...].*⁴⁰

Ezequiel Freire repetiu o feito de Wenceslau e também publicou uma série de artigos no jornal *A Província de São Paulo*, em 1888, analisando o quadro *Caipiras Negaceando*. Suas considerações sobre a personalidade almeidiana igualmente iriam vigorar na maioria das biografias novecentistas. Isto se deve ao fato de Ezequiel ter sido amigo íntimo do ituano e, presume-se, conhecer bem as suas particularidades. Continua aqui a visão de um Almeida Júnior amante do campo e típico representante do interior paulista:

“Almeida Júnior étnica e fisicamente é um genuíno paulista, sem jaça.

Retraído do bulício, cismador, contemplativo, ama os sítios silvestres, os vagos rumores das matas solitárias; apraz-se na doce penumbra das clareiras, na contemplação dos aspectos idílicos ou grandiosos da natureza – é a rediviva alma dos bandeirantes [...] negros cabelos untuosos e corredios; olhos pardos brilhantes, pele morena, firme, luzente; barba escassa, estatura meã, atitudes curvilíneas, marcha ondulante e rítmica; na simpática figura de Almeida Júnior parecem fundidas em natural harmonia e definitivo equilíbrio os múltiplos elementos étnicos que concorreram para a constituição de nossa raça [...].

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

Tal constituição psicofísica robustecida pela educação técnica devia naturalmente fazer de Almeida Júnior o criador da pintura nacional [...]

*Eis ali um verdadeiro artista! Ali está uma obra-prima.*⁴¹

Almeida Júnior aparece aqui como o bandeirante da pintura, como o descobridor do verdadeiro Brasil a ser retratado na arte. O autor prossegue afirmando que o ituano criou a pintura nacional, numa reação à arte estrangeira, e atribui o fato ao isolamento em que vivia. Este mesmo texto foi publicado na Revista do Arquivo Público Municipal⁴² em 1950, que trouxe a segunda parte da análise, quando o escritor assumiu posição menos exultante e partiu para análises mais construtivas. Freire afirmou que *“Almeida Júnior não é somente um talento espontâneo, é também um artista instruído, conhecedor do ofício”*⁴³, ideia que desenvolveu neste tópico. Para o crítico, *Caipiras Negaceando* expressava o realismo, já que neste quadro o pintor não se preocuparia com o belo, mas sim com a verdade e o natural:

⁴⁰ QUEIRÓS, Wenceslau de. Almeida Júnior III. **Correio Paulistano**. São Paulo, 11 out. 1888.3ªcol.,p.1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit. p. 13.

⁴¹ FREIRE, Ezequiel. Arte paulista: os caipiras negaceando por Almeida Júnior I. **A Província de São Paulo**. 14 out. 1888. 5ª col., p.1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit. p. 13.

⁴² FREIRE, Ezequiel. Os caipiras negaceando por Almeida Júnior. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 132, 1950. p. 5-11.

⁴³ Ibidem. p. 8.

“Almeida Júnior representou com flagrante verdade a vida da floresta. Diante de sua tela a gente como que ouve o tênue sussurro do mato, que parece provir do trabalho subterrâneo das raízes e da circulação da seiva no coração das árvores.

Eis aí o que é arte expressiva.”⁴⁴

E persiste, afirmando que não só a natureza, mas também os personagens, possuíam vida. Esta “arte expressiva” a que se refere o autor deve ser apreendida como uma representação crua do real, como a expressão da verdade, e não como algo distante da produção acadêmica ou conectada a ideais modernos. O próximo estudioso analisado, por sua vez, ligava Almeida Júnior a uma concepção moderna de arte ainda no século XIX.

Em 1888, o grande crítico de arte Luiz Gonzaga Duque Estrada avaliava de que maneira a arte produzida no Brasil corresponderia às necessidades culturais do país.⁴⁵ Duque acreditava na “liberdade individual” dos artistas e defendia a quebra dos valores acadêmicos composicionais e temáticos (mesmo permanecendo um patrono do desenho clássico). Avesso à arte incentivada pela Academia Imperial de Belas Artes, considerou positivamente a obra almeidiana. Para o estudioso, o caráter burguês e urbano das telas de Almeida Júnior apontaria um caminho mais promissor para a arte do que a reprodução do exotismo e a exploração da figura indígena incentivada pela Academia.⁴⁶

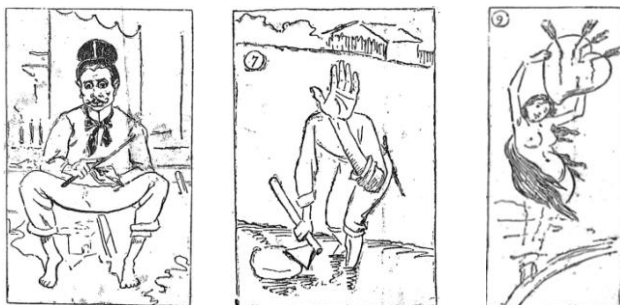
Na última década do século XIX, outros tantos artigos foram publicados sobre a obra almeidiana. Já reconhecido e afamado, Almeida Júnior viu o número de críticas jornalísticas aumentar proporcionalmente à sua produção. Assim, os anos em que o pintor mais produziu foram também os de mais intenso debate sobre sua obra. A Exposição Geral de Belas Artes ocorrida em 1894, quando ele apresentou seu maior conjunto de telas já exposto, gerou as mais profícuas críticas. Em outubro deste ano a *Gazeta de Notícias*⁴⁷ publicou uma série de artigos sobre a mostra, utilizando caricaturas das obras como forma de chacotear e divertir os leitores.

⁴⁴ Ibidem. p. 9.

⁴⁵ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga; CHIARELLI, Tadeu. **A arte brasileira**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1995 p. 22.

⁴⁶ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

⁴⁷ Acessado em 18 de julho de 2011, no *Web site* da Revista DezenoveVinte: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Especial:P%C3%A1ginas_afuentes/Almeida_Junior&limit=20.



Sátiras de Caipira
Picando Fumo,
Amolação
Interrompida e
Pintura
(Alegoria),
 respectivamente.

A primeira figura apresenta o irônico anúncio: “*O modelo parece-nos com o artista, que é um modelo de qualidades artísticas...e paulistas.*” Ainda seguindo o viés humorístico e baseado em afirmações dualísticas, a segunda figura traz a legenda: “*Três linhas na palma da mão, não se encontrando, querem dizer que o sujeito dá para amolador.*” Na terceira ilustração, o caricaturista alfineta: “*Como o nosso Salon, a exemplo do Campo de Marte⁴⁸, em Paris, também recebe objetos de indústria artística, Almeida Júnior resolveu apresentar este modelo às senhoras que oferecem aos seus namorados lenços marcados com corações atravessados por flechas.*”

Fugindo ao viés cômico, o *Jornal do Commercio* de 1895 publicou dois artigos comentando a participação de Almeida Júnior na Exposição Geral deste ano. O segundo deles, escrito em nove de setembro, anotou negativo comentário sobre a produção regionalista do pintor:

“Escolhe assuntos da vida da roça paulista que ele eleva com a sua arte, perita diretamente da natureza: tem uma certa realidade, cingindo-se talvez demasiado rigorosamente ao que vê, o que parece indicar que lhe falta imaginação.

O seu desenho não é sempre correto e sente-se por vezes certa opacidade na sua maneira de pintar.”⁴⁹

Em 1897, com Almeida Júnior ainda produzindo, um texto de Antonio Parreiras lembrou as mudanças pictóricas que o artista teria sofrido ao longo dos anos. Ressaltamos que Parreiras abandonou os estudos na AIBA para seguir o grupo de Grimm e só em 1890 tornou-se professor de paisagem da então Escola Nacional de Belas Artes, quando aplicou em seus alunos os métodos da pintura ao ar livre. No texto, ao tratar da tela *Caipiras Negaceando*, o autor menciona certa escola dominante, entendida aqui como a pintura realista:

⁴⁸ O Campo de Marte era um salão artístico promovido pela Associação Nacional de Belas Artes.

⁴⁹ Acessado em 18 de julho de 2011, no *Web site* da Revista DezenoveVinte: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_SOBRE_ARTE.\Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_9_set._1895%2C_p.1.

“É uma das boas paisagens da atual exposição [Exposição Anual da Escola Nacional de Belas Artes] e aquela que mais claramente se encaminha para a escola dominante.

Este fato é tanto mais notável, quanto, como se sabe, o artista ainda há pouco tempo pintava exatamente ao contrário da sua atual direção.

Esta mudança é freqüente; todos os artistas passam por ela quando para tanto possuem talento.

Evitando o exagero, fugindo aos extremos, Almeida Júnior nada perdeu com a sua maneira de sentir, pelo contrário.

Seguindo a evolução da arte, nada mais fez do que proceder como um artista de talento. Estudioso, observador idólatra do Natural, ele, de escuro que pintava, passou a pintar claro sem se afastar da verdade, sem fazer uso de um tom predominante, do violeta como em geral fazem os franceses, do azul, como usam hoje a maioria dos nossos artistas.

O seu quadro é claro, mas tem cor e bastante cor.

O claro-escuro está nele muito bem determinado. Tem luz, mas luz brasileira, forte e quente.

*Não desprezou na fatura do seu quadro os detalhes: tratou deles com carinho.*⁵⁰

Logo no ano seguinte, outro respeitado crítico de arte avaliou os trabalhos apresentados na Exposição Geral por Almeida Júnior. Para Oscar Guanabary a arte tinha uma função educativa, sendo necessário cuidado na escolha dos temas: era preciso criar uma cultura visual que elevasse o gosto estético do público brasileiro. Averso ao estrangeirismo na Academia, ele clamava por uma arte de temas nacionais e defendia a pintura ao ar livre, no que admirava o italiano.⁵¹ Mas, como era também ferrenho defensor do desenho acadêmico, criticou em *Partida da Monção*:

“Artista inteligente, conseguiu muitas figuras que se tornam notáveis no seu quadro; o agrupamento é harmonioso, no meio daquela porção de 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-mor, capaz de abrigar uma família inteira, ou o padre, em praça pública, sem o solidéu - são coisas que passam, inda que se tornem essenciais em quadro histórico - mas há figuras que se destacam e que não estão convenientemente dispostas.

⁵⁰ PARREIRAS, Antonio. Arte Nacional. **Diário Popular**. São Paulo, 18 set. 1897. 1º cad. 2ª, 3ª e 4ª cols., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 301.

⁵¹ GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabary: artes plásticas no século XIX. In: PEREIRA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto (org.). **Anais do XXIII Colóquio de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p. 187-194.

A proa de uma das canoas, prontas a partir e em plano saliente, há, por exemplo, um sertanejo que procura 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.”⁵²

Oscar exigiu aqui o conhecimento absoluto de todas as cenas e figuras retratadas, uma obrigatoriedade advinda da própria Pintura Histórica. O escritor criticou também o aspecto de esboço dado à tela e a falta de estudos em modelo vivo, mas lembrou ao final do texto que este não era o estilo de Almeida Júnior, que fez o que pode com os recursos que possuía.

Em setembro de 1898, o *Jornal do Commercio*⁵³ divulgou nova crítica sobre a Exposição Geral, na qual ligava a fatura de *Partida da Monção* à arte de Puvis de Chavannes e considerava-o um quadro decorativo. Ressaltamos que a relação Almeida/Puvis será lembrada por Mário Barata em texto do final do século XX e foi primeiramente mencionada por Carlos Parlagrecco em artigo ao *Correio Paulistano* de seis de janeiro de 1898.

Já no ensaio escrito meses antes do assassinato de Almeida Júnior, Alfredo Camarate enveredou por questões relativas à obra do itano. Sobre a sua fatura, escreveu ao *Correio Paulistano*:

“Almeida Júnior ainda não embarcou por esses duvidosos e encapelados mares do nebuloso futuro da arte, pinta como aprendeu, observação do natural, felicíssima lucidez, clareza, nitidez, infinidade de detalhes, pormenores perfeitamente detalhados nos últimos planos do natural.”⁵⁴

A percepção da obra almeidana como oriunda da “observação do natural”, como já dissemos, foi repetida ao longo dos anos pelos críticos de arte. Tal visão determinou a aproximação do autor com a sua obra, já que este tipo de pintura exigiria o conhecimento profundo da cena retratada. Assim, se Almeida Júnior sabia pintar os caipiras é porque estava a par dos seus mais íntimos gestos. Era, portanto, caipira também. A comparação do pintor com a cultura caipira burlou o entendimento de sua obra como expressão de uma arte erudita,

⁵² Acessado em 18 de julho de 2011, no Web site da Revista DezenoveVinte: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=GUANABARINO%2C_Oscar._ARTES_E_ARTISTAS._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_4_set._1898%2C_p.2.

⁵³ Acessado em 18 de julho de 2011, no Web site da Revista DezenoveVinte: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_SOBRE_ARTE._Jornal_do_Commercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_1_set._1898%2C_p._4.

⁵⁴ CAMARATE, Alfredo. Almeida Júnior. **Correio Paulistano**. São Paulo, 18 jun. 1899. 5ª col., p.1.

pensada, preparada e tecnicamente inovadora. Este será o eixo argumentativo sobre o qual a presente dissertação se desenvolverá.

Na véspera do assassinato de Almeida Júnior, Oscar Guanabarro escreveu mais dois artigos nos quais mencionava a participação do pintor na Exposição Geral de 1899. No primeiro texto, elogiou os quadros *Mendiga* e *Saudade*, mas fez duras críticas à mulher de *Violeiro*, pois a mesma não possuiria a feição de uma pessoa que se esforça em sua cantoria.⁵⁵ Já no segundo artigo, publicado dia 3 de setembro de 1899, Oscar criticou *Pic-nic* por sua feição rebuscada e elogiou *O Importuno* e *A Estrada* por seu movimento e espontaneidade.⁵⁶

Este foi um dos últimos textos jornalísticos escritos antes da morte do pintor. José Ferraz de Almeida Júnior foi assassinado no dia 13 de novembro de 1899, em frente ao Hotel Central de Piracicaba, vingado por uma suposta traição. Após a sua morte, dezenas de artigos despontaram em jornais de todo o país, como nos mostrou a pesquisa de Maria Cecília⁵⁷, comprovando a notoriedade do itano e de sua arte frente à sociedade brasileira. Todos os textos elogiavam a sua produção e lamentavam seu falecimento. Veremos agora como os estudiosos dos primeiros anos do século XX perceberam a obra de Almeida Júnior.

2.3 O modernismo e a afirmação da modernidade

Na segunda década do século XX, o movimento modernista tornou-se entusiasta defensor da obra de Almeida Júnior, considerando-o criador da arte nacional e anunciador da modernidade. Almeida teria salvado o século XIX de um total fiasco artístico: apesar da fatura acadêmica, sua temática caipira era como um oásis de brasilidade em meio aos estrangeirismos.⁵⁸ O nacionalismo inerente à personalidade do pintor estaria presente nos temas, nas composições, cores, luzes e pinceladas.⁵⁹

⁵⁵ Acessado em 18 de julho de 2011, no Web site da Revista DezenoveVinte: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=GUANABARINO%2C_Oscar._ARTES_E_ARTISTAS._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_1_set._1899%2C_p.2.

⁵⁶ Acessado em 18 de julho de 2011, no Web site da Revista DezenoveVinte: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=GUANABARINO%2C_Oscar._ARTES_E_ARTISTAS._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_3_set._1899%2C_p.2.

⁵⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 22-28.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de. Em prol de uma pintura nacional. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

⁵⁹ AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 34.

Era fundamental para Mario, Oswald e Milliet afirmar a brasilidade de Almeida Júnior, ou seja, não identificá-lo com qualquer tendência estrangeira. Os quadros de temática regionalista, que apontavam um artista preocupado em retratar questões da sua terra, reforçavam essa visão. Se os índios foram exaltados pela oficialidade oitocentista, ele encontrara nos povos simples do interior uma alegoria para a gênese da sociedade paulistana. A temática era brasileiríssima, assim como sua luz. Mais do que um emblema nacional, o ituano pintara um homem verdadeiro sob uma claridade tropical quase palpável. O caipira era o símbolo da brasilidade, o brasileiro em sua essência. Onde haveria aquela luz e aquele tipo senão no Brasil? A observação da personalidade almeidiana não deixava dúvidas: era Almeida Júnior o modelo ideal de brasileiro (já que era ele mesmo um caipira) e artista (já que retratara os caipiras).

O que fez a produção regionalista tornar-se o marco de sua trajetória foi uma junção do próprio contexto político e social da São Paulo finessecular (a província buscava então afirmar sua história e encontrar suas origens dentro da ordem republicana) com a posterior busca modernista pela arte nacional: o caipira encaixou-se perfeitamente nestas situações. Fato é que a pintura almeidiana denotava um olhar antropológico sobre os homens e os costumes do interior paulistano. Mas é preciso lembrar que os caipiras não representaram toda a sua obra. Almeida Júnior foi muito versátil. Pintou cenas de gênero, religiosas, alegorias, históricas, inúmeros retratos, paisagens e quadros de natureza-morta. Era assíduo estudioso dos tipos humanos e sociais, tese que podemos confirmar observando algumas de suas telas que trazem personagens peculiares, como: *Mosqueteiro*, *Ator*, *Mendigo da Tabatinguera*, *A portuguesa*, *Cabeça de Cigana (A italianinha)*, *O marroquino*, *Velho imigrante*, *Negra*, *A mendiga*, *Cabeça de Árabe*, *A moreninha*, dentre outras.

Na análise modernista da obra almeidiana e na maioria dos textos subsequentes estas telas foram praticamente esquecidas. O que houve foi um discurso quase uniforme afirmando que Almeida Júnior passara ileso pelas questões da arte moderna francesa. Justificativas para este fato seriam não só a personalidade tímida do artista caipira e sua incapacidade de compreender o impressionismo, como também a sua brasilidade nata, que o impediria de ir além. Mário de Andrade endossou este discurso, afirmando que “*Almeida Júnior, em sua 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 caipira.*”⁶⁰ Em carta a Luís Martins, acrescenta:

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. As artes plásticas no Brasil. **Revista da Academia Paulista de Letras**, São Paulo, Ano 7, v. 26, 1944. p. 27. (grifos nossos)

“Sinto um ‘mau-gôsto’ nos acordes de cores de Almeida Júnior, em principal levado pela realística de cor da terra e da pele queimada do caipira, que encontrará eco no ‘mau-gôsto’ caipira de baú, de Tarsila, e em certos acordes mais virtuosísticos mas sem comparação genealógica do Portinari do ‘Café’, do ‘São João’ e certos quadros da fase atual. E ainda o Guignard (provavelmente via Matisse) de certas flores e quadros do gênero. E o Cícero Dias das aquarelas.”⁶¹

Este “mau-gôsto” referido por Mário foi uma das bandeiras do modernismo na busca do rompimento com o “bom gosto” apregoado pelas convenções acadêmicas. Ele afirmaria ainda que a modernidade artística no Brasil se deu com o ingresso do homem e da terra na pintura brasileira e com a Proclamação da República. Deu-se, portanto, com Almeida Júnior. Tarsila do Amaral (que segundo Mário de Andrade teria retomado as tendências do ituano para dar brasilidade a seus quadros⁶²) e Oswald de Andrade também escreveram elogiosas odes ao nacionalismo do pintor. Este último, em texto de 1915, afirmou:

“Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo. Os seus quadros, se bem que não tragam a marca duma personalidade genial, estupenda, fora de crítica, são ainda o que podemos apresentar de mais nosso como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada.”⁶³

Mesmo sendo pouco entusiasta da obra almeidiana, Oswald retomou a ideia da produção pictórica de Almeida Júnior como algo “nosso”, ou seja, brasileiro. Essa brasilidade, como afirmamos, foi recorrente na crítica modernista. Sérgio Milliet, alguns anos mais tarde, também consideraria que os movimentos artísticos parisienses da segunda metade do século XIX não teriam atingido o ituano, que *“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.”*⁶⁴ É de Milliet a famosa passagem: *“Com ele se afirma a nossa liberdade artística e por ele conquistamos um lugar na história.”*⁶⁵

Estava construída, assim, a imagem do artista mais brasileiro do oitocentos, que imbuído de um sentimento inerente à sua personalidade, teria criado a arte nacional. Uma escolha, obviamente, como tantas outras que a história já fez. Por que não apontar Antonio Parreiras, Belmiro de Almeida ou Oscar Pereira da Silva como os inventores da brasilidade? Eles também pintaram tipos populares; mas não o caipira, não o verdadeiro representante da

⁶¹ Apud AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 34.

⁶² ANDRADE, Mário de. Op. cit. p. 30.

⁶³ ANDRADE, Oswald de. Em prol de uma pintura nacional. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

⁶⁴ MILLIET, Sérgio. Almeida Júnior. In: **Pintura quase sempre**. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 250.

⁶⁵ Ibidem. p. 252

estirpe paulista. E, principalmente, eles não eram caipiras, não representavam aquela raça tão singular com a qual Almeida Júnior se ligara. Por fim, estavam vivos na década de 1930, quando o modernismo ainda afirmava suas teorias no cenário nacional. Nada melhor do que tornar herói aquele que defendera valentemente sua terra e seus trejeitos num Brasil oficialmente indianista. Como essa imagem se processou ao longo da segunda metade do século XX?

2.4 A percepção da obra almeidiana pós-modernismo

A insistência do modernismo em reafirmar a brasilidade almeidiana gerou diferentes concepções em meio aos estudiosos subsequentes, dividindo-os entre aqueles que mantiveram o entendimento mitológico e os que preferiram uma visão crítica. Somente no final do século XX esta última variante ganhou força, permitindo que a obra do artista fosse melhor compreendida e questionada. Exceção a este movimento é Francisco Acquarone⁶⁶ que, em texto de 1939, recriminava a posição dos modernistas em considerar Almeida Júnior o maior pintor brasileiro e o criador da arte nacional. Para o crítico, esse patriotismo inflamado não merecia atenção, já que o ituano havia apenas reproduzido aspectos nacionais e não criado a arte nacional, como afirmavam os modernistas. Ou seja, o artista teria apenas retratado tipos nacionais, como os caipiras, e não inaugurado uma tradição que resultaria na invenção da arte brasileira (atingindo seu ápice com o modernismo):

“Em torno de Almeida Júnior anda uma farrandula de ‘críticos’ a dizer que ele é o maior pintor do Brasil, que a sua obra é de puro nacionalismo, obra patriótica, cheia de brasilidade, e mais isto e mais aquilo.

Tudo não passa de uma série de juízos precipitados. Com calma pode-se analisar a obra do artista, cujos julgamentos têm sido um tanto nublados por falsos sentimentos de regionalismo ou mesmo de nacionalismo barato.

Isso de dizer que as suas telas foram inspiradas por puro patriotismo, no esforço de criar uma arte nacional, é cousa que não merece atenção.”⁶⁷

Mário Barata também não via sentido na polêmica dos críticos modernistas, que tentavam encontrar na obra do ituano o processo de introdução da luz brasileira na arte. Para ele, apesar de Almeida ter alterado o tema, não modificara a fatura acadêmica, e nem o teria feito caso vivesse mais: sendo um interiorano, dificilmente transformaria as condições de sua

⁶⁶ ACQUARONE, Francisco. Devagar se vai ao longe. In: **História da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: O. Mano, 1939. p. 177-180.

⁶⁷ Ibidem. p. 177.

visão ou desfiguraria a aplicação de suas técnicas artísticas. A sua qualidade louvável teria sido o pioneirismo na temática regionalista, que era então uma necessidade da cultura brasileira.⁶⁸

Ademais, os escritos da segunda metade do século XX pouco avançaram. O que se vê é a continuidade da concepção modernista em textos recheados de relatos fictícios e imbuídos do ponto de vista forjado pelos artigos jornalísticos do século XIX. Em *Almeida Júnior: sua vida, sua obra*, Gastão Pereira da Silva⁶⁹ realizou o primeiro esforço no sentido de organizar uma biografia do artista. O livro foi dividido em duas partes: o homem e a obra. Sobre o homem, Silva fantasiou uma série de eventos que teriam acontecido na infância e juventude, numa espécie de fatos premonitórios do talento de *Jujuquinha* (o apelido pueril). Sobre a obra, Gastão impetrou uma análise superficial, ficcional e pessoal. Almeida Júnior foi aqui novamente exaltado como o nosso maior pintor e o verdadeiro representante da brasilidade.

Alguns supostos diálogos e acontecimentos foram expostos de forma duvidosa no livro. Repetindo os dados dos jornais oitocentistas, Gastão Pereira afirmou que o menino passava o dia com o pincel ou o lápis na mão, sendo constantemente repreendido pelos professores por não prestar atenção nas aulas.⁷⁰ A respeito da estadia do pintor na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, Silva relata:

“A chegada de Almeida Júnior na Academia chamou a atenção de todos os professores e estudantes. Ele era – assegurou um dos seus biógrafos – o mais autêntico e genuíno representante do tradicional tipo paulista. Mas acrescentamos nós, sem nenhum traquejo do homem da cidade. Falava como os primitivos provincianos e talqualmente estes vestia-se, andava, retraía-se.

Em que pareça estranho, nunca Almeida Júnior procurou se afastar dessas atitudes. Quería ser mesmo assim. Temia até que um dia viesse a perder as características rústicas da personalidade. Era um provinciano consciente e disso jamais se envergonhou perante o homem que se diz civilizado [...].

Contou-nos Rodolfo Amoêdo, esse grande mestre da pintura brasileira, que Almeida Júnior, vivendo constantemente calado, à margem das alegrias barulhentas dos estudantes, por nenhum meio quis fazer parte de grupos, ou ainda emitir um conceito, uma opinião, discorrer sobre assuntos técnicos, ou comentar, ainda que ligeiramente, a simples atitude de um professor.

Um dia revoltaram-se os condiscípulos. Estudaram um meio de fazer o ‘mudo’ falar. Quando ele ia entrando no edifício da escola, de um canto surgiu uma porção de rapazes, numa algazarra tremenda e carregando em delírio o colega retraído, puseram-no numa tribuna e deram-lhe, com solenidade, a palavra.

⁶⁸ BARATA, Mario. Considerações sobre a pintura e a escultura no Segundo Reinado e sobre a necessidade de melhor conhecimento da contribuição dos artistas itinerantes ou imigrantes no Brasil. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I. p. 193.

⁶⁹ SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Júnior: sua vida, sua obra**. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946.

⁷⁰ Ibidem. p. 23 a 25.

O rapaz não se perturbou. Quando todos esperavam que ele se ruborizasse, ou que na sua aparente timidez cometesse algumas gafes hilariantes, ele, repetimos, firme nos seus propósitos, pediu silêncio e disse apenas esta frase, cheia de simplicidade na sua profunda sabedoria: - Eu não falo para não errar.”⁷¹

Apesar de longo, o trecho demonstra como a imagem do homem caipira e simples, que desejava reafirmar suas origens, persiste nos textos novecentistas. Não sabemos a origem dos relatos que Gastão incluiu neste texto. Apesar da aparente veracidade dos fatos, não há qualquer referência documental ou bibliográfica. Mesmo assim, tais historietas foram reproduzidas em manuais e livros que se seguiram, assim como o perfil almeidiano erigido no século XIX e já examinado neste trabalho: *“falava como um caipira e vestia-se como um roceiro. Cabelos puxados para traz, testa larga, bigodes longos, ‘um que’ de zangado era traduzido por um sulco entre as duas sobrancelhas espessas.”*⁷²

Segundo Gastão Pereira da Silva, foi Vítor Meireles quem mais influenciou na formação artística do pintor, já que eles possuíam *“temperamentos afins, inspirados ambos em motivos nacionais, almas de deslumbrados diante da natureza do Brasil”*⁷³. Em Paris, no ateliê de Cabanel, o ituano estudara o colorido extravagante e excessivo do mestre, apesar de não tê-lo deglutido. Após visitar a Itália, adotara os temas religiosos. O saudosismo fizera com que, de volta ao Brasil, pintasse temas nacionais e rumasse para Itu: *“foi tão grande a influência do pintor paulista no panorama das artes plásticas na época, que houve mesmo quem pensasse em um intenso movimento a favor da ‘escola brasileira’.”*⁷⁴ Tal alcance teria sido engendrado pelas pinturas regionalistas, que atingiriam toda a sociedade paulistana, e não só a elite, por sua leitura fácil e didática.⁷⁵ Por fim, Gastão lembra que a produção retratística almeidiana foi resultado de uma mera questão financeira. O que haveria de mais relevante na sua obra seriam os caipiras: estes sim constituiriam a essência da brasilidade. Ao concluir, menciona as paisagens, elogiando a habilidade do pintor em representá-las, o que faz deste livro um dos poucos exemplares a mencionar esta parte da sua produção.

Em texto publicado na década de 1950, Afonso de Escagnolle Taunay⁷⁶ retomou as historietas sobre a infância de Almeida Júnior, afirmando que o pai empobrecera devido à crise do açúcar e que, percebendo o precoce talento do filho, o teria apoiado (já que era

⁷¹ Ibidem. p. 42. [grifos nossos]

⁷² Ibidem. p. 47.

⁷³ Ibidem. p. 53.

⁷⁴ Ibidem. p. 89.

⁷⁵ Ibidem. p. 105

⁷⁶ TAUNAY, Afonso de Escagnolle. José Ferraz de Almeida Júnior. In: Antiquilhas de São Paulo. **Revista do IHGSP**, v. 47, 1950. p. 81-99.

próximo a pessoas de influência e fortuna). Lembrou ainda que o menino era afinado integrante do coro da Matriz de Itu e primeiro sineiro da cidade. Logo após, deteve-se na genealogia almeidiana, expondo toda sua estirpe familiar. O autor praticamente não aludiu ao período de estudos carioca ou parisiense do pintor, mas exaltou seu retorno para Itu. Segundo Taunay, a nostalgia fez com que ele retornasse à sua cidade natal, onde “*vivia a procurar assuntos nativistas para os seus quadros de costumes. Neles fez figurar parentes, amigos e conhecidos, todos os indivíduos que lhe pareciam tipicamente nacionais e regionais*”⁷⁷. Após identificar os personagens retratados em suas telas, Taunay relembrou o sotaque de Almeida, novamente visto como um tipo caracteristicamente brasileiro.

Mais conhecido por suas atividades literárias, Monteiro Lobato foi também atento estudioso das artes e grande admirador de Almeida Júnior. Para o escritor, a linguagem naturalista do ituano o teria levado a preocupar-se somente com a verdade e fizera com que ele não se entregasse às convenções passageiras.⁷⁸ Herdeiro da visão modernista, Lobato afirmou em outro texto que o artista “*pinta, não o homem, mas um homem - o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante*” e que ele “*não foi senão Almeida Júnior no indivíduo; paulista na espécie; brasileiro no gênero*”.⁷⁹ Em clara identificação do pintor com os seus personagens (questão que discutiremos mais à frente), escreveu sobre a produção regionalista almeidiana:

*“Em contato permanente com o homem rude dos campos, único que o interessava, porque único representativo, hauriu sempre no estudo deles o tema de suas telas. Compreendia-os e amava-os porque a eles se ligava por uma profunda afinidade racial.”*⁸⁰

Monteiro Lobato, como a maioria dos intelectuais na transição do século XIX para o XX, era adepto do naturalismo.⁸¹ Tal concepção fez com que ele buscasse em Almeida Júnior traços da realidade, adotando os caipiras como expressão verdadeira da brasilidade. Grande incentivador dos aspectos nacionais e crítico da valoração dos estrangeirismos, lamentou que nenhum outro tivesse seguido a inclinação nacionalista de Almeida Júnior:

“O pincel criador de tantas obras primas jaz esquecido. Ninguém se atreveu a segui-lo na vereda aberta.

⁷⁷ Ibidem. p. 92. [grifos nossos]

⁷⁸ LOBATO, Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 77-86.

⁷⁹ LOBATO, Monteiro. Almeida Júnior. **Revista Paulistana**, São Paulo, v. 34, maio/jun. 1950. p. 5.

⁸⁰ LOBATO, Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 81.

⁸¹ Teoria resultante do desdobramento do realismo, incrementada com a busca pela ciência e pelo raciocínio lógico, por fórmulas definidas e pela experimentação. Para o naturalismo, a arte era a transmissão exata da realidade ao homem por meio de imagens. SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 21.

O vieiro dos temas nacionais continua apenas tocado à espera de novas individualidades de gênio que lhe garimpem o ouro.”⁸²

Em homenagem ao primeiro centenário do nascimento de Almeida Júnior, no ano de 1950 a Revista do IHGSP publicou texto de Ernesto de Souza Campos⁸³, para o qual a culminância da arte almeidiana teria ocorrido em São Paulo, incentivada pelo contato com a gente da terra. Sobre as telas regionalistas, que considera obras-primas, Campos diz serem “*composições simples e por isso mesmo belas, emocionais, evocativas, que nos transportam espiritualmente para o cenário vivido pelo autor.*”⁸⁴ Novamente, percebemos aqui clara ligação da trajetória de vida do ituano com as suas telas. Para Campos, Almeida Júnior foi “*o maior pintor brasileiro*”:

*“Todavia, o que exalta a figura de Almeida Júnior é a circunstância de não ter sofrido o pintor paulista influência 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, inato 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.”*⁸⁵

Figurando entre os textos imbuídos da visão modernista e influenciados pelo livro de Gastão Pereira da Silva, a obra de Vicente de Azevedo, *Almeida Júnior: o romance do pintor*⁸⁶, insistiu nos relatos fictícios e na exaltação da figura do ituano. Sobre o artista, percebeu no brasileiro certa inclinação para as composições e temas realistas courbesianos. Como forma de evidenciar e valorizar a brasilidade de Almeida lembrou que, mesmo sendo um provinciano, ele conservou suas particularidades e soube escolher o próprio caminho:

“O que prepondera no temperamento artístico, na personalidade do pintor é a sua originalidade, a sua autenticidade. Certo que ele encontrou na Europa a corrente artística que se dirigia ao natural, ao real, abandonada a preocupação do belo ideal. Chamou-o alguém: o nosso Courbet.

[...]

*A beleza da arte de Almeida Júnior consiste na procura da verdade, da realidade. Ele vê o belo onde antes ninguém o havia visto. Descobre a poesia da vida rural, o pitoresco original, único do caipira paulista. Seus quadros são momentos em que surpreende personagens vivos.”*⁸⁷

⁸² LOBATO, Monteiro. Almeida Júnior. **Revista do Brasil**, São Paulo, jan. 1917, p. 35-52.

⁸³ CAMPOS, Ernesto de Souza. José Ferraz de Almeida Júnior. **Revista do IHGSP**, v. 50 (L), 1951-1953. p. 91-100.

⁸⁴ Ibidem. p. 96.

⁸⁵ Ibidem. p. 95. [grifos nossos]

⁸⁶ AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior: o romance do pintor**. São Paulo: Editora Própria, 1985.

⁸⁷ Ibidem. p. 17-19.

Elemento proeminente da obra de Vicente de Azevedo é a transcrição de parte do Inventário de Almeida Júnior. O texto nos permite identificar um homem culto, que procurava conhecer outras línguas e era atento estudioso das artes; bem diferente do artista caipira que a tradição insistiu em apresentar. Como observado, praticamente todas as suas biografias insistiram na tipologia roceira: sujeito tímido, simples no trajar, de linguajar interiorano, que escolhera São Paulo para ficar mais perto do campo e mantinha uma vida ligada à ruralidade. Contrapomo-nos a essa visão e insistimos em mostrar que o artista e o homem vão além de tal caracterização simplista.

Quirino Campofiorito⁸⁸ foi um dos raros críticos a observar que o rigor das obrigações acadêmicas teria impedido Almeida Júnior de alcançar uma evolução mais espontânea. Segundo o autor, após 1882, mesmo sob a influência de Courbet, a pintura do artista brasileiro teria se entregado ao aspecto representativo, demasiadamente cuidadoso do desenho, em composições acadêmicas que serviriam para agradar o Imperador. Para Campofiorito, o ituano perdera a plasticidade e a audácia no manejo das tintas: suas cores claras denotariam certa pobreza cromática.

A dissolução das concepções modernistas no final do século XX gerou uma melhor compreensão da obra almeidiana e permitiu que ela fosse vista em sua essência. Indagada sobre seus objetivos, ela não nos responde em linguajar caipira. Almeida Júnior, o artista, está muito além dessa temática. Homem culto e estudioso das artes, não passou incólume pelo movimento que agitara Paris nas décadas de 1870 e 1880. Ele observou Courbet? Sim, é um consenso. Mas por que a recusa em afirmar que ele teria visto Manet e a arte moderna? Ele deixou algumas obras de fatura impressionista (pinceladas curtas, sobreposição de cores puras, extrema luminosidade), as quais, infelizmente, são pouco conhecidas e nunca foram analisadas em trabalhos anteriores. Esta dissertação pretende, portanto, tratar de tais obras e da outra face de Almeida Júnior: o homem instruído, o artista capaz de assimilar a modernidade e adaptá-la para a realidade brasileira, sem chocar para ser aceito.

2.5 Lourenço e a maturidade da crítica almeidiana

⁸⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983. p. 179-182.

A dissertação de Maria Cecília França Lourenço⁸⁹, defendida em 1980 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pode ser considerada o primeiro estudo minucioso da trajetória de José Ferraz de Almeida Júnior. Como até então a maioria das obras sobre o artista era carregada de factóides a respeito de sua infância e morte, a pesquisadora manteve o foco na investigação acadêmica e na procura por documentos comprobatórios ou refutáveis do que há muito vinha sendo dito sobre o pintor. Como resultado, Lourenço acabou por derrubar mitos e relatos fictícios da vida de Almeida Júnior. Mostrou o homem e o artista que ele teria sido, comprovando os fatos com a sua pesquisa documental.

É verdade que pouco pode ser dito sobre o artista, e, principalmente, sobre o homem. Talvez devido à sua morte trágica, quase nada restou. Seus bens foram leiloados por amigos um ano após o assassinato e não se sabe ao certo o paradeiro de alguns quadros e objetos pessoais. Em procura extensa e intensa, Maria Cecília encontrou parca documentação. Acredita-se que telas, objetos e cartas do pintor estejam espalhados por fazendas paulistas, entre os descendentes dos adquirentes de seus bens. Uma hipótese, já que, como observou a pesquisadora, a tradicional elite cafeeira paulistana é ainda um meio muito restrito.

Lourenço avaliou, dentre outros assuntos, a renovação temática tencionada por Almeida Júnior, atentando para a singular faceta do artista: ele teria sido “*dinamizador do ambiente cultural da cidade de São Paulo*”. As exposições constantes, as notas nos jornais e a retratação dos caipiras determinariam “*o papel desempenhado por esse artista na História da Arte Brasileira*”. Sobre a sua fatura, afirma:

“Almeida Júnior muitas vezes ficou num meio caminho entre o culto à tradição e a renovação na fatura. Sua fase de Paris foi o máximo de abertura no tratamento das telas, embora em algumas obras isoladas tenha apresentado uma fatura diversificada. De um modo geral, foi mais livre nos pequenos óleos, envolvendo-se mais com seus sentimentos do que com as expectativas do mercado.

Nessas obras poder-se-ia mesmo dizer que foi um realista, uma vez que, partindo do mundo visível selecionou seus elementos mais significativos, eliminando aqueles de menor importância. Almeida Júnior era um homem da terra, do interior, sendo esses elementos por ele realçados, numa focalização de primeiro plano, como num ‘close’ fotográfico.

[...]

Utilizou-se de pinceladas mais gestuais em trechos de obras, como na representação do chão nas telas ‘Partida da Monção’ e ‘A Estrada’ bem como na vegetação ao fundo de ‘Monjolo’. Na ‘Partida da Monção’ valeu-se de traços interrompidos e pequenos e na ‘A Estrada’ de um espatulado vibrante e raríssimo em sua produção [...].”⁹⁰

⁸⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁹⁰ Ibidem. pgs: 74 e 75. [grifos nossos]

A autora intuiu uma modificação considerável na fatura almeidiana, mas atentou constantemente para o fato de que as obras de traços livres eram exceções frente à sua produção majoritariamente tradicional. Corroborando a análise da maioria dos estudiosos anteriores, Lourenço lembrou que Almeida Júnior apresentava fatura realista e justificou essa tendência regionalista pelo caipirismo do pintor: o fato de ser um interiorano teria feito com que ele enfatizasse as questões da terra. Aliás, sobre a diferença no tratamento pictórico entre o realismo do brasileiro e de Courbet, considerou:

“Convém, entretanto, ressaltar que o realismo representou mais uma posição face ao tema e à veracidade na sua expressão, do que uma normalização na fatura, não sendo significativa, portanto, a diferença de tratamento entre Almeida Júnior e os realistas franceses.”⁹¹

Sobre a questão da luminosidade nas telas de Almeida Júnior, a pesquisadora afirmou que o artista não teria verdadeiramente incorporado questões impressionistas, acreditando que o clareamento da paleta se dera apenas por uma *“tentativa de reproduzir com fidelidade a realidade”*. E avaliou:

“[...] sua iluminação revela um aprendizado francês na ‘École des Beaux Arts’ de Paris, bem como sua convivência com Alexandre Cabanel, sedimentada com as viagens posteriores para visitar o ‘Salon Officiel des Artistes Français’. Os artistas franceses não podiam ficar totalmente indiferentes às modificações pictóricas produzidas pelos impressionistas, e nem tão pouco aderir completamente, pois representaria rompimento com a arte oficial que os patrocinava. Surgiram, assim, essas soluções intermediárias no tratamento da paisagem.

Essa solução consistia em esfumacar um pouco o primeiro plano pelo modelado, diluindo-se o desenho e valorizando-se as áreas cromáticas.”⁹²

Lourenço lembrou ainda que os temas alheios ao movimento urbano, além de sua fatura comumente clássica, convencional e tradicionalíssima, distanciariam ainda mais Almeida Júnior do impressionismo, ligando-o às composições realistas. Mais à frente, porem, anota os muitos momentos nos quais o ituano aderiu às pinceladas soltas e reconhece que sua produção abarca uma abundância de estilos, variando conforme os objetivos mercadológicos e a temática do quadro:

“[...] em pinturas convencionais, onde devia satisfazer a ‘clichês’ cristalizados, deu primazia a toques cromáticos amplos, impessoais, sem ritmo ou direcionalidade variados. [...] Concomitantemente Almeida Júnior decidiu-se por uma fatura mais pessoal e diversificada (composta por lineamentos fragmentados, ritmados e mais gestuais) na realização parisiense, nos pequenos estudos, na abordagem regionalista e nas alegorias.

[...]

⁹¹ Ibidem. pg: 102.

⁹² Ibidem. pg: 77.

No geral suas telas foram empregadas de maneira tradicional, ou seja como simples base totalmente recoberta de massa pigmentaria, utilizada em pinceladas lisas, amplas e pessoais.⁹³

Feitas para serem expostas em domicílios ou instituições piedosas, estas obras tradicionais deveriam efetivamente possuir um conteúdo moral didaticamente manifesto. A fatura acadêmica facilitava sua compreensão e os padrões classicistas lhe conferiam legitimidade. Veremos que as composições de tendência mais diversificada, às quais se refere Maria Cecília Lourenço, não estariam limitadas ao período parisiense do ituano, abrangendo momentos e concepções diversos aos citados pela estudiosa. Notaremos também como a modernidade pode ser visualizada nas telas almeidianas por meio de outros aspectos.

2.6 A questão da luminosidade em Almeida Júnior

Retomaremos agora a análise de outros autores, entre adeptos e contrários à versão de Maria Cecília Lourenço, que analisaram os diálogos estabelecidos por Almeida Júnior com os movimentos realista e impressionista. Um dos primeiros trabalhos que discutiu a questão da luz almeidiana foi o texto de Luís Martins⁹⁴. Em seu artigo, ele afirmava que o pintor teria permanecido cego frente à luz impressionista:

“Já não falo no processo pictórico, onde há o mais ligeiro indício da técnica impressionista, mas o fato é que até a sua paleta se conservou bem escura na sua fase europeia.

Mas o que todo um movimento de pintura que se tornou universal não conseguiu realizar, fê-lo, de certo modo, a influência do sol brasileiro. No Brasil, Almeida Júnior limpou sua paleta, encheu-a de cores claras e vivas, soube pintar com uma perfeita intuição de colorido as paisagens e os homens de sua terra. Só aqui ele tateou o caminho do sol, sentindo poderosamente o brilho das paisagens tropicais.”⁹⁵

Segundo o estudioso, essa mudança no colorido, que ficou “*mais claro, mais brilhante, mais solar*”⁹⁶, deveu-se à influência da luz brasileira e não a um processo de incorporação das tendências impressionistas. Veremos que essa suposta descoberta “miraculosa” do sol tropical foi repetidamente reiterada pelos estudiosos. A originalidade de

⁹³ Ibidem. pg: 133 e 134 [grifos nossos]

⁹⁴ MARTINS, Luís. Almeida Júnior. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940.

⁹⁵ Ibidem. p. 6.

⁹⁶ Ibidem. p. 9.

Almeida Júnior estaria, portanto, na representação fiel da “nossa terra”, de uma forma quase bárbara, pitoresca, o que levou Martins a atentar para um caráter singular da obra almeidiana:

“A importância social da obra de Almeida Júnior é significativa. Ele é o pintor da madrugada do nosso fastígio agrícola, o fixador da nossa vida rural no início da era da grandeza do café. Ele traduzia todas as esperanças, todas as ilusões e todas as hipóteses de magnificência de um século que ia nascer sob o maior otimismo de todos.”⁹⁷

O respeitado professor Alfredo Galvão, por sua vez, observou que a fatura de Almeida Júnior até 1882 se aproximaria muito da utilizada por Gustave Courbet: pasta gorda, rica, possante, aplicada franca e largamente, sem o uso de requintes de fatura.⁹⁸ E advertiu que o ituano teria alterado conscientemente sua paleta somente após retornar dos estudos em Paris, quando passou a utilizar cores mais claras e pouco contrastantes:

“[Almeida Júnior] passou, por não conseguir realizar a natureza brasileira com a maneira trazida do Velho Mundo, a uma pintura menos densa, tênue, cobrindo pouco a tela, evitando contrastes violentos, abandonando a procura das diferenças das matérias, clara, cheia de luz, sem cores terrosas, sem o pernicioso betume, como inicialmente usava, mas cheia de poesia sertaneja singela e melancólica.

[...]

*Todos [os quadros] pela luz irradiante, aproximam-se, de certa maneira, do Impressionismo, a que certamente teria atingido se não morresse tão jovem, aos 49 anos.*⁹⁹

Neste último trecho, o autor realizou uma previsão otimista da obra almeidiana. Galvão possui méritos por notar a produção do artista em sua generalidade, o que lhe permitiu visualizar traços próximos aos impressionistas onde outros viam simplesmente uma luz tropical. Já Pedro Carradore admitiu abertamente a presença da fatura impressionista, em raríssimo reconhecimento:

“A obra de Almeida Júnior pode ser dividida em duas fases: antes e depois de 1882. Na primeira, pré-impressionista preocupada com a temática religiosa e urbana; na segunda suas tintas se iluminam e suas telas ganham novos coloridos, d’outra parte a temática busca o bucolismo regionalista e humano.”¹⁰⁰

⁹⁷ Ibidem. p. 10.

⁹⁸ GALVÃO, Alfredo. Almeida Júnior: sua técnica, sua obra. **Revista do IPHAN**, n. 13. Rio de Janeiro, 1956. pg. 219 e 220.

⁹⁹ GALVÃO, Alfredo. José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo. In: SOUZA, Wladimir Alves de. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p.52. [grifos nossos]

¹⁰⁰ CARRADORE, Hugo Pedro. **Os caminhos de Almeida Júnior: o criador do realismo brasileiro**. Piracicaba: Prefeitura de Piracicaba, IHGP, 2001. p. 41.

Dentre os demais textos que trataram da luz almeidiana, um dos mais significativos é o trabalho de Gilda de Mello e Souza¹⁰¹ sobre os precursores da pintura contemporânea, publicado inicialmente em 1974. A autora defende que o mérito de Almeida Júnior não teria sido o de pintar caipiras (corpo e vestes), mas sim o de reproduzir com maestria os gestos dos personagens (sua postura corporal): “*é com ele que pela primeira vez o homem brasileiro ingressa na pintura.*” Mais à frente, Souza avaliou as origens da autêntica luminosidade regionalista do ituano:

*“Quanto à propalada invenção da luz brasileira, que um setor da crítica moderna lhe atribui, deve ser aceita com reserva e a meu ver deriva de outras fontes. De duas, pelo menos: da doutrinação feita por Gonzaga Duque em suas crônicas, a favor do clareamento da paleta, e da influência decisiva exercida entre nós pelo ensino de Jorge Grimm. Acho que é do encontro desses dois fatores que se deve datar a nova relação do pintor brasileiro com a paisagem, a implantação de um esquema perceptivo inovador que, muito antes do impressionismo, já se havia difundido na França por intermédio da estética do ‘ar livre’.”*¹⁰²

Como considerar a produção regionalista ensolarada reflexo dos esforços de Grimm pela pintura ao ar livre no Brasil, se este chegara ao Rio de Janeiro em 1874 (quando Almeida já deixava a instituição de ensino carioca) e lecionara na AIBA apenas de 1882 a 1884?¹⁰³ Posteriormente, ao criticar o discurso modernista sobre a miraculosa captação da luz brasileira, Gilda de Mello relativizou a suposta originalidade almeidiana, indicando um caminho mais provável para o clareamento da paleta:

*“Almeida Júnior não inventou uma luz tipicamente nossa pela simples razão já apontada, a de 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 dois sistemas diversos de notação, que coexistiam na mesma época na Europa, um inovador e outro retrógado, adaptando-os à realidade brasileira.”*¹⁰⁴

Os pintores secundários da Academia francesa, como Jules Breton, Constant Troyon e Rosa Bonheur¹⁰⁵, já vinham abraçando elementos semelhantes aos que foram utilizados pelos impressionistas para dotar suas representações de maior verossimilhança, mas preocupando-se

¹⁰¹ SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

¹⁰² Ibidem. p. 256.

¹⁰³ BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Arte-Educação no Segundo Reinado. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I. p. 26.

¹⁰⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. Op cit, p. 258.

¹⁰⁵ Rosa manteve certa amizade com Almeida Júnior e parece ter pintado uma tela em parceria com o ituano. PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior**. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 63.

sempre em manter os princípios acadêmicos. Para Gilda, o fato de Almeida ter retratado figuras ao ar livre contribuiu para o clareamento de sua paleta, muito embora, como no caso francês, não tenha alterado sua fatura clássica. Essa luz mais “*franca, solar e amarelecida, que esfarinhava um pouco os contornos e realçava as cores*”¹⁰⁶ seria, portanto, um artifício para a representação verossímil de um ambiente cultural tropical, e não o indício de um aspecto impressionista. Tal metodologia teria permitido a transmissão da luz brasileira às telas, mas sem gerar qualquer rompimento com a oficialidade.

Em mais um trabalho de vulto, o texto de Aracy Amaral¹⁰⁷ apresentou diversos autores que discutiram a questão da luz nas telas almeidianas e revelou sua própria visão do assunto. Assim como Souza, Amaral acredita que Almeida Júnior não foi influenciado diretamente pelo impressionismo, apesar de parecer provável que ele tenha conhecido a obra de Manet e que alguns elementos das telas do francês tivessem sido aproveitados pelo brasileiro em seus quadros. Após debater a questão da luminosidade e da presença ou não de conceitos impressionistas nas obras do ituano, Aracy Amaral questiona:

*“E por que desejar que Almeida Júnior fizesse o mesmo percurso dos impressionistas da Escola de Paris? Por que considerar uma regressão ou cristalização de sua trajetória as telas que 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 voo em um meio novo que acolhe sua produção? Como só ver sentimentalismo e empatia com seu entorno e não reconhecer que essa motivação a tornou original como obra? [...] Almeida Júnior permanece sensível à luz, à luz local, manipulando-a com rara maestria ao tirar dela partido do ponto de vista formal. Daí por que a poética de sombras como ‘Saudade’, ‘Leitura’ e ‘Cozinha caipira’ destaca uma peculiar apropriação do valor da ‘luz’, distanciada das preocupações impressionistas. Mas também parece projetar visualmente uma deglutição do impressionismo a partir da cultura e da sensibilidade brasileiras de um tempo de que Almeida Júnior foi, sem dúvida, o porta-voz mais expressivo.”*¹⁰⁸

A autora aqui nota a originalidade da produção regionalista e a sensibilidade do pintor frente à luz brasileira, mas parece não deixar clara sua posição sobre a obra. Se primeiramente sugere que ele observara elementos impressionistas (embora não tivesse seguido a linha francesa), mais à frente afirma que suas obras estão distantes do movimento e, na passagem seguinte, pondera que ele poderia tê-lo deglutido partindo da cultura brasileira. Afinal, podemos ou não ver traços da arte moderna francesa no ituano? Importa perceber que, mais

¹⁰⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. Op cit, p. 258.

¹⁰⁷ AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

¹⁰⁸ Ibidem. p. 244.

uma vez, parece haver certo receio de assinalar uma influência europeia, como se arrancássemos Almeida Júnior de seu invólucro caipira e nacionalista.

Pedro Xexéo, por sua vez, afirmou que a luz almeidiana não dissolvia os objetos em manchas de cor, como a impressionista, mas revelaria formas e texturas, sendo acadêmica e convencional.¹⁰⁹ Para uma das mais respeitadas críticas da arte brasileira oitocentista, Sônia Gomes Pereira, Almeida Júnior teria se concentrado exclusivamente na linguagem realista, aplicando-a em sua temática regional.¹¹⁰ Como o artista do oitocentos fazia escolhas mais tipológicas do que estilísticas¹¹¹, a dificuldade em definir o estilo no XIX era sentida mesmo por seus contemporâneos¹¹². Dessa forma, não poderíamos definir um estilo almeidiano, mas sim perceber uma linguagem que é indiscutivelmente sua, e não influenciada por qualquer movimento.

Por fim, Rodrigo Naves¹¹³ escreveu um belíssimo artigo sobre a obra *Caipira Picando Fumo*, no qual analisou a questão da luminosidade nas telas de Almeida Júnior. Para Naves, o verdadeiro personagem deste quadro seria o sol, que associa “a desolação do tema à intensidade do clima” e demonstra o homem sendo afetado pelo meio: o caipira quase não pode ser distinguido do ambiente que o envolve e é praticamente tragado pelo sol que o atinge. Sobre a pintura regionalista almeidiana, reflete:

“Nesta tela o homem sofre o meio, em vez de determiná-lo. Mas convém ressaltar como Almeida Júnior soube encontrar uma maneira de pintar que condiz muito com o tema. Também sua pintura pelas relações tonais rebaixadas, no papel jogado pelos detalhes do quadro, pela arguta representação da luz se nega a representar o ambiente caboclo de maneira pitoresca. Há aí uma recusa a representar o caipira por meio de contrastes miúdos e sugestivos dos pequenos arranjos que emprega para tocar a vida. A pintura mesma de Almeida Júnior ao menos nesta tela tem algo da fragilidade da vida que descreve, na qual o trabalho humano não interveio na realidade de forma a garantir proteção a homens e mulheres.”¹¹⁴

¹⁰⁹ XEXEO, Pedro. A luz pictórica. In: XEXÉO, Pedro Martins Caldas; MENICONI, Rodrigo Otávio de Marco; ALVAREZ, Reynaldo Valinho; CAMPOFIORITO, Quirino. **A luz da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 1994. p. 37.

¹¹⁰ PEREIRA, Sonia Gomes; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

¹¹¹ PEREIRA, Sonia Gomes. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. (p. 530-545)

¹¹² PEREIRA, Sonia Gomes. História, arte e estilo no século XIX. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.1, 2006, p.128-141.

¹¹³ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

¹¹⁴ Ibidem.

O autor critica a posição de Luís Martins, que fez de Almeida Júnior uma espécie de protótipo de seus tipos caipiras. Para Naves, o pintor era um homem culto e sensível aos debates de sua época, e teria buscado uma formação mais ampla, fora do ambiente acadêmico. Sobre a presença ou não de elementos impressionistas, comenta:

“No quadro que analiso [no caso ‘O Caipira Picando Fumo’] a luz domina toda a cena. Sua intensidade se revela na claridade ofuscante e na proximidade entre todas as coisas, que não têm um contorno muito marcado. No entanto, mesmo nesta tela a luz de Almeida Júnior não consegue, como nas melhores obras impressionistas, romper com a integridade dos volumes e figurar uma ação que fosse além de uma realidade dada a priori e inviolável em sua inteireza. E, por não poder transfigurar a realidade, a luz nesse quadro tende a apresentar-se apenas como calor, que a desolação do ambiente confirma e qualifica.

[...]

A luz impressionista possibilitada pictoricamente pelas pinceladas descontínuas que, justapostas, permitiam a representação da interação recíproca entre as cores fendia a aparência compacta do mundo, tornando-o apto a novos arranjos e possibilidades. E as séries realizadas por Monet a Catedral de Rouen, o Parlamento inglês, as ninfeias etc. punham às claras o fim da unicidade do real e a nova disponibilidade do mundo. No entanto, para os impressionistas a luz era principalmente o elemento evidenciador de que o olhar adquirira um novo estatuto diante da realidade. Ele não mais apenas espelhava o mundo, dando como aceita a sua feição sólida e acabada. Ele agia sobre as coisas e as reagenciava, à semelhança das possibilidades abertas pelos novos movimentos sociais e pelas novas técnicas. Nesse contexto, a luz se mostrava como o aspecto pictórico mais propício a libertar a realidade de uma solidez conservadora e entregá-la às oscilações de uma aparência tendente às mais diversas transformações.

No mundo de Almeida Júnior essa desenvoltura era impensável. O meio brasileiro social e tecnologicamente atrasado não permitia que a luz tornasse a vida e a realidade mais porosas e plásticas. Ela precisaria, ainda por um bom tempo, ser entendida como calor, a funcionar como instrumento natural e não como instrumento do olhar a serviço de todos os tipos de determinismo, por mais que artistas como Castagneto, Visconti e Parreiras tenham tentado, com maior ou menor sucesso, conduzi-la numa outra direção. Ainda que, por uma dessas ambiguidades que a vida nos trópicos só propiciar, a ação do sol viesse a substituir a história e talhasse a figura mítica de um paulista de tempos remotos, rústico em seus hábitos e feições, mas curtido e escalavrado como uma obra da natureza.”¹¹⁵

Observamos novamente que, mesmo admitindo certa proximidade de Almeida Júnior com a arte moderna parisiense, o autor rejeita uma correlação, já que considera a sociedade brasileira em que vivia o artista incapaz de compreender uma luz que não fosse tida como calor. Teria este motivo levado o ituano a clarear sua paleta apenas em telas regionalistas, já que estas mostravam o caipira sofrendo a ação do sol tropical? Possível ou não, esta é uma afirmação preconceituosa. Não estivesse o meio brasileiro preparado para receber inovações, nem mesmo os caipiras ou esta luz que foge aos padrões acadêmicos teriam sido aceitos. Veremos que Gonzaga-Duque, já em texto de 1882, defendia a arte moderna e Manet.

¹¹⁵ Ibidem. [grifos nossos]

2.7 Estudos atuais: ficção e investigação

Dentre as obras mais recentes que versam sobre Almeida Júnior, observamos uma série de ensaios que não possuem relevância para este estudo. Na verdade, muitas delas são uma espécie de compilação dos textos anteriores e retomam o conteúdo ficcional dos escritos do início do século XX. Um exemplo é o livro de Hugo Pedro Carradore, *Os caminhos de Almeida Júnior*¹¹⁶, o qual resgata as historietas sobre a vida do pintor, repetindo os relatos de Gastão Pereira da Silva e auferindo poucas críticas consubstanciais. Outra obra de caráter similar é o livro de Durce Sanches: *O modo de vida caipira em obras de Almeida Júnior*¹¹⁷. Inicialmente, a autora aborda a questão do caipira na literatura, depois realiza uma breve explanação biográfica (onde também repete algumas histórias de Gastão) e, por fim, analisa os aspectos da cultura caipira presentes em alguns quadros do artista.

A dissertação de Paula Giovana Frias¹¹⁸ igualmente pouco acrescenta aos estudos almeidanos, repetindo questões já discutidas e auferindo comentários irrelevantes. Oséas Singh Jr. também escreveu alguns textos e uma dissertação a respeito de Almeida Júnior. Os dois artigos¹¹⁹ são facciosos e não merecem atenção. Particularmente, o seu trabalho de mestrado¹²⁰ deixa a desejar quanto à análise formal das obras. Na maior parte do texto, a pesquisa apenas reproduz indícios biográficos e não apresenta a visão do autor. Quanto à luminosidade nas telas do ituano, Oséas conclui que ele renovou “os valores estéticos da pintura brasileira”¹²¹ e que sua produção lembra os quadros de Millet, Léon Augustin Lhermitte e Antônio Carvalho de Silva Porto.

Dentre os escritos acadêmicos atuais de maior relevância, lembro o Trabalho de Conclusão de Curso de Karin Philippov¹²², o qual promove certa aproximação da obra almeidiana com a produção francesa do mesmo período. Karin atenta para a trajetória internacional do pintor brasileiro e observa os diálogos que Almeida Júnior teria estabelecido

¹¹⁶ CARRADORE, Hugo Pedro. **Os caminhos de Almeida Júnior**: o criador do realismo brasileiro. Piracicaba: Prefeitura de Piracicaba, IHGP, 2001.

¹¹⁷ SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida caipira em obras de Almeida Júnior**. Itu, SP: Editora Ottoni, 2010.

¹¹⁸ FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. **Almeida Júnior, uma alma brasileira?** 2006. 264f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

¹¹⁹ SINGH JR., Oséas. O tempo cobrindo a beleza. **Revista Boavida**, Itu, 1999. p. 2-7. E ainda: SINGH JR., Oséas. O século 19 é um Baile de Máscaras. **Boavida Magazine**, Itu, nov. 1999. p. 4-7.

¹²⁰ SINGH JR., Oséas. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. 2004. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

¹²¹ SINGH JR., Oséas. Op. Cit, p. 127.

¹²² PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo.

com os realistas Lhermitte, Jules Breton, Fernand Pelez, além de Courbet e Millet. Grande parte do estudo é dedicada ao apontamento das analogias que a obra do ituano possuiria com a arte francesa e italiana da segunda metade do século XIX. Destacaremos agora algumas pesquisas mais recentes que consideramos de grande valor para o presente trabalho.

Em seu estudo sobre a arte brasileira no século XIX, Jorge Coli¹²³ alegou que a temática almeidiana era naturalista e que seus quadros regionalistas tinham composições geometrizadas, cruzando horizontais e verticais. Este jogo estaria visivelmente oculto, mas serviria para revelar a intenção dos caipiras e evidenciar sua força, resultando em arranjos mais atentos ao personagem do que ao meio.¹²⁴ Tal afirmação vai de encontro aos outros trabalhos que versam sobre Almeida Júnior, especialmente o de Rodrigo Naves (2005), já analisado aqui. Isso ocorre porque o foco de Coli são os objetos que os caipiras portam, os quais estariam propositalmente dispostos na tela para indicar uma brutalidade velada, reflexo do clima naturalista do século XIX:

“Como esses caipiras estão sempre associados a uma ação, os gestos são importantes e dispostos em pontos cruciais da composição. Tanto quanto os gestos, ou mais que eles, o instrumento utilizado adquire proeminência.

[...]

Houve então [com o naturalismo] a descoberta de um exotismo social próximo, onde se dramatizava a brutalidade popular. A literatura, o teatro, até mesmo a ópera viam-se tomados por situações de violência ocorridas na cidade ou no campo. Degustavam-se com prazer os impulsos meio cegos e aterradores, atribuídos à falta de sofisticação mental dos protagonistas. Existe uma pintura naturalista, até hoje não muito estudada, que assinala o esforço do trabalho com personagens musculosos, as lutas sociais com denodo heroico, e o sofrimento popular com sentimentalismo.”¹²⁵

Para Coli, a simplicidade e a discrição observadas nos quadros de Almeida Júnior esconderiam certa complexidade: “Ele o pinta [o caipira] num cotidiano falsamente neutro, onde as ações de violência estão contidas.”¹²⁶ Onde poderíamos observar essa brutalidade? Estaria na faca que o caipira segura, no machado que ele amola, na espingarda que utiliza para caçar. Ao fazer esta digressão, o autor se afasta das questões mais proeminentes sobre a obra almeidiana e acaba enveredando por caminhos duvidosos e polêmicos, já que podemos ver os utensílios como objetos violentos ou como simples instrumentos de trabalho dos homens do campo. Além disso, Coli não analisa de que maneira aquela sociedade ituana do final do

¹²³ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. pg: 101-114.

¹²⁴ Ibidem. p. 105-108.

¹²⁵ Ibidem. p. 110.

¹²⁶ Ibidem. p. 112.

século XIX poderia conter traços de violência, ou seja, qual seria a motivação do artista para indicar uma pretensa ferocidade caipira.

Ainda mais recente, a dissertação de Daniela Carolina Perutti, *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*¹²⁷, pode ser considerada obra de referência para a análise contextual da trajetória artística do itano. Para Perutti, a observação das conjunturas parisiense e brasileira seria de extrema importância para compreender a obra almeidiana. A correlação *contexto cultural / produção artística* determinaria um melhor entendimento das escolhas estéticas feitas pelo artista, distanciando-o das conjecturas fictícias introduzidas por biografias da primeira metade do século XX. A estudiosa afirma que Almeida contatara as ideias de modernidade e progresso que inundavam Paris, já que alguns valores impressionistas tinham ampla circulação entre os acadêmicos. As telas produzidas entre 1876 e 1882 revelariam, assim, certo diálogo com o modelo pictórico impressionista:

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

*Nesse período, podemos considerar que a École de Beaux-Arts de Paris não tinha muros assim tão fechados, e era possível que artistas acadêmicos tivessem, mesmo dentro dela, contato com outras correntes estéticas em disputa com o modelo neoclássico da École. Ele deixaria, assim, de ser valorizado como única possibilidade pictórica mesmo aos artistas formados em seu interior.”*¹²⁸

A estudiosa analisou outra questão, já levantada por Tadeu Chiarelli: a de que é notável haver nos estudos almeidanos certa aproximação do criador com a criatura, ou seja, entre o artista e seus personagens. Almeida Júnior deixaria de ser visto como o pintor de caipiras e passaria a ser a própria expressão da cultura caipira: *“A ideia subjacente a esta afirmação é a de que apenas um artista que compartilhasse substancialmente da experiência da vida no campo teria condições de transformá-la em pintura, de ser fiel a ela.”*¹²⁹

Tal visão, como bem percebeu Perutti, é estereotipada e prejudica a percepção do pintor como um homem culto, inteligente e bem relacionado. Almeida Júnior foi artista inteiramente capaz de compreender as questões da arte moderna parisiense e perspicaz o

¹²⁷ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior**. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹²⁸ Ibidem. p. 62.

¹²⁹ Ibidem. p. 74 e 75.

bastante para perceber que a introdução desse modelo artístico no Brasil oitocentista não agradaria seu público comprador. Soube, assim, obliterá-lo.

Por fim, lembramos a exposição que foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no ano de 2007, em homenagem ao artista. Desta mostra, que reuniu complexa exibição de suas obras, resultou um riquíssimo catálogo, organizado por Maria Cecília França Lourenço. *Almeida Júnior, um criador de imaginários*¹³⁰ apresenta cronologia baseada em artigos jornalísticos contemporâneos ao pintor, profícuas críticas textuais e o processo-crime do assassinato. Lourenço apresentou aqui um Almeida Júnior conectado às questões modernas e às suas possibilidades, ou seja, um homem mais próximo ao perfil que pretendemos traçar ao longo desta dissertação: *“as diferentes vertentes temáticas e as soluções artísticas configuram uma personalidade sintonizada com as mudanças e sabedora dos limites para aceitação de inovações.”*¹³¹ Afastando o mito caipira, a estudiosa observou:

*“Graças a ele desponta uma cultura para o exercício artístico profissional, que pressupõe etapas, desde cursar a Academia Imperial fluminense; a prática profissional longe do diletantismo; a comunicação e o lançamento para um público seletivo; congregar o Salão oficial da Academia; estabelecer ateliê em local acessível para visitação; frequentar a roda de políticos e cortejar o poder econômico e a imprensa, justificando encomendas e notícias, e garantindo repertório para crônicas.”*¹³²

2.8 Caipira ou pintor de caipiras?

Entendemos aqui que, ao ser classificado como caipira, Almeida Júnior foi elidido em sua imagem e tido como artista ignorante de seu contexto. O iturano vestia-se com simplicidade e tinha sotaque interiorano; fora isso, não há nada que o ligue aos caipiras, considerados indivíduos isolados da civilização, preguiçosos e arraigados à terra.¹³³ Como bem observado por seus biógrafos, Almeida era incansável trabalhador e esteve conectado aos estratos mais elevados da sociedade paulista. Fez fortuna e ganhou fama. O que o elevou a este patamar foi uma combinação de habilidade artística, desenvoltura pública, publicidade jornalística e bons relacionamentos.

¹³⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

¹³¹ Ibidem. p. 47.

¹³² Ibidem. p. 51.

¹³³ LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

Em sua tese sobre a crítica de arte de Mário de Andrade, Tadeu Chiarelli¹³⁴ percebeu a produção regionalista de Almeida Júnior como apenas um dos temas constantes na sua trajetória artística. Não considerava os caipiras um marco nacionalista ou um tema inovador para a tradição pictórica:

*“Se as pinturas ‘rurais’ do artista não aspiram à glorificação do trabalhador ou do trabalho do campo – o que, no contexto brasileiro da época seria de fato revolucionário -, elas também não aspiram à ruptura formal: obedecem aos rigores das convenções mais aceitas da pintura tradicional da época – centralização, objetividade, etc. -, e se tendem a ser fiéis à descrição da luz e da cor do interior do estado, obedecem justamente à objetividade requerida, como foi visto, pela crítica da época.”*¹³⁵

Para Chiarelli, Almeida Júnior retratou os caipiras porque se interessava pelo exótico, fosse em Paris ou em Itu. Seu realismo não estaria preocupado em criar uma bandeira nacional, mas sim em oferecer aos paulistas a lembrança de um passado genuinamente regional. A brasilidade, por sua vez, estaria presente apenas em alguns elementos de sua pintura e foi forçosamente tida como seu marco principal:

*“[...] não foi propriamente Almeida Jr. quem tentou conscientemente abrir uma nova tradição para a arte brasileira. Foram certos elementos presentes em sua pintura da fase regionalista – o assunto, a descrição de tipos e da cor local -, que suscitaram em alguns críticos e artistas surgidos depois dele – Modesto Brocos, Monteiro Lobato, Cândido Portinari, Mário de Andrade, entre outros, a possibilidade de perceberem na figura do pintor e na sua obra ‘caipira’, índices de um artista e de uma arte genuinamente brasileiros.”*¹³⁶

A desconstrução do mito seria possível através de uma visão mais atenta da produção almeidiana. Assim como Tadeu Chiarelli, acreditamos que a representação regionalista constitui apenas mais uma das facetas do grande legado que Almeida Júnior nos deixou. O caipira é somente um de seus personagens. Dentre as quase 300 telas que o artista pintou, contamos cerca de 20 (entre pequenos e grandes quadros) que retratam o habitante do interior de São Paulo. É provável que as turbulências geradas pela chegada dos imigrantes, o enriquecimento trazido pelo café e o crescimento das cidades tenham feito aumentar o prestígio das suas obras. Para Maria Cecília Lourenço¹³⁷, o ituano pintava o regionalismo não para denunciar a pobreza, mas de maneira a criar um imaginário *sui generis* sobre as origens paulistas, com atenção especial para o meio, sua cultura e personagens. Gilda de Mello e

¹³⁴ CHIARELLI, Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.*: a crítica de arte de Mário de Andrade. 1996. 512f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo.

¹³⁵ Ibidem. p. 291.

¹³⁶ Ibidem. p. 293.

¹³⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior*: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 45.

Souza afirmou que ele conferiu ao caipira uma dinâmica própria de gestos, o que geraria no espectador forte proximidade e afinidade.¹³⁸

Todos estes fatos contribuem para uma supervalorização da fase regionalista da pintura almeidiana, comumente rotulada como realista, ou seja, como expoente da questão social e do meio que a cerca. Segundo Mario Barata, a introdução do realismo no Brasil deu-se com Almeida Júnior e os paisagistas, mas de maneira superficial e de forma a imitar o que se passava na França.¹³⁹ Discordamos dessa opinião já que, ao contrário de Courbet, o ituano não fez uma arte de denúncia social. Não podemos considerar sua obra cópia ou imitação do modelo europeu. Como artista de grande valor que era, ele utilizou alguns referenciais, mas construiu trajetória singular e buscou seu próprio caminho.

Ao invés do homem simples e roceiro, vemos em Almeida Júnior um artista atento para as questões de seu tempo e conectado às necessidades mercadológicas de seu público. Não pretendemos aqui desmerecer a produção regionalista. Ela foi extremamente relevante em sua trajetória e se tornou seu maior feito, mas não representa a totalidade. Assim, a dissertação objetiva desconstruir o rótulo caipira que lhe foi imposto ao longo dos anos e analisar as obras que se revelariam para além destas telas rurais. Não ambicionamos criar outra alegoria, como o “Almeida Júnior moderno”, mas apenas mostrar as diversas facetas que o ituano possuiu. Dentre elas, a caipira é a mais distante de sua verdadeira personalidade:

*“Almeida Júnior não foi caipira, nem caipirinha, nem pacato, nem conformado, nem arredio dos grandes centros. Ele foi apenas um pintor de caipiras. [...] Foi pianista, escrevia bem, tinha educação esmerada, e sabia penetrar nas classes altas de sua época e, mais que isso, ser aceito.”*¹⁴⁰

Veremos agora como o pintor conseguiu alçar fortuna, fama e influência na sociedade paulistana. Através dos retratos e quadros encomendados, ou com as telas produzidas para exposições, ele firmou-se como um dos maiores artistas de seu tempo. Habilidoso, pintava de acordo com o público. Sua condição econômica estável e notoriedade permitiram que, ao longo de sua trajetória, ele tentasse algo mais ousado: a produção realista e a velada adesão aos traços modernos. Observaremos como o ituano, através de sua agudeza artística e perspicácia política, soube sobressair-se ante o cenário paulista e alçar-se ao mais alto patamar da arte brasileira.

¹³⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 255.

¹³⁹ BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. v.1. p. 418.

¹⁴⁰ ANTONIO, Jorge Luiz. Almeida Júnior: um pintor que não foi caipira. **A Voz de Itu**, Itu – SP, 08 jan. 1982.

2.9 O artista que conquistou caipiras...e paulistas

Almeida Júnior demonstrou não ser um caipira alienado de seu meio ou das possibilidades que alvitaria com sua arte. Foi responsável por retratar as mais notórias figuras de São Paulo e o ato de adquirir ou presentear suas telas conferia status ao representado. A opção pela fatura clássica nas obras a serem expostas e vendidas demonstra que tais escolhas não eram deliberadas. O artista utilizava a composição acadêmica nos retratos, nas telas enviadas para mostra em instituições oficiais e nos quadros encomendados. Tinha total percepção do seu público e de sua posição frente a ele. Sabia para quem estava pintando, selecionava a composição mais adequada ao pedido e alinhava seu pincel ao gosto do cliente. De próprio punho, deixou registrada sua insatisfação em fazer estes agradados:

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

Isto parece lógico, se não perante a religião da arte, pelo menos perante a inexorabilidade do estômago [...].”¹⁴¹

Interessante observar que mesmo o aclamado pintor oitocentista Victor Meirelles, em carta a Almeida Júnior, lamentava sobre o mercado artístico e a *“bem conhecida apatia brasiliense em matéria de Belas Artes.”* Meireles protestava contra o pouco interesse do Estado na compra de seus quadros:

“Não falta quem me pergunte o que vai fazer agora de novo? – e só pensam que o artista deve viver e sustentar-se pela glória – só que tenho de vir a morrer de fome, são cousas da sorte.

[...]

Não vejo nesta capital nenhum rico que tenha a coragem de fazer aquisição do quadro para ofertá-lo ao governo – visto seu estado deficiente – ação digna a quem aspirasse o título de visconde ou outro mais valioso. A ocasião seria proveitosa; e o original para quem soubesse tirar partido destas causas que raras vezes te dão.”¹⁴²

Rodolfo Bernardelli¹⁴³ também criticou as escassas possibilidades encontradas pelo artista brasileiro frente ao anêmico mercado nacional, a prevaência da demanda

¹⁴¹ ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

¹⁴² HADDAD, Jamil Almarstur. Correspondência inédita de Almeida Júnior. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1958.

¹⁴³ Ibidem.

mercadológica sobre as questões artísticas e a falta de modelos para feitura de obras. Em carta a Almeida Júnior, Bernardelli o incentivava a sair do Brasil e procurar um local mais receptivo à arte. Afirmava ainda que Pedro Américo iria partir por estar muito desgostoso, assim como Victor Meirelles. Encontramos nestes depoimentos indícios do funcionamento do mercado de arte no Brasil, que parecia não depender apenas do governo, mas também da sociedade, tornando-o uma questão política e relacional, e não somente de gosto estético. Pelágio Lobo relata que “*a pintura não assegurava, por aquela época, fartos proventos, nem mesmo renda normal. O que rendia alguma coisa era a pintura de retratos*”¹⁴⁴.

Mas Almeida Júnior fez fortuna. Já nos seus primeiros anos de produção, a retratística lhe garantiu sucesso considerável devido à sua distinta desenvoltura em retratar fielmente o objeto. A maior parte das encomendas solicitadas ao seu ateliê era dirigida aos retratos, requeridos pela burguesia paulista em ascensão. Por outro lado, sua trajetória levou à aprovação e ao reconhecimento das demais facetas de sua obra pela conservadora sociedade brasileira. Através de sua habilidade, permeou diversos estratos sociais e soube angariar vantagens em todos eles, sendo reverenciado até mesmo pela classe artística:

*“Almeida Júnior conseguiu lograr uma felicidade raríssima, entre artistas que contam uma carreira longa na arte, foi estimado no tempo em que estavam, na cidadela da arte de pintura, Meireles, Pedro Américo e outros pintores da sua escola e do seu tempo, e ainda é considerado e respeitado pelos artistas novos como os Bernardelli, Zeferino da Costa, Belmiro, e todos os demais representantes da escola moderna!”*¹⁴⁵

Uma leitura atenta do Inventário dos seus bens, em trecho reproduzido por Vicente de Azevedo¹⁴⁶, demonstraria de maneira mais efetiva a superior cultura à qual acreditamos estar ligado Almeida Júnior. Dentre os volumes arrolados no documento, nos deparamos com: alguns dicionários de português-francês, português-italiano e português-inglês; gramáticas francesas, latinas e portuguesas; um livro sobre artes; jornais ilustrados (encadernados), gravuras, alegorias, revistas ilustradas e brochuras; estampas da Exposição de Belas Artes de 1881; o livro *A Estética* de Eugênio Verne, dentre outros. Não encontramos aqui o caipira semi-analfabeto, preguiçoso e ignorante demais para compreender as questões da arte moderna parisiense. Almeida Júnior era versado em francês e buscou constantemente

¹⁴⁴ LOBO, Pelágio. José Ferraz de Almeida Júnior: alguns subsídios para a biografia do insigne artista. **Revista Paulistânia**, v. 34, maio/jun. 1950. p. 26.

¹⁴⁵ CAMARATE, Alfredo. Almeida Júnior. **Correio Paulistano**. São Paulo, 18 jun. 1899. 5ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 302.

¹⁴⁶ AZEVEDO, Vicente. **Almeida Júnior: o romance do pintor**. São Paulo: Editora Própria, 1985. p. 22.

atualizar seus conhecimentos através da assinatura de periódicos estrangeiros, da compra de gravuras, estampas e livros sobre arte, e da realização de viagens recorrentes à Europa.

O Inventário ainda lista luxuosos objetos e móveis que adornavam sua casa na Rua da Glória, São Paulo, evidências do alto padrão de vida alcançado por ele: tudo fruto de sua arte. Confirmam esta proposição os artefatos arrolados pelo leiloeiro Alfredo Pereira, referentes ao espólio do pintor: um Piano Henry Herz, mobília para sala de visitas a Luis XV (dunquerque, porta de espelho, jarras, tetéia para sala, tapete, escarradeira, porta bibelôs, cantoneira), superior máquina fotográfica, manequim para estudo, fotografias e gravuras diversas, coleção de alegorias e álbuns de estudo, 120 volumes (dentre os quais, livros de direito), jogo para esgrima, baixo relevo de Victor Hugo, bengala de ébano com castão de ouro, pasta bordada a ouro, móvel com espelho de cristal, peças em mármore de Carrara e várias outras peças em ouro.¹⁴⁷ Este levantamento comprova que o artista era um burguês e vivia como tal.

Almeida Júnior tornou-se um dos cidadãos mais distintos do interior paulista e de toda a São Paulo finesse secular. O fato de ter estudado na Europa garantiu-lhe a glória. Mostra da alta estima em que lhe tinha a sociedade foi a recepção calorosa quando de seu retorno para Itu em 1882, após seis anos de estudos em Paris, onde os mais notáveis presenciaram o evento junto ao povo. Noticiaram os jornais:

“A cidade de Itu fez uma esplêndida recepção ao distinto pintor, natural desta cidade, sr. José Ferraz de Almeida Júnior.

Às 3 e 45 da tarde multidão fora encontrar na ‘gare’ o artista que desembarcou do vagão no meio de entusiásticos vivas, ao som de músicas executadas por uma banda, que ali fora postada, ao passo que subiam ao ar inúmeras girândolas e foguetes.

A rua do Comércio, por onde tinha de passar o sr. Ferraz de Almeida, achava-se festivamente adornada. À entrada erguia-se um arco triunfal mandado erigir por artistas residentes na cidade, e, quando sob ele passou o jovem pintor, um grupo de meninas cobria-o de flores.

Na mesma ocasião o promotor público da comarca dr. Querubim Joenville, duma janela fronteira ao arco, em nome dos artistas ituanos, pronunciou um eloquente discurso saudando o ilustre artista que regressava à sua terra natal, coberto de glória, após largos anos de ausência.

[...]

Às 8 horas da noite começou uma animada ‘soirée’, organizada em regozijo ao regresso do ilustre pintor, durando a festa até as 2 horas da manhã. Hoje deve efetuar-se uma nova ovação promovida pelos artistas ituanos.”¹⁴⁸

¹⁴⁷ **Diário Popular.** São Paulo, 3 mar. 1900. 1º cad., p. 3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 312.

¹⁴⁸ Sr. Ferraz de Almeida Júnior. **Correio Paulistano.** São Paulo, 18 nov. 1882. 3ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 294.

A recepção por juízes e promotores é mostra do elevado alcance da obra almeidiana, além da frequente requisição de seus trabalhos. Emocionado com o carinho do povo ituano e ciente de seu dever frente à sociedade, escreveu o artista em jornal local:

“A gratidão sente-se, mas não se descreve.

É o que presentemente me acontece perante vós.

Tentar pela palavra, testemunhar a gratidão que sinto, pelas generosas manifestações que acabais de prodigalizar-me, seria o mesmo que ousar medir o infinito.

*Pobre, pois, na palavra, vos rogo ao menos, caros e indulgentes conterrâneos, de querer aceitar, um por um o apertado abraço que por estas linhas vos transmiro, certos de que eletriza-me o sentimento da mais profunda gratidão.”*¹⁴⁹

Outras circunstâncias evidenciam não apenas o bom relacionamento de Almeida Júnior com a sociedade, como também sua participação nos assuntos das altas esferas da administração pública. Distinta manifestação de apreço foram as visitas que a princesa Isabel e o conde d’Eu fizeram a seu ateliê, em dez de março de 1884¹⁵⁰, e D. Pedro II, em oito de novembro de 1886, mostras de que ele estava cotado entre os artistas estimados pela Corte. Mas vejamos agora um indício da influência política alcançada pelo ituano:

“Na quarta-feira passada, fez uma excursão ao bairro do Ipiranga o sr. ministro do interior, dr. Cesário Motta Júnior, acompanhado pelo notável artista sr. Almeida Júnior.

Percorreram ambos todas as salas do monumental edifício comemorativo da Independência. Procuravam, segundo nos consta, um local apropriado para a instalação de uma galeria de pintura, escultura e estatuária, com as condições técnicas necessárias, a luz conveniente para a exposição das obras de arte, que o Estado possui já e vier adquirir, como também para facilitar a reprodução das mesmas pelos artistas e amadores que se queiram entregar a esse útil trabalho ou grata diversão.

*Sabemos que os ilustres excursionistas voltaram satisfeitos, tendo encontrado nas salas dos pavilhões de uma e outra extrema do edifício as condições favoráveis ao empreendimento que o governo tem em vista realizar.”*¹⁵¹

Segundo noticia o *Correio Paulistano*¹⁵², algumas obras de Almeida Júnior seriam expostas na inauguração do Museu do Estado em 1894, mais um fato comprovador do inegável apreço de São Paulo pelo ituano. Lembramos que também era interessante para esta elite política e econômica se aproximar da produção do artista, já que o contato com a arte

¹⁴⁹ ALMEIDA JÚNIOR. Ao povo ituano. **Correio Paulistano**. São Paulo, 22 nov. 1882. 4ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 294.

¹⁵⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 8.

¹⁵¹ Galeria de Belas Artes. **Correio Paulistano**. São Paulo, 30 dez. 1893. 2ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 300.

¹⁵² Museu do Estado. **Correio Paulistano**. São Paulo, 5 fev. 1895. 3ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 300.

lhes auferia certa dose de prestígio social. O interesse se processava aqui nos dois lados: o pintor desejava vender e a sociedade queria comprar. Mas a província paulista não foi a única a louvar os seus feitos. O alcance de seu renome e de sua arte era nacional. Em setembro de 1898 foi organizado um almoço para comemorar a abertura da Exposição Anual da Escola Nacional de Belas Artes. Almeida foi convidado, mas não compareceu, gerando lástimas de seus colegas.¹⁵³ Ainda assim, recebeu a Medalha de Ouro pela mostra. Segundo contam os jornais, o artista guardou com muito carinho a carta de seus amigos que dizia:

“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.

Assinado Rodolfo Bernardelli – Rodolfo Amoedo – Henrique Bernardelli – Ludovico Berna – Morales de los Rios – Augusto Girardet – Henrique Bahiana – Angelo Agostini – B. Palagresco – Cordilla Lovalle – Pedro Bolato – João Macedo – Correia Lima – Eugenio Latour – Luiz de Freitas – Zeferino da Costa – Fernandes Machado – Silva Pereira – Insley Pacheco – Aurélio de Figueiredo – Augusto Petit e Carlos Balliester.”¹⁵⁴

Diferentes fatos revelam a aceitação que o traço almeidiano obteve entre a oficialidade. Se em 1882 o artista foi convidado a lecionar na Academia de Belas Artes brasileira, mas recusou o apelo, em 1884 Almeida foi laureado *Cavaleiro da Ordem da Rosa* na Exposição Geral. Segundo Lourenço¹⁵⁵, em setembro de 1887 ele foi nomeado Professor Honorário da AIBA. A honraria teria sido proposta por João Maximiano Mafra, Ernesto Moreira Maia, José Maria Medeiros e Rodolpho Bernadelli, sendo aprovada com unanimidade. Divergente é a posição dos biógrafos com relação ao fato e à sua data. O único jornal a mencionar o caso foi o *Correio Paulistano*, mas apenas em maio de 1889.¹⁵⁶ O Relatório Ministerial da Academia Imperial de Belas Artes de 1888, por sua vez, elucida o episódio:

“Foram nomeados professores honorários: [...] da seção de pintura, José Ferraz de Almeida, Décio Villares e Pedro José Pinto Peres, por Decreto de 2 do corrente mês.”¹⁵⁷

¹⁵³ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 182.

¹⁵⁴ A Partida da Monção. **Diário Popular**. São Paulo, 19 set. 1898. 1ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 302.

¹⁵⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 179.

¹⁵⁶ Academia de Belas Artes. **Correio Paulistano**. São Paulo, 5 maio 1889, 2ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

¹⁵⁷ Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>. Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi.

O texto nos leva a concluir que a nomeação de Almeida Júnior ocorrera efetivamente em 1888, no mesmo ano que ele iniciou a conformação de sua pintura regionalista com *Caipiras Negaceando*. Em 1892, declarando estar muito ocupado, o artista negou outro convite oficial para ajudar na organização da mostra brasileira na Exposição Internacional de Chicago:

*“Este nosso hábil e talentoso compatriota foi convidado pela comissão do protesto artístico do Rio de Janeiro, composta de Pedro Américo, Vitor Meireles, Aurélio de Figueiredo e Pedro Peres, sobre se aceitava o cargo de membro da comissão de Belas Artes para a exposição de Chicago. Almeida Júnior recusou, alegando ter grande cópia de trabalhos em mãos.”*¹⁵⁸

Por ocasião da morte de Almeida Júnior, dezenas de missas foram celebradas em todo o Brasil e homenagens foram escritas nos mais diferentes jornais do país. Todos louvavam seu nome. Carlo Servi, Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva doaram obras para a comissão que pretendia escrever um livro sobre a trajetória do ituano (formada por Francisco de Castro Júnior, Cunha Mendes e Alberto Souza), com o objetivo de angariar fundos para o projeto.¹⁵⁹ No 30º dia de seu falecimento, cerca de 10 mil pessoas compareceram à missa celebrada em Piracicaba.¹⁶⁰ A exposição póstuma organizada por um grupo de amigos em 1900 recebeu cerca de dois mil visitantes.¹⁶¹

Todo este apreço não era acidental, mas fruto da habilidade do pintor em permear diversos estratos sociais, angariando a simpatia e a admiração dos cidadãos paulistas. Acreditamos que Almeida Júnior articulou sua própria trajetória de forma proposital. O sucesso alcançado e os caminhos elegidos foram resultado de escolhas pessoais conscientes, e não de desígnios fortuitos. Muitos indícios nos levam a distanciá-lo de seus personagens caipiras. Maria Cecília Lourenço¹⁶² afirma que ele era maçom e admirava Beethoven, Verdi, Balzac e Victor Hugo. Para Rodrigo Naves, o ituano:

*“[...] conhecia consideravelmente a produção artística e intelectual francesa e em São Paulo conviveu com círculos acostumados a essas discussões, já que teorias como o naturalismo, o darwinismo social e o positivismo tinham livre trânsito entre eles.”*¹⁶³

¹⁵⁸ Almeida Júnior. **Diário Popular**. São Paulo, 20 out. 1892. 3ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 17.

¹⁵⁹ Almeida Júnior. **A Plateia**. Rio de Janeiro, 24 e 25 nov. 1899, p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 308.

¹⁶⁰ Almeida Júnior. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 14 dez. 1899. 5ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 309.

¹⁶¹ Exposição Almeida Júnior. **Correio Paulistano**. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p.311.

¹⁶² LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit., 2007, p. 156 e 181.

¹⁶³ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

Ele também mostrou estar constantemente engajado em a sua profissão. No ano de 1884 tornou-se sócio do Clube Haydin, de São Paulo, que era dedicado à promoção de eventos musicais e tinha Clemente Falcão como presidente.¹⁶⁴ Segundo Lourenço, junto com Alfredo Camarate, Alberto Souza, Carlo de Servi, Cunha Mendes, Roberto Mendes e Wenceslau de Queiroz, ele pretendia fundar em São Paulo um centro artístico, com o objetivo de “*manter e desenvolver nesta capital o prestígio das artes em todas as modalidades.*”¹⁶⁵ Somente um homem instruído e atento aos ensejos de seu tempo poderia dedicar-se a tal causa. Ele ainda participou do projeto governamental para criar uma mostra de arte restrita a São Paulo e promotora da produção local:

“Como temos noticiado por iniciativa do sr. dr. Manuel Ferraz de Campos Salles, candidato à presidência do Estado, trata-se de realizar nesta capital uma exposição estadual.

*A comissão organizadora da exposição de S. Paulo, compõe-se dos srs. Drs. Antonio Prado, presidente, dr. Adolfo Pinto, secretário geral, dr. Albuquerque Lins, Almeida Júnior, Alexandre Siciliano, Antonio Carlos da Silva Telles, Antonio Lacerda, Bento Bunde, [...]”*¹⁶⁶

Almeida Júnior foi o único pintor a figurar nesta comissão, que pretendia elevar São Paulo aos mais altos patamares culturais do país. O objetivo era discutir as melhorias urbanas na cidade e organizar uma mostra exclusiva dos artistas paulistas, fora da intervenção da Escola Nacional carioca. Tais iniciativas imprimem uma imagem menos passiva ao ituano. Afinal, como poderia um caipira ignorante e inculto participar de empreendimentos tão inovadores? Lembramos que no século XIX não eram comuns as mostras regionais, nem os centros artísticos, e que as artes, não apenas no Brasil, permaneciam majoritariamente restritas aos órgãos oficiais.

Prova da relevância intelectual de Almeida Júnior é a sua presença na fundação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1894, sendo ele o único artista a figurar entre os notáveis. Daniela Perutti¹⁶⁷ cita, como um dos motivos da inserção do ituano neste seletor grupo, o fato de ele já vir contribuindo com a conformação da história paulistana através de sua pintura regionalista. Confluem aqui os propósitos da instituição com os ideais da produção almeidiana: resgatar o passado genuíno e criar uma tradição paulista. A posição

¹⁶⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit., p. 8.

¹⁶⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. Contribuição à cultura paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1980.

¹⁶⁶ Exposição Paulista. **Diário Popular**. São Paulo, 19 dez. 1895. 4ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 301.

¹⁶⁷ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior**. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 92-97.

de Almeida frente ao IHGSP é mais uma constatação de sua civilidade elevada e da sua habilidade em inserir-se no meio político e impetrar privilégios sociais.

Ao final do século XIX, São Paulo já tinha alcançado certo status no cenário nacional. A riqueza adquirida com o café era considerável e fazia da província a segunda mais importante do país, superada apenas pela Capital.¹⁶⁸ A aristocracia paulista primava pelo luxo e pela ostentação, rivalizando com o Rio de Janeiro. Na mola deste crescimento econômico estava a arte, que tinha a função de conferir fineza à nova burguesia enriquecida. O Liceu de Artes e Ofícios paulista crescia vertiginosamente. Também eram constantes as exposições públicas de artistas como Almeida Júnior e Berthe Worms, que residiam e lecionavam na capital. Tal cenário teria permitido o surgimento de críticas de arte especializadas com Filinto de Almeida (*O Estado de São Paulo*), Alfredo Camarate e Carlo Palagrello (*Correio Paulistano*).¹⁶⁹ Mesmo insatisfeitos pela obrigação de pintar retratos e telas religiosas, os pintores desta terra lucravam com a venda de suas telas e viviam de seu ofício, fatos que nos revelam uma sociedade consumidora e apreciadora de arte:

“Nas quatro décadas de transição entre os séculos XIX e XX (1885-1925) paralelamente à expansão acelerada da industrialização, dos fluxos migratórios, e de maciços investimentos em benfeitorias e prédios urbanos, propiciados pela valorização crescente do café, constituiu-se na cidade de São Paulo um embrião avantajado de mercado de arte, dotado das principais características de seus congêneres estrangeiros. A capital paulista passou a abrigar instituições especializadas na formação, treinamento e orientação profissional de artistas, espaços de exibição e comercialização da produção artística local e estrangeira e um grupo destacado de entusiastas colecionadores privados, os mesmos que freqüentavam exposições e atuavam como patronos e incentivadores das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas.”¹⁷⁰

O momento era propício à produção almeidiana, acolhida com júbilo pelos paulistas. Como demonstrou Lourenço¹⁷¹, a finalidade dos retratos não era apenas decorativa, mas também a de tornar o representado imortal, como memorável parte da história. Para a estudiosa, o pintor era constantemente solicitado porque sabia atender bem ao gosto do cliente, agradando seus compradores, na maioria membros da elite paulista: “a aceitação das obras de Almeida Júnior, no âmbito privado e institucional, desvenda e reitera sua

¹⁶⁸ CALMON, Pedro. **História Social do Brasil: espírito da sociedade Imperial**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. v.2. p. 99.

¹⁶⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. Entre um século e outro: abertura para a modernidade. **Dezenovevinte: uma virada no século**. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p. 4.

¹⁷⁰ MICELI, Sergio. Mecenato e colecionismo em São Paulo. In: **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 21.

¹⁷¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 161-164.

*capacidade de dialogar com diferentes elementos sociais, entender as demandas do tempo e se aliar ao esperado.”*¹⁷²

Em meio às figuras retratadas por ele encontramos monarquistas e republicanos, cafeicultores e empresários, aristocratas e burgueses, além de padres e proeminentes figuras políticas. Nada que demonstre alguma preferência do artista, como quiseram indicar alguns de seus biógrafos. Almeida Júnior retratava aqueles que lhe pagavam. E isso é tudo. Seu legado revela que ele esteve cercado das maiores personalidades da época. Dentre os mais notáveis, podemos citar: Clemente Falcão de Sousa Filho¹⁷³, Martim Francisco Ribeiro de Andrada¹⁷⁴, Cesário Motta Júnior¹⁷⁵, o fazendeiro Antonio Carlos de Arruda Botelho e o banqueiro Joaquim Egídio de Souza Aranha, além dos presidentes Manoel Ferraz de Campos Sales e Prudente de Moraes Barros.

Na província cafeeira, Almeida Júnior circulava entre homens influentes e famílias abastadas. Sabemos que em 1886 o artista viajou na companhia do major Diogo de Barros para a Europa.¹⁷⁶ Filho de Antônio Pais de Barros (primeiro barão de Piracicaba e um dos mecenas que ajudou o pintor a estudar na AIBA), Diogo fundou a primeira grande indústria têxtil de São Paulo e auferiu fortuna considerável.¹⁷⁷ Em 1891 o ituano teria viajado novamente para o “Velho Mundo”, dessa vez junto à família do Conselheiro Antonio Prado, filho de Veridiana (para a qual Almeida pintou *Aurora* em 1883) e dono de uma das maiores fortunas de São Paulo. O Conselheiro era um renomado político, republicano e dono do jornal *Correio Paulistano*. Abolicionista, assinou a Lei dos Sexagenários e elaborou o projeto da Lei Áurea. Possuía uma das maiores fazendas de café da região, sendo proprietário também do Banco do Comércio e Indústria do Estado de São Paulo e da Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

¹⁷² Ibidem, p. 162.

¹⁷³ Um dos fundadores do Instituto dos Advogados de São Paulo e presidente da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta:** as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹⁷⁴ Político influente em São Paulo que atuava desde o Império, apesar de ser republicano assumido e membro do Partido Liberal. Andrada atuou como Deputado de São Paulo, Deputado Geral do Império e presidente da Província do Espírito Santo. Após a Proclamação, assumiu o federalismo e fez dura oposição ao governo de Floriano Peixoto, pelo que acabou sendo preso.

¹⁷⁵ Membro do Partido Republicano Paulista, deputado da Constituinte de 1891 e primeiro presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. PERUTTI, Daniela Carolina, Op. Cit.

¹⁷⁶ **Para a Europa.** *Diário Popular*. São Paulo, 28 fev. 1887. 6ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., 2007, p. 11.

¹⁷⁷ Sua residência foi a primeira da região a possuir energia elétrica nos idos de 1880. Acessado em 30 de maio de 2011, no *Web site* da Revista Veja: http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/vejasp/450_ano/textos/memorias/como_surgiu.html.

Ainda em vida, Almeida Júnior teve como colecionador o advogado, político e magistrado José Manuel de Azevedo Marques (1865-1943) e como mecenas o empresário, engenheiro e urbanista Adolfo Augusto Pinto¹⁷⁸, cuja família retratou. Mais uma vez, observamos nomes de peso da São Paulo oitocentista figurando entre aqueles que admiravam o trabalho do ituano. Em 1894, um crítico da *Gazeta de Notícias* comentou sobre o ele:

*“É um dos mais simpáticos artistas brasileiros; trabalhador, ativo, festejado na sociedade paulistana, onde vive e faz propaganda maravilhosa a favor das artes, Almeida Junior tem sabido captar as simpatias dos outros colegas, coisa rara em meios onde, por princípio, domina em cada artista a convicção de que ele é o eixo do mundo e tudo se conforma às suas necessidades de estática e de resistência.”*¹⁷⁹

Almeida Júnior soube bem aproveitar sua posição e conquistar influência, elevando-se aos mais altos patamares da arte nacional. Não encontrou as dificuldades de seus colegas de profissão. Soube adaptar sua fatura às mais distintas solicitações. Com isso, manteve-se próximo ao público; se fez notável e notório; propagandeou sua arte; pintou, como ele mesmo disse, *ao gosto do freguês*¹⁸⁰; procurou ser, além de artista, homem influente e sociável; angariou simpatias por manter seus trejeitos simples mesmo em meio a tanta agitação urbana. Suas pinturas fizeram a historiografia reafirmar constantemente que ele jamais abandonara o traço acadêmico. Mas um olhar atento permite perceber que, mesmo em suas composições mais tradicionais, o ituano soube inserir o desenho moderno. De forma velada e discreta, dotou seus arranjos da mais autêntica modernidade parisiense. A voz era caipira, mas não a mente que a produzia.

¹⁷⁸ MICELI, Sergio. Mecenato e colecionismo em São Paulo. In: **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 49.

¹⁷⁹ Exposição Geral de Belas Artes. **Almeida Júnior**. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1894, p.2.

¹⁸⁰ ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

3 A MODERNIDADE VELADA

3.1 O conceito de modernidade

A modernidade no século XIX era entendida como a adesão gradual às inovações já aclamadas. Para os franceses, representava a vida moderna e a fugacidade que o desenvolvimento urbano trazia. Para os brasileiros, significava seguir os caminhos e códigos da França, reproduzindo gostos e estilos de vida daquela civilização. Para a arte oitocentista, o moderno estava em tudo o que fugia às exigências acadêmicas, abrangendo principalmente dois movimentos artísticos da segunda metade do século XIX: o realismo (incluindo o naturalismo) e o impressionismo. Observar a modernidade em Almeida Júnior neste trabalho significaria, portanto, enxergar no artista ituano traços do contexto contemporâneo a ele, malgrado os temas clássicos.

Como analisado no Primeiro Capítulo, para a maioria dos biógrafos almeidanos a sua modernidade poderia ser percebida na escolha temática, e não na fatura. Isso se deve a uma extrema valorização do traço clássico pela crítica oitocentista, perpetuada ao longo do século XX. Encontrar a modernidade no desenho do ituano, para os escritos do XIX, significaria desmerecer a sua produção. O artista brasileiro considerado moderno seria, portanto, aquele que buscava extrapolar a temática oficial definida pelo governo imperial, promovendo certo diálogo com as concepções artísticas francesas. Segundo este raciocínio, Almeida Júnior foi visto como um pintor moderno por seus próprios contemporâneos. Gonzaga-Duque, já em 1882, afirmava que as obras expostas na AIBA quando de seu retorno de Paris “*deixam-nos perceber no Sr. Almeida Júnior um dissidente do convencionalismo acadêmico.*”¹⁸¹ Esta distância do convencional significaria, neste caso, a adesão ao moderno realismo francês.

Ainda em 1882, Almeida Júnior voltava para o Brasil coberto de glória. Ingressara na *École de Beaux-Arts* e fora aceito pelo júri do *Salon* por quatro anos consecutivos, muitas das vezes com duas telas expostas. Era por isso artista já consagrado. A boa acolhida das instituições de arte francesas corroborava o seu talento. Até então, para além dos temas oficiais e religiosos, ele tinha pintado: *O marroquino* (1880), *Versalhes* (1880), *Arredores do Louvre* (1880), *Depois do banho* (1881), *Distraída* (1881), *Descanso do modelo* (1882), *O modelo* (1876-1882) e, por fim, a obra que lhe cobriria de glórias no Brasil: *O derrubador brasileiro* (1879). Nestas telas, com a exceção de *Versalhes* e *O marroquino* (que não foram

¹⁸¹ DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga; Guimarães, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador:** textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

expostas), o itiano aparentemente manteve a fatura clássica. A aceitação pelo *Salon* da figura de um “caboclo” derrubador de matas tropicais parece ter gerado certo orgulho patriótico por parte dos escritores brasileiros. Almeida foi louvado pela composição (por mais que a verdadeira nacionalidade do modelo provocasse controvérsias) e já então tomado como um pintor essencialmente nacional.¹⁸²

A modernidade aqui estava no tema: qual artista brasileiro arriscaria inserir o cotidiano de uma figura tão inferior socialmente entre os grandes quadros a figurarem no respeitado *Salon*? Almeida Júnior o fez e foi aceito. Mas quanta ousadia para um estrangeiro! Courbet, um arauto da arte moderna, anos antes pintara os baixos estratos da sociedade francesa, com igual realismo, nas telas até então reservadas aos heróis históricos e às figuras bíblicas ou mitológicas. Outros o seguiriam dentro da *École*. Ainda assim, no final da década de 1870 a mostra oficial permanecia arraigada aos preceitos acadêmicos e avessa ao realismo. Almeida Júnior desafiou a sua condição de estrangeiro, representou um mero derrubador de matas e foi por isso considerado moderno. Veremos mais à frente como o itiano foi muito além da inovação temática e soube camuflar a modernidade em meio ao desenho clássico. Importa agora reportar o trecho de outra crítica de Gonzaga-Duque, escrita já em 1888, na qual o escritor afirma ser atualizada a obra almeidiana:

“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 José Ferraz de 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.

[...]

Pois bem; deste modesto provinciano, inalteravelmente roceiro, surgiu um artista de valor e um dos mais intimamente ligados às condições estéticas da sua época; o mais pessoal e, sem dúvida, um dos que melhor sabem expressar, com toda a clareza e nitidez de um estilo à Breton, os assuntos tomados de improviso a uma página da Bíblia, da História ou simplesmente da vida de todos os dias e de todos os homens.

Corot era, também, de um tipo semelhante: pequeno, robusto, tez tostada pelo sol, olhos pequeninos e azuis. Ia aos teatros de chapéu de feltro e sapatos grossos, de peregrino, com atilhos de couro.

Os quadros de Almeida Júnior se inculcam antes pela 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 tela. Não joeira,

¹⁸² CARDOSO, Rafael. O derrubador brasileiro de José Ferraz de Almeida Júnior: um certo brasileiro. *Nossa História*, São Paulo, n.8, p.24-27, jun/2004.

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 do trabalho. Poderia escrever na porta de seu atelier o aforismo atribuído a Alberto Dürer 'Toda preocupação da beleza é inútil na arte'."¹⁸³

É interessante notar a identificação que o autor faz do artista com a sua obra, entre o sol de São Paulo e a luminosidade de suas telas. Como visto, tal associação era comum. Mas apesar de caipira, o ituano foi considerado moderno, na melhor acepção da palavra: hodierno. O crítico ainda reforçou a condição de Almeida Júnior como um dos artistas mais “*ligados às condições estéticas da sua época*” e o comparou a Jules Breton e Camille Corot. É bem verdade que estes pintores introduziram o tema rural na arte acadêmica oitocentista, fugindo às cenas históricas e religiosas exigidas pela oficialidade. Entretanto, eram desenhistas acadêmicos convictos que pintavam camponeses romantizados. Assim, a modernidade referida por Gonzaga-Duque não pode ser entendida como quebra dos preceitos composicionais clássicos, mas sim como a busca por assuntos contemporâneos ao pintor.

Em texto publicado já no início do século XX, na *Revista do Brasil*, Laudelino Freire parece enveredar pelos mesmos caminhos de Duque. No fragmento abaixo reproduzido, o autor reflete sobre a convivência dos trejeitos caipiras do pintor com a sua perspicácia em acompanhar as tendências artísticas contemporâneas:

*“De natureza tímida era o pintor predileto da Paulicéia. Modesto, provinciano, Almeida Júnior não quisera nem se preocupava jamais de renunciar aos hábitos e gestos do caipira. No entanto, nenhum pintor, mais que ele, soube alçar-se à eminência do momento estético da sua época. A sua arte foi sempre inspirada pelo amor das coisas pátrias, especialmente da sua terra. E nesta orientação deixou-nos com admirável simplicidade, obra imperecível de beleza.”*¹⁸⁴

Onde estaria, neste caso, expressa tal modernidade? Não no pincel ou no desenho, mas no tema, na representação de “*coisas pátrias*”, atitude compatível com a propalada caipirice do pintor. Em produção mais recente, Ana Paula Cavalcanti endossou a afirmação de que o moderno teria se configurado em algo diferente para o público contemporâneo a Almeida Júnior, manifestando-se no assunto, e não nos aspectos formais da obra:

“A crença de que o moderno implica, fundamentalmente, uma fatura do tipo impressionista estabeleceu-se como um primado analítico ao longo do século XX [...]. Todavia, para muitos artistas latino-americanos aportados na França finess secular, a busca pela ‘modernização’ das artes locais não passava, somente, pela incorporação absoluta dos legados impressionistas. As inovações formais eram

¹⁸³ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

¹⁸⁴ FREIRE, Laudelino. A Pintura no Brasil. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, jul. 1917, n. 19, p. 392-398.

ombreadas em importância por aquilo que identificavam como 'temas modernos'.”¹⁸⁵

Estes assuntos considerados modernos abrangiam a representação realista do campo e a reprodução dos aspectos da vivência cotidiana. Cavalcanti afirma que muitos dos quadros produzidos no século XIX (que seriam até hoje tachados como acadêmicos) na época foram inspirados em obras ditas modernas, o que já configuraria um esforço louvável do artista. Sonia Gomes Pereira, grande pesquisadora do século XIX, em obra recente considerou a modernidade oitocentista como representativa de uma transição gradual do desenho (forma sólida) para as manchas (massas de cor). Assim, o moderno só poderia ser considerado nas telas em que a cor passaria a ocupar o lugar da linha, permitindo ao artista registrar sensações. Para a estudiosa, o Brasil oitocentista foi moderno, mas sua modernidade não pode ser pensada como uma ruptura com a tradição:

*“[...] a relação entre tradição e modernidade ocorre no próprio campo da arte acadêmica. Assim, verificamos, de um lado, a longa duração de estilos e temáticas mais tradicionais e sua convivência até certo ponto pacífica com linguagens e assuntos mais atualizados. De outro, a versatilidade dos artistas que exploram essas diversas linguagens, de acordo com o caráter e a função das pinturas.”*¹⁸⁶

O próprio Almeida Júnior esteve neste limiar: transitou entre a modernidade e o tradicionalismo, algumas vezes optando por apenas uma dessas linguagens, outras mesclando concepções de acordo com o objetivo da tela. Para Maria Cecília Lourenço, na obra almeidiana *“as diferentes vertentes temáticas e as soluções artísticas configuram uma personalidade sintonizada com as mudanças e sabedora dos limites para a aceitação de inovações.”*¹⁸⁷ Neste caso, o ituíano seguiria *“a prática incentivada na École de Beaux-Arts, de conhecer o cabedal artístico firmado, para então localizar aquilo que o distinguirá.”*¹⁸⁸ A visão de que ele adaptara as possibilidades pictóricas francesas a uma realidade brasileira é recorrente nos textos. Para Rodrigo Naves, a formação artística do pintor teria sim ultrapassado a oficialidade acadêmica, dialogando com singulares referenciais artísticos:

“Se a educação artística formal de Almeida Júnior se deu em ambiente acadêmico - Vitor Meireles no Rio de Janeiro, Alexandre Cabanel em Paris, como apontei anteriormente, o mesmo não ocorreu com sua formação mais ampla.

¹⁸⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social (Revista de Sociologia da USP)**, v. 17, n. 1, p. 353.

¹⁸⁶ PEREIRA, Sonia Gomes; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 84.

¹⁸⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 47.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 193.

Conhece-se pouco sobre o gosto artístico do pintor. No entanto, a observação de seus quadros deixa poucas dúvidas sobre alguns vínculos, para além dos compromissos acadêmicos das telas mais tradicionais. Courbet e Millet contribuíram para uma relação não idealizada com a natureza e com os homens. E é quase impossível não ver numa obra como 'A estrada' (1899) a influência de Corot e de uma luminosidade feita de cores claras e intensas, não mais criada pelo contraste entre claros e escuros. Da mesma maneira, considero muito provável que 'O derrubador brasileiro' (1879) tenha encontrado apoio em 'O Cristo morto e anjos' (1864), de Manet. Sem falar nos contrastes marcados entre regiões de sombra e luz que o aproximam dos primeiros trabalhos de Monet, como apontei no início. Todos esses quadros evidenciam uma atenção à renovação que ocorria na pintura francesa naquele momento embora este quadro de Manet seja dos mais moderados e que tinha na luz um de seus elementos mais decisivos."¹⁸⁹

Veremos como algumas conexões estilísticas referidas por Naves foram construídas por seus biógrafos, como a vinculação à fatura de Corot e Millet. Certas analogias composicionais efetivamente existiram entre a obra almeidiana e os referenciais artísticos europeus, mas ele não objetivava ser um simples copista. Era um pintor altamente capacitado e soube utilizar-se de diferentes faturas por conveniência. As afinidades encontradas com a arte moderna devem ser vistas, portanto, como apropriações de um contexto em voga, já que:

"a originalidade artística revela-se tanto em oposição quanto em submissão às convenções, e pode mostrar-se apenas dentro dos limites das convenções estabelecidas.

[...]

Na verdade, as convenções oferecem não só as condições de existência para a realização artística, mas também os padrões segundo os quais estas são avaliadas. A originalidade de um artista é muito notável onde um certo número de artistas se submete às mesmas convenções."¹⁹⁰

Almeida Júnior valeu-se de vasto repertório de referenciais para construir sua trajetória e tornar-se um dos maiores pintores brasileiros do século XIX. Estabeleceu analogias com as modernas concepções artísticas, mas também as combinou com os aspectos tradicionais. Tal método não revelaria qualquer incoerência, já que *"a arte pode considerar-se regida ou condicionada pelos tipos de vida e meios de expressão fornecidos pelas tradições e convenções em vigor; mas estes estabelecem o ponto de partida, não a meta do esforço artístico."*¹⁹¹

Por fim, Daniela Perutti defendeu que a modernidade em Almeida Júnior não poderia ser encontrada apenas nos objetos, mas também no *"cotidiano dos personagens, que*

¹⁸⁹ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

¹⁹⁰ HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. 2ª ed. Lisboa: Presença, 1998. p. 351 e 352.

¹⁹¹ Ibidem, p. 168.

aparecem como representantes de um modo de vida moderno”¹⁹², referindo-se aqui à produção que extrapolaria o regionalismo. Também para Tadeu Chiarelli a modernidade almeidiana se manifestou na representação dos temas cotidianos (como os afazeres diários de burgueses e caipiras), no enaltecimento de valores morais (como a família) e no desprezo pelos assuntos oficiais.¹⁹³ A visão moderna do artista sobre a sua própria sociedade teria origem nas concepções civilizatórias francesas e foi, segundo Helder Oliveira, moldada pelo ituíano conforme a realidade brasileira:

*“É notório perceber que Almeida Júnior assimila o tema da ‘fête galante’ através de obras realizadas por artistas como, por exemplo, Édouard Manet, Gustave Courbet e Claude Monet, para em seguida adaptá-la para uma versão paulista.”*¹⁹⁴

Apesar de a capital francesa ter sido no século XIX o local por excelência da produção moderna, já que lá nasceram os maiores gênios do realismo e do impressionismo, outros locais da Europa desenvolveram essa linguagem. Países como Itália, Alemanha, Suíça, Inglaterra e Espanha, todos visitados por Almeida Júnior em algum momento de sua trajetória, também lhe forneceram inúmeras alusões à modernidade. Diálogos mais profícuos foram evidentemente estabelecidos com o realismo francês e a arte oitocentista italiana. Mas os referenciais almeidianos são múltiplos e já na Academia ele dialogara com a modernidade, mesmo que de forma acanhada.

3.2 O tradicionalismo aparente: estudos na AIBA

No que tange à modernidade, pouco pode ser dito sobre o período de estudos de Almeida Júnior na Academia Imperial de Belas Artes, que vai de 1869 a 1875. Nestes anos, o artista permaneceu arraigado à composição acadêmica exigida pela instituição brasileira. Segundo Sonia Gomes Pereira¹⁹⁵, a AIBA inaugurou no Brasil o ensino artístico em moldes formais, baseando-se nos preceitos classicistas, quais sejam: a arte como representação do

¹⁹² PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior**. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 197.

¹⁹³ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga; CHIARELLI, Tadeu. **A arte brasileira**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1995. p. 39.

¹⁹⁴ OLIVEIRA, Helder Manuel Silva. Castagneto e o contexto artístico paulista do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gbc_02.htm>. Acessado em 31 de janeiro de 2011.

¹⁹⁵ PEREIRA, Sonia Gomes; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128p. p.15.

belo ideal; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo; a valorização de temas nobres, de caráter exemplar, como a Pintura Histórica (considerada superior e só realizada por grandes artistas que tivessem bom rendimento das disciplinas básicas¹⁹⁶). Tal estrutura pouco mudou ao longo da existência da instituição, mesmo após a Proclamação da República e sua consequente transformação em Escola Nacional de Belas Artes.

Neste contexto, a cópia tinha importância fundamental para o aprendizado. Os modelos europeus imitados pelos alunos auxiliavam na percepção de composições, na apreensão de temáticas e na resolução de problemas visuais. O objetivo era fazer com que o estudante conhecesse diferentes técnicas pictóricas e se nutrisse de informações para aplicá-las futuramente em sua trajetória, solucionando questões compositivas.¹⁹⁷ A reprodução de um arranjo já consagrado conferia legitimidade à obra, resultando no “*reforço para verossimilhança da imagem*”.¹⁹⁸ A cópia tinha a função de:

“[...] preparar o aluno não somente para a estruturação de um quadro, como também para incitar futuros artistas, alimentando-os de variadas demonstrações de recursos para resolver e atender às necessidades e aos problemas temáticos.”¹⁹⁹

Este processo legitimaria a prática almeidiana de retomar composições tradicionais ou modernas em seu trabalho. Embasar-se em pinturas de outros artistas não era apenas permitido como também incentivado, pois conferia status à obra. Na AIBA, somente após ser considerado apto em copiar gravuras o aluno poderia passar à cópia de gessos, depois à reprodução dos quadros de outros pintores e, por último, ao desenho partindo do modelo-vivo. A importância da representação perfeita da figura humana, que deveria ser alcançada antes de o aluno pensar na composição total do quadro, gerou as famosas Academias de Nu.²⁰⁰ Almeida Júnior seguiu todos os preceitos acadêmicos e manteve-se fiel à tradição clássica exigida pela instituição oficial enquanto lá esteve.

¹⁹⁶ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002. p. 13 e 19.

¹⁹⁷ LEITE, Reginaldo da Rocha. A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 519.

¹⁹⁸ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. p. 16.

¹⁹⁹ LEITE, Reginaldo da Rocha. O estudo dos estados da alma durante a formação do pintor na Academia Imperial das Belas Artes. **19 & 20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/alma_rrl.htm. Acessado em 24 de janeiro de 2011.

²⁰⁰ LEITE, Reginaldo da Rocha. A Contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm. Acessado em 11 de março 2011.

Rafael e Ticiano eram os artistas mais referenciados na instituição brasileira por serem considerados, respectivamente, exímio desenhista e perito no tratamento das cores. O acervo didático de pinturas da AIBA também guardava reproduções de: Veronese, Correggio, Tintoretto, Guido Cagnacci e Domenichino (representantes italianos, prevalecendo a escola veneziana, famosa por seu colorido); Bartolomé Esteban Murillo (escola espanhola); van Dick e Rubens (escola flamenga); e de Phillipe de Champaigne, Jean Paul Laurens, Amable-Louis Pagnest, Antoine Gross e Charles Lebrun (todos arautos da escola francesa, considerada a mais moderna).²⁰¹ Observando essas referências, percebemos que, ao contrário do que foi apregoadado pela historiografia tradicionalista, o conceito de classicismo desenvolvido nas academias de Belas Artes não permaneceu restrito às produções renascentistas italianas. Segundo Sonia Pereira, a oposição clássicos/anti-clássicos foi um mito criado pelos historiadores do século XX, não consistindo em fato verídico para o oitocentos:

*“Assim, ao contrário da opinião ainda hoje comum em muitos livros sobre arte brasileira, o sistema acadêmico, sobretudo da maneira como ele se consolidou em meados do século XIX, pensava a tradição pictórica de uma forma muito mais abrangente e complexa e possuía um conceito aberto ao classicismo.”*²⁰²

O quadro abaixo relaciona as disciplinas cursadas por Almeida Júnior na Academia Imperial, com os respectivos professores e prêmios conferidos:

ANO	DISCIPLINA	PROFESSOR	PREMIAÇÃO
1871	Matemática Aplicada	José Maria Jacinto Rabelo	
1871	Desenho Geométrico	Ernesto Gomes Moreira Maia	
1871	Modelo-Vivo (período noturno)	Jules Le Chevrel ²⁰³	
1871	Desenho Figurado (período noturno)		Pequena Medalha de Ouro
1872	Pintura Histórica	Victor Meirelles	Medalha de Prata
1872	Modelo-Vivo	Jules Le Chevrel	Menção Honrosa
1872	Anatomia e Fisiologia das Paixões	Claudio V. da Motta Maia	Grau <i>optime cum lauda</i>
1873	Pintura Histórica	Victor Meirelles	Pequena Medalha de Ouro
1873	Modelo-Vivo		Medalha de Prata
1874	Pintura Histórica	Victor Meirelles ou João Maximiniano Mafra ²⁰⁴	Medalha de Ouro

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² PEREIRA, Sonia Gomes. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2010, v. 2. p. 635.

²⁰³ Informação deduzida do fato de a cadeira de *Modelo Vivo* ser ocupada pelo professor de Pintura em exercício.

²⁰⁴ GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1934. p. 56-57.

1874	Estética (História das Belas Artes, Estética e Arqueologia) (período noturno)	Pedro Américo de Figueiredo	
1874	Modelo-Vivo		

Durante os seus estudos na Academia eram também professores da instituição (mesmo que não tenham lecionado para o pintor): Agostinho José da Mota (*Paisagem, Flores e Animais*), Paulo Serem Maia (*Desenho Geométrico e Industrial*); Domingos de Araújo e Silva (*Matemáticas Aplicadas*, de 1872 a 1890); José Pereira do Rego (*Anatomia e Fisiologia das Paixões*, em 1871) e João Maximiniano Mafra (professor de *Desenho de Ornatos* entre 1856 e 1889).²⁰⁵ Junto com José Maria Jacinto Rabelo, Ernesto Gomes Moreira Maia, Jules Le Chevrel, Victor Meirelles e Pedro Américo de Figueiredo, eles formavam a base do ensino oficial no país.

Para Luis Martins, Almeida Júnior venceu “*de longe a grandiosa banalidade das telas de Pedro Américo e Vitor Meireles, impressionado não pela literatura do assunto, mas pela mestria no domínio de sua arte.*”²⁰⁶ Ele concentraria seus futuros esforços nas composições realistas, enquanto seus mestres permaneceriam ligados à tradição romântica e aos grandes temas. Monteiro Lobato também defendeu tal originalidade e afirmou que o ituano nunca se entregara às convenções, nem seguira a moda, ao contrário de Pedro Américo. Ele buscara a verdade em suas obras: “*A ‘Carioca’ nunca dirá nada a ninguém; é um nu mudo e vazio; já a viúva de ‘Saudades’ falará sempre, e sempre será compreendida.*”²⁰⁷

Esta pretensa originalidade, teoricamente manifestada ainda durante os estudos acadêmicos no Brasil, reforçaria o discurso criado para superestimar a trajetória do ituano. Sobrevinha, portanto, dos textos finesseculares oitocentistas e da fala modernista. Na verdade, Almeida Júnior manteve o academicismo em sua mais alta estima durante todo o curso na AIBA e só passou a inovar após os estudos na *École*. Seus temas e composições iniciais não fugiram à doutrina clássica que aprendera. Não houve, portanto, qualquer traço de ineditismo.

²⁰⁵ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002. p.37-40.

²⁰⁶ MARTINS, Luís. Almeida Júnior. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940, p.5-22.

²⁰⁷ LOBATO, Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 94.

Segundo Daniela Carolina Perutti²⁰⁸, eram alunos da AIBA, no mesmo período dos estudos almeidanos: Pedro José Pinto Peres e Décio Villares, que ingressaram na Academia em 1868; Rodolpho Bernardelli, que lá esteve de 1870 a 1876; Modesto Brocos, que frequentou a instituição de 1872 a 1875; Aurélio de Figueiredo, irmão mais novo de Pedro Américo; Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida, que se matricularam em 1874, ano de encerramento do curso para o ituano; e Henrique Bernardelli, que lá estudou entre 1870 e 1878. Maria Cecília Lourenço²⁰⁹ lembrou ainda nomes de artistas menos expressivos que neste momento estiveram na instituição, como: Antonio Bernardes Pereira Netto, João José da Silva, Antonio José de Assunção Júnior, Augusto Rodrigues Duarte e José Maria Medeiros. Lembramos que outros nomes contemporâneos, mas alheios à oficialidade, figuravam no cenário artístico nacional, como Benedito Calixto (que viva pelo interior de São Paulo a pintar coisas da terra) e Pedro Weingartner (que expôs no Salão de 1884 junto a Almeida).

A Exposição Geral era o evento mais importante do ano para a Academia, quando concorriam professores e alunos da instituição, ou qualquer artista que o desejasse. Cybele Fernandes lembra que “*a Academia era, portanto, o campo de produção da obra de arte e o Salão, a sua primeira instância de consagração.*”²¹⁰ Era preciso apresentar o melhor de si, impressionar e ser reconhecido. O sucesso para um artista premiado pela AIBA era quase certo. Neste contexto, torna-se importante observarmos o que Almeida Júnior teria visto nas exposições. Tais mostras supostamente apresentavam os exemplos da arte a ser seguida, ou seja, evidenciavam o que o artista deveria produzir para alcançar algum prestígio.

Em 1870, no dia seis de março, quando Almeida Júnior já se encontrava devidamente matriculado na AIBA, teve início a 21ª Exposição Geral de Belas Artes, na qual foram premiados: Francisco Manuel Pinheiro (Oficial da Imperial Ordem da Rosa); Fernando Keller (Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa); Julio Le Chevrel e Joaquim da Rocha Fragoso (Cavaleiros da Ordem de Cristo); Poluceno Pereira da Silva, Eduardo de Martino, Antônio José da Rocha e Mariano José de Almeida (Medalha de Ouro); Antônio Lobo e Leopoldo Heck (Segunda Medalha de Ouro); Augusto Rodrigues Duarte, Manuel Francisco Tavares,

²⁰⁸ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior.** 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 70-71.

²⁰⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior.** 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 157.

²¹⁰ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da Nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002. p. 181.

Hortêncio Branco de Cordoville, Rodolfo Bernardelli, D. Julieta Guimarães e D. Júlia de Bourdonnais (Medalha de Prata).²¹¹ Destes nomes, poucos se tornaram distintos no futuro.

Após breve intervalo, a 22ª Exposição Geral foi realizada em 1872, entre os dias quinze de junho e sete de julho, e contou com número expressivo de visitantes, totalizando 66.949 entradas. Nela foram premiados: Victor Meirelles e Pedro Américo (Comendadores da Ordem da Rosa); Agostinho José da Mota e Poluceno Pereira (Oficiais da Ordem da Rosa); Felix Perret, Gustavo James e Emílio Bauch (Cavaleiros da Ordem da Rosa); Julio Mill, Leopoldo Heck e os fotógrafos Henschel & Benque (Primeira Medalha de Ouro); D. Joana Teresa Alves de Carvalho, Modesto Ribeiro e Manuel Joaquim Valentim (Segunda Medalha de Ouro); Augusto Rodrigues Duarte, Ulrich Steffen, Ernesto de Souza Reis Carvalho, Francisco José Pinto Carneiro, Rodolfo Bernardelli e Pedro Antônio da Costa (Medalha de Prata); Sanderson, os arquitetos Bolle & Girard, Alfredo Batista e Ignácio Tavares de Sousa (Menção Honrosa).²¹² A partir de 1872, as Exposições Gerais da Academia Imperial sofreram uma longa interrupção e só foram retomadas em 1879, quando Almeida Júnior já se encontrava em seus estudos na França.

Foi com a tela *Belizário a esmolar* que o ituano conseguiu a láurea máxima concedida a um aluno da Academia: a Medalha de Ouro em Pintura Histórica. Provavelmente, seria o favorito para concorrer ao Prêmio de Viagem²¹³, mas não o fez devido ao esgotamento de seus recursos. Dentre as obras produzidas durante seus estudos na AIBA, lembramos ainda: *Monge Capuchinho* (1874), *Tarquínio e Lucrecia* (1874) e *Ressurreição do Senhor* (1874),

²¹¹ MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I. p. 295 e 296.

²¹² Ibidem, p. 301 e 302.

²¹³ O ensino na Academia não era linear, mas baseado nas capacidades do aluno, que só avançava ao novo nível caso fosse considerado apto. A avaliação dos estudantes era feita através de concursos particulares ou de segunda ordem, realizados a cada trimestre e com a distribuição de medalhas. Os concursos públicos ou de primeira ordem eram organizados no final do ano, quando ocorria a distribuição dos Prêmios de Viagem, sendo concedidas bolsas para estudar no exterior (Paris ou Roma). O sistema concorria para acirrar a disputa entre os discentes e estimulá-los a estudar. O Prêmio de Viagem, disputado por alunos já laureados durante sua trajetória na Academia, era concedido apenas ao primeiro colocado no concurso. O pensionista era subvencionado pelo Estado e deveria prestar contas de todas as suas atividades na Europa. Alguns ainda recebiam tarefas, como realizar cópias de célebres pinturas para enriquecer o acervo da Pinacoteca. Os pensionistas eram obrigados a se matricular em um ateliê de um artista devidamente reconhecido pela Academia Imperial (mestre do *Institut de France* e professor da *École de Beaux Artes*) e não poderiam mudar de mestre sem o consentimento do ministro do Brasil, com risco de perder a pensão. De seis em seis meses, eles deveriam enviar seus trabalhos à Legação brasileira para serem remetidos à AIBA. Os pintores, no seu primeiro ano de estudos, deveriam enviar à Academia brasileira 12 estudos de modelos vivos ou de nus ou de estátuas antigas e uma cópia de painel que fosse designada pela própria escola carioca, com aprovação do mestre que o acompanhava. Apud: FERNANDES, Cybele Vidal Neto (2001/2002 e 1997); CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (2001/2002); DURAND, José Carlos (1989).

que na exposição póstuma de 1900 é referido como o quadro que ele teria pintado para concorrer ao Prêmio de Viagem em 1875.²¹⁴ A observação das suas obras deste período revelam telas de fatura absolutamente clássica: harmônicas, proporcionais, adequadas ao tema, com pinceladas lisas e seguidoras da tradição pictórica. Almeida Júnior restringiu suas composições ao academicismo para ser aceito e aprovado. Foi, assim, benquisto pela oficialidade. Como os demais estudantes, buscava títulos e prestígio, os quais alcançou mais facilmente ao participar das Exposições Gerais. Para agradar o júri da mostra e seus professores, manteve a fatura acadêmica e os temas piegas, afeitos ao classicismo. Os artistas expositores também preferiam a prestigiosa consideração da Academia às excentricidades.

Nestas mostras, ao contrário do que ocorreria na França, Almeida Júnior observou telas que reproduziam os conceitos ensinados na sala de aula. A modernidade ainda não havia adentrado as academias do Brasil, mas já era acessível ao pintor. Contrapondo o que vinha sendo afirmado por seus biógrafos, ele não permaneceu ignorante das questões mais abrangentes sobre arte. Sabedor de suas possibilidades, não utilizou os traços modernos nos quadros apresentados à oficialidade; mas tomou conhecimento das inovações francesas. Veremos agora como este contato se deu.

3.2.1 Índícios da modernidade

Apesar do aparente recato, Almeida Júnior não foi um aluno distanciado das discussões artísticas. Durante o período que permaneceu no Rio de Janeiro a estudar na AIBA, conviveu intensamente com o escultor Almeida Reis, cujo ateliê era frequentado por estudantes que desejavam observá-lo e debater os aspectos modernos da arte.²¹⁵ Nestas reuniões, o itiano provavelmente estabeleceu seu primeiro contato com a modernidade artística, apreciada pelo escultor. Candido Caetano de Almeida Reis foi uma figura muito polêmica no cenário carioca, positivista e grande admirador de Camões.²¹⁶ Sobre ele, Gastão Pereira da Silva afirmou:

“[a arte] para ele não devia ter rótulos, nem papeletas, nem dísticos... A arte é o que é. O que ela tem é um destino. Quanto às designações, são babuzeiras..., dizia.

[...] Almeida Júnior, que o amava como se ama a um mestre, a um verdadeiro artista, a um criador. [...]

²¹⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 51.

²¹⁵ SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Júnior**: sua vida, sua obra. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946. p. 45.

²¹⁶ SAMPAIO, Antonio-Gomes d’Azevedo ; LAFFITTE, Pierre. **Essai sur l’histoire du positivisme au Brésil**. Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31746658z>. Acessado em 24 de maio de 2011.

[Almeida Reis] tinha por Almeida Júnior um especial carinho, sobretudo porque este fugia da influência estrangeira, procurando sempre motivos brasileiros à inspiração de sua arte.”²¹⁷

Tendo recebido a Grande Medalha de Ouro e, conseqüentemente, o Prêmio de Viagem pelo curso de Escultura, Almeida Reis partiu em 1865 para estudar na França com Louis Rochet (o mesmo que realizara alguns monumentos no Brasil, como a estátua equestre de D. Pedro I). Com a bolsa de estudos suspensa em 1868, após a feitura de uma imagem que não agradou a AIBA, retornou ao Rio de Janeiro. Ali fundou um grupo de discussão sobre arte, do qual teriam participado Almeida Júnior, Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Heitor e Hortêncio Cordoville, dentre outros.

Segundo Fátima Alfredo²¹⁸, ao ser recusado pela Academia para assumir a Cadeira de Escultura na década de 1870, Almeida Reis teria instituído, juntamente com Antônio de Souza Lobo e o arquiteto Rodrigues Moreira, uma “Casa de Belas Artes” chamada de *Acropólio*. A pretensão de pintar ao ar livre para captar melhor a natureza brasileira não agradou a oficialidade, que condenou o grupo. Inspirados nos movimentos franceses de recusa aos padrões neoclássicos e de renovação artística, eles “*tinham o propósito de se oporem à orientação conservadora da Academia Imperial, pois a cadeira de paisagem seguia baseada em cópias de pinturas europeias.*”²¹⁹

Gonzaga-Duque²²⁰, em texto de 1882 sobre uma obra de Reis (*O Gênio e a Desgraça*) apresentada na Exposição Geral de 1878, observou que o escultor carioca abandonara alguns preceitos da carnação, faltando-lhe um pouco de arte. Para Duque, a estátua era primorosa apenas se concebida como um ensaio, e não como uma obra final. O aspecto inovador das esculturas de Almeida Reis, que apresentavam modernos preceitos artísticos, não foi bem compreendido por seus contemporâneos. Mesmo criticado pela imprensa e pela oficialidade, Reis continuou agindo fora dos muros oficiais, divulgando outras possibilidades pictóricas até então ignoradas pelo círculo acadêmico.

Em seus estudos com o escultor, Almeida Júnior pôde ampliar seu aprendizado, superando a concepção dos limitados cânones artísticos impostos pela Academia. Este

²¹⁷ SILVA, Gastão Pereira da. Op. cit., p. 46.

²¹⁸ ALFREDO, Fátima. **Candido Caetano de Almeida Reis**. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ar.htm. Acessado em 4 de abril de 2011.

²¹⁹ Idem.

²²⁰ DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga; Guimarães, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 47 e 48.

entendimento precoce da modernidade (antes mesmo de contatá-la pessoalmente em seus estudos na França) influiria na escolha imediata do ituíano pelas composições realistas? Se participava das reuniões no ateliê do polêmico artista, é presumível que também partilhava de sua opinião acerca das limitações do academicismo. O convívio com Almeida Reis ampliaria a sua visão para o que se desdobrava fora da oficialidade, para a arte praticada além-muros.

3.3 O contato com a modernidade: École de Beaux-Arts

Eleito pelo imperador para receber uma bolsa de estudos no valor de 300 francos mensais, Almeida Júnior partiu para o Velho Mundo ambicionando ampliar seu entendimento artístico. Em 1876 desembarcava na França o ainda tímido e desconhecido pintor brasileiro. Pouco sabemos do que efetivamente ocorreu com ele durante sua estadia na Europa. O seu ingresso na *École de Beaux-Arts* parisiense se deu apenas em 19 de março de 1878, quando foi aprovado em 42º lugar entre os 181 candidatos pré-selecionados para disputarem as 70 cadeiras de pintura²²¹:

“O nome de Almeida Júnior encontra-se nas inscrições do registro de matrícula da École de Beaux-Arts sob o número 4415²²², e a data de ingresso na Escola é de 19 de março de 1878 [Archives Nationales, França – AJ/52/236]. Seu nome encontra-se ainda na lista de alunos inscritos no ateliê de Cabanel, uma primeira vez em 1878²²³ e uma segunda vez em 1879²²⁴.”²²⁵

Entre a data de sua chegada a Paris (provavelmente dezembro de 1876) e o momento de sua inscrição na *École* (março de 1878), Almeida Júnior teria feito cursos de

²²¹ RIZZI, Patrícia. Resgatando a história de Almeida Júnior. [Jornal desconhecido], 1999.

²²² n.4415 - d'Almeida (Ferraz)

né le 8 Mai 1850

à São Paulo, Brésil

demeure : 30, r. de Montholon

présenté par M. Cabanel

date de l'entrée : 19 Mars 1878

²²³ n. 409 - Ferraz d'Almeida

né à São Paulo, Brésil

le 8 mai 1850

demeure : 30, rue Montholon

entrée : le 11 février 1878

²²⁴ n. 436 - d'Almeida, José Ferraz

né à São Paulo, Brésil

le 8 mai 1850

demeure : 22, r. Turgot

entrée le 29 janvier 1879

²²⁵ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 85.

aperfeiçoamento e de preparação para ingressar na instituição. É sabido que rigorosos exames controlavam a seleção dos alunos. O *Correio da Manhã* lembra que ele “ *julgou conveniente cursar uma aula noturna de Desenho em Paris afim de melhor se preparar para o curso.*”²²⁶ Matriculou-se também no ateliê de Alexandre Cabanel, muito frequentado por estrangeiros, um mês antes de adentrar na escola francesa.²²⁷ Lá conviveu com o admirado Jules Bastien-Lepage²²⁸ e com os brasileiros Décio Rodrigues Villares e Rodolfo Amoedo.²²⁹

Donato Mello Junior²³⁰, Antonio Bispo²³¹ e Maria Cecília Lourenço²³² citaram, além de Cabanel, o mestre Lequien Fils como professor de Almeida Júnior na *École*. De qualquer maneira, não nos parece terem sido estes homens os responsáveis pela grande mudança que a arte almeidiana enfrentaria após os estudos em Paris. A visão apaixonada de Gastão Pereira da Silva²³³ fez com que ele alçasse o mestre do ituano aos mais altos patamares da arte francesa, elogiando sua exatidão no desenho e a austeridade dos retratos. Mas, a despeito dos louvores consagrados a Cabanel (escritos de forma a elevar também a arte do brasileiro), um olhar mais atento revelaria que o pupilo não deu continuidade aos restritos ensinamentos de seu mentor, superando o convencionalismo clássico apregoado por este famoso artista.



Figura 1–Alexandre Cabanel, *Morte de Francesca da Rimini e de Paolo Malatesta* (1870)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 2 – Alexandre Cabanel, *Fédra* (1880)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 3 - Alexandre Cabanel, *Cleópatra testando venenos em prisioneiros condenados* (1887)
Fonte: www.wikipedia.org

²²⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Revendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 168.

²²⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, Op. cit., p. 85.

²²⁸ MELLO JUNIOR, Donato. O derrubador brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1980.

²²⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle**: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1866 - 1944). Paris: Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999. (Tese de doutorado em História da Arte). p. 342.

²³⁰ MELLO JUNIOR, Donato. O pintor Almeida Júnior e o imperador D. Pedro II. **Revista do IHGB**, n. 337, out./dez. 1982. p. 188.

²³¹ BISPO, Antonio Alexandre. Artistas brasileiros em Paris na década de 70 do século XIX. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899): cultura caipira, Montmartre e Salon. Música e pintura. **Revista Brasil-Europa**, Ano 8, n.121, 2009. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Acessado em 16 de agosto de 2010.

²³² LOURENÇO, Maria Cecília França. Almeida Júnior: uma iconografia da zona rural. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1977, p. 4.

²³³ SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Júnior**: sua vida, sua obra. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946.



Figura 4 –
Alexandre Cabanel,
***Ninfa e Sátiro* (1860)**
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 5 –
Alexandre Cabanel,
***Retrato de menina* (s.d.)**
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 6 –
Alexandre Cabanel,
***Albayde* (1848)**
Fonte: www.wikipedia.org

Teria este homem realmente entusiasmado Almeida Júnior? Parece-nos que o mestre, mesmo em sua posição dominante, não inspirou mudanças na pintura do aluno brasileiro, o que nos faz discordar da seguinte afirmação de Zola: “*os jovens pintores passam por suas mãos [de Cabanel e Gérôme], e isso nos anuncia toda uma geração de mediocridades.*”²³⁴ Almeida definitivamente superou esta passividade. Rodrigo Naves também considera distantes as produções dos dois artistas, especialmente no tocante à luz: enquanto Cabanel a teria transposto para o interior das figuras, o ituano a deslocara para o exterior. Naves avaliou criticamente a possível influência que o francês teria exercido sobre o discípulo:

“Embora tenha estudado em Paris com Cabanel espécie de sumo sacerdote do academicismo declinante, depois de ter passado pelas aulas de Vítor Meireles na Academia de Nacional de Belas Artes, Almeida Júnior, em suas produções mais independentes (as chamadas telas regionalistas ou caipiras), põe de lado as idealizações consagradas pela academia. De par com produções acomodadas como ‘*Pintura alegoria*’ (1892) ou ‘*Batismo de Jesus*’ (1895), ambas pertencentes à Pinacoteca, o pintor também se inclina para um realismo mais próximo das preocupações de Courbet, artista que admirava.”²³⁵

Não obstante o texto possua seus méritos por reconhecer a originalidade almeidiana, observando que ele teria superado a banalidade acadêmica, Naves peca ao exemplificar sua teoria com duas pinturas muito posteriores ao período analisado. Produzidas mais de dez anos após o fim dos estudos com Cabanel, *Pintura* e *Batismo de Jesus* se distanciam dos valores apregoados pelo mestre francês. A alegoria almeidiana, que representa uma mulher alegre e voluptuosa, não se assemelha aos quadros praticamente monocromáticos e insípidos do professor. Como afirmou Zola, este pintava bonecas de porcelana e não mulheres reais: “*tomem uma Vênus da Antiguidade, um corpo de mulher desenhado segundo as regras*

²³⁴ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 249.

²³⁵ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

sagradas e, de leve, com uma esponja, maquiem esse corpo com ruge e pó-de-arroz; vocês obterão assim o ideal do sr. Cabanel.”²³⁶

O grande crítico de arte francês, Émile Zola, fez outras interessantes digressões sobre Alexandre Cabanel em suas notórias apreciações do *Salon Officiel*. Para o escritor, a obra deste mestre era mais uma das monótonas representações oferecidas ano a ano nos salões oficiais. O desenho sóbrio e correto, gracioso e lascivo, com cores suaves e linhas harmoniosas, agradava o público, que fazia dele um dos artistas mais bem pagos da época. Em 1875, no ano anterior à chegada de Almeida Júnior a Paris, Zola escreveu nos jornais alguns elogios um tanto irônicos a respeito de Cabanel:

“É um talento oficial, diante do qual se inclinam todas as pessoas respeitáveis. [...] O principal mérito de Cabanel é ter renovado o estilo acadêmico; ele enfeitou a antiga boneca clássica, careca e desdentada, com uma peruca e uma dentadura. [...] Ele permanece sempre dentro dos limites da conveniência, apesar de tudo é um clássico, e não irá escandalizar o público afastando-se demais do ideal convencional.”²³⁷

No Brasil, o maior crítico de arte oitocentista dos trópicos também não se mostrava grande admirador da produção do mestre francês. Já em 1882 (ano em que Almeida Júnior retornava de seus estudos), Gonzaga-Duque questionava a sumidade de Cabanel e criticava sua atuação artística:

“Não é das melhores recomendações, para qualquer artista, o nome de Cabanel [...].

Alexandre Cabanel não é mais do que o pintor oficial e massudo de alguns amadores caducos da França moderna. [...] Estacionário, nunca mais moveu-se nem procurou mover-se; clássico, continuou as pedantes enormidades incompreensíveis que os velhos pincéis, desde Van Loo até Ingres deixaram para determinar uma época. Hoje que a arte está ligada com os mais melindrosos processos científicos, Cabanel tem às mãos a tiara de sumo pontífice na arte inerte e pedantesca [...].

Felizmente o Sr. Almeida Júnior não é um continuador de Alexandre Cabanel. A sua compreensão artística é muito mais razoável, muito mais adequada ao nosso tempo.”²³⁸

Estas palavras nos levam a relativizar a frequente afirmação da historiografia de que a adoção da modernidade no Brasil teria sido dificultada pela própria ignorância da crítica de arte, da sociedade e dos artistas. Ficou patente durante a pesquisa que o maior empecilho para

²³⁶ ZOLA, Émile. Op. cit. p. 92.

²³⁷ ZOLA, Émile. Op. cit. p. 183.

²³⁸ DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga; Guimarães, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador:** textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 61-62.

a entrada dos preceitos modernos no país foi a atuação da Academia Imperial. À oficialidade não interessava permitir ou incentivar a divulgação desses valores ainda em questionamento na França, mas sim perpetuar os exemplos clássicos já laureados pela tradição. Veremos também que a adoção do realismo (considerado então um braço da arte moderna) por Almeida Júnior foi muito bem aceita por uma sociedade ainda mais conservadora do que a carioca. São Paulo abraçou com prazer a paleta clara, os personagens reais e os eventos cotidianos representados nas cenas de gênero e telas regionalistas.

Eram pensionistas da AIBA, no mesmo período de estudos de Almeida Júnior na Europa, Rodolpho Bernardelli (em Roma, de 1876 a 1885) e Rodolfo Amoedo (em Paris, de 1878 a 1887). Bernardelli esteve com Almeida no curso da academia brasileira e o recebeu na Itália em 1881. Por sua vez, Amoedo instituiu contato mais efetivo com o ituano durante a estadia parisiense, já que ambos se matricularam no ateliê de Cabanel. No *Salon* de 1882, expuseram simultaneamente as telas *Marabá* (Rodolfo Amoedo) e *O descanso do modelo* (Almeida Júnior).²³⁹ Igualmente financiado pelo próprio Imperador (o chamado “bolsinho imperial”), havia ainda outro pensionista brasileiro na Europa: Horácio Hora²⁴⁰, que permaneceu em Paris de 1875 a 1883. Modesto Brocos também esteve na *École de Beaux Arts* de 1877 a 1882, antes de se radicar no Brasil em 1890.²⁴¹ Sua produção regionalista muito se assemelha à almeidiana.

O estudo na escola francesa não foi muito distante do que cursara Almeida Júnior na academia brasileira, já que esta era inspirada naquela. Nas aulas de pintura, as cores mais utilizadas eram as de tonalidade terra (empregadas na feitura de esboços ou para compor a base da tela), o branco de prata, o amarelo de Nápoles, o amarelo ocre, o vermelho ocre, o cinábrio, o preto e o azul da Prússia.²⁴² A cópia e o desenho também eram valorizados e as etapas de ensino seguiam os universais moldes acadêmicos. Adotando estes preceitos, em 1878 o ituano foi premiado pela *École de Beaux Arts* com uma medalha em desenho de ornatos e uma menção provisória em anatomia. Quem atesta o fato é a pesquisadora Ana Maria Tavares Cavalcanti, que afirma:

“Nos documentos do arquivo da École [...], Almeida Júnior é mencionado duas vezes nos resultados dos concursos anuais. Ele se encontra entre os três

²³⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 80.

²⁴⁰ Ibidem, p. 73.

²⁴¹ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 70-71.

²⁴² TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pedro Alexandrino e Almeida Júnior. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 247.

laureados do concurso de Desenho de Ornatos realizado em 23 de maio de 1878; e em 25 de maio de 1878 recebeu uma ‘mention provisoire’ no concurso de Anatomia [Archives Nationales, França – AJ/52/90. Nos dois concursos, Cabanel consta como seu professor].”²⁴³

Adentrar nos muros da *École* já era tarefa difícil para um estrangeiro. Almeida Júnior não só foi aprovado nos exames da instituição, como ainda recebera láureas durante o curso. Tal fato evidencia a habilidade do artista em exercer seu ofício e também comprova a sua desenvoltura em agradar o júri acadêmico e se fazer notado. Veremos como ele introduziu questões modernas nas suas telas consideradas acadêmicas. Mas se não foi nas disciplinas da *École* ou no curso com Cabanel que Almeida contatou a modernidade, em que momento de seus estudos ele a observou?

3.3.1 Salon Officiel: academicismo

A Paris oitocentista era a cidade mais procurada por aqueles que desejavam “respirar” arte. O Museu do Louvre despontava como o principal acervo de obras de arte do mundo e era para lá que afluíam muitos estudantes, desejosos de colher referências para seu trabalho. Segundo Jorge Coli²⁴⁴, a invenção dos museus no século XIX levou à multiplicidade de referenciais imagéticos, fazendo com que um único modelo (no caso, o padrão acadêmico) deixasse de ser adequado. A capital francesa era então a “Cidade-Luz”, com parques, ruas movimentadas e linhas de trem. O dinheiro, os prazeres e as oportunidades atraíam os visitantes para o espetáculo da modernidade:

“[...] o crescimento urbano tornou possível o transporte fácil e barato, que abriu a região rural para o desfrute de todas as classes, e acabou lhe propiciando comodidades que acompanhavam o padrão de conforto da cidade. À medida que cresciam, as próprias cidades de tornavam cada vez mais lugares de recreação e passeio. Com suas multidões, ruas pavimentadas e locais atrativos, as cidades eram um espetáculo tão cativante aos viajantes quanto os encantos da natureza.”²⁴⁵

Em meio a sucessivos governos monarquistas (Luís XVIII, 1814-1824; Carlos X, 1824-1830; Luís Filipe, 1830-1848; Napoleão III, 1852-1870) e revoltas populares (Revoluções de 1830 e 1848), certa instabilidade política instaurou-se na França e seus reflexos foram sentidos na arte. Dependentes do mecenato e do apoio das classes dirigentes, os artistas se perdiam em meio a diferentes demandas e variavam constantemente seu arsenal pictórico para agradar os compradores, que se alternavam conforme as mudanças de governo.

²⁴³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, Op. cit., p. 85.

²⁴⁴ COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: AGUIAR, Flávio; NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 227.

²⁴⁵ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 124.

Neste contexto, o *Salon* era a melhor oportunidade para observar o que se passava no mercado artístico e se fazer notado. Almeida Júnior, sabedor desta importância, buscou incessantemente a aprovação do júri e colheu grandes lãureas. Oportunamente, pode analisar ali as obras de seus colegas, membros da academia e demais artistas ocasionalmente aceitos.

Devido à ausência de documentação relativa ao período no qual Almeida Júnior esteve em Paris, tomaremos as suas próprias telas como fonte documental. Sabemos que ele expôs consecutivas vezes no *Salon Officiel* anual da *École de Beaux-Arts*. Frequentado por um número considerável de franceses e apreciadores de arte, o *Salon* era o maior evento artístico do país. Mesmo tendo recebido críticas ferrenhas de alunos, artistas e intelectuais (como Zola e Baudelaire), a mostra permaneceu, até o final do século XIX, sendo o principal objetivo de qualquer personalidade (até mesmo de alguns impressionistas). Estas exposições propiciavam a venda de telas e glorificavam seus vencedores. A burguesia ascendente da França, ávida por conquistar um lugar na sociedade e adquirir status, era sua maior consumidora.

O acesso ao *Salon* era restrito e os estudantes da *École* passavam pelo rigoroso crivo do júri. Entre 1878 e 1882, nos seis anos de estadia de Almeida Júnior em Paris, cinco diferentes Ministros assumiram a direção da academia, cada um com seu programa pessoal.²⁴⁶ Mesmo em anos tão atribulados, o ituano foi aceito na mostra por quatro vezes consecutivas, o que evidencia a boa acolhida de suas composições pela oficialidade francesa. Mas certo é que ele foi uma exceção entre os artistas estrangeiros, geralmente marginalizados pelo júri. Segundo Donato Mello²⁴⁷, Victor Meirelles e Rodolfo Amoedo foram os outros únicos brasileiros aceitos nesta exposição oitocentista.

Em 1879, Almeida Júnior participou pela primeira vez do *Salon Officiel des Artistes Français* com o *Retrato de José de Magalhães*. No ano de 1880 expôs, naquele que foi o maior salão já realizado na França em toda a sua história²⁴⁸, *Remorso de Judas* e *Derrubador Brasileiro*. Em 1881, quando o controle da mostra passou do governo para a *Société des Artistes Français*, mais uma vez ele foi selecionado para expor entre os grandes. Com um tema sacro, mostrou sua habilidade de pintar em contra-luz na tela *Fuga para o Egito*. Já o ano de 1882 foi palco para uma obra de temática diversa do que vinha sendo apresentado pelo ituano, que expôs *Descanso do Modelo*.

²⁴⁶ MAINARDI, Patricia. **The end of the Salon:** art and the State in the Early Third Republic. University of Cambridge, 1994. p. 57.

²⁴⁷ MELLO JUNIOR, Donato. O derrubador brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1980.

²⁴⁸ MAINARDI, Patricia, Op. cit., p. 2.

Fica claro que Almeida Júnior, para adentrar os restritos muros do *Salon*, procurou agradar o júri do *Institut de France*. Mas não podemos nos limitar a ver na aparência destes quadros um retrato fiel do que ele aprendera durante sua estadia na Europa. Outras telas produzidas no mesmo período, mas que não figuraram nas exposições, manifestam uma diversidade de linguagens, o que nos leva a concluir que sua fatura não esteve limitada ao academicismo. Além disso, Almeida soube obliterar alguns aspectos modernos em composições consideradas clássicas. Onde, quando e como ele teria contatado a modernidade?

3.3.2 *Relativizando o Salon: feições modernas*

Segundo a historiografia tradicional, a maior parte das obras expostas no *Salon Officiel* seguia a tradição ingrinista ou, timidamente, a fatura de Delacroix. Mas o exame atento dos Catálogos destas exposições evidencia, na verdade, a presença de telas com linguagens bem diversificadas. Nota-se que a academia vinha acolhendo algumas proposições modernas, as quais Almeida Júnior observara quando de suas visitas à mostra: realistas e impressionistas foram por consecutivos anos aceitos entre os pintores acadêmicos. Apesar de ter sido considerado o espaço de consagração da arte oficial, supostamente oferecendo aos seus visitantes o que havia de melhor na pintura, veremos que o *Salon* exercia relativa influência sobre os estudantes. Como ferrenho crítico da mostra, Émile Zola considerava-o um cenário teatral para onde o público acorria em busca de melodramas, truques de pintura, gravuras de moda e nus.²⁴⁹ O fato de os artistas procurarem sempre agradar seus compradores e o júri acabaria atrapalhando as exposições. Por isso Zola era favorável às mostras livres, sem a coação dos concursos e gratificações, defendendo que “*as medalhas e as cruzeiras são um mau fermento para as artes.*”²⁵⁰ Ele foi um dos maiores críticos da produção oficial e, nos textos que escreveu sobre o *Salon*, lembrava a seus leitores:

“Vocês conhecem o resultado obtido: são essas salas tão vazias e mornas, que visitaremos juntos. Naturalmente não posso culpar o júri por nossa pobreza artística. Mas posso responsabilizá-lo pelo desencorajamento de todos esses artistas audaciosos. [...] As mediocridades são aceitas. As paredes ficam cobertas de telas honestas e perfeitamente nulas [...], nenhum quadro que choque, nenhum quadro que atraia. Lavaram a cara da arte, pentearam-na com cuidado: ela se tornou um honesto burguês de chinelos e camisa branca. [...] Eis o Salão, sempre o mesmo.”²⁵¹

Em 1875, ano anterior à chegada de Almeida Júnior na capital francesa, Zola afirmou que o número de telas expostas aumentava constantemente, assim como o volume de visitantes, e que até camponeses e operários estariam frequentando o *Salon*, mesmo que não o

²⁴⁹ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 125.

²⁵⁰ Ibidem, p. 160.

²⁵¹ Ibidem, p. 30.

compreendessem: “[...] a visita ao salão faz parte da vida parisiense, da mesma forma que as corridas de cavalo e os desfiles.”²⁵² Patricia Mainardi²⁵³ corroborou esta informação, lembrando que as mostras cresciam devido ao número elevado de paisagens e cenas de gênero, telas oficialmente consideradas insignificantes. A retratação de camponeses e ambientes rurais era já comum, funcionando como um oásis em meio à frivolidade geral de mulheres nuas e ao tom piegas da pintura histórica ou religiosa. Tal fato comprova que, apesar de exigir certos padrões, a academia permitia a manifestação de temas diversos. Em 1876, Zola voltou a criticar a produção comercial dos quadros para figurarem nos *Salons*:

“[...] uma exposição não pode ser uma simples loja como outras, renovando suas mercadorias, seguindo a moda e garantindo incessantemente o comércio de bens perecíveis. [...] a grande massa é composta de copistas, de decoradores seguros, de artesãos hábeis, de pessoas inteligentes.”²⁵⁴

Para o escritor, nestes casos a habilidade substituíra o talento. No mesmo artigo, ele comentou a produção de Puvis de Chavannes, que considerava ser o único pintor grandioso da época; e novamente criticou Cabanel e sua influência perniciosa sobre os jovens. Expuseram no *Salon* de 1876, dentre outros, os impressionistas Eva Gonzales e Gauguin, sendo a primeira identificada no catálogo como aluna de Manet. Somente no ano seguinte Manet teria uma tela aceita pelo júri, a qual Almeida Júnior provavelmente viu. É curioso observar que o ituano contatou a modernidade dentro da própria oficialidade francesa. O conhecimento da arte moderna parisiense não foi, portanto, empreitada tão distante de suas possibilidades. Ela estava ao seu alcance, mais perto e acessível do que imaginado por seus biógrafos.

O ano de 1878, quando Almeida Júnior recebeu sua primeira medalha e uma menção provisória da *École*, foi marcado pela Exposição Universal, que movimentou Paris como mostra da recuperação financeira da França (devido à crise instalada após a derrota na Guerra Franco-Prussiana de 1870). Este evento reunia países de diversas partes do mundo, os quais objetivavam demonstrar seu poderio econômico, político, artístico, cultural, militar e tecnológico. A mostra durava quase o ano todo e exibia o melhor das nações participantes, às quais eram conferidas condecorações. Ali, arte e ciência se uniam para tornar o método pictórico ainda mais preciso e diversificado. As investigações ópticas e cromáticas encetadas pelas pesquisas científicas culminariam, em sua máxima expressão, nos estudos impressionistas. Como bem lembrou Daniela Perutti, Almeida Júnior estava lá e acompanhou estas descobertas:

²⁵² Ibidem, p. 173.

²⁵³ MAINARDI, Patricia, Op. cit., p. 47.

²⁵⁴ ZOLA, Émile, Op. cit., p. 210.

*“As Exposições Universais são apenas um exemplo dessa crescente valorização da técnica e sua relação com ideais de modernidade e progresso, presentes na Paris e na Europa dos anos em que Almeida Júnior lá viveu. E esses valores se manifestavam de maneira particular no campo das artes, especialmente das artes plásticas. Estudos sobre a natureza e os efeitos ópticos causados pela luz, investigações cromáticas, o desenvolvimento da indústria pigmentar, todos esses temas estavam em pauta em Paris e contribuíram para certa reavaliação das técnicas pictóricas.”*²⁵⁵

O *Salon* de 1878, por sua vez, contou com obras de Renoir (*O Café*), Courbet (uma das telas da série *A onda*), Corot (10 quadros, dentre eles: *Os prazeres da noite* e *O caminho perto da lagoa, em Ville d’Avray*) e Daubigny (9 exemplares, como *Nascer da lua, em Auvers* e *A neve*), as quais teriam sido vistas pelo brasileiro. Neste ano, Zola escreveu ao *Le Messager de l’Europe*, reportando notícias sobre a mostra e seus expositores.²⁵⁶ Iniciou sua escrita lamentando a morte dos grandes gênios e exaltando Ingres, Delacroix e Courbet, considerados por ele pilares da arte. Ainda neste artigo, novamente criticou as obras enfadonhas e repetitivas de Cabanel (*Um árabe e seu corcel*, *Guarda do campo* e *A eminência parda*) e Gérôme (*A morte de Francesca da Rimini* e *de Paolo Malatesta* e *Tomar e Absalão*).

Zola reafirmou que a *École* possuía então uma “*influência muito limitada. A maioria dos pintores vive fora dela e não se sente prejudicada por isso.*”²⁵⁷ Para exemplificar os artistas além-muros de sucesso, citou: Carolus Duran, o suave Henner, o realista Ribot, o grande representante das naturezas-mortas Vollon, o pintor de camponesas idealizadas Jules Breton e o de italianas sonhadoras Hébert, além de Isabey e a promessa Jean Paul Laurens. Por fim, concluiu que havia bons artistas na contemporaneidade, mas nenhum gênio, já que a maioria apenas dava continuidade à obra de seus predecessores.

Dentre os paisagistas, Zola reconheceu apenas um inovador, Paul Huet, criticando todos os outros que insistiam na paisagem histórica, como Flandrin e Curzon. Sobre as pinturas de gênero, criadas para divertimento da burguesia, citou o mestre Meissonier, que teria sido a grande sensação do *Salon* de 1878 com a obra *Os jogadores de bolas*. Figurando entre os artistas mais aplaudidos pelo público, devido às suas cores claras e ao aspecto de porcelana dos personagens, Meissonier pode ser considerado um dos “acadêmicos secundários” que teriam influenciado Almeida Júnior, já que a claridade de suas telas dialogaria com as cenas regionalistas e as paisagens almeidianas. Zola ainda citou, entre os bons artistas da pintura de gênero: Berne-Bellecour, Vibert e Leloir, os quais também

²⁵⁵ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta:** as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 59.

²⁵⁶ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 240-265.

²⁵⁷ Ibidem, p. 250.

dialogariam com a obra do ituano. Apesar da relativa distância estilística, o tratamento dos personagens, a suavidade das cores e a composição dos espaços são semelhantes. Ambos têm em comum também o clareamento progressivo da paleta, resultado da introdução indireta dos preceitos impressionistas na *École*.

Para finalizar sua apreciação sobre o *Salon* de 1878, Zola lembrou que a visita à mostra já era um hábito entre os parisienses, uma espécie de diversão educadora. O escritor ainda comentou uma provável transformação pela qual a *École de Beaux Arts* estaria passando devido à perda dos grandes mestres e dos discípulos desgastados pelas velhas fórmulas. Ele conclui que só os impressionistas poderiam salvar a instituição dessa letargia e cita a seguinte passagem de Duret: “os impressionistas [...] são o resultado de uma transformação progressiva no seio da escola francesa contemporânea.”²⁵⁸

Seguindo um viés mais tolerante do que o apregoado pela historiografia, o *Salon Officiel* de 1879 acolheu quadros dos modernos Manet (*Argenteuil*, 1874) e Renoir. A obra *Sra. Charpentier e suas duas filhas* fez muito sucesso e levou Renoir a tornar-se o pintor mais requisitado pelas senhoras francesas, que buscavam sua delicada arte. A tela de maior sensação deste ano foi, entretanto, *Nascimento de Venus*, de Bouguereau.²⁵⁹ Em 1879, vale lembrar, Almeida Júnior fez sua estréia no *Salon* com *O Retrato de José Magalhães*, quando provavelmente observou estas telas.

Segundo Zola, os naturalistas Bastien-Lepage, Henri Gervex e Ernest Duez foram os grandes vencedores do *Salon* de 1879. Os dois primeiros estudaram com o ituano no ateliê de Cabanel²⁶⁰ e apresentaram, respectivamente: *Colheita de outubro* e *Volta do baile*²⁶¹. Zola os considerava superiores aos impressionistas por conseguirem imprimir forma às suas imagens, mesmo que às vezes exegassem no esmero técnico. Já Duez seria um realista, comunicador da verdade com suas figuras e paisagens.²⁶² Dentre os outros naturalistas que figuraram neste *Salon*, constavam ainda os nomes de Boudin, Béraud, Raffaelli, Guillemet e Jean-Paul Laurens. Apesar da diminuta similitude pictórica, a obra de Jean François Raffaelli se aproxima das escolhas temáticas de Almeida Júnior e Manet. O foco nos excluídos e no cotidiano, além do enquadramento intimista dos personagens, dialoga com a obra almeidiana.

²⁵⁸ Ibidem, p. 264-265.

²⁵⁹ MAINARDI, Patricia. **The end of the Salon: art and the State in the Early Third Republic.** University of Cambridge, 1994. p. 100.

²⁶⁰ MELLO JUNIOR, Donato. O derrubador brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1980.

²⁶¹ Esta tela, que Maria Cecília Lourenço acredita dialogar com a obra almeidiana *Depois do Baile*, deve ser verdadeiramente situada entre as referências de Belmiro de Almeida para produzir *Arrufos*.

²⁶² ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 271-272.

Novamente no *Salon* de 1880 a modernidade se fez presente. Manet expôs *O retrato do Monsieur Antonin Proust* e *Chez le père Lathuille*²⁶³, Eva Gonzáles alcançou certo reconhecimento, Monet teve uma tela aceita²⁶⁴ e Renoir mostrou *Pescadores de mexilhões em Berneval* e *Moça adormecida*. Neste mesmo ano Almeida Júnior exibiu os quadros *Derrubador Brasileiro* e *Remorso de Judas*. Seu mestre Alexandre Cabanel participou com *Fédra*²⁶⁵, somando mais um sucesso de público, à revelia de Zola, que escreveu para o jornal francês *Le Voltaire* um artigo intitulado *O naturalismo no Salão*. Segundo o crítico, em 1880, gerando certo desagrado nos artistas, a Academia instituiu quatro categorias para regular a exposição das obras (que antes seguiam a ordem alfabética), sendo elas: artistas *hors concours*, artistas com o direito de isentar-se do exame do júri (por já haverem recebido alguma medalha), artistas não isentos e artistas estrangeiros (que ficaram amontoados numa sala renegada pelo público).²⁶⁶

Zola percebeu também que estaria ocorrendo no *Salon* “uma evolução lenta em direção a temas modernos e à pintura clara”²⁶⁷, fazendo com que a mostra de 1880 tivesse mais quadros naturalistas do que acadêmicos. Já então, ele notava que Manet influenciara os alunos de Gérôme e Cabanel (por mais que os mesmos não compreendessem ou não admitissem tal extensão), levando os discípulos dos grandes mestres a abandonarem as aulas oficiais e desvirtuarem os mais aptos. Certo é que Almeida Júnior, mesmo não assumindo abertamente as feições da pintura de Manet, tomou conhecimento de sua obra e conviveu intensamente com ela, seja através de seus colegas de ateliê, por meio do próprio *Salon Officiel* ou em visita a mostras particulares.

Em mais uma longa análise dos artistas expositores de 1880, Zola lembrou dos “impressionistas espertos”: aqueles que foram influenciados pelo movimento, mas mantiveram a fatura clássica para agradar o público e a *École*. Dentre eles estariam: Jules Bastien-Lepage (*Joana D’Arc*), Henri Gervex (*Souvenir de la nuit du 4*), Jean-Charles Cazin, Henry Lerolle, Jules Breton, Alfred Roll, Edouard Dantan, Ulysse Butin e Fernand Pelez. Após apontar as inovações do *Salon* de 1880, o escritor voltou a criticar aqueles que considerou então tradicionais pintores acadêmicos: Cabanel, Bouguereau, Emile Signol,

²⁶³ Alguns autores citam outras duas telas que teriam sido aceitas: *A ameixa* e *Le coin d'un café-concert*. REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991 /e/ NÉRET, Gilles. **Édouard Manet**: o primeiro dos modernos. Köln: Taschen, 2003. p. 95.

²⁶⁴ Zola a identifica apenas como *Lavacourt*, mas como há uma série de pinturas sobre este tema, não sabemos qual foi efetivamente exposta no *Salon*. ZOLA, Émile, Op. cit., p. 289.

²⁶⁵ MAINARDI, Patricia, Op. cit., p. 104.

²⁶⁶ ZOLA, Émile, Op. cit., p. 275.

²⁶⁷ ZOLA, Émile, Op. cit., p. 287.

Bonnat, Henner, Vollon, Puvis de Chavannes e Jean Paul Laurens, que perdera o aspecto naturalista. Também aludiu aos retratistas Fantin-Latour (claro e leve demais), Carolus-Duran (cores vivas e duras), Duez (naturalista), Bin (rígido e escuro), Baudry e Desboutin. Dos paisagistas, citou Pelouse, Lagostolet, Guillemet e Gustave Doré. Por fim, criticou o quadro de Monet, *Lavacourt*, por ser muito grosseiro e feito às pressas, como um esboço.²⁶⁸

O ano de 1881 foi de grandes mudanças para a Academia. O Estado abdicara do controle do *Salon*, que agora caberia à *Société des Artistes Français*. Apesar de um pouco mais liberal, por permitir candidaturas ao júri de qualquer um que já tivesse exposto na mostra, a comissão não operou grandes mudanças no cenário artístico francês.²⁶⁹ Neste mesmo ano, Antonin Proust assumiu o cargo de Ministro das Belas Artes e, como amigo e admirador de Manet, indicou o pintor para receber o título de Cavaleiro da Legião de Honra. Em 30 de dezembro de 1881²⁷⁰, Manet foi agraciado com a honraria que lhe garantiu o direito de expor no *Salon* sem julgamento prévio. Além disso, Proust adquiriu numerosos quadros de Courbet para o governo.

Nesta exposição, Manet recebeu a medalha de segunda classe pelas telas *Retrato de Henri Pertuiset* e *Retrato de Rocheford*. Renoir foi novamente aceito, também com dois retratos: da Srta. Samary e das meninas Alice e Elisabeth Cahen-d'Anvers (ou *Rosa e Azul*). Puvis de Chavannes expos o quadro simbolista *Le Pauvre Pêcheur*. Este *Salon* gerou apenas um breve artigo de Zola no *Figaro*, no qual ele comentava que os nus e temas clássicos estavam se tornando cada vez mais raros e que os artistas teriam passado a pintar à sua maneira, buscando linguagem própria, sem fazer imitações.²⁷¹ Lembramos que Almeida Júnior expôs em 1881 a tela *Fuga para o Egito*. O *Salon* de 1882, por sua vez, recebeu a primeira e última participação de Cézanne (aceito como aluno de Guillemet, membro do júri). Manet exibiu *Bar do Folies-Bergère* e *Primavera* e Renoir um retrato. Léon-Augustin Lhermitte expos uma de suas obras mais notórias: *O pagamento dos segadores*.²⁷² Veremos como as composições do ituano se aproximam da linguagem de Lhermitte, especialmente neste quadro. Por fim, Almeida participou do seu último *Salon* com o *Descanso do Modelo*.

A importância dessa digressão está em advertir sobre os contatos progressivos que Almeida Júnior teria estabelecido com a modernidade e notar os conceitos pictóricos com os

²⁶⁸ ZOLA, Émile, Op. cit., p. 289-300.

²⁶⁹ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 338.

²⁷⁰ Ibidem, p. 463.

²⁷¹ ZOLA, Émile, Op. cit., p. 308.

²⁷² MAINARDI, Patricia. **The end of the Salon: art and the State in the Early Third Republic**. University of Cambridge, 1994. p. 96.

quais ele dialogou. A relação dos artistas expositores e suas obras, além da análise crítica de Zola, mostrou que a *École* não teria uma importância tão ilimitada na trajetória dos seus alunos como apregoado pela historiografia. As fotografias acessíveis no site do Ministério da Cultura francês²⁷³ também comprovariam que, ao longo dos seis anos da permanência de Almeida Júnior em Paris, a frequência com que cenas camponesas e paisagens campestres apareciam no *Salon* aumentou consideravelmente. Já nas décadas de 1870 e 1880 a oficialidade passou a aceitar melhor a arte dita “moderna”. Após a morte de Courbet, o realismo adquiriu status de verdadeira arte e, com o sucesso de Renoir e Manet, a fatura impressionista também ganhou espaço entre os acadêmicos.

Assinalados os equívocos cometidos pela historiografia tradicional para com a arte acadêmica, fica claro que observar traços modernos nas telas de Almeida Júnior não constitui uma afirmação absurda. Ao final de seus estudos na França, ele já estaria altamente familiarizado com a produção impressionista. Como ignorar um movimento tão debatido pela própria sociedade francesa? A arte moderna preenchia as discussões nos cafés, locais favoráveis ao conhecimento da contemporaneidade, nos quais pintores independentes, alunos acadêmicos e críticos discutiam a arte hodierna francesa. Como afirma John Rewald: “*a atmosfera ruidosa desses cafés fugia ao que se passava nos círculos oficiais da arte.*”²⁷⁴

3.4 Aspectos modernos em representações tradicionais

Almeida Júnior era um pintor hábil e inteligente o bastante para saber que seria melhor aceito pelo júri caso mantivesse o traço acadêmico. Nas obras a serem expostas no *Salon*, optou pelas representações clássicas, obliterando os referenciais modernos que por vezes buscou. Dessa forma, conquistou as maiores láureas e um reconhecimento até então inimaginável. Mas dentre as suas imagens que tradicionalmente figuraram no rol de pinturas acadêmicas é possível perceber um toque velado ou explícito de modernidade. Veremos como na maioria destas telas ele buscou múltiplas alusões dentro da própria escola moderna.

²⁷³ Disponível no Web site do Ministério da Cultura da França: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=Cote&VALUE_98=F/21/*7657. Acessado em 13 de maio de 2011.

²⁷⁴ REWALD, John. Op. cit. p. 25.

3.4.1 O caso do “velho maluco”

Dentre as obras almeidianas consideradas acadêmicas, certo estudo de nu parece representar um homem comum à *École*. O mesmo modelo aparece em uma tela de Jean-Jacques Henner, *São Jerônimo no deserto* (1881), e outra de Léon Bonnat, chamada *Jó* e exposta no *Salon* de 1880. Em 1884 Lino de Assumpção²⁷⁵ escreveu interessante artigo no qual relatava o que encontrara em visita ao ateliê do ituano. O escritor português afirmou ter se deparado com uma cabeça feminina e a tela *Figura (Academia)*. O relato de Lino comprova a tese de que o homem representado é o mesmo de Bonnat: “*Este velho que é hoje um dos ornamentos do ateliê do artista paulistano, foi no ano passado o S. Jerônimo de Bonnat*”. Há apenas um ligeiro descuido do autor, já que o título da tela do francês é *Jó*. Presumimos, portanto, que *Figura (Academia, estudo de nu, s.d.)* pertence ao período de estudos de Almeida Júnior em Paris: entre 1878 e 1882. Sobre esta obra, apresentada na Exposição Geral de 1895, Oscar Guanabarro fez duras críticas:

“Aquilo não é S. Jerônimo, e muito lucraria o quadro, se no catálogo se lesse – ‘Velho maluco querendo apanhar uma mosca pousada 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.”²⁷⁶

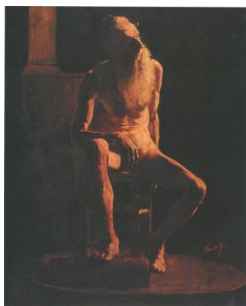


Figura 7 – Almeida Júnior, *Figura* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

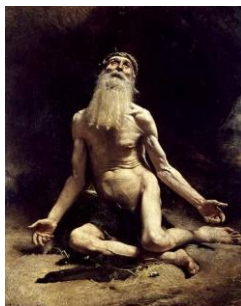


Figura 8 – Leon Bonnat, *Jó* (1880)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 9 – Jean Jacques Henner, *São Jerônimo no deserto* (1881)
Fonte: www.artrenewal.org

Léon Bonnat foi um pintor que conviveu bem com as tendências artísticas de sua época, transitando do classicismo ao impressionismo. Manteve amizade com o acadêmico Gérôme, mas também relacionou-se com Degas, Manet, Gustave Moureau, Courbet e Rodin. Esteve na *École* e trabalhou para ela, o que não significa que partilhava de todos os seus preceitos. Aliás, nos anos que viveu em Madri com a família foi educado por Frederico

²⁷⁵ Almeida Júnior. **Imprensa Ytuana**. Itu, 27 abr. 1884, 1ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 295.

²⁷⁶ Acessado em 18 de julho, no *Web site* da Revista DezenoveVinte:

http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=GUANABARINO%2C_Oscar._ARTES_E_ARTISTAS._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_4_set._1898%2C_p.2.

Madrazo, pai de Raimundo Madrazo, um realista de técnicas modernas. No *Salon* de 1878 expos 17 quadros, dentre eles *Retrato da sra. Pasca*, *Barbeiro negro em Suez* e *Cristo*. Sua fatura verdadeira e intimista teria tocado Almeida Júnior. A respeito da modernidade temática encontrada em Bonnat, Zola fez curiosa observação:

“é o mais vigoroso e lúcido dos pintores. [...] Como Cabanel, ele faz retratos muito apreciados; mas desenha sobretudo burguesas e não duquesas, e isso já caracteriza seu talento. [...] Após Courbet não há nenhum trabalhador tão forte quanto Bonnat. No entanto, falta-lhe graça, e ele tem por vezes tonalidades sujas, cadavéricas ou esbranquiçadas. Seu pincel desfigura a natureza.”²⁷⁷

É evidente que o modelo utilizado por Bonnat para representar a figura bíblica de Jó não possui traços da idealização acadêmica. Muito pelo contrário, a imagem carrega a firmeza do pincel realista e escancara as marcas da velhice do homem. O pintor não procurou aqui disfarçar a pele enrugada ou o corpo deformado do indivíduo, provavelmente conhecido pelos estudantes e professores da *École*, mas pareceu querer mostrá-lo em sua crueza. Almeida Júnior também delineou o homem de *Figura* com muita verdade. Neste exemplar típico das chamadas academias de nu, ele pareceu utilizar a temática tradicionalista como pretexto para o emprego de técnica moderna (pinceladas curtas e sobrepostas), camuflando-a. Há outra tela (*Academia*, s.d.) que parece representar o mesmo modelo e na qual a modernidade é ainda mais reveladora: as pinceladas são marcadas e chegam a misturar tonalidades. Tanto *Figura* quanto esta *Academia* diferem sobremaneira de outro *Estudo de nu*, s.d., almeidiano: sua forma endurecida e idealizada, clássica e acadêmica, em nada lembra o verismo do “velho maluco” catador de moscas ou a barba multicolorida e espatulada deste homem.



Figura 7 – Almeida Júnior, *Figura* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 10 – Almeida Júnior, *Academia* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 11 – Almeida Júnior, *Estudo de nu* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

3.4.2 Depois do banho

Alguns quadros almeidianos de menor expressão, mas também considerados acadêmicos, figuram no rol dos demais que veladamente carregariam traços da moderna

²⁷⁷ ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 250-251. [grifos nossos]

pintura francesa. Exemplo é a tela *Depois do Banho* (1881), pintada quando ele ainda estudava na França. Observada de modo superficial, a obra apresenta um tema tipicamente acadêmico: o nu feminino. Mas se notada com maior atenção, revela traços modernos: além da sensualidade característica das produções de Courbet, apresenta personagem em clara sintonia com a composição moderna de Manet, *Banhistas* (c. 1876). Apesar da fatura muito distanciada, a posição da mulher loira que se assenta sobre uma pedra, no caso da obra almeidiana, é muito semelhante à banhista do francês. O arranjo dos braços e dos pés pontiagudos, o desenho do dorso enviesado e do colo, assim como a atitude das moças, que parecem suavemente alisar os cabelos enquanto conversam, são bem similares. Até mesmo a pincelada que escurece o fundo da tela, eliminando a possibilidade de representação de uma paisagem e mantendo a cena em apenas dois planos, é ponto comum nestas obras. Interessante notar que Almeida Júnior não dialogou com outro quadro de Manet do mesmo assunto, mas de fatura clássica: *Ninfa Surpreendida* (1861). Não seria este o caminho mais provável para um caipira ignorante e atrelado às questões acadêmicas?



Figura 12 – Almeida Júnior, *Depois do banho* (1881)
Fonte: www.itaucultural.org.br



Figura 13 – Édouard Manet, *Banhistas* (1874)
Fonte: www.manetedouard.org



Figura 14 – Édouard Manet, *Ninfa Surpreendida* (1861)
Fonte: www.manetedouard.org

3.4.3 O derrubador brasileiro

Se a *École* não mantinha paredes tão fechadas às novidades como apregoado pela historiografia, a percepção de diferentes facetas da produção artística no além-muros teria permitido a Almeida Júnior conhecer desde composições puramente tradicionais até as mais modernas. Vistas sem particular cuidado, algumas das suas obras consideradas clássicas passam despercebidas. Exemplo mais evidente de modernidade velada é *O derrubador brasileiro* (1879). Esta tela, apregoada um modelo de arte acadêmica por seus biógrafos, na verdade possui muito mais da modernidade do que da tradição clássica. Esteticamente, ela estabeleceria forte ligação com composições de Manet e Courbet.

As telas courbesianas *O guitarreiro* (1844) e *O escultor* (1845) dialogariam abertamente com *O derrubador brasileiro*. Uma análise comparativa demonstra que o itiano observou as obras de Courbet. Mas chegado a Paris apenas três anos antes, matriculado na *École* havia um ano, sendo que neste tempo a instituição oficial não realizara qualquer exposição de Courbet, onde teria o artista brasileiro visto estas imagens? Existiu algum contato mais direto com a obra do francês nas reuniões de Almeida Reis, quando ainda estava no Brasil? Ou ele a teria observado nos cursos prévios que realizou para adentrar na academia francesa? Por fim, esteve em visita ao próprio ateliê de Courbet?

O confronto das obras revela muitos pontos em comum. As três figuras estão assentadas em grandes pedras, que funcionam como uma espécie de cadeira. Ao fundo, abre-se uma paisagem florestal, característica da Europa, no caso de Courbet, ou do Brasil, no caso de Almeida Júnior (palmeiras e cactos). É comum também a representação de atributos (machado, guitarra e martelo) para caracterizar a atividade dos homens. O fato de estes indivíduos estarem em seu momento de repouso é igualmente similar: a floresta do derrubador aguarda para terminar de cair enquanto ele fuma, os amigos do guitarreiro ouvem sua canção e a escultura iniciada na pedra está à espera da inspiração do artista. Entre o derrubador e o escultor assemelham-se ainda a posição das pernas e a alusão água: nos dois casos um filete desliza pela pedra para suavizar a cena e confirmar a inserção do personagem na natureza. A representação almeidiana, entretanto, escapa à feição comedida das telas courbesianas, produzidas em seus primeiros anos de atividade artística.



Figura 15 – Almeida Júnior, *O derrubador brasileiro* (1879)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 16 – Gustave Courbet, *O guitarreiro* (1844)
Fonte: www.gustavecourbet.org



Figura 17 – Gustave Courbet, *O escultor* (1845)
Fonte: www.gustavecourbet.org

É notória a semelhança destes quadros, especialmente do derrubador com o guitarreiro. A proximidade composicional, em alguns pontos, beira à analogia. Mas apontar traços da arte moderna em uma representação considerada tradicional e acadêmica significaria dizer que Almeida Júnior estava burlando os olhos do júri e, até mesmo, dos historiadores.

Oferecia-lhes a fatura clássica para ser aceito, mas inseria os símbolos da pintura moderna parisiense que lhe apraziam. E foi exatamente o que ele fez. Para além das similitudes com Courbet desvendadas nesta pesquisa, Rodrigo Naves²⁷⁸ mencionou em seu texto uma possível correlação com o quadro de Manet, *Cristo morto e anjos* (1864). É realmente explícita a parecença da posição corporal do Cristo com aquela que o trabalhador brasileiro assume. O arranjo das pernas e do dorso é praticamente idêntico, assim como a disposição dos pés. A musculatura da panturrilha e dos braços também segue os mesmos preceitos pictóricos, sendo análogas as pinceladas e os pontos de luz.



Figura 18 – Édouard Manet, *Cristo morto e anjos* (1864)
Fonte: www.manetedouard.org



Figura 15 – Almeida Júnior, *O derrubador brasileiro* (1879)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 19 – Édouard Manet, *Cristo morto e anjos, figura* (1864)
Fonte: www.manetedouard.org

Novamente o mesmo questionamento urge: quando e onde Almeida Júnior teria visto tais imagens? É pouco provável que a gravura de *Cristo morto e anjos* tenha circulado no Brasil antes da sua partida para a Europa. Manet era negligenciado pelos setores mais modernos da arte. Como sua obra poderia ser aceita e divulgada em país majoritariamente acadêmico? Também não consta nos catálogos do *Salon Officiel* qualquer menção à tela de Manet, o que significa que o ituano teria participado de ciclos muito restritos da arte apenas um ano após adentrar na *École* (já que seu quadro data de 1879). Conforme relatou Zola, este processo não seria impossível. Almeida poderia ter contatado Manet e Courbet por meio de seus próprios colegas de academia, nos cafés parisienses ou em exposições particulares. Fato é que ele observou estas imagens e utilizou suas concepções em uma tela acadêmica, sabendo que não seria aceito caso fugisse às exigências do júri. Soube inteligentemente obliterar suas fontes. A aparência tradicional prevaleceu no quadro, mas ele era já neste momento um artista expressamente afeito à modernidade.

²⁷⁸ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

3.4.4 Fuga para o Egito e arte italiana

Outra tela notadamente acadêmica de Almeida Júnior, mas que possui claras ligações com a pintura moderna, é *Fuga para o Egito* (1881). A semelhança com duas versões do quadro do pintor italiano Luigi Bechi, *Retorno do mercado* (1870), é evidente não apenas pelo uso da contra-luz mas também devido à composição. Bechi era um realista que estava no auge de sua produção quando da viagem almeidiana à Itália, em seis de agosto de 1881²⁷⁹ (mesmo ano em que pintara a *Fuga*). O brasileiro provavelmente o teria observado por intermédio do mestre de Henrique Bernardelli: Domenico Morelli.²⁸⁰ Luigi foi aluno de Giuseppe Bezzuoli e Enrico Pollastrini. O primeiro, um romântico pintor histórico, retratista e exímio acadêmico, deixou entre seus discípulos simpatizantes da paisagem rural e adeptos da fatura moderna, entre eles: Giovanni Fattori e Silvestro Lega. Já Pollastrini exibia fatura relativamente despojada, mesmo que afeita ao academicismo.



Figura 20 – Luigi Bechi, *Retorno do mercado* (duas versões de 1870)
Fonte: www.liveauctioneers.com/item/7402746



Figura 21 – Almeida Júnior, *Fuga para o Egito* (estudo e tela final de 1881)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Interessante notar que o esboço da *Fuga* apresenta um anjo que, segundo Taunay, teria sido retirado da tela final por sugestão de Cabanel, o mestre de Almeida Júnior.²⁸¹ Alguns biógrafos²⁸² acreditam que a predileção por temas sacros não teria sido uma escolha frente às demandas da *École*, mas sim fruto da viagem do artista pela Itália, afirmação da qual discordamos. Na verdade, ele empregou os códigos pictóricos italianos para coroar sua pintura. Neste caso, utilizou uma cena de gênero regionalista para compor um sóbrio drama bíblico. Mesmo em assunto tão tradicional, o brasileiro aludiu a traços modernos e realistas. Gonzaga-Duque foi um dos poucos estudiosos a notar que, não fosse esta tela de assunto acadêmico, teria alcançado maior valor no meio artístico:

²⁷⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 46.

²⁸⁰ PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo. p. 55.

²⁸¹ TAUNAY, Afonso de Escragnolle. José Ferraz de Almeida Júnior. In: Antiquilhas de São Paulo. **Revista do IHGSP**, v. 47, 1950. p. 96.

²⁸² SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Júnior**: sua vida, sua obra. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946. p.79.

“Na ‘Fuga para o Egito’, apesar de ser assunto acadêmico, rasgou todos os preceitos implicantes da intervenção oficial, na composição. A Virgem que nos apresenta não é uma linfática, uma pessoinha magricela e chorosa; é uma mulher do povo, bonita, rosada, atendendo ao gorduchito Jesus que brinca com o seu véu, dela, enquanto o jumento que cavalga sacia a sede na limpidez de um córrego e José de Arimatéia os contempla, satisfeito e amoroso, de pé, achegado a eles. As auréolas reluzentes não têm entrada nesse bom grupo de gente sadia.

Eles os três, e mais o jumento, são um grupo real, respirando ar, alguma coisa abatidos pelo cansaço, enervados pelo crepúsculo cálido de uma tarde silenciosa.”²⁸³

Outra tela de Almeida Júnior, pintada um ano antes de *Fuga para o Egito*, denota clara aproximação com a arte italiana. *Remorso de Judas* (1880), que também figurou entre as obras expostas no *Salon Officiel*, possui íntima ligação com certa imagem de Michelangelo Buonarroti presente na Capela Sistina: a do profeta Jeremias. Além do arranjo da mão que cai sobre a perna, são similares a disposição dos corpos, a forte estrutura muscular do homem, o panejamento, a imponência da figura dentro da composição e a atitude reflexiva do personagem. Como visitou a Itália um ano após retratar o seu Judas, é presumível que o ituano tenha visto a pintura de Michelangelo nas gravuras divulgadas pela Academia de Belas Artes francesa ou mesmo na instituição brasileira, já que ambas eram adeptas do aparato clássico renascentista. Mas se Michelangelo não era considerado um artista moderno neste contexto, ele também não era visto como um exemplo de beleza a ser seguido. Suas figuras demasiadamente fortes e intensas fugiam ao ideal oitocentista de personagens lânguidos, inspirados nos modelos de Rafael Sanzio. Por fim, é provável que a obra *O pensador* (s.d.), de Bernardelli, tenha sido inspirada na composição almeidiana (ou o contrário).

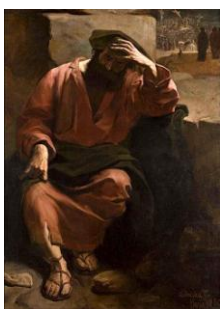


Figura 22 – Almeida Júnior, *Remorso de Judas* (1880)

Fonte: www.wikipedia.org



Figura 23 – Michelangelo Buonarroti, *O profeta Jeremias* (1482)

Fonte: www.wikipedia.org

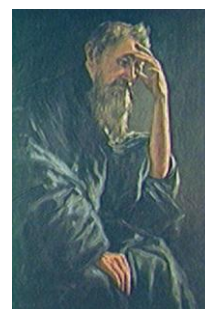


Figura 24 – Henrique Bernardelli, *O pensador* (s.d.)

Fonte: www.itaucultural.org.br

Corroborando a singularidade destes quadros, Gonzaga Duque comparou *Fuga para o Egito* com as poesias de Michelet e *Remorso de Judas* com telas espanholas (Velásquez) e de Bonnat. Sobre a propriedade pictórica das obras almeidianas, o crítico afirmou: “como disse,

²⁸³ DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga; Guimarães, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica** (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 63.

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”²⁸⁴. Este comportamento revelaria um pintor estudioso, atento ao que se passava no seu entorno. O próximo Capítulo analisará mais detalhadamente as fortes ligações que a fatura regionalista de Almeida Júnior estabeleceu com a arte italiana. Veremos agora o que mudou com o retorno do artista à sua terra natal.

3.5 Considerações sobre as mudanças na paleta pós-1882

É consenso entre os autores afirmar que Almeida Júnior teria alterado sua fatura após o período de estudos na *École de Beaux-Arts* francesa. A maioria dos biógrafos divide sua trajetória artística entre antes e depois de 1882. O ano que marca o fim do curso em Paris é considerado também o marco divisor de suas preferências pictóricas. Os pesquisadores acreditam que, após estudar na capital francesa, o iturano voltara com olhar atento aos habitantes do interior paulista (o que justificaria sua produção regionalista). Saudoso de sua terra natal, ao retornar ele teria finalmente percebido a luz tropical que incidia sobre o país, passando a representá-la (o que justificaria o clareamento da paleta).

Para Mario Barata²⁸⁵, Almeida Júnior enviou da Europa obras com “*maior substância pictórica no tratamento da matéria*” e sua produção posterior seria marcada por uma “*pintura mais rala e clara, acompanhando uma mudança no conteúdo: a pintura caipira*.” Ele denominou a fatura almeidiana pós-1882 de “*naturalismo acadêmico*”²⁸⁶: uma arte que comparada ao romantismo é popular, porém, mais institucional. O clareamento consciente de sua paleta teria ocorrido por uma notável lembrança de Puvis de Chavannes. Já Lourenço²⁸⁷ acredita que as mudanças na fatura se deveram aos contatos estabelecidos com uma gama de estudos e inovações que lá se processavam: investigações cromáticas partindo de questões químicas, desenvolvimento da indústria pigmentar, novas composições e técnicas, diferentes materiais e instrumentos.

²⁸⁴ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

²⁸⁵ BARATA, Mário. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. v.1. p. 421.

²⁸⁶ BARATA, Mario. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (org). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. v. 1. p. 421.

²⁸⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 107.

Significativas alterações efetivamente podem ser apreendidas nas obras do artista após 1882, mas elas são resultantes de processos graduais e mais complexos do que a simples percepção do real. Almeida Júnior acompanhou os momentos de maior agitação no cenário artístico francês: o realismo conquistava status de distinta arte, os preceitos impressionistas ganhavam espaço entre os acadêmicos e a *École* perdia sua força como órgão regulador da produção artística. Sua trajetória se insere, portanto, num contexto de ampla aceitação da temática rural, com a adoção de fatura mais livre e elevada luminosidade. Além do realismo de Courbet (como já é consenso entre os estudiosos), também teriam influído na escolha do ituano pelo regionalismo as obras de: Bastien-Lepage, Rosa Bonheur, Léon-Augustin Lhermitte, Manet, a produção italiana, dentre outros. No Brasil finessecular, artistas como Antonio Parreiras, Belmiro de Almeida, Modesto Brocos e Oscar Pereira da Silva, já nas décadas de 1880 e 1890, também apresentavam uma composição voltada para temas campestres, com a luz tendendo ao impressionismo. Segundo André Toral:

“Almeida Júnior não era um pintor isolado de seu contexto. Movia-se entre gêneros de pintura no amplo espectro de possibilidades existentes no campo até então hegemônico da pintura acadêmica.

[...]

Sua pintura transitava entre um Naturalismo contemporâneo ao que se fazia na Europa, uma espécie de ‘vanguarda acadêmica’, até retratos convencionais no tocante a métodos e temas acadêmicos, que garantiam seu sustento.”²⁸⁸

Deste modo, a opção almeidiana por obras mais luminosas não teve origem na miraculosa percepção da tropicalidade brasileira, mas sim no diálogo estabelecido com as modernas linguagens artísticas. Tais concepções, já na década de 1870, teriam adentrado as academias, clareando os salões oficiais de arte. Ficou claro que Almeida Júnior sempre foi atento estudioso destas inovações: participou de grupos de discussão em São Paulo e no Rio de Janeiro (junto ao polêmico Almeida Reis), zelou pelo seu aprimoramento técnico e intelectual, buscando atualizar-se continuamente e integrar os mais elevados círculos artísticos. Mesmo assim, não escapou a um entendimento generalizado e banalizado de sua obra. Mas as análises simplistas de sua trajetória não suportaram as diversas facetas que sua produção assumiu ao longo dos mais de 30 anos de trabalho. Sobre a multiplicidade de estilos apresentada por ele em diferentes momentos, Maria Cecília Lourenço comentou:

“Almeida Júnior contraria qualquer interpretação linear, angariando grande diversidade de fatura e desafiando ser enquadrado num clichê decifratório. Além da multiplicidade de temas, assina de inúmeras formas em um mesmo momento. Usa cromatismos variados; vale-se de paleta distinta em uma mesma

²⁸⁸ TORAL, André A. No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". **Humanitas (FFLCH/USP)**, v.5, n.10, 2007. p. 42.

*temática; escurece cores em ambientes internos ou passa por uma vaga lumínica em cenas de gênero. O desenho se suaviza com o passar do tempo, mas ainda, em uma mesma época, contorna ou não as formas por traço desenhado. O ituano posiciona os modelos retratados frontalmente, lateralmente ou a um quarto, seja para a esquerda ou para a direita. Repete muitas vezes detalhes, aparecendo objetos e quadros citados dentro de outros. A massa pigmentar desponta rala, em outras fraciona pinceladas na natureza, mas também procura adensar superfícies em pasta uniforme.*²⁸⁹

3.6 Mescla entre modernidade e tradição: obras para vender e expor

3.6.1 A mostra de 1882

Mesmo após concluir seus estudos na AIBA, Almeida Júnior continuou enviando trabalhos para as exposições acadêmicas até o fim de sua vida. São Paulo desenvolvia neste momento um mercado de arte promissor, em meio ao interesse de latifundiários, empresários, banqueiros e homens públicos. Entretanto, não era aconselhável desligar-se da prestigiada instituição oficial e de suas famosas exposições, que garantiam visibilidade e notoriedade nacional aos artistas. Por isso, assim que chegou ao Brasil do curso na *École*, o ituano organizou uma mostra das obras produzidas na França. O evento ocorreu em 1882, nas instalações da própria Academia Imperial de Belas Artes, comprovando a boa aceitação que a sua pintura obteve entre a oficialidade. A trajetória no estrangeiro o consagrara como um dos maiores artistas nacionais. Se a própria *École* o havia coroado e aceitado, era natural que a instituição brasileira também o fizesse.

Na ocasião, Almeida teve três quadros comprados pela escola carioca: *Derrubador brasileiro*, *Remorso de Judas* e *Descanso do Modelo*.²⁹⁰ A tela *Fuga da Sacra Família para o Egito* foi oferecida pelo pintor à Sua Majestade, em gratidão pela bolsa de estudos.²⁹¹ Felix Ferreira²⁹² citou outras obras que foram expostas, contando: dois perfis de mulheres (em medalhões), *O garoto* (que rasga a tela) e *O Modelo*. Segundo Vicente de Azevedo, este último quadro teria sido pintado durante o curso em Paris.²⁹³ Lino de Assumpção também

²⁸⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 56.

²⁹⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 176.

²⁹¹ O Sr. Almeida Júnior. **Imprensa Ytuana**. Itu, 5 nov., 1882. 1ª col., p. 3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 7.

²⁹² FERREIRA, Félix. Exposição do Sr. Almeida Júnior em 1882. In: **Bellas Artes: estudos e apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>. Acessado em 27 de outubro de 2010.

²⁹³ AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior: o romance do pintor**. São Paulo: Editora Própria, 1985. p. 75.

comenta ter visto esta tela no ateliê do ituano em visita de 1884²⁹⁴ e refere-se ao quadro como feito para o Salão de 1882. A obra não seria, portanto, datada de 1897, como encontrado em outras publicações, o que confirma que *Figura (Academia, estudo de nu)*, representada dentro de *O modelo* na parede logo acima da cabeça do homem, teria mesmo sido produzida entre 1878 e 1882. Estas informações nos levam a crer que outra tela de nome *Ateliê do artista*, sem datação, também seria referente ao período de estudos de Almeida Júnior em Paris, já que o espaço representado é o mesmo de *O modelo*. Todas estas telas se inserem, portanto, no contexto europeu de produção do artista.



Figura 25 – Almeida Júnior, *O modelo* (c. 1878-1882)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 26 – Almeida Júnior, *Ateliê do artista* (c. 1878-1882)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 27 – Almeida Júnior, *O garoto* (c. 1878-1882)
Fonte: LOURENÇO (2007)

É notório o viés hodierno destas representações. O hábito de retratar ateliês e pintores em atividade era comum no século XIX, mas foi particularmente incentivado com o desenvolvimento da arte moderna, a qual defendia a representação do cotidiano e de assuntos habituais. Como lembrou Maria Cecília Lourenço²⁹⁵, o ateliê era “*o espaço da vida moderna*” e Almeida Júnior o simulou em muitos momentos. Manet foi outro artista afeiçoado a esta produção e retratou, além de seus alunos, amigos pintores em atividade, como Monet. Por fim, a modernidade também estaria manifestada na obra *O garoto*. A figura desta criança, que rasga a tela para brincar com o público, é muito peculiar. Neste quadro o ituano foge às exigências acadêmicas e pinta um tema corriqueiro, sem finalidades didáticas ou heróicas. Como afirmado, a representação de aspectos da vida cotidiana já era habitual na França, mas não no Brasil, onde o ensino era ainda muito arraigado à tradição.

3.6.2 Exposição Geral de Belas Artes – AIBA: 1884

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1884, Almeida Júnior manteve o foco em suas produções acadêmicas e apresentou novamente as telas: *Derrubador Brasileiro*, *Remorso de*

²⁹⁴ Almeida Júnior. **Imprensa Ytuana**. Itu, 27 abr. 1884. 1ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit. p. 9.

²⁹⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit. p. 201.

Judas, Descanso do Modelo e *Fuga para o Egito*. É curioso observar como nas mostras oficiais ele não fugia às exigências da oficialidade, mantendo-se arraigado à tradição aparente. Segundo Carlos Levy²⁹⁶, o ituano foi premiado nesta ocasião com a honraria de *Cavaleiro da Ordem da Rosa*, também entregue a Antônio Firmino, Augusto Rodrigues Duarte, Francisco Aurélio de Figueiredo e Marc Ferrez. Recebeu ainda elogiosas críticas de Felix Ferreira, Gonzaga-Duque e Angelo Agostini nos jornais.²⁹⁷ A Ata das Sessões do Corpo Acadêmico da Academia Imperial de Belas Artes de 1884 relata:

“Do Sr. José Ferraz d’Almeida Junior, ex-aluno da Academia, se admiram quatro quadros históricos; em todos os quais se revela o talento com que nasceu aquele jovem artista, e a aplicação com que estudou, não só na nossa Academia durante o tempo de pensionista da Província de S. Paulo, que lhe deu o berço; mas também durante aquele em que, a expensas do Imperial Bolsinho, esteve em Paris sob as lições do professor Alexandre Cabanel. Os quatro quadros expostos pertencem todos à Academia, tendo sido o n. 126, ‘Fugida da Sacra Família para o Egito’, magnanimamente oferecido por Sua Majestade o Imperador, a quem o artista o dedicara, e os outros três comprados pelo governo Imperial (...). Destes 4 quadros, o primeiro já citado, que pertence à escola idealista, e o de n. 197, denominado, ‘Descanso da modelo’, que se aproxima da moderna escola francesa, tem superior merecimento, e colocam seu autor no número dos nossos melhores pintores.

[...]

Terminando esta resumida análise da Exposição geral das belas-artes de 1884, a Comissão propõe: Io – Que sejam levados à presença do Governo Imperial, como merecedores de recompensas superiores pelas suas produções da atual Exposição os nomes dos Srs. José Maria de Medeiros, José Ferraz d’Almeida Junior, Pedro José Pinto Peres, Augusto Rodrigues Duarte, Antonio Firmino Monteiro, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, Leopoldo Heck e Marco Ferrez.

[...]

*Distinção a José Maria de Medeiros, Ferraz d’Almeida Jr., Pedro José Pinto Peres, Augusto Duarte e Thomas Driendl [...]*²⁹⁸

O autor nota certa modernidade em *Descanso do Modelo* (1882), mesmo que a percepção do moderno neste momento não estivesse ligada a mudanças na fatura ou no desenho, mas sim no tema. A “*moderna escola francesa*” referida aqui não seria, portanto, o impressionismo ou o realismo, mas a produção romântica de Delacroix, com seus tons fortes e a complementaridade de vermelhos e amarelos. Além de Almeida Júnior, expuseram em

²⁹⁶ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico, catálogo de artistas e obras entre 1840 - 1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990. p. 284.

²⁹⁷ MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I. p. 336.

²⁹⁸ Transcrição de Ana Maria T. Cavalcanti a partir dos documentos originais do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>. [grifos nossos]

1884²⁹⁹: Abigail de Andrada (Primeira Medalha de Ouro), Agostinho José da Mota, August Muller, Belmiro de Almeida (Medalha de Prata), os polêmicos Almeida Reis e Grimm (condecorados com a Primeira Medalha de Ouro), Felix Taunay e Castagneto (Primeira Medalha de Ouro), Henrique Bernardelli e Hipólito Boaventura Caron (Segunda Medalha de Ouro), Zeferino da Costa, Nicolao Facchinetti, Oscar Pereira da Silva³⁰⁰ (Segunda Medalha de Ouro), Pedro Peres (Oficial da Ordem da Rosa), Rodolfo Amoedo, e, por fim, Vitor Meireles e Pedro Américo (Grandes Dignitários da Ordem da Rosa).

Dentre os participantes desta mostra, merece destaque a pintura de Abigail de Andrada, a qual muito se aproxima da produção almeidiana. Nas poucas telas que pintou, a amante de Ângelo Agostini deixou correr um pincel luminoso e expressivo, análogo ao de Almeida Júnior. Sua paleta clara representou o mesmo sol tropical que o ituano simularia em suas obras. A pincelada mais marcada e visível também é ponto comum, além da temática cotidiana. Hipólito Caron foi outro artista próximo a estas tendências: paleta muito clara, luminosidade acentuada e a representação de cenas íntimas. A modernidade já estaria transpondo os limites europeus para chegar ao ainda tímido Brasil. Paulatinamente, assim como ocorrera na França, os modernos preceitos artísticos foram sendo inseridos nas mostras nacionais e no gosto do público.

No Brasil finessecular, a Escola Nacional de Belas Artes vinha reformulando algumas exigências e aceitando uma gama maior de possibilidades pictóricas. Tal processo deveu-se a mudanças na coordenação da instituição, a reformas conceituais e às pressões realizadas por críticos de arte em diversos periódicos circulantes no Brasil. Fato é que, desde 1886, os jornais passaram a divulgar uma série de críticas à Academia Imperial. Gonzaga-Duque, Oscar Guanabara e Ângelo Agostini publicavam charges e textos em repúdio ao sistema de ensino e às premiações adotadas pela instituição. Mesmo sendo favoráveis ao desenho acadêmico, eles defendiam uma educação livre das amarras governamentais e a relativa modernização dos métodos e temas exigidos pela academia.

3.6.3 *Caipiras negaceando*

Em 1890 Almeida Júnior participou da primeira exposição da Escola Nacional de Belas Artes (assim denominada após a Proclamação da República) com *Caipiras Negaceando*

²⁹⁹ LEVY, Carlos Roberto Maciel, Op. cit., p. 259-277.

³⁰⁰ Dentre suas obras, Oscar apresentou uma cópia da tela almeidiana *O descanso do modelo*.

(1888), tela que foi finalmente adquirida pela instituição.³⁰¹ Interessante notar que, mesmo antes de expor a obra na academia, ele já havia conferido status à mesma. Ainda em São Paulo, organizara uma mostra no seu ateliê, quando obteve acalorados aplausos. Tal método de “testar” o quadro previamente em exposições privadas tornou-se comum durante sua trajetória e possibilitou-lhe alvitrar glórias ainda maiores. O sucesso de público e crítica em sua província natal era prenúncio de proveitosa acolhida pela instituição de ensino carioca. Jornais de todo o país já comentavam sobre a tela anteriormente ao salão acadêmico, o que gerava elevada expectativa nos visitantes e no júri. Esta prática se inseria no contexto da modernidade e advinha de suas experiências na Cidade-Luz.

Caipiras negaceando suscitou uma série de contendas nos jornais paulistas no ano de sua exposição.³⁰² Almeida Júnior foi louvado por sua veracidade na representação dos tipos caipiras e da mata brasileira. Críticos diversos exaltaram sua habilidade em posicionar naturalmente o verdadeiro habitante do interior paulista. Parece que o quadro não obteve sucesso apenas nas publicações, mas também mobilizou a sociedade. O *Diário Popular* diz que “até senhoras vão ver o magnífico trabalho!, o que prova que S. Paulo vai a pouco e pouco acordando para as artes.”³⁰³

Caipiras Negaceando foi considerada tela de estilo realista e, portanto, moderna para seu período. Na verdade, a obra não representaria um tema precisamente original. As cenas de caça eram comuns na tradição artística, mas vinham quase sempre carregadas de uma conotação heróica ou idílica. O campo era visto como o lugar das grandes aventuras e da selvageria; ou como sinônimo de misticismo e do desconhecido. Almeida Júnior, por sua vez, tratou a natureza com muita verdade, aproximando-se das representações realistas de Courbet. A forma como ele inseriu os personagens na mata, quase imersos na densidade de informações que a floresta oferece, muito se assemelha à tela do francês: *La curée*.

O enfoque aproximativo, a pincelada carregada, as tonalidades mais escuras e o interesse pela natureza real diferenciam estas composições das demais do mesmo gênero. Os caçadores foram retratados dentro da floresta, cujo volume impossibilitaria uma visão panorâmica e longilínea do campo, como era costume nas concepções tradicionais. Mas

³⁰¹ *Caipiras Negaceando*. **Correio Paulistano**. São Paulo, 7 out. 1890, 1º cad., 2ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 299.

³⁰² Já foi analisado no capítulo anterior o fato de Wenceslau de Queiroz e Ezequiel Freire terem encetado uma série de artigos elogiosos no *Correio Paulistano* e *A Província de São Paulo*, respectivamente, em 1888.

³⁰³ **O quadro de Almeida Júnior**. *Diário Popular*. São Paulo, 10 out. 1888. 3ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 13.

Almeida Júnior inseriu um traço pessoal: a representação de verdadeiros homens do interior paulista e de uma atmosfera de suspense para atrair o olhar do espectador. Como podemos ver, seu amplo cabedal de possibilidades artísticas lhe permitia transitar por muitos caminhos.



Figura 28 – Almeida Júnior, *Caipiras negaceando* (1888)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 29 – Gustave Courbet, *La curée* (1856)
Fonte: www.gustavecourbet.org

3.6.4 Do particular para o público – ENBA: 1894

Além das mostras oficiais, das quais participou compulsoriamente (por ser aluno da academia) ou fortuitamente (pela notoriedade que elas lhe garantiam), Almeida Júnior trouxe de Paris uma prática ainda incomum no Brasil: os vernissages. Como relatado no capítulo anterior, o artista convidava a imprensa e os cidadãos mais notórios de São Paulo para uma apreciação intimista de certa obra, antes de inaugurar publicamente a exposição. O objetivo não era somente agradar a elite paulista e os órgãos publicitários, à medida que lhes oferecia um evento exclusivo, mas também fortalecer os seus laços com tais estratos da sociedade. Ele construía sua imagem como um artista de alto padrão ao utilizar práticas culturais similares à refinada civilização francesa. Concomitantemente aos seus métodos para conquistar um público comprador, fazia também elevar sua reputação. Assim, mostrava-se moderno também em seus artifícios “publicitários”.

Na década de 1890, tornou-se comum a organização de exposições particulares em São Paulo, prática inaugurada por Almeida Júnior. Delas participavam não apenas os artistas residentes na capital paulista, como também vindos do Rio de Janeiro e de outras regiões do país. Só no ano de 1895 sucederam nove mostras, sendo: três de Antonio Parreiras, duas de Castagneto, duas de Berthe Worms e duas de Almeida Júnior (uma que realizou com seus alunos e uma na Casa Henschel).³⁰⁴ Segundo Ana Paula Nascimento:

“Grande parte das exposições contava com um número considerável de visitantes e de vendas, e muitas eram organizadas pelos próprios autores das obras,

³⁰⁴ NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2010, v. 2. p. 74.

sendo a comercialização dos trabalhos um dos principais objetivos. Normalmente ocorriam na região do Triângulo Histórico, concentrados em especial nas ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, e as obras eram apresentadas frequentemente seguindo os padrões dos salões de belas artes.

Talvez para minimizar a impressão de espaços extremamente adaptados, algumas das montagens caprichavam na ambientação, tingindo tecidos para forrar paredes, utilizando tapetes e plantas ornamentais ou efetuando reformas com o intuito de melhorar a iluminação e a aparência geral do lugar.”³⁰⁵

Assim como fizera anteriormente com *Caipiras negaceando*, em 1894 Almeida Júnior realizou uma exposição prévia e aberta ao público de *Caipira Picando Fumo* (1893) e *Amolação Interrompida* (1893) em seu ateliê.³⁰⁶ Estas telas foram expostas no mesmo ano também na ENBA, somando o maior conjunto de suas obras apresentado ao público até então, contando ainda com *Leitura*, *A Pintura*, *Pescaria*, *Salto do Votorantim* e *Cabeça de Estudo*.³⁰⁷ Particularmente, *Leitura* (1892) já havia sido laureada com a Medalha de Ouro pela Exposição Internacional de Chicago em 1893. Todos estes quadros foram considerados, pela crítica de arte atuante no Brasil, modernos e originais em sua temática; mas é certo que alguns referenciais pictóricos peculiares podem ter norteado a produção dos mesmos.

Caipira picando fumo (1893) é tela emblemática e representativa do regionalismo idealizado por Almeida Júnior. A figura deste homem queimado pelo sol, que descansa à porta de sua casa para preparar um cigarro, é o exemplo mais típico do caipirismo paulista. Apesar de ter sido bem aceita pelo público e pela oficialidade, esta obra estaria verdadeiramente imersa em modernos conceitos artísticos. Rodrigo Naves, ao observar as diferenças encontradas entre a versão final do quadro e seu estudo prévio, atentou para um possível diálogo entre a arte do ituano e a de Monet. Vejamos:

“A diferença básica entre os dois quadros é o clareamento geral a que Almeida Júnior submeteu a segunda versão. No estudo, os contrastes entre claros e escuros são mais marcados e os volumes um tanto mais acentuados, o que dá maior solidez às coisas e realça levemente a figura do caipira em relação ao fundo. Sem falar que no estudo a figura do matuto é proporcionalmente maior do que no quadro final, e com isso todo o espaço se articula com mais força e determinação. Na tela final, não só os tons se aproximam como a sombra introduzida no canto inferior direito (inexistente no estudo) aumenta, por contraste, a força do sol e por consequência o movimento de aproximação de todas as coisas, para o que o clareamento da paleta também contribui decisivamente. E fica difícil não pensar em certos trabalhos do início da produção de Monet ‘Jardim em flor’ (1866), ‘Mulheres no jardim’ (1866-7), nos quais o recurso a áreas de sombra para

³⁰⁵ Ibidem, p. 76.

³⁰⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 184.

³⁰⁷ Ibidem, p. 181.

*intensificação das regiões iluminadas também foi usado quando observamos o recurso de que lança mão aqui Almeida Júnior.*³⁰⁸

A sombra à qual Naves se refere pode ser observada também na tela do mestre do realismo, *Bonjour Monsieur Courbet* (1854), e em outra tela de Monet, *Adolphe Monet lendo no jardim* (1866). Almeida Júnior lançaria mão deste recurso em obra posterior: *Partida da Monção* (1897) traz vasta região sombreada e igualmente retratada no canto inferior direito da tela de forma a ressaltar o sol que nasce a leste, escalando as montanhas nas primeiras horas do dia. Neste caso, a sombra delineia os perfis daqueles que acompanham a partida dos entes queridos na Monção e tem a função de destacar as figuras dos que impetram a viagem. No quadro *A estrada* (1899), o ituano também utilizaria este artifício. Monet defendia que as sombras não eram privadas de luz, o que faria com que elas apresentassem colorações.³⁰⁹ Partindo deste princípio, deixou de retratar a sombra com o preto absoluto e passou a utilizar variações tonais. Teria o brasileiro compartilhado dos mesmos preceitos?

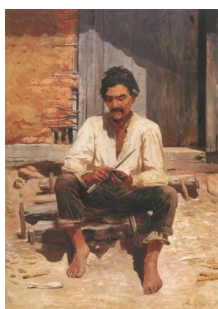


Figura 30 –
Almeida Júnior,
Caipira picando
fumo, estudo (1893)
Fonte: LOURENCO(2007)

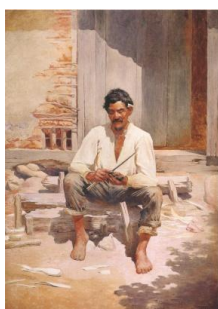


Figura 31 –
Almeida Júnior,
Caipira picando
fumo (1893)
Fonte: LOURENÇO(2007)



Figura 32 – Claude Monet,
Mulheres no jardim (ca. 1866)
Fonte:
www.claudemonetgallery.org



Figura 33 – Claude Monet,
Jardim em flor (1866)
Fonte:
www.claudemonetgallery.org



Figura 34 – Gustave Courbet,
Bonjour Monsieur Courbet (1854)
Fonte: www.gustavecourbet.org



Figura 35 – Claude Monet,
Adolphe Monet lendo no jardim (1866)
Fonte: www.claudemonetgallery.org



Figura 36 – Léon-Augustin Lhermitte,
O pagamento dos segadores (1882)
Fonte: www.wikipedia.org

³⁰⁸ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

³⁰⁹ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 160.

Outro quadro moderno merece especial atenção por sua relação com a obra almeidiana: *O pagamento dos segadores* (1882) possui evidentes similitudes com *Caipira Picando Fumo* (1893). A tela de Léon-Augustin Lhermitte foi exposta no *Salon* de 1882, quando Almeida Júnior ainda estudava na *École*. Nota-se que o caipira brasileiro foi representado com o mesmo rigor estrutural presente no homem que se assenta no quadro francês. Produzidas sobre preceitos pictóricos semelhantes, estas figuras reais do campo em seu momento de repouso foram imaginadas no seu ambiente legítimo de existência. O ituano parece ter retirado o personagem de Lhermitte do grupo, transformando-o em uma obra única e transposta para o clima tropical e legando a ele afazeres singulares do caipira paulista, como o de picar o fumo.

Amolação Interrompida (1894) é obra que também evidencia considerável distância entre o seu estudo e a tela final. No esboço, o pintor apresentou cores vivas e contrastantes, pinceladas soltas e enfoque intimista. Já no quadro produzido para venda e exposição, aproximou sua paleta dos tons terra, utilizou pinceladas lisas e inseriu uma paisagem rural ao fundo. Esta tentativa de harmonizar a composição fez com que o sol sobre o amolador se tornasse mais suave, diminuindo a intensa luminosidade da cena. A diferença entre estas composições poderia ser explicada pelo próprio processo natural da composição acadêmica, que abarca inicialmente um desenho mais livre. Ainda assim, o estudo é moderno demais. A sobreposição de cores e pinceladas lembra muito a técnica impressionista, o que possibilita um questionamento: teria o pintor alvitado aqui um pincel moderno, mas, receando ser desaprovado pelo público, acabou por recorrer ao academicismo na tela final?



Figura 37 – Almeida Júnior,
Amolação Interrompida, estudo (1893)
Fonte: LOURENÇO (2007)

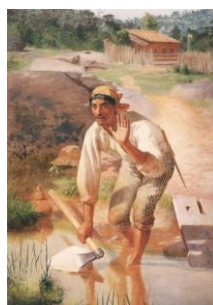


Figura 38 – Almeida Júnior,
Amolação Interrompida (1894)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Dentre as telas expostas por Almeida Júnior na ENBA em 1894, *A Pintura* (1892) possuía múltiplas alusões pictóricas. Este quadro estaria inserido em amplo contexto de produção acadêmica e sua temática faria parte do rol de possibilidades artísticas oferecidas pela própria tradição clássica. Ele reproduziu aqui um modelo esteticamente afirmado por

Ingres em sua *Vênus* e copiado por muitos pintores da segunda metade do século XIX, dentre eles o mestre Cabanel, Bouguereau e os amigos brasileiros Horácio Hora e Belmiro de Almeida. Particularmente, a imagem do ituano se mostra mais moderna do que todas as demais, que possuem um viés lúdico ou erótico. Abandonando as questões mitológicas e o desenho clássico, ele inseriu ao fundo de seu quadro a indicação de uma paisagem tropical e aproximou sua paleta da luminosidade impressionista. Além disso, o emprego de pinceladas rápidas e vaporosas faria esta obra tematicamente acadêmica dialogar com as questões em voga na arte moderna parisiense, em especial com o método impressionista.



Figura 39 – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Vênus* (1848)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 40 – Almeida Júnior, *A pintura* (1892)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 41 – William-Adolphe Bouguereau, *O nascimento de Vênus*, detalhe (1879)
Fonte: www.artrenewal.org



Figura 42 – Horácio Hora, *Outono* (s.d.)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 43 – Belmiro de Almeida, *Vu feminino* (1890)
Fonte: www.catalogodasartes.com.br

Outras correspondências com a arte moderna podem ser observadas em *Leitura* (1892), obra supostamente acadêmica e também exposta na ENBA em 1894. Uma tela de Domenico Morelli, *Terrazza* (1868), apresentaria o mesmo esquema composicional que parece ter sido utilizado por Almeida Júnior em *Leitura*. Domenico foi professor de Rodolfo Bernardelli quando este ainda era pensionista da AIBA em Roma. Apesar de lecionar na instituição oficial italiana, o mestre era confesso partidário das modernas concepções artísticas em voga. Karin Philippov afirma que o ituano compartilhara com Morelli “*o mesmo esquema cromático que agrega tons emergentes do negro e o mesmo modo de apresentar suas figuras dentro do espaço*”, embora os personagens almeidanos apresentassem maior força devido ao rigor estrutural de suas telas.³¹⁰

Os quadros apresentam uma paisagem particular aos pintores: em Almeida figura ao fundo um bairro de São Paulo e, em Domenico, parte de Nápoles. É provável que ambos os tenham pintado a partir das sacadas de suas próprias residências. A cadeira vazia, nos dois

³¹⁰ PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo.

casos, indica que alguém estivera ali, talvez a mesma pessoa que então imortalizava a imagem na tela. A obra de Morelli pode ter sido vista pelo itiano quando de seu contato com Bernardelli em 1881, na viagem para Roma. A representação de uma mulher leitora, no caso de Almeida Júnior, seria assunto comum ao oitocentos, mas que remonta à tradição holandesa do século XVII e consiste em inovação temática para o Brasil oitocentista. Essas mulheres modernas, como bem lembrou Lourenço, foram assunto recorrente nas telas almeidianas.



Figura 44 – Almeida Júnior, *Leitura* (1892)
Fonte: LOURENÇO (2007)

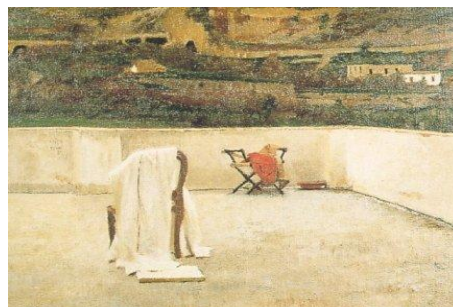


Figura 45 – Domenico Morelli, *Terrazza* (1868)
Fonte: www.wikipedia.org

Finalmente, a paisagem *Salto do Votorantim* (1893), apesar de apresentar queda d'água um pouco endurecida pelo exagerado empastamento da tinta branca, refletiria, por outro lado, traços mais fragmentados na representação da flora. A técnica aqui utilizada, que mistura múltiplas tonalidades em pinceladas rápidas e curtas, criando um efeito só visível a certa distância, tende ao impressionismo. Interessante notar como, nos últimos anos de produção, o pintor apresentou composições bem diversificadas, fruto de elevada posição alcançada frente à classe artística, à crítica e ao público. Sabedor de sua fama, teria enveredado por caminhos mais livres? Percebe-se, em carta de 1890 enviada a Calixto³¹¹, que era este seu desejo. Não o fizera antes porque provavelmente seria renegado pela academia e por seus compradores. Mas agora a instituição oficial apresentava requisitos menos rigorosos, a modernidade adentrara o Brasil e Almeida Júnior tinha consolidado seu nome no mercado de arte brasileiro. Já era possível inovar.

³¹¹ ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

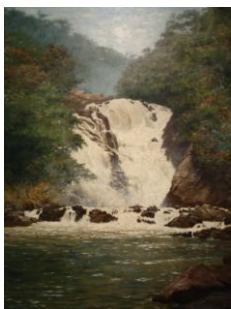


Figura 46 – Almeida Júnior,
Salto do Votorantim (1893)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 47 – Almeida Júnior,
Salto do Votorantim, detalhe (1893)
Fonte: Foto de Raquel Aguilar

O regionalismo foi a principal marca das demais telas expostas em 1894. Imergindo definitivamente no tema rural, Almeida Júnior imprimiu à sua arte o símbolo da origem paulista: o caipira. Segundo seus biógrafos, a produção regionalista foi o mais próximo que ele teria chegado da modernidade, pois ligava-se ao realismo. Não obstante a academia continuasse a defender os preceitos artísticos clássicos, aspectos modernos vinham sendo acolhidos pelo corpo oficial já na década de 1890. As reformas advindas da criação da ENBA trouxeram maior liberdade composicional ao academicismo brasileiro, que neste momento procurava inteirar-se do mercado internacional de arte. Sendo bem aceito na França, o realismo poderia agora adentrar os salões oficiais do Brasil, afinal:

*“Ao contrário do que afirmavam seus críticos, a Academia não estava alheia ao meio em que fora formada. Seus administradores tinham a preocupação em corresponder a dilemas e projetos do governo monárquico, participando da vida cultural do tempo de um modo muito mais propositivo do que geralmente se pensa.”*³¹²

3.6.5 Os últimos anos de vida: afirmação do regionalismo

O ano de 1895 teve singular importância para o ituíano, pois uma grande mostra foi organizada por ele junto a seus alunos. Inaugurada em 18 de junho e precedida de uma abertura prévia para convidados ilustres, a exposição contou com “43 trabalhos, sendo 11 seus, 26 de Pedro Alexandrino, 2 de José Alves de Mello, 1 de Luiza Alves e 3 de Maria Eliza de Arruda”.³¹³ Segundo Maria Cecília Lourenço, dentre as 11 obras expostas por Almeida Júnior constava um retrato não identificado, um estudo de cabeça e as telas: *Batismo de Cristo, Caipira Pitando, Ponte da Tabatinguera, Cozinha da Roça, Nhá Chica, Monjolo,*

³¹² SQUEFF, Letícia Coelho. Uma coleção da Academia: a Coleção Escola Brasileira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 372.

³¹³ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Revendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 184.

Recado Difícil e Leitura. A apresentação de temas explicitamente regionalistas indica que o pintor finalmente sentia-se mais confortável para produzir o que lhe aprazia, mesmo que certo decoro artístico ainda fosse mantido.

No mesmo ano, Almeida participou novamente da Exposição Anual, desta vez com as telas: *Cozinha da Roça*, *Caipira Pitando* e *Recado Difícil*, que foi então adquirida pela academia.³¹⁴ Interessante notar que ele excluiu da mostra oficial sua obra de cunho mais clássico dentre as que figuraram previamente no ateliê: *Batismo de Cristo* (1895). Um acadêmico convicto, em meio a uma sociedade ignorante artisticamente, provavelmente adotaria esta imagem de fatura convencional para figurar entre a oficialidade. Mas, como observado, o ambiente brasileiro estava favorável às inovações. Era cada vez menor o número de quadros com temática religiosa, mitológica ou heróica a figurar nas paredes dos salões.

Dentre as obras expostas, *Cozinha Caipira* (1895) chama atenção pela predominância dos tons terrosos, que praticamente engolem a mulher sentada ao solo, não fosse a luz que avança pela porta entreaberta. A modernidade está aqui, novamente, representada não apenas pela temática, mas também pela luminosidade, que parece cozinhar os que adentram o ambiente. A claridade tropical se revela através da porta e buracos na parede ou no teto, sendo pontualmente alocada para evidenciar ou obliterar certos objetos da cena. As pinceladas irregulares apenas delineiam a mulher de cócoras. Esta tela dialogaria com a obra *Interior com Lareira* (s.d.) de Luigi Bechi, o mesmo artista que parece ter inspirado Almeida Júnior na composição de *Fuga para o Egito*. A minúcia na representação de objetos típicos da vida rural, manifesta nestas obras, teria influenciado ainda a produção do discípulo ituano, Pedro Alexandrino.



Figura 48 – Luigi Bechi,
Interior com lareira (s.d.)
Fonte: www.casamuseopepi.eu

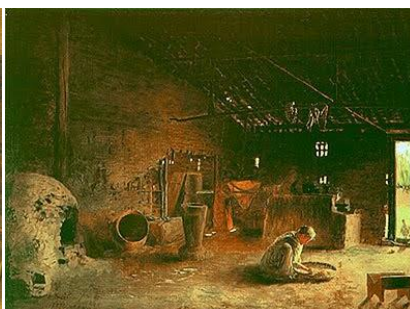


Figura 49 – Almeida Júnior,
Cozinha Caipira (1895)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 50 – Almeida Júnior,
Cozinha Caipira, detalhe (1895)
Fonte: Foto de Raquel Aguilar

³¹⁴ Ibidem, p. 181.

No quadro *Ponte da Tabatinguera* (1895) também parecem predominar os tons terrosos, como se as casas emergissem do mesmo material presente no rio e no solo. Se comparado à tela de Berthe Worms, que representa o mesmo local de São Paulo, torna-se patente a diferença da luz “branca”, uníssona e européia, no caso de Berthe, para a luz “amarelada”, quente e tropical, em Almeida Júnior. Esta produção almeidiana dialogaria mais profundamente com obra de Belmiro de Almeida, denominada *Rua da Itália*.



Figura 51 – Almeida Júnior, *Ponte da Tabatinguera* (1895)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 52 – Berthe Worms, *Rua da Tabatinguera* (1862)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 53 – Belmiro de Almeida, *Rua da Itália* (s.d.)
Fonte: www.wikipedia.org

Caipira pitando (1895) é outro quadro emblemático da produção regionalista almeidiana, pois insere a silhueta despretensiosa de um homem do campo em meio aos retratos de burgueses que ainda prevaleciam nas paredes da mostra oficial. Nesta obra ficam evidentes duas técnicas comumente utilizadas por Almeida Júnior: a de raspar a tinta molhada com o pincel seco para simular os fios alvos no cabelo e na barba do homem; e a de utilizar a base branca da tela para compor a pintura. Esta imagem parece dialogar com a moderna obra de Manet que retrata uma *Cigana fumando* (1862).

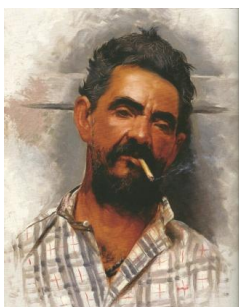


Figura 54 – Almeida Júnior, *Caipira pitando* (1895)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 55 – Édouard Manet, *Cigana fumando* (1862)
Fonte: www.manetedouard.org

A próxima Exposição Anual da Escola Nacional de Belas Artes (1897) foi a quarta realizada desde a implementação da República e contou com os quadros almeidianos *Caçando*, *Ponte da Tabatinguera* e *Tanque Velho*.³¹⁵ Neste mesmo ano, repetindo o que havia

³¹⁵ Ibidem, p. 181.

feito com *Caipiras Negaceando*, Almeida Júnior realizou uma mostra prévia particular de *Partida da Monção* (1897) em São Paulo, com o objetivo de angariar fundos para enviar a tela ao Rio de Janeiro.³¹⁶ O *Diário Popular* comentou na época da exposição que “o quadro tem muita luz, talvez mesmo luz demais.”³¹⁷ O artista já estaria contaminado pela claridade geral a que tinham se submetido os salões de arte por influência indireta dos preceitos pictóricos impressionistas. Mas a modernidade se desvendaria aqui também no tratamento do assunto. Mesmo sendo sua única pintura histórica, *Partida da Monção* foge ao afetamento heroico dos quadros de Victor Meirelles e Pedro Américo. Apresentando aspectos da vida cotidiana, a tela refletia tenro sentimentalismo. Como lembrou Lourenço: “essa obra de Almeida Júnior pode ser decomposta em uma série de unidades, com verdades distintas, embora aparentemente estejam todas em uma mesma cena.”³¹⁸



Figura 56 – Almeida Júnior, *Partida da Monção*, estudo (1897)
Fonte: LOURENÇO (2007)

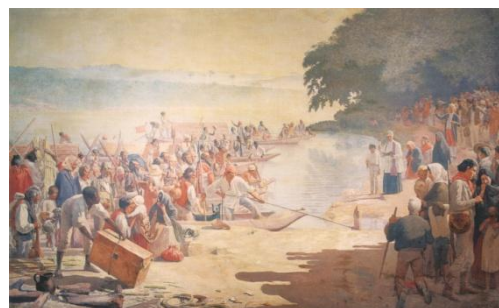


Figura 57 – Almeida Júnior, *Partida da Monção* (1897)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Em 1898, Almeida Júnior apresentou ao público da ENBA as telas *Água Represada*, *Cabeça de Estudo*, *Futuro Artista*, *Lavadeiras*, *São Jerônimo (estudo)* e *Velha Beata*. Foi ainda laureado com a Medalha de Ouro de Primeira Classe por *Partida da Monção*. A exposição de *Lavadeiras* pela primeira vez neste ano nos leva a supor que a pintura, comumente datada de 1875, teria sido verdadeiramente produzida na década de 1890. A fatura realista, a intensa luminosidade e as pinceladas perceptíveis conectam a obra aos preceitos modernos, os quais não foram intimamente contatados pelo ituano antes de sua viagem à França. Se ele tivesse arriscado essa composição mais livre em 1875, quando ainda tentava se estabelecer como um pintor de renome, por que abandonaria estes traços?

³¹⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. Almeida Júnior e a expressão de valores. In: **José Ferraz de Almeida Júnior: um artista revisitado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000. p. 20.

³¹⁷ Partida da Monção. **Diário Popular**. São Paulo, 23 dez. 1897, 1º cad., 1ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 20.

³¹⁸ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 196.

No seu último ano de vida, em 1899, Almeida Júnior estreou nova mostra privada em seu ateliê junto aos alunos Maria Eliza Arruda, Anézia de Souza e Nilo de Paula. A exposição contou com seis telas dos estudantes e oito obras do mestre (*Violeiro*, *Importuno*, *Saudade*, *Mendiga*, *Pic-nic*, *A estrada* e duas *Cabeça de Estudo*).³¹⁹ O ituano participou também da 6ª Exposição Anual da Escola de Belas Artes com *Cabeça de Estudo*, *A estrada*, *Importuno*, *Mamão*, *Mendiga*, *Pic-nic* (*Piquenique no Rio das Pedras*), *Saudade* e *Violeiro*.³²⁰ Apesar de ter repetido na mostra oficial os exemplares presentes no vernissage particular, ele apresentou ao júri deste ano uma imagem curiosa: *Mamão* foi o seu primeiro quadro de natureza-morta a figurar no salão acadêmico. Dentre as demais telas expostas, *Mendiga* (1899) estabeleceria profícuo diálogo com *La marchande de mouton* (1881), de Fernand Pelez, um dos discípulos de Cabanel que abandonou o academicismo para adotar a linguagem realista.



Figura 58 – Almeida Júnior, *Mendiga* (1899)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 59 – Fernand Pelez, *La marchande de mouton* (1881)
Fonte: <http://pelez.blogspot.com.br>

Tanto na mostra particular quanto na pública deste ano, predominaram o tema regionalista e a incidência da luz tropical. *Saudade* (1899) é tela que também compreende múltiplos referenciais pictóricos e abarca amplo contexto artístico. A observação atenta de outras imagens de assunto similar e produzidas aproximadamente no mesmo período revelaria que a composição acompanhou o movimento artístico de seu tempo. Mas a representação de ambientes internos, cuja luminosidade partia de janelas laterais, remontaria verdadeiramente à pintura holandesa do século XVII, da qual Vermeer foi um dos maiores expoentes. Suas telas, como *Leitora à janela* (c. 1658) e *Mulher lendo uma carta* (1664), serviram de base composicional para muitas imagens oitocentistas. A retomada da arte holandesa pelo século XIX auxiliou na reprodução das cenas de interior para a elite burguesa. O realismo também resgatou o conteúdo verista destes arranjos. Para além de Vermeer, *Saudade* dialogaria com as obras dos italianos Odoardo Borrani, Vito D'Ancona e Silvestro Lega, respectivamente, A

³¹⁹ Ibidem, p. 187.

³²⁰ Ibidem, p. 182.

costureira (1859), *A cozinheira* (1865) e *Camponesa lendo após o trabalho* (1885); de Meissonier, *O leitor de branco* (1857); e do brasileiro Henrique Bernardelli, *Interior com menina que lê* (1876-1886).



Figura 60 –
Almeida Júnior,
***Saudade* (1899)**
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 61 –
Johannes Vermeer,
***Leitora à janela* (c. 1658)**
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 62 –
Johannes
Vermeer, *Mulher lendo*
***uma carta* (1664)**
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 63 –
Odoardo Borrani,
***A costureira* (1859)**
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 64 –
Vito D'Ancona,
***A cozinheira* (1865)**
Fonte: www.arcadja.com



Figura 65 –
Silvestro
Lega, *Camponesa lendo*
***após o trabalho* (1885)**
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 66 –
Jean-Louis
Ernest Meissonier,
***O leitor de branco* (1857)**
Fonte: www.artrenewal.org



Figura 67 –
Henrique Bernardelli,
Interior com menina que
***lê* (1876-1886)**
Fonte: <http://masp.art.br>

A tela *O violeiro* (1899) também apresentaria uma multiplicidade de referenciais, dialogando com as obras: *O cantor espanhol* e *Homem tocando guitarra* (s.d.) de Manet; *Bella e canto* (s.d.), de Raimundo Madrazo; *O tocador de bandolim*, de Ribot (s.d.) e de Mary Cassatt (c. 1872); *Aula de violão* (1897), de Renoir; *Menino com bandolim* (c. 1893), de Belmiro de Almeida; e a figura de Goya, *O cantor cego* (c. 1820). No início do oitocentos era comum a representação de cenas burguesas com lições de música, numa clara demonstração de polidez social. Posteriormente, estas figuras cantantes passaram a ser o retrato da sociedade boêmia francesa, a preferida dos realistas. *Violeiro* era, portanto, um quadro atualizado e moderno, inserido nas possibilidades pictóricas apresentadas por seus contemporâneos, assim como *Saudade* e *A pintura*.



Figura 68 –
Almeida Júnior,
***O violeiro* (1899)**
Fonte:
LOURENÇO (2007)



Figura 69 – Édouard
Manet,
O cantor
***espanhol* (1860)**
Fonte:
www.manetedouard.org

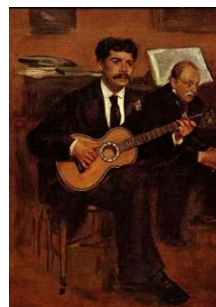


Figura 70 – Édouard
Manet,
Homem tocando
***guitarra* (s.d.)**
Fonte:
www.manetedouard.org



Figura 71 –
Raimundo Madrazo,
***Bella e canto* (s.d.)**
Fonte:
www.wikipedia.org



Figura 72 – Théodule-
Augustin Ribot,
O tocador
***de bandolim* (s.d.)**
Fonte:
www.artrenewal.org



Figura 73 – Mary
Cassatt,
O tocador
de bandolim
(c.1872)
Fonte:
www.artrenewal.org



Figura 74 – Pierre-
Auguste Renoir,
Aula de violão
(1897)
Fonte:
www.renoirgallery.com



Figura 75 –
Belmiro de Almeida,
Menino com
***bandolim* (c. 1893)**
Fonte:
www.itaucultural.org.br



Figura 76 –
Francisco Goya,
***O cantor cego* (c.**
1820).
Fonte:
www.wikipedia.org

Continuando a análise das telas expostas na ENBA em 1899, a paisagem ruralista *A estrada* (1999) é a imagem que possui maiores afinidades com a técnica impressionista: apresenta pinceladas curtas e livremente aplicadas em cores claras e tons pastéis. As sombras inseridas no canto inferior esquerdo fazem aumentar a sensação de luminosidade na cena, assim como em *Caipira picando fumo* (1893). A obra dialogaria com telas de Theodore Robinson³²¹ e Camille Pissarro. No caso de Robinson, a semelhança com a cerca colocada à esquerda, os personagens que caminham no trecho sinuoso e as árvores representadas no horizonte é evidente. É possível que Almeida Júnior tenha observado este artista na Exposição Universal da Filadélfia, em 1893, quando teria acompanhado a premiada exibição de *Leitura* nos Estados Unidos. Por sua vez, a série de pinturas de Pissarro representando estradas rurais em Auvers, perto de Pontoise, poderia também ter servido de base composicional para o artista ituano. Advertimos que *A estrada* parece imaginar os personagens que retornam ou rumam para o piquenique no Sítio do Rio das Pedras. A mulher representada com um chapéu é a mesma que figura neste outro quadro almeidiano, analisado a seguir.

³²¹ Introdutor do impressionismo nos Estados Unidos na década de 1880, após contatar Monet durante seus estudos na *École*.



Figura 77 – Almeida Júnior, *A estrada* (1899)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 78 – Theodore Robinson, *A estrada* (1892)
Fonte: www.artrenewal.org



Figura 79 – Camille Pissarro, *A estrada de Auvers, Pontoise* (s.d.)
Fonte: www.camille-pissarro.org



Figura 80 – Camille Pissarro, *Estrada perto de Auvers, Pontoise* (1881)
Fonte: www.camille-pissarro.org



Figura 81 – Camille Pissarro, *Estrada em Pontoise* (1867)
Fonte: www.camille-pissarro.org

Por fim, das obras exibidas em 1899, *Pic-nic* abarcou um assunto raro na tradição iconográfica e que fez da obra de Manet (*Piquenique sobre a relva*, 1863) uma referência no assunto. Almeida Júnior, fugindo à tradição e inserindo-se na modernidade, pintou duas cenas do tipo: *Salto de Itu*, *piquenique da família do Dr. Elias Chaves* (s.d.) e *Piquenique no Rio das Pedras* (1899). Nelas buscou se aproximar da figuração moderna encontrada em Manet; na tela *Dejeuner* (c. 1865), de Monet; e no *Dejeuner de Chasse* (1858), de Courbet. Estes quadros representam personagens burgueses em meio à natureza, o que nos leva a discordar da afirmação de Maria Cecília Lourenço: “se a obra de Manet fala de um mundo peculiar e anti-burguês em que o artista se insere, já o ituano privilegia a exaltação da natureza e da luz tropical.”³²² Manet foge à etiqueta burguesa, mas não ao mundo burguês, já que os personagens que retrata são parte deste estrato. As figuras que Almeida Júnior pinta, igualmente, se portam como pessoas da urbe, e não caipiras. Os homens estão de paletó e chapéu, enquanto as mulheres se assentam elegantemente perto de seus maridos. Uma senhora que se encontra em pé, ao fundo da cena, parece ser uma serviçal que segura a cesta do piquenique e prepara os alimentos para o deleite dos demais. O pintor insere aqui o mesmo número de mulheres e homens, indicando que os excursionistas são casais, fato confirmado pela presença de duas crianças.

³²² LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 80.



Figura 82 – Almeida Júnior, *Pic-nic* (1899)
Fonte:
www.itaucultural.org.br



Figura 83 – Édouard Manet, *Piquenique sobre a relva* (1863)
Fonte:
www.manetedouard.org



Figura 84 – Claude Monet, *Dejeuner* (c. 1865)
Fonte:
www.claudemonetgallery.org



Figura 85 – Gustave Courbet, *Dejeuner de Chasse* (1858)
Fonte:
www.gustavecourbet.org

No seu último ano de vida, Almeida Júnior parece ter alcançado o ápice de sua liberdade composicional. Já então, a Escola Nacional de Belas Artes mostrava-se bem receptiva aos modernos preceitos artísticos que vigoravam na França desde a década de 1870. O impressionismo começava a ganhar força entre os professores e diretores da instituição brasileira, mesmo que timidamente. Belmiro de Almeida, Castagneto e Oscar Pereira da Silva estavam entre os declarados adeptos da moderna técnica pictórica, mesmo que só a tenham adotado abertamente na outra centúria. O realismo, por sua vez, era estilo amplamente aceito, com número crescente de adeptos.

3.6.6 O moderno no tradicional: imagens sacras e retratos

Quando da sua primeira encomenda de vulto feita por Dona Veridiana Prado, Almeida Júnior realizou exposição prévia de *A Alegoria, o Sonho* ou *Aurora* (1883) em seu ateliê³²³, já revelando apurada habilidade em propagandear seu ofício e inaugurando uma prática que se tornaria comum durante sua trajetória. Esta tela, destinada a adornar a residência de uma tradicional dama da elite paulista, apresentava fatura absolutamente acadêmica, desenho comedido e tonalidades suaves. Dentre as produções almeidianas reservadas para decorar as refinadas construções paulistas do oitocentos, constam outras telas de traços mais modernos, como: *Cena de família de Adolfo Pinto* (1891), *Os irmãos Munhós* (1893) e *Piquenique da família do Dr. Elias Chaves* (s.d.).

³²³ NASCIMENTO, Ana Paula. **São Paulo:** meio artístico e as exposições (1895-1929). In: *Oitocentos: arte brasileira do Império à República*. Tomo 2. p. 75.



Figura 86 – Almeida Júnior, *Aurora* (1883)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 87 – Almeida Júnior, *Os irmãos Munhós* (1893)
Fonte: LOURENÇO (2007)

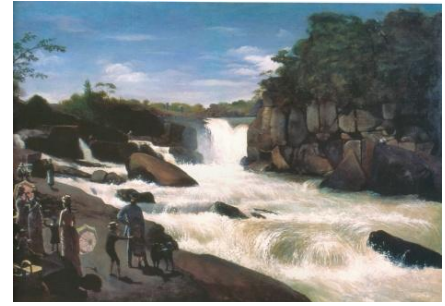


Figura 88 – Almeida Júnior, *Piquenique da família do Dr. Elias Chaves* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Uma tela de Renoir vista por Almeida Júnior no *Salon* de 1879, *Sra. Charpentier e suas duas filhas* (1878), pode ter servido de base composicional para o retrato da família de Adolfo Pinto. Nas duas obras a colocação do tapete no chão segue o mesmo preceito espacial, sendo similar também o seu desenho. É comum ainda a representação de um pequeno sofá encostado à parede, no qual as damas se acomodam. Por fim, a posição do menino de azul sentado sobre o carpete na imagem almeidiana é muito similar à da menina que está sobre o cachorro, em Renoir. Estaria essa sóbria e casta cena de uma tradicional estirpe paulista carregada de signos da moderna pintura francesa?



Figura 89 – Pierre-Auguste Renoir, *Sra. Charpentier e suas duas filhas* (1878)
Fonte: www.renoirgallery.com



Figura 90 – Almeida Júnior, *Cena de família de Adolfo Pinto* (1891)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Mesmo se mostrando pouco amador da pintura sacra, Almeida Júnior também foi solicitado para adornar as paredes dos templos cristãos paulistanos. Parece que este estilo não agradava muito o artista, talvez pela obrigatoriedade da composição extremamente acadêmica. Para a feitura destes quadros (*O Apóstolo São Paulo*, *Cristo no Horto*, *A conversão de São Paulo* e *São Jerônimo*), ele procurava sempre referenciais clássicos, melhor aceitos e mais facilmente compreendidos pelo público. Mas mesmo no convencional, ele

conseguiu inserir traços originalíssimos. Como lembrado por Maria Cecília³²⁴, o *Cristo crucificado* (1889) almeidiano carrega algo de Guido Reni. Não só a expressão é bem semelhante, como também as nuvens representadas ao fundo e o pano esvoaçante. O aspecto do corpo do Cristo leva a crer, porém, que não apenas uma, mas diversas referências compõem este trabalho, o qual dialogaria com as cenas da crucificação em Van Dyck (panejamento e cabeça), Velásquez (mãos e pernas) ou Rubens (posicionamento do corpo). *Batismo de Cristo* (1895), por sua vez, foi obra que acatou traços modernos por apresentar uma paisagem típica das pinturas regionalistas almeidianas ao fundo e um estudo do reflexo da água à maneira dos impressionistas.



Figura 91 – Almeida Júnior, *Cristo crucificado* (1889)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 92 – Guido Reni, *Cristo crucificado* (s.d.)
Fonte: www.wga.hu



Figura 93 – Anthony van-Dyck, *Cristo crucificado* (c. 1828)
Fonte: www.artrenewal.org



Figura 94 – Diego Velásquez, *Cristo crucificado* (1632)
Fonte: <http://artchive.com>



Figura 95 – Peter Paul Rubens, *Cristo crucificado* (1620)
Fonte: www.abcgallery.com



Figura 96 – Almeida Júnior, *O batismo de Cristo* (1895)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Por fim, para além das telas sacras, regionalistas e cenas de gênero, das 282 obras pintadas por Almeida Júnior durante sua trajetória, cerca de um quarto delas, ou seja, 74, seriam compostas por retratos.³²⁵ A produção retratística, apesar da baixa qualidade pictórica, garantiu visibilidade ao ituano frente à sociedade e à imprensa, que constantemente noticiava a exposição das telas no ateliê do artista ou na instituição à qual se destinava.³²⁶ Esta parte de sua obra tem sido comumente taxada de acadêmica, mas é notório o fato de Almeida ter adaptado sua fatura ao gosto dos fregueses. Como observado, ele possuía habilidade suficiente para aderir à moderna técnica retratística praticada por Courbet ou mesmo por Renoir, mas também tinha ciência de que perderia parte de sua clientela caso o fizesse. O

³²⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 59.

³²⁵ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta:** as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. Dissertação de Mestrado: USP, FFLCH, Departamento de Antropologia, 2007. p. 100.

³²⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior.** 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 183.

classicismo era o caminho mais seguro, a maneira mais fácil de agradar. A tradicional e sóbria elite cafeeira paulista desejava perpetuar sua imagem e, para este fim, cabia-lhe bem o tradicionalismo clássico. Parece que o próprio Almeida Júnior não estava satisfeito com seus retratos, que acabaram tornando-se um processo quase mecânico de cópias a partir de fotografias. Temos ciência da opinião do artista, que em artigo de 1890 escreveu:

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

*O freguês! Aí está quem carrega de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro! Se lhe dermos um quadro como o obtivemos da natureza, em toda sinceridade, simples, de tons neutros, o freguês não quer, e ficaríamos nós de estômago vazio, a ver navios, e as nossas telas pelas paredes do ateliê, entregues a nossa exclusiva admiração e às teias de aranha.”*³²⁷

Maria Cristina Costa foi uma das poucas historiadoras a perceber de forma positiva o processo oitocentista de massificação do retrato. Para ela: *“a laicização temática, professoral e do público consumidor provocou a humanização da pintura que passou a representar principalmente o homem, num intuito de valorizar as novas elites dirigentes e sua atuação pública [...]”*³²⁸ Este seria um dos motivos de *“o retrato se sujeitar menos às leis estéticas ditadas pelos movimentos artísticos do que aos valores e expectativas sociais relativos às personagens retratadas.”*³²⁹ Partindo desses princípios e sabedor dos anseios de seus compradores, Almeida Júnior procurou, como ele mesmo disse, agradar para vender: escolheu a fatura acadêmica. Seus retratos revelam elevada aptidão em captar expressões, habilidade que provavelmente desenvolvera na disciplina *Anatomia e Fisiologia das Paixões*³³⁰, responsável por ensinar ao aluno maneiras de representar gestos e sentimentos:

“Abordava desde a construção e compreensão da anatomia humana em suas partes (ossos e músculos) até o estudo aprofundado da caracterização dos sentimentos humanos e sua identificação gestual ou fisionômica. O material didático variava partindo da observação e cópia dos modelos planos estabelecidos pela instituição (gravuras, desenhos dos professores) até ‘manequins estruturados’ em escala natural apresentando os órgãos internos, ossos, músculos, veias e artérias do corpo humano.

A apavorante personificação do horror ou a incontrolável manifestação da dor em seu estágio máximo, por exemplo, eram pontos estudados durante o curso de pintura da AIBA, não só por manuais que descreviam tais estados da alma, mas também pela visualização dos recursos gestuais, imagéticos, que os mestres

³²⁷ ALMEIDA JÚNIOR. A **Benedito Calixto**. *Correio Paulistano*. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit, p. 298. [grifos nossos]

³²⁸ COSTA, Maria Cristina Castilho. O retrato no século XIX em São Paulo: um perfil sociológico. In: **Dezenovevinte**: uma virada no século. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p. 21.

³²⁹ Ibidem, p. 24.

³³⁰ Ministrada na AIBA por Claudio Velho da Motta Maia, médico formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Mais tarde nomeado médico da Casa Imperial, tornou-se amigo íntimo do Imperador.

européus denotavam. O acervo da Pinacoteca tornava-se, então, uma importante fonte de consulta e pesquisa para o aprimoramento do aluno no campo da representação narrativa do sentimento por meio da imagem, consolidando assim o enriquecimento do seu repertório semântico pela Retórica Visual."³³¹

Os retratos do Barão de Piracicaba (s.d.) e de Euzébio Stevaux (1894), por exemplo, exibiam homens velhos, com as marcas da idade bem assinaladas, sem retoques. Tais obras revelariam o pincel de um artista maduro, que superara a feição endurecida de suas primeiras telas. Nas demais imagens, Almeida Júnior procurou conferir aos seus modelos uma aparência altiva, forte e sóbria. Era preciso perpetuar a riqueza e o prestígio destas personalidades para as próximas gerações. Ser retratado pelo ituano era motivo de orgulho e conferia certo status ao representado. Mas a tela concebida conforme os consagrados padrões clássicos impunha necessariamente um sentido de eternidade.



Figura 97 – Almeida Júnior,
Retrato do Barão de Piracicaba (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

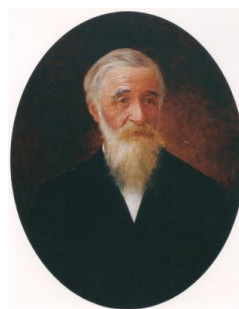


Figura 98 – Almeida Júnior,
Retrato de Euzébio Stevaux (1894)
Fonte: LOURENÇO (2007)

A maioria dos retratos almeidanos consta de homens pintados com trajes pretos e fundos bem escurecidos, expressões moderadas e pinceladas lisas, exatamente como estabelecia a Academia de Belas Artes. Mesmo que as tonalidades tenham se atenuado na última década do século XIX, Almeida Júnior limitou-se aos tons de cinza. A retratística feminina, por sua vez, seguiu outros preceitos. Nas efígies de Adelaide Amoedo (1880), Paulina Levy (1888) e Joana Liberal da Cunha (1892), ele pareceu querer ressaltar a feminilidade da modelo através da suavização das cores e da utilização de pinceladas mais soltas. Prevaleceram aqui suaves nuances azuladas, com fundo claro e forte presença do branco. Tais composições dialogariam com os modernos preceitos impressionistas, especialmente com o retrato da Madame Henriot pintado por Renoir em 1874. Nas figuras de crianças este tratamento humanizado se repetiu. As representações de bebês e infantes

³³¹ LEITE, Reginaldo da Rocha. O estudo dos estados da alma durante a formação do pintor na Academia Imperial das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/alma_rrl.htm>. Acessado em 24 de janeiro de 2011

carregavam traços mais claros e suaves, além de roupas discretas, de colorações brancas, amareladas, cinzas ou marrons (como de costume no interior).³³²



Figura 99 – Almeida Júnior, Retrato de Adelaide Amodeo (1880)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 100 – Almeida Júnior, Retrato de Paulina Levy (1888)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 101 – Almeida Júnior, Retrato de Joana Liberal da Cunha (1892)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 102 – Pierre-Auguste Renoir, Retrato de Madame Henriot (1874)
Fonte:
www.renoirgallery.com

A observação das telas expostas por Almeida Júnior permitiu captar as suas preferências pictóricas, ou seja: quais foram as obras selecionadas para apresentar seu trabalho ao público e à tradicional instituição de ensino carioca e em quais delas ele buscou inspiração moderna, mesmo sem abandonar o traço acadêmico. Percebemos que o artista teve o cuidado de selecionar sua fatura conforme o gosto dos compradores, mas proporcionou também uma modernidade obliterada em pequenas doses de ousadia. Agindo não como um caipira ignorante, mas como um negociante habilidoso, conquistou a sociedade cafeeira, fez fortuna e tornou-se um dos artistas mais notórios do oitocentos. Não foi apenas a história que o coroou, mas também a trajetória que ele escolheu e a biografia que ele mesmo traçou.

Almeida Júnior objetivava com as exposições prévias no seu ateliê apresentar-se à sociedade paulistana, consumidora de seu trabalho. As encomendas finalizadas eram exibidas em demonstração à notoriedade do artista, que com isso comprovava ser requisitado. Já a participação nas mostras oficiais, corroborava sua aptidão e o reconhecimento pelos maiores especialistas em arte do país. A cada evento, apresentava obras inéditas para o público e reunia os trabalhos que lhe poderiam ser mais rentáveis.

Em clara contradição, vimos que as telas regionalistas que auxiliaram a construir o mito “Almeida Júnior caipira” foram também as mais utilizadas pelo artista em suas exposições privadas. São Paulo buscava ser reconhecida neste momento como uma província avançada e conectada às novidades. O emprego de fatura relativamente mais livre e a

³³² SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida caipira em obras de Almeida Júnior**. Itu, SP: Editora Ottoni, 2010. p. 42.

prevalência da temática realista nestas obras estaria, portanto, em clara sintonia com o projeto paulista de afirmação cultural. O ituano distinguira os desejos e anseios de uma elite sedenta por prestígio. O realismo vingara na França com Courbet. Sabedor das possibilidades e do alcance de sua arte, Almeida Júnior considerou o impacto que causaria ao trazer esta linguagem para o Brasil, representando não camponeses europeus, mas os seus caipiras. Introduziu aqui o assunto lentamente. Não arriscou tudo num primeiro momento. *Caipira picando fumo* foi produzida cinco anos depois da sua primeira obra regionalista, *Caipiras negaceando*. Ele sabia para quem estava pintando e o que deveria fazer para sobressair-se. Neste ínterim, obliterou suas telas de cunho abertamente moderno.

4 A MODERNIDADE ASSIMILADA

As apreciações do Segundo Capítulo evidenciaram a superação dos limitados cânones acadêmicos por Almeida Júnior, mesmo que a maioria dos biógrafos tenha negado veementemente a presença de qualquer nuance da modernidade em sua obra. A aceitação da modernidade pelos contemporâneos do pintor concentrou-se sobremaneira na temática. Já para os escritores do início do século XX, como demonstrado no Primeiro Capítulo, a brasilidade do ituano seria incompatível com qualquer estrangeirismo. Ao exaltar o nacional na produção almeidiana, eles acabaram por rechaçar qualquer manifestação do traço europeu na sua trajetória. Confundiu-se, assim, a obra com o artista. Almeida Júnior foi visto como o caipira inocente e tímido, incapaz de compreender a arte moderna.

Recentemente, os traços modernos nas pinceladas, luzes, cores e arranjos foram notados por alguns estudiosos. Ainda assim, tais análises se mostraram um pouco tímidas e ignoraram ou subestimaram o significativo alcance da fatura moderna na trajetória de Almeida Júnior. Visando superar essa lacuna, o Terceiro Capítulo da dissertação observará que o ituano dialogou intensamente com o realismo durante seu período de estudos em Paris, mas que o impressionismo também integrou muitos de seus referenciais, especialmente a produção de Manet. Analisará também os contatos que ele teria estabelecido com a arte praticada em outras regiões europeias durante as ulteriores viagens que impetrou para o estrangeiro e qual foi o seu nível de afinidade para com os artistas do Brasil finessécular.

O foco deste capítulo está nas telas que o pintor não apresentou ao seu público, seja nas exposições particulares, seja nas mostras oficiais. Produziu-as, provavelmente, para experimentar outras linguagens, mais distantes do gosto de seus compradores. Estas obras apresentam fatura extremamente diversificada. Algumas, como *O tempo* e *O estatuário*, constituem verdadeiros enigmas pictóricos. Outras, como *Versalhes* e *Peregrino*, comprovam o ápice da relação que o ituano estabelecera com a arte moderna parisiense e com a técnica impressionista. Nelas Almeida Júnior deixou de insinuar a modernidade para adotá-la plenamente. Quais foram os diálogos além-muros construídos em sua trajetória? O que ele buscou fora do clássico academicismo?

Os primeiros sinais da modernidade surgiram quando o artista ainda estudava na *École de Beaux-Arts* parisiense, como bolsista do imperador. Apesar da quase inexistência de documentação relativa a este período, alguns dados confirmariam o intenso diálogo que Almeida Júnior teria estabelecido com a arte moderna parisiense entre 1876 e 1882. Suas telas seriam novamente as principais fontes de tal constatação, já que apenas um documento desta temporada persiste até a atualidade. Trata-se de carta escrita pelo próprio pintor, datada de 18

de maio de 1879 e endereçada ao Padre Miguel, referindo-se à compra de um órgão para a Matriz de Itu. O manuscrito pertence ao Centro de Estudos do Museu Republicano, o qual gentilmente me conferiu a oportunidade de digitalizá-lo.³³³ Nela, o ituano justifica a demorada resposta por estar “*atarefado com meus estudos*” e finaliza dizendo: “*eu vou fazendo meus estudos com regularidade, sempre procurando aproveitar os elementos que encontro.*”

Fato é que o artista brasileiro, como estudante dedicado e recém-chegado ao maior centro cultural da época, buscou conhecer todas as possibilidades disponíveis aos seus olhos. É consenso afirmar que Almeida Júnior observou, neste primeiro momento, os mestres Ingres e Delacroix e os grandes nomes acadêmicos em voga. Para justificar a sua produção regionalista posterior, alguns biógrafos lembraram o possível contato que ele teria estabelecido também com Millet, Corot e Courbet. Tais constatações, porém, não representam o que verdadeiramente pode ser encontrado nas telas produzidas durante seu período francês de estudos.

Primeiramente, ligar as obras de Almeida Júnior às produções de Millet e Corot seria um equívoco. A maioria dos estudiosos que insiste nesta afirmação concentra-se sobremaneira nas similitudes temáticas e lumínicas possivelmente existentes entre ambos, mas não na fatura que difere em tantos pontos. Corot e Millet eram artistas de tradição romântica, mesmo que seus quadros, por introduzirem o personagem do campo, fugissem ao devaneio romanesco de Delacroix. Eles realmente inovaram ao trazerem o camponês para o *Salon Officiel* e abriram uma vereda dentro da oficialidade que permitiria surgir artistas como Courbet, mas dificilmente entusiasmaram Almeida Júnior. Os caipiras almeidanos não eram ninfas disfarçadas de camponeses, como os conceberam Millet e Corot, mas sim palpáveis trabalhadores rurais: homens que poderiam ser facilmente vistos no interior de São Paulo e que fizeram parte dos momentos reais de sua vida.

Os camponeses de Millet foram retratados com alto grau de fantasia e aura lírica, em representações quase poéticas. Sua visão sentimentalista e piegas não dialogaria com a tradição almeidiana, de cunho realista. Segundo Hans Tintelnot³³⁴, o francês primava por uma “*atmosfera crepuscular*”, responsável por refletir a simplicidade interior de seus personagens. Como lembrou Zola³³⁵, Millet dava tom épico aos campos, o que não ocorreu na pintura regionalista do ituano, de tendências antropológicas. Apenas similitudes temáticas e

³³³ As fotografias do documento estão arroladas no CD que acompanha este texto.

³³⁴ TINTELNOT, Hans. **Do Neoclassicismo à Arte Moderna**. Lisboa: Verbo, 1972. 2v. p. 140.

³³⁵ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 195.

motivacionais poderiam ser apontadas entre artistas tão distantes pictoricamente. Segundo André Toral:

“E da mesma forma que o realista Jean-François Millet construiu a imagem de um camponês quando a revolução industrial expulsava esse mesmo camponês de suas terras, Almeida Júnior mostra o habitante do interior paulista no mesmo momento em que essa população encontra-se marginalizada pela agricultura do café para exportação e pela industrialização.

[...]

O caipira de Almeida Júnior seria o atraso num país que buscava se modernizar. Ao mesmo tempo, era o símbolo das nossas raízes paulistas, o autenticamente popular que desaparecia ante a chegada de novos tempos.”³³⁶

As produções de Corot, por sua vez, tendiam à geometrização do espaço. A luz utilizada em seus quadros provinha de meticolosos estudos acadêmicos e não da observação ao natural, já que ele primava pelo desenho exato da forma e das cores. Era um homem da cidade, admirador dos campos e que buscava cenas sentimentalistas representativas de certa nostalgia.³³⁷ Novamente tal lirismo e artificialidade não estariam presentes na obra de Almeida Júnior. Apesar disso, Corot foi um dos responsáveis pelo fim da frivolidade acadêmica. Ao final da década de 1860, ele já tinha feito com que a paisagem fosse considerada um modelo autônomo de pintura e não mais um acessório:

“Se os tons vaporosos, que lhe são familiares, parecem classificá-lo entre os sonhadores e os idealistas, a firmeza e a untuosidade de sua pincelada, verdadeiro sentimento da natureza que é o seu, a larga compreensão dos conjuntos, e sobretudo a justeza e a harmonia dos valores fazem dele um dos mestres do naturalismo moderno.”³³⁸

Dentre as demais correlações pictóricas estabelecidas pelos biógrafos almeidanos, o nome de Courbet parece ser um consenso. O realismo representaria o máximo da modernidade que ele teria alcançado na relação com a arte francesa e sua produção regionalista teria origem nas concepções de Courbet. Mas a maioria das publicações não discute como este diálogo foi efetivamente estabelecido e limita-se a afirmar que houve uma influência temática. Mas afinal, de que forma Almeida Júnior teria contatado a obra courbesiana? Quais foram as implicações desta conversação para a sua arte? E quais outras correspondências artísticas foram firmadas pelo brasileiro?

³³⁶ TORAL, André A. **No limbo acadêmico**: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". **Humanitas (FFLCH/USP)**, v.5, n.10, 2007. p. 44.

³³⁷ TINTELNOT, Hans. Op. cit., p. 142.

³³⁸ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 121.

4.1 Courbet e o realismo

Profundo diálogo pode ser realmente estabelecido entre as produções de Gustave Courbet e Almeida Júnior. Praticamente todas as biografias almeidianas mencionam a influência que o francês teria exercido sobre sua trajetória, mas desconhecem a intensidade do contato estabelecido quando da estadia do ituano em Paris. Esta pesquisa traz, por sua vez, um dado inédito e comprovador desta relação. Em maio de 1882 teria ocorrido dentro da própria *École* uma exposição póstuma em homenagem a Courbet, que apresentou mais de cem obras do mestre realista. O brasileiro, sendo aluno da instituição, presenciou o evento.

O catálogo da mostra³³⁹ foi escrito por Castagnary e trouxe importantes comentários. O crítico relatou no texto como fora acometido por certo assombro ao ver as banhistas de Courbet expostas no *Salon* de 1853, já que os franceses estavam acostumados às ninfas mitológicas, e não com mulheres reais. Segundo o estudioso, naquele tempo mesmo as árvores desenhadas por Courbet provocavam espanto, pois eram exemplares verdadeiros da natureza. Os personagens courbesianos apresentavam cores, texturas, luz; enfim, havia verdade na sua pintura, o que o teria feito se aproximar da vida como nenhum outro. Ele pintava o que via e o que conhecia. Para Castagnary, Courbet teria transmitido à sua arte vulgar alguma poesia que a elevou ao nível das grandes artes, imprimindo em seus personagens populares a força característica dos deuses, nobres e reis. O público, por sua vez, repudiava a obra courbesiana por ela expressar uma realidade brutal, beirando o erotismo, e referendar certos ideais políticos de extrema esquerda.

Castagnary ainda comparou Courbet a Rembrandt, Van der Helst, Holbein e Velásquez (por eles terem sido também pintores da sociedade de seu tempo) e à arte primitiva rafaelista, guiada pela busca da realidade. O intimismo das cenas e as pinceladas mais soltas, características da arte holandesa, eram facilmente identificáveis nas obras do francês. Courbet era profundo admirador de Rembrandt e demais mestres da arte flamenca, veneziana e espanhola dos séculos XVII e XVIII. Influenciado por esta produção, abandonou o pincel e passou a usar uma espátula de aço, com a qual empastava generosamente a tinta sobre a tela. Dentre os quadros expostos neste evento, confirmando os dizeres de Castagnary, constava uma cópia de Frans Hals (*La Sorcière, copie d'après Frans Hals*, 1869) e outra de Rembrandt (*Portrait de Rembrandt, copie*, 1869).

³³⁹ Encontramos o catálogo dessa exposição no site na Biblioteca Nacional Francesa. Ele pode ser visualizado em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1090995/f1.image>.

Figuraram ainda na mostra de 1882 algumas paisagens, marinhas, retratos, pinturas de gênero, naturezas-mortas e desenhos. As imagens da vida no campo, porém, estiveram praticamente ausentes e se restringiram a poucos exemplares, sendo: uma paisagem rural (*La Sieste pendant la saison des foins*, 1868), duas cenas de Ornans (*L'Aumône d'un mendiant*, 1868 e *Le Château d'Ornans*, 1855) e um quadro com camponeses (*Les Paysans de Flagey, revenant de la foire*, s.d.), além de algumas pinturas de florestas e montanhas. O *Enterro em Ornans* teve sua ausência justificada no Catálogo por fatores técnicos, mas outras obras expressivas foram ignoradas, como: *Após jantar em Ornans* (1849), *Jovem Mulher da Vila* (1851), *Mulheres Peneirando Trigo* (1854), *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) e *Pobre mulher da Vila* (1866). Os nus courbesianos também foram excluídos, o que se justificaria não pela carnação explícita que estes quadros apresentavam, tão comum aos salões de arte franceses, mas pelo constrangimento que o desenho de verdadeiras mulheres despidas causava no público. *As banhistas* (1853), *Mulher com meias brancas* (1861), *O sono* (1866), *A origem do mundo* (1866) e *Mulher nua com cachorro* (1868) não figuraram na mostra.



Figura 103 – Gustave Courbet,
La Sieste pendant la saison des foins (1868)
Fonte: www.gustavecourbet.org



Figura 104 – Gustave Courbet,
L'Aumône d'un mendiant (1868)
Fonte: www.gustavecourbet.org



Figura 105 – Gustave Courbet,
Le Château d'Ornans (1855)
Fonte: www.gustavecourbet.org



Figura 106 – Gustave Courbet,
Les Paysans de Flagey, revenant de la foire (s.d.)
Fonte: www.gustavecourbet.org

Com esta exposição, a *École de Beaux-Arts* parecia finalmente aceitar, compreender e reconhecer o realismo como verdadeira expressão artística. Teria tal atitude incentivado Almeida Júnior a retratar sua própria sociedade quando de volta ao Brasil? Se as telas

campesinas de Courbet estiveram ausentes na mostra, não podemos assegurar que a obra regionalista do ituano fosse repetição da trajetória do francês. Na verdade, o tema rural pode ter sido apreendido pelo brasileiro dentro da própria *École de Beaux-Arts*, já que estas produções eram cada vez mais comuns no *Salon*; ou mesmo na observância de artistas mais remotos nos museus (Louis Le Nain³⁴⁰ e Adriaen van Ostade já no século XVII retratavam camponeses em suas pinturas); ou ainda nas gravuras e desenhos divulgados pelos jornais franceses representando trapeiros, mendigos, boêmios e demais excluídos (Daumier foi seu maior expoente).³⁴¹ O realismo oitocentista, portanto, não criou o assunto rural, mas o representou em sua forma mais verídica.

Courbet foi o primeiro artista a posicionar relevantemente os camponeses em grandes telas, reservadas até então à pintura histórica. Em oposição às obras oficiais deleitáveis e frívolas, voltadas para o divertimento da burguesia enriquecida, ele ofereceu a arte dita realista ou naturalista, com foco nos acontecimentos presentes e nos assuntos populares.³⁴² O objetivo era escancarar cruamente a realidade, sem utilizar os efeitos decorativos tão apreciados pela academia. Por não preocupar-se com a moral e as normas acadêmicas em voga, ele foi considerada revolucionário. Courbet efetivamente não se prendia a encomendas políticas e sociais, reportando para a arte os conceitos de individualidade e democracia:

*“A partir daquele momento, a pintura se tornou menos dependente das tradições anteriores e dos temas que tinham de ser imaginados, explicados e interpretados pela literatura. Tudo o que o pintor representou é familiar a partir da experiência imediata; refere-se a sensações, impressões e percepções. Seus objetos típicos são os da esfera cotidiana, não os da esfera da fantasia ou do conhecimento mediado. O novo realismo proclamou uma atitude totalmente empírica [...]. Mas também foi um protesto, uma negação das idéias neoclássicas.”*³⁴³

Em 1844 Courbet foi pela primeira vez aceito e premiado no *Salon* com seu *Auto-retrato com cachorro preto*. Em 1845 participou da mostra oficial com *O Guitarreiro*. Em 1849 adotou definitivamente o tom realista após viagem para Holanda, pintando *L'après-diner à Ornans*, que foi laureada pelo júri. Seguiram-se escandalosas exposições e críticas cada vez mais ferrenhas com *Enterro em Ornans* (1848), *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* (1850), *Les Baigneuses* (1853), *La Belle Espagnole* (1855), *A origem do mundo* (1866), *La Source* (1868), dentre outras. A primeira mostra independente ocorreu em 1855, quando ele criou o *Pavillon du Réalisme* como resposta à recusa do *Salon Officiel* em aceitar

³⁴⁰ O qual provavelmente influenciou Manet com suas muitas imagens de meninos tocadores de flauta.

³⁴¹ FRANSCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: **Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 95.

³⁴² TINTELNOT, Hans. **Do Neoclassicismo à Arte Moderna**. Lisboa: Verbo, 2v., 1972. p. 140.

³⁴³ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 279-280.

duas de suas obras: *O ateliê do pintor* e *Enterro em Ornans*.³⁴⁴ Sobre as sucessivas rejeitas do júri aos quadros realistas e a respeito da predominância de telas acadêmicas no *Salon*, Baudelaire escreveu:

*“Nosso público [...] quer deixar-se surpreender por meios alheios à arte, e os artistas obedientes ajustam-se a seu gosto; esforçam-se por chocá-lo, aturdi-lo e desnortear-lo por meio de estratégias indignos, uma vez que sabem-no incapaz de emocionar-se com os procedimentos naturais da verdadeira arte.”*³⁴⁵

Champfleury parece ter sido outro influente defensor do realismo. Desde 1874 o crítico escrevia rotineiramente para o jornal *L'Art*, que tinha ampla penetração no meio artístico.³⁴⁶ Para Maria Cecília Lourenço, a alta estima do público pelo estudioso pode ter despertado o interesse de Almeida Júnior, que provavelmente leu seus textos e demais discursos em defesa da arte realista. Sendo aluno da *École* e atento estudioso das artes, ao perceber a crescente aceitação deste estilo dentro da própria instituição oficial, o ituano procuraria se inteirar do assunto. Acabaria adotando, anos mais tarde, o realismo como sua linguagem pictórica.

Quando da chegada de Almeida Júnior a Paris, um ano antes da morte de Courbet, havia já uma consolidada discussão a respeito do realismo, que vinha sendo relativamente aceito pela academia e pelos críticos de arte. Apesar de polêmico e controvertido, Courbet tornou-se um mestre a ser seguido entre os artistas defensores da modernidade. “*Eu pinto o que eu vejo e o que eu sinto*” e “*eu não posso pintar um anjo porque nunca vi nenhum*”³⁴⁷, afirmava. Corroborando as falas de Courbet em defesa da arte realista que só fazia crescer na França, Zola afirmava em texto contemporâneo às contendas: “*pintar sonhos é uma brincadeira de criança e de mulher; mas os homens têm a obrigação de pintar realidades.*”³⁴⁸

Courbet e Almeida Júnior foram os introdutores do realismo nas suas respectivas culturas nacionais. Eram homens simples, de fala popular, mas de polida inteligência. Romperam com a temática exigida pelas instituições oficiais de ensino e com as tradições artísticas em voga nos seus países de origem. Esteticamente, suas telas repetiam o padrão acadêmico³⁴⁹, mas a linguagem era de um realismo extremo e o assunto, naturalista. Uma definição de Donald Reynolds sobre a fatura courbesiana pode ser facilmente utilizada para

³⁴⁴ COURBET, Gustave. **Gustave Courbet (1819-1877)**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

³⁴⁵ Apud REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 28.

³⁴⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 100.

³⁴⁷ JANSON, Horst Woldemar. **História geral da arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 3. p. 887.

³⁴⁸ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 44.

³⁴⁹ A palavra “acadêmico” aqui não designa um estilo, mas sim uma postura estética. PEREIRA (2008), p.74.

caracterizar também a produção almeidiana: suas pinceladas eram amplas, espessas e irregularmente aplicadas, os reflexos luminosos alternavam-se com áreas de sombra e a luz era utilizada para modelar as figuras.³⁵⁰ Se comparadas à pintura acadêmica, baseada nos ensinamentos de Ingres, estas obras estariam distantes do desenho clássico. Argan anotou:

*“Abre-se aqui a contenda entre duas teses opostas: a pintura lisa e acabada (Ingres) e a pintura gordurosa, encorpada, que não dissimula a matéria. Em outras palavras: entre uma pintura que busca ser esquecida, como meio, para valorizar as coisas representadas, e uma pintura que se oferece como pintura, como uma realidade própria, que se sobrepõe à realidade representada.”*³⁵¹

Além dos diálogos já analisados no capítulo anterior, outros podem ser estabelecidos entre quadros de Almeida Júnior e Gustave Courbet. Fica evidente, por exemplo, a similitude entre *Moça com livro* (s.d.), do brasileiro, e *A leitora* (s.d.), do francês. Como bem lembrou Maria Cecília Lourenço³⁵², as mulheres representadas pelo ituano eram avançadas, modernas e independentes. Mas se Courbet explorava uma faceta mais sexual ou sensual, Almeida referia-se a elas de forma elogiosa e respeitosa. As obras em questão trazem, como de costume nas produções destes dois artistas, indícios da natureza. O enquadramento da personagem e os artifícios composicionais também se assemelham. A tela do francês foi vista pelo brasileiro na exposição póstuma de 1882. *Moça com livro*, por sua vez, não consta em nenhuma das mostras almeidianas, particulares ou públicas.



Figura 107 – Almeida Júnior, *Moça com livro* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

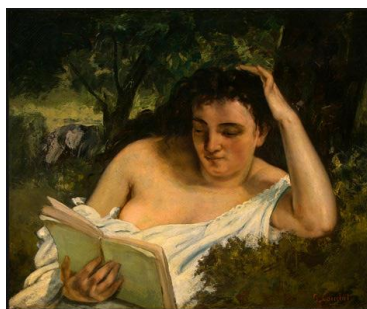


Figura 108 – Gustave Courbet, *A leitora* (s.d.)
Fonte: www.gustavecourbet.org

Como os referenciais de Almeida Júnior são múltiplos, esta tela poderia ser verdadeiramente inserida num contexto mais amplo de produção. A representação de mulheres leitoras era tema relativamente comum naquele momento e parecia celebrar uma atividade cada vez mais presente na rotina do público feminino oitocentista. O próprio ituano produziu outro exemplar de mesmo assunto: *Leitura* (1892). Na França, esta temática

³⁵⁰ REYNOLDS, Donald; CABRAL, Álvaro. **A arte do século XIX**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.p.70-72.

³⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 352.

³⁵² LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 295.

perpassava os mais variados estilos, abrangendo de acadêmicos a impressionistas. Apesar da respeitante distância pictórica, *Moça com livro* dialogaria também com duas obras de Jean-Jacques Henner, devido à posição em que a leitora se encontra.



Figura 109 – Jean-Jacques Henner,
***Mulher lendo um livro* (c. 1870)**
Fonte: www.wikipedia.org

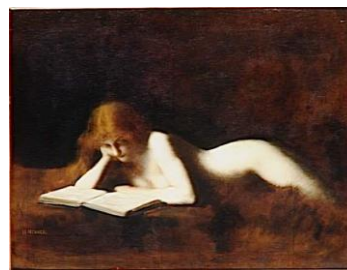


Figura 110 – Jean-Jacques Henner,
***A leitora* (1870-1880)**
Fonte: www.wikipedia.org

Outra imagem almeidiana estabeleceria clara correlação com obra de Courbet. O quadro *A rede* (1844), do francês, provavelmente serviu de base para *Repouso* (s.d.), do brasileiro. Assemelham-se o braço apoiado acima da cabeça e o traje da mulher, que nos dois casos consta de um vestido precedido de leve camisa branca sensualmente aberta no colo. *Repouso* possuiria também forte ligação com tela do pintor Ernest Duez, mesmo que a produção deste pouco se assemelhasse à do ituano. As figuras representadas em ambiente urbano se apoiam igualmente sobre a poltrona, deixando cair uma das mãos que segura certo artefato. No caso de Almeida Júnior, como de costume, é possível observar o indício de certa paisagem rural através da janela ao fundo.



Figura 111 – Almeida Júnior,
***Repouso* (s.d.)**
Fonte: www.itaucultural.org.br



Figura 112 – Gustave Courbet,
***A rede* (1844)**
Fonte: www.gustavecourbet.org

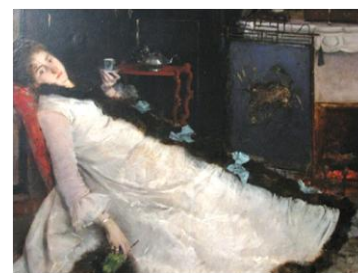


Figura 113 – Ernest Duez,
***Em repouso* (s.d.)**
Fonte: www.wikipedia.org

As obras referidas aqui não foram expostas em qualquer mostra do ituano. Elas guardavam uma fatura única e talvez moderna demais para serem aceitas. Uma mulher seminua, despojada e leitora, como a de *Repouso*, poderia ser mal vista pela tradicional elite cafeeira paulistana. O mesmo poderia acontecer em *Moça com Livro*. Deitada sobre a relva descontraída, ela parece não se preocupar com a chegada de algum observador.

Por fim, apesar das insistentes afirmações dos biógrafos almeidianos, é curioso notar o parco diálogo ideológico que sua produção regionalista estabeleceu com as telas de Courbet. Contrariamente ao que desejava o brasileiro com sua arte rural, o francês procurou promover denúncia social e política com o seu pincel. Se Almeida Júnior possuía uma visão antropológica do campo, Courbet utilizava a veia artística para alcançar objetivos partidários. Ele era comunista e foi ativo participante na luta contra o Segundo Império.³⁵³ Conforme afirmou Jonh Rewald:

*“Courbet opusera-se a seus adversários não só através da concepção e da execução de suas obras, mas também através de sua nova abordagem da questão do tema. Numa reação contra o classicismo e o romantismo, Courbet encontrara, na representação da vida cotidiana, novas possibilidades políticas e pictóricas.”*³⁵⁴

Ficou claro também que as telas mais representativas do regionalismo almeidiano dialogaram timidamente com a fatura de Courbet. *Caipira picando fumo* (1893), *Amolação interrompida* (1994), *Pescando* (1894), *Apertando o lombilho* (1995), *Nhá Chica* (1895), *Caipira Pitando* (1895), *Cozinha caipira* (1895), *O violeiro* (1899) e *Saudade* (1899) apresentavam luminosidade acentuada, poucos personagens e enfoque aproximativo. Já as obras campestres courbesianas eram povoadas, escurecidas e tinham manifesto objetivo político, como nos quadros mais emblemáticos expostos na *École* em 1882: *Les Paysans de Flagey, revenant de la foire* e *Os britadores de pedra*. Do francês, apenas *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) e *Jovem mulher da vila* (1851) trariam composições mais próximas às do ituano, por sua claridade uníssona: o sol pintado é escaldante e seu brilho só é interrompido pelas sombras das próprias figuras. Na verdade, para produzir seu cabedal regionalista, Almeida Júnior acatou mais das representações italianas e da produção dos acadêmicos secundários do que de Courbet.

4.2 Manet e o olhar

Almeida Júnior, como artista múltiplo que era, estabeleceu outra forte correlação com a pintura moderna francesa. Os diálogos firmados com a obra de Manet já foram previamente discutidos no Capítulo anterior. O ituano teria buscado no polêmico mestre francês o mesmo enquadramento dos personagens e uma visão mais humanizada, com a valorização do enfoque

³⁵³ Em 1873 foi preso por participar da Comuna de Paris de 71.

³⁵⁴ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 42.

aproximativo e descritivo. Este artista singular na história da arte fugia às pretensões de Courbet: Manet não queria ser revolucionário e buscava uma arte erudita, urbana, recheada de alusões e citações clássicas. Assim, se:

*“Courbet queria ser um homem do povo, viver sua condição desgraçada e os impulsos obscuros de rebelião, sem se comprometer com a classe dirigente e suas intenções reformistas. Manet, ao contrário, tinha consciência de sua qualidade de intelectual burguês.”*³⁵⁵

De família abastada, Édouard Manet nunca se envolveu com as subversivas companhias de Courbet³⁵⁶ e tentou se desvencilhar do movimento impressionista, ausentando-se de suas exposições. Mesmo em vida foi tido como líder desta moderna agremiação, o que lhe desagradou sobremaneira, já que o nome do grupo estava ligado a questões revolucionárias. Zola o descreveu como um homem inteligente, que acreditava na sua arte, trabalhador obstinado, pesquisador incansável da natureza e eterno questionador de si mesmo. O crítico acreditava que o desagrado da sociedade para com a obra de Manet teria sido gerado pelos temas que ele escolheu, os quais exploravam vivências diárias reais; mas alertava: *“Olhem as pessoas vivas que estão na sala. Estudem as oposições de seus corpos com o chão e com as paredes. Depois olhem as telas do sr. Manet: vocês verão que lá se encontram a verdade e o vigor.”*³⁵⁷ Para Zola, ele procurava desenhar o que via, e não filosofar sobre o que via.³⁵⁸ Neste ínterim, seus personagens eram tão importantes quanto os objetos ou a natureza que os cercavam.³⁵⁹

As principais figuras retratadas por Manet nas décadas de 1860 e 1870 abrangiam personalidades marginais da vida parisiense, como bêbados, catadores de lixo, músicos vagabundos e mendigos. Isso se deveu à retomada pelo francês da obra de Velásquez, que já no século XVII imortalizava anões, bobos da corte e doentes mentais em telas singulares. Charles Harrison³⁶⁰ lembrou que Carolus Duran também produziu cenas banais do cotidiano, mas era muito bem visto pela *École* e pelo júri do *Salon*. A sua diferença para a arte de Manet não estava naquilo que ele pintava, mas na forma como ele pintava, empregando os moldes acadêmicos. Para Schapiro:

³⁵⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 418.

³⁵⁶ REWALD, John. Op. cit., p. 47.

³⁵⁷ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 42.

³⁵⁸ Ibidem, p. 229.

³⁵⁹ NÉRET, Gilles. **Édouard Manet**: o primeiro dos modernos. Köln: Taschen, 2003. p. 36.

³⁶⁰ HARRISON, Charles. Impressionismo, modernismo e originalidade. In: FRANSCINA, Francis. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 197.

“Manet retratou esses personagens e tipos excêntricos da classe mais baixa do que qualquer outro pintor antes dele. Todos em pé, ocupando a tela inteira e assumindo a proeminência que, no passado, a arte do retrato conferia aos ricos e aos de classe social alta, especialmente no mundo da corte. [...]”

Na escolha de suas figuras dos boêmios e artistas, Manet foi precedido pela tendência dos pintores realistas, durante as décadas de 1840 a 1850 [...].

[Ao elevar tais personagens] à escala e formalidade das telas grandes do Salão, Manet desvia a nossa atenção do âmbito social daquela arte em miniatura, com sua cordial, e muitas vezes anedótica, reflexão sobre a vida parisiense, para a realidade desafiadora da classe anômala de artistas independentes [...]”³⁶¹

Nas obras do mestre moderno, ao contrário do que ocorria nas décadas de 1840 e 1850, os trabalhadores não eram concebidos como vítimas ou heróis idealizados.³⁶² Se Millet e Breton tinham uma visão idílica de seus camponeses, Manet possuía o mesmo olhar antropológico de Almeida Júnior sobre seus personagens. Este último, para além da produção regionalista, também pintou mendigos, negras, meninos de rua, trabalhadores e tipos populares. Retratava-os ocupando posição de destaque na tela. Alguns destes quadros foram expostos em mostras oficiais, contando: *O derrubador brasileiro* (AIBA - 1884), *Caipiras negaceando* (ENBA - 1890), *Amolação interrompida e Caipira picando fumo* (ENBA - 1894), *Caipira pitando e Recado Difícil* (ENBA - 1895), *Mendiga e Violeiro* (ENBA - 1899). A maioria, porém, permaneceu guardada sob os cuidados do ituano, sendo: *O marroquino* (1880), *Ator* (1882), *Cabeça de árabe* (1885), *A portuguesa* (1888), *Negra* (1891), *Nhá Chica* (1895), *Velho imigrante* (1895), *A caipirinha* (1898), *Mendigo da Tabatinguera* (1898), e, por fim, *A moreninha*, *A italianinha*, *Cabeça de caipira*, *Figura de caipira*, *Mosqueteiro* e *Puxão de orelha*, todas sem data. Elas nos revelam um artista preocupado com as especificidades de seu povo e dos tipos que encontrava pela rua, agindo como um antropólogo a cadastrar os populares. Almeida Júnior era estudioso dos personagens da vida real, assim como Manet.

Segundo Jorge Coli, ao contrário dos impressionistas, “*Manet não possui o brio da execução nem a rapidez do traço. Ambicionava uma obra estável, eterna, com seu lugar reservado ao lado dos mais ilustres.*”³⁶³ O estudioso lembrou que, mesmo na sua busca pela modernidade, Manet manteve o olhar no passado: referenciava a tradição clássica européia em suas obras, conquistando assim legitimidade frente ao público. Na verdade, ele possuiria um olhar sintético capaz de associar imagens de origens diversas, não harmonizando-as, mas imprimindo-lhes uma nova conformação. Além de descobrir soluções originais para

³⁶¹ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 143 e 144.

³⁶² Ibidem, p.150.

³⁶³ COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: AGUIAR, Flávio; NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 234.

composições tradicionais, também seria talentoso o suficiente para incorporar na sua trajetória os recursos alheios.³⁶⁴ Esta pesquisa tem demonstrado que Almeida Júnior utilizou-se exatamente do mesmo artifício em sua trajetória.

Na *École*, Manet foi aluno de Thomas Couture, um popular pintor que seguia os métodos de Ingres.³⁶⁵ De seu mestre herdou apenas a busca infundável pela qualidade da pintura e por isso estudava tanto o desenho, a composição e as cores. Mas poucos foram os legados da oficialidade e, mesmo que tenha buscado sempre ser aceito pelo *Salon*, Manet não sucumbiu à frivolidade acadêmica. Primava pela naturalidade de suas figuras, como em *Olympia*, quando representou não uma deusa (no caso de Ticiano, em obra que o inspirou), mas uma prostituta nua em sua legítima condição de vida. Esta realidade explícita escandalizava o público. Mas, ao contrário de Courbet, ele não desejava perturbar ou revolucionar. Queria ser aceito em sua diferença e efetivamente o foi, em alguns momentos.

A sua primeira participação no *Salon* se deu em 1861, quando teve duas telas acolhidas pelo júri: o retrato de seus pais e o *Guitarrista Espanhol*, que ganhou uma Menção Honrosa.³⁶⁶ Em 1865 foi novamente aceito, mas desta vez recebeu duras críticas por *Olympia* e *Jésus insulté par les soldats*.³⁶⁷ Após este episódio, decidiu ir para a Espanha, onde se deparou com a obra de Velásquez: este encontro proporcionou uma reflexão sobre as possibilidades de sua pintura.³⁶⁸ Adotou, a partir de então, o obscurantismo espanhol que considerava o preto como cor, utilizando em sua produção infinitas variações do negro e do cinza. A coloração escura não era utilizada apenas para imprimir sombra, mas também “*está presente como elemento constitutivo comum de todas as cores*”³⁶⁹, sendo um artefato unificador:

“Nos quadros de Manet, através do negro, as cores se irmanam numa unidade constitutiva – e passam a fazer parte de um processo rigoroso de construção. [...] As cores sem dúvida integram a arquitetura da composição. Esta se faz, no entanto, por meio dos volumes e do modelado que o pintor simplifica radicalmente.

[...]

Se Manet tende a anular os volumes, tratando o modelado de modo sumário, as figuras – fortalecidas pela estrutura rigorosa e pelo contraste das cores – passam a adquirir firmeza e poderosa evidência.”³⁷⁰

³⁶⁴ COLI, Jorge. Op. cit., p. 227.

³⁶⁵ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 21-22.

³⁶⁶ Ibidem, p. 46.

³⁶⁷ CLARK, T. J.; MICELI, Sérgio. **Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 137.

³⁶⁸ REWALD, John. Op. cit., p. 100.

³⁶⁹ COLI, Jorge. Op. cit., p. 228 e 229.

³⁷⁰ COLI, Jorge. Op. cit., p. 230-231.

Dentre as obras expostas por Manet nos demais salões oficiais e vistas por Almeida Júnior, configuram ainda: *Salon de 1879, Argenteuil*; *Salon de 1880, O retrato do Monsieur Antonin Proust, Chez le père Lathuille, A ameixa e Le coin d'un café-concert*; *Salon de 1881, Retrato de Henri Pertuiset e Retrato de Rocheford*; *Salon de 1882, Bar do Folies-Bergère e Primavera*. Estas telas revelam um artista absolutamente moderno e adepto das técnicas impressionistas. Manet, em sua maturidade artística e pessoal, tinha então optado pela modernidade. Mas o caminho para alcançar a claridade e a fugacidade impressionista foi longo e repleto de etapas.

No ano de 1872, em viagem para a Holanda,³⁷¹ ele conheceu a arte de Frans Hals, quando adotou as pinceladas rápidas.³⁷² Após estadia em Argenteuil ao lado de Monet e Renoir, em 1874, tornou seu pincel ainda mais vigoroso e clareou a paleta, aproximando-se definitivamente da técnica impressionista. Segundo Pietro Bardi, a partir deste momento “*as sombras ficam mais luminosas e ocupam maior espaço. As superfícies tornam-se mais vibrantes e sugestivas, pela variação das cores.*”³⁷³ Isso ocorreu, principalmente, devido ao uso do pastel, que conferia à obra mais brilho e maiores contrastes de textura e cor, o que não seria possível na pintura a óleo.³⁷⁴ Para Gilles Néret³⁷⁵, Manet descobriu a justaposição das manchas de cor, eliminando os tons transitórios da pintura clássica e os meios-tons de Delacroix.

Sobre a tão discutida questão da luminosidade moderna, Manet se posicionava diferentemente dos pintores oficiais e dos impressionistas. Ele defendia que a luz tinha tanta unidade que um único tom poderia expressá-la, sendo preferível passar bruscamente das áreas iluminadas para as sombreadas.³⁷⁶ Visando alcançar tal efeito, usava vazios para sugerir luz³⁷⁷ e, assim como Monet e Almeida Júnior, algumas vezes pintava utilizando o branco da tela como cor. Defensor da modernidade, Zola observou de forma positiva esta técnica:

“Em geral, Édouard Manet parte de uma nota mais clara do que a existente na natureza. Suas pinturas são loiras e luminosas, de uma sólida palidez. A luz derrama-se branca e clara, clareando de modo suave os objetos. Não há aí o menor efeito forçado: os personagens e paisagens estão banhados numa claridade alegre, que preenche toda a tela.

[...]

³⁷¹ REWALD, John. Op. cit., p. 203.

³⁷² NÉRET, Gilles. **Édouard Manet**: o primeiro dos modernos. Köln: Taschen, 2003. p. 60.

³⁷³ BARDI, Pietro Maria. **Gênios da Pintura**: impressionistas e pós-modernistas. São Paulo: Círculo do Livro, 1995. p. 13.

³⁷⁴ NÉRET, Gilles. Op. cit., p. 66.

³⁷⁵ NÉRET, Gilles. Op. cit., p. 11.

³⁷⁶ REWALD, John. Op. cit., p. 160.

³⁷⁷ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.297.

Na luz difusa, os rostos são talhados em grandes superfícies de carne, os lábios tornam-se simples traços, tudo se simplifica e ergue-se do fundo como massas poderosas. A justeza dos tons estabelece os planos, enche a tela de ar, dá força a todas as coisas. [...] as tintas são aplicadas por placas.”³⁷⁸

Assim como Manet, Almeida Júnior manteve nas suas últimas produções um pincel claro e luminoso, que transmitia certa afabilidade aos próprios personagens retratados. As placas de tinta, a definição dos planos por tons, a força do fundo maciço e o desenho a partir da luz: tais descrições também poderiam aludir à produção do ituano. Certo é que, indo na contramão do que afirmaram os seus biógrafos, Almeida Júnior estabeleceu intenso diálogo com as obras de Manet quando ainda estava na *École* (como mostrado no Capítulo anterior, *O derrubador brasileiro* tem forte similitude com *Cristo morto e anjos*). Contrariando todas as expectativas, o tímido caipira brasileiro buscou na França se inteirar das possibilidades artísticas existentes, até mesmo das mais controversas.

É intrigante o fato de Almeida Júnior, já no seu primeiro contato com a arte francesa, ter se aproximado da produção de Manet. Seja através das negativas do júri acadêmico ou das censuras jornalísticas, o francês foi muito criticado durante todos os anos de sua vida artística. Émile Zola foi um dos poucos a defendê-lo e, já em 1866, alertava para o fato de que: “*nossos pais riram de Courbet e agora nós nos extasiamos diante dele; nós rimos de Manet e serão nossos filhos que se extasiarão diante de suas telas.*”³⁷⁹ Efetivamente, um ano após sua morte, o francês auferiu respeitável exposição retrospectiva feita pela própria *École de Beaux-Arts*. O reconhecimento pelo qual lutara tanto em vida chegou tarde demais, da mesma forma que para Courbet. No prefácio do catálogo da mostra, Zola comenta a fatura do artista:

“A fórmula de Manet é inteiramente ingênua: ele se colocou simplesmente diante da natureza, tendo como ideal apenas o desejo de representá-la em sua verdade e em sua força. A composição desapareceu. Ele pintou só cenas familiares, um ou dois personagens, por vezes grandes grupos, tomados ao acaso, com sua vibração. Uma única regra guiou-o, a lei dos valores, a maneira de os seres e as coisas se comportarem sob a luz; a evolução partiu daí, e é sempre a luz que desenha ou dá cor, é a luz que coloca cada coisa em seu lugar, que se constitui na própria vida da cena pintada. [...] as figuras se simplificaram e foram tratadas somente como grandes massas, segundo seu plano.”³⁸⁰

Almeida Júnior provavelmente contactou a produção do francês por meio dos periódicos e das discussões nos cafés. Sabe-se que Manet e Zola costumavam freqüentar com certa constância o *Café Guerbois*, que localizava-se perto de Montmartre, local onde o ituano

³⁷⁸ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 68 e 69.

³⁷⁹ Ibidem, p. 36.

³⁸⁰ Ibidem, p. 313. [grifos nossos]

residiu durante os seis anos nos quais permaneceu na França. Teria o brasileiro, em algum momento, acompanhado as contendas sobre arte dirigidas por Manet no café? Outra possibilidade seria a relação incentivada pelos próprios colegas da *École*. Pouco antes da chegada do brasileiro a Paris, em 1875, Zola fez interessante digressão, comentando sobre uma provável influência que o mestre exerceria sobre os artistas de seu tempo:

“Manet é um pintor contemporâneo, realista e positivista. [...] Desenha pessoas tal como as vê, na rua, dentro das casas, em seu ambiente habitual, vestidas segundo a moda do dia: representa, de fato, nossos contemporâneos. [...] O que preocupa Manet, antes de tudo, é que a impressão do conjunto seja justa, muito mais do que o acabamento dos detalhes, que não são vistos a uma certa distância. [...] Aliás, sua influência em nossa escola contemporânea torna-se atualmente mais sensível. Apesar de muito criticado, ele é, por outro lado, muito imitado.”³⁸¹

É curioso Zola considerar que Manet vinha deixando marcas na arte parisiense. Resta refletir se esta influência realmente aconteceu ou se era uma tentativa do crítico de superestimar a obra do pintor frente aos olhos estrangeiros (o jornal para o qual escrevia era russo) e valorizar um artista tão caro a ele. Em 1876, Zola escreveu novo artigo para o *Le Messenger de l'Europe* lembrando que Manet, por não ter sido aceito no *Salon*, organizara uma exposição privada em seu ateliê de dois quadros recusados: *A lavagem das roupas* e *Retrato de um artista*. Segundo o autor, além da imprensa, compareceram mais de 10 mil visitantes em duas semanas de mostra.³⁸² Almeida Júnior já se encontrava em Paris neste momento, o que alvitra outra possibilidade: o ituano presenciara alguma exposição particular do francês?

No que se refere à fatura, algumas obras almeidianas possuem íntima ligação com as produções do francês. A similitude está no fato de ambos aplicarem massas pigmentares amarronzadas ao fundo das telas, primando por um enfoque aproximativo e praticamente eliminando os planos. Mostra dessa pincelada embetumada e largamente aplicada são dois quadros de Almeida Júnior pintados quando ele ainda estudava na França, *Ator* e *Retrato masculino*, ambos de 1882. A tonalidade predominantemente marrom e o intenso realismo das figuras dialogam sobremaneira com as telas de Manet. Vejamos os modelos:

³⁸¹ Ibidem, p. 184-185. [grifos nossos]

³⁸² Ibidem, p. 229.

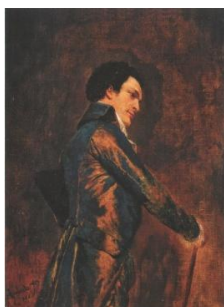


Figura 114 – Almeida Júnior,
O ator (1882)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 115 – Almeida Júnior,
Retrato masculino (1882)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 116 – Almeida Júnior,
Mosqueteiro (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 117 – Édouard Manet,
Garoto com espada (1861)
Fonte: www.manetedouard.org



Figura 118 – Édouard Manet,
Filósofo (1854-1867)
Fonte: www.manetedouard.org



Figura 119 – Édouard Manet,
O artista (1875)
Fonte: www.manetedouard.org

Similitudes composicionais mais profundas podem ser encontradas entre os dois artistas. Em cenas de traquinices infantis, como *Garoto com Banana* (1897) e *O Garoto* (1882), Almeida Júnior dialogaria com as telas *Garoto das cerejas* (1858) e *Bolhas de sabão* (1867), de Manet. Nestas quatro obras prevalece um enfoque aproximativo e, portanto, intimista. É como se os meninos desejassem compartilhar suas ações com o espectador. Maria Cecília Lourenço também percebeu clara identificação entre os quadros e afirmou:

“Como nas duas telas francesas, ao ituano interessa flagrar o cotidiano de forma pessoal e contingencial, conferindo status pictórico e divertido ao tema vivencial, real e centrado no dia-a-dia infantil, sem romantizar a singeleza, mas rerepresentá-la, no ideário realista.

[...]

[Almeida Júnior] longe está da pintura edificante e solene, que exige concentração, conhecimento e estudos para entendê-la. [...] O ituano prefere aqui a ironia, a sutileza e o riso, de que as crianças lhe servem como pretexto, assim aproximando-se de algo caro ao período e defendido por pensadores franceses, como Charles Baudelaire.”³⁸³

Nota-se que Almeida Júnior não expôs *Garoto com Banana* em quaisquer de suas mostras. Esta tela faceira, produzida já na maturidade do artista, retomou a pasta escura de

³⁸³ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 70.

Manet: o fundo preto contrastando com as tonalidades mais claras do personagem faria submergir os planos da pintura. *O Garoto*, por sua vez, foi primeiramente pintada quando o ituano ainda estudava na *École*³⁸⁴ e seria obra de intenso realismo. Na mostra particular na AIBA em 1882, a obra foi alegremente saudada pela crítica, que observou na mesma um processo de suavização da prática acadêmica. As crianças eram vistas pelo brasileiro, similarmente ao francês, com positividade e afabilidade. Segundo Lourenço:

*“A representação da infância na obra de Almeida Júnior comparece em distintos conteúdos, porém predomina o interesse em mantê-las sob a ótica infantil, mesmo aquelas divinas, que compõem cenas bíblicas ou mitológicas. Se compararmos as obras do artista ituano com seus contemporâneos, evidencia-se a acuidade em distinguir idades, vestimentas, brincadeiras, lazer, situações do dia-a-dia, sentimentos e papéis [...]”*³⁸⁵



Figura 120 –
Almeida Júnior,
***Garoto com Banana* (1897)**
Fonte: LOURENÇO(2007)



Figura 121 –
Almeida Júnior,
***O Garoto* (1882)**
Fonte: LOURENÇO(2007)



Figura 122 –
Édouard Manet,
***Garoto das cerejas* (1858)**
Fonte:
www.manetedouard.org



Figura 123 –
Édouard Manet,
***Bolhas de sabão* (1867)**
Fonte:
www.manetedouard.org

Esteticamente, as telas destes dois artistas que apresentam mais íntima ligação seriam *O trapeiro* (1869), do francês, e *Mendigo da Tabatinguera* (1898), do ituano. Mostra de que Almeida Júnior observara a obra de Manet é o fato de o pintor brasileiro ter sido retratado com as mesmas insígnias do europeu: o cajado, o saco nas costas e o chapéu. No quadro almeidiano, porém, um recurso se manteve: a abertura ao fundo para certa paisagem regional (a mesma que figura em *Ponte da Tabatinguera*), o que revela o costume do ituano de retratar os tipos populares inseridos no ambiente que lhes fosse familiar.

³⁸⁴ A data de 1886 encontrada em outras publicações provém de uma cópia posterior feita pelo próprio Almeida, como era costume do artista.

³⁸⁵ Ibidem, p. 65.



Figura 124 – Édouard Manet, *O trapeiro* (1869)
Fonte: www.manetedouard.org

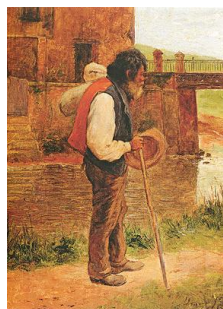


Figura 125 – Almeida Júnior, *Mendigo da Tabatinguera* (1898)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Por fim, Maria Cecília Lourenço comparou a tela almeidiana intitulada *No atelier* (1898), na qual uma jovem pintora finaliza sua obra, com o *Retrato de Eva Gonzáles* (c. 1869), de Manet.³⁸⁶ Como observado no capítulo anterior, a representação destes espaços artísticos era comum às concepções da pintura moderna, que costumava simular os pintores em atividade, em clara alusão aos momentos da vida cotidiana.



Figura 126 – Almeida Júnior, *No atelier* (1898)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 127 – Édouard Manet, *Retrato de Eva Gonzáles* (c. 1869)
Fonte: www.manetedouard.org

Pouco tempo após sua chegada à Europa, acostumado que estava com as composições oficiais em voga nas mostras da AIBA, o ituano se viu frente a uma produção distante dos padrões acadêmicos que aprendera entre 1869 e 1875. O *Salon Officiel* estava se tornando cada vez mais luminoso, fazendo com que na década de 1880 a claridade se tornasse regra. O resultado deste contato foi o clareamento progressivo da paleta almeidiana, a marcação mais nítida das pinceladas e a representação de temáticas cotidianas. Dentro deste espectro, a técnica impressionista impetrou consideráveis sugestões na obra de Almeida Júnior, influenciando-o, direta ou indiretamente, no raleamento definitivo de suas tintas, cores e traços.

³⁸⁶ Ibidem, p. 206.

4.3 Impressionismo

É consenso entre os biógrafos afirmar que Almeida Júnior não teria notado o movimento impressionista quando de sua passagem pela *École de Beaux-Arts*. Como analisado no Primeiro Capítulo, aceitar a presença de tão moderna linguagem na produção almeidiana significaria arrancá-lo de seu invólucro caipira. Mas a observação atenta de suas obras apontaria que podem ser sim estabelecidas conexões com o que havia de mais moderno na arte francesa oitocentista finessécular. O impressionismo, como grupo múltiplo que foi, abarcou variadas vertentes. Veremos como algumas delas podem ser encontradas em telas peculiares do ituano.

O impressionismo foi uma arte urbana que trouxe a pintura de volta do campo (local de atuação dos realistas) para a cidade. Descrevia a mutabilidade das impressões efêmeras da vida e, por isso, representava o momento fragmentado e inacabado.³⁸⁷ A predileção estava no prazer, motivo pelo qual foi considerado pelas gerações posteriores um estilo frívolo e passivo frente às questões sociais.³⁸⁸ Os temas banais compunham a base da composição. A natureza, por sua vez, era instável e estaria em processo de constantes transformações: deveria ser sentida, não copiada ou interpretada.³⁸⁹ Se os românticos viam a natureza como um local triste e solene, e os realistas a abrangiam como uma presença soberba e opressora do homem, os impressionistas a percebiam como luz e suavidade.³⁹⁰ Neste caso, as cenas do campo focavam a liberdade contraposta ao caos dos centros urbanos e suas consequentes restrições.

Outra questão importante para o grupo era a representação da água: seu aspecto fluido e momentâneo permitia perceber o movimento enquanto possibilidade para a arte. No impressionismo o objeto deixou de seguir um restrito conhecimento teórico para tornar-se resultado de uma experiência óptica direta: se antes o desenho era condição primordial para a pintura, tornava-se agora parte da composição.³⁹¹ A tela final seria o próprio esboço.³⁹² Assim, os tons tornaram-se mais importantes do que os temas e o quadro perdeu a clareza da linha, mas ganhou a energia dos traços rápidos.³⁹³ As pinceladas se conformaram ao objeto

³⁸⁷ HAUSER, Arnold; CABRAL, Álvaro. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 896-898.

³⁸⁸ SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 336.

³⁸⁹ Ibidem, p. 50.

³⁹⁰ Ibidem, p. 103.

³⁹¹ Ibidem, p. 86.

³⁹² O termo “impressão” já era utilizado pela Academia para referir-se a um desenho espontâneo, um primeiro pensamento sobre a pintura que seria realizada mais tardiamente, não podendo conformar-se em obra final. REYNOLDS, Donald; CABRAL, Álvaro. **A arte do século XIX**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. p. 86.

³⁹³ HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 900 e 901.

(verticais, horizontais ou curvas), compondo uma teia que uniria os diversos pontos a obra, sem moldes prévios. Ao serem sobrepostas sucessivamente e de maneira ritmada, geravam um efeito vibrante e luminoso:

*“Enquanto artistas anteriores executavam o mesmo intervalo de contraste nas partes grandes e pequenas – uma grande área vermelha contrastada com uma grande massa verde, e uma passagem similar da luz para a sombra em cada uma, ou apenas um contraste de luz e sombra em uma pequena mancha vermelha-, os impressionistas pintavam em uma pequena porção de vermelho um contraste de luz e sombra do lado de uma grande área vermelha contigua a outra massa de azul esverdeado ou quase verde. Mas em cada verde aplicavam toques de vermelho, amarelo, laranja e violeta. Os contrastes de cor mais fortes são encontrados nas pinceladas menores.”*³⁹⁴

Todos os pintores ditos impressionistas, em algum momento de suas trajetórias, estudaram na *École de Beaux-Arts*. Monet frequentou a instituição de 1862 a 1864, no ateliê de Gleyre, onde também se matricularam Renoir, Bazille e Sisley.³⁹⁵ Dos quadros de fatura impressionista expostos na mostra oficial nos anos em que Almeida Júnior se encontrava em Paris, constam: *Salon* de 1878, Renoir (*Le Café*); *Salon* de 1879, Renoir (*Sra. Charpentier e suas duas filhas*); *Salon* de 1880, Monet (*Lavacourt*) e Renoir (*Pescadores de mexilhões em Berneval e Moça adormecida*); *Salon* de 1881, Manet (*Retrato de Henri Pertuiset e Retrato de Rocheford*), Renoir (*Retrato da Srta. Samary e Rosa e Azul*); e *Salon* de 1882, Manet (*Bar do Folies-Bergère e Primavera*) e Renoir (retrato).

A observância das exposições acadêmicas confirmam que o impressionismo não foi um movimento tão ignorado pelo século XIX como dito pela historiografia. Por anos consecutivos os integrantes do grupo foram aceitos no *Salon Officiel*. Em 1864, o júri acolheu obras de Manet, Renoir, Fantin-Latour, Berthe Morisot e Pissarro. No *Salon* de 1865 estes mesmos artistas voltaram a expor, mas desta vez acompanhados por Monet e Degas. Em 1866, apesar de Renoir e Manet terem sido recusados, Monet, Bazille, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot e Degas expuseram. Na mostra de 1867 participaram Degas, Berthe Morisot e Fantin-Latour. Em 1868: Pissarro, Monet, Manet, Degas, Renoir, Sisley e Berthe Morisot, além de Courbet e Boudin. No *Salon* de 1869: Bazille, Degas, Fantin-Latour, Pissarro, Renoir e Manet. Em 1870, além destes, expuseram também Berthe Morisot e Sisley.³⁹⁶ Neste momento, a opressão acadêmica por uma arte oficial perdia força: “*O romantismo sacudiu a Academia, e o realismo fez com que ela desabasse definitivamente. Atualmente a Academia perdeu todo o seu poder*”³⁹⁷, afirmou Zola.

³⁹⁴ SCHAPIRO, Meyer. Op. cit., p. 82.

³⁹⁵ Gleyre era considerado mais liberal frente às exigentes normas acadêmicas, mesmo que não as ignorasse.

³⁹⁶ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 89 - 180.

³⁹⁷ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 175.

A partir de 1870, com a instituição da Terceira República (1871-1880), o governo retomaria com mais rigor o controle do *Salon*, buscando restaurar os mais tradicionais conceitos acadêmicos, o que levou à recusa de muitos artistas e a um novo *Salon des Refusés* em 1872.³⁹⁸ Na mostra oficial deste ano apenas Berthe Morisot e Manet foram aceitos, sendo que este último foi considerado homem de grande talento por *A Batalha do Kearsage e do Alabama*.³⁹⁹ Segundo John Rewald, em 1873 Manet também teria alcançado considerável sucesso no *Salon*.⁴⁰⁰

Para além das exposições acadêmicas, tornava-se comum na França a organização de mostras particulares. Elas foram a saída encontrada por um grupo de artistas modernos que desejava divulgar seu trabalho, oferecendo ao público uma opção diferenciada. Foi assim que em 1874 ocorreu a primeira exposição impressionista, a qual recebeu elogiosos comentários de Castagnary nos jornais: “São impressionistas no sentido que representam não uma paisagem, mas a sensação produzida por uma paisagem.”⁴⁰¹ O objetivo da mostra era desafiar o *Salon*, onde neste mesmo ano Manet participara com *La Gare Saint-Lazare*, sendo ridicularizado e criticado. Em 1875, ano da morte de Corot e Millet, este mesmo artista teve sua tela pintada em Argenteuil aceita pelo júri oficial. A obra foi resultado de um encontro em 1874 entre Monet, Renoir e Manet, que finalmente se rendeu à técnica impressionista e à pintura ao ar livre.⁴⁰²

Em 1876 foi organizada nova exposição moderna, mais uma vez sem a presença de Manet, que continuava sonhando com a anuência da crítica e do júri oficial. A terceira mostra do grupo em 1877 adotou o nome *Exposition des Impressionnistes*. Segundo Zola, o evento foi um sucesso: “a prova de que os pintores impressionistas determinam um movimento está no fato de que, mesmo rindo, o público acorre para ver sua exposição. São mais de 500 visitantes por dia.”⁴⁰³ Corroborando estes dados, John Rewald afirma que “a essa altura, o impressionismo já se tornara inteiramente conhecido no país. Os jornais estampavam caricaturas dos pintores impressionistas e os artistas chegaram a ser objeto de piadas de palco.”⁴⁰⁴ Seguiram-se, então, sucessivas exposições do grupo em 1879, 1880 e 1881.

A historiografia atual ainda analisa de que forma a linguagem impressionista pode ter atingido os estudantes da *École*. Particularmente, nos questionamos como ela foi recebida por

³⁹⁸ MAINARDI, Patricia. **The end of the Salon:** art and the State in the Early Third Republic. University of Cambridge, 1994. p. 39.

³⁹⁹ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 157.

⁴⁰⁰ REWALD, John. Op. cit., p. 215.

⁴⁰¹ REWALD, John. Op. cit., p. 240.

⁴⁰² REWALD, John. Op. cit., p. 253.

⁴⁰³ ZOLA, Émile. Op. cit., p. 237.

⁴⁰⁴ REWALD, John. Op. cit., p. 299.

Almeida Júnior. Sabemos que ele observou as obras destes artistas durante seus estudos na França, mas de que maneira tal diálogo teria afetado a sua trajetória? Em Paris a influência da pintura ao ar livre era cada vez mais notória dentro da academia: jovens alunos passavam a produzir telas luminosas, mesmo que ainda tecnicamente ligadas ao gosto oficial.⁴⁰⁵ Argan ressaltou que neste momento:

*“As pesquisas impressionistas sobre a emoção visual eram então prosseguidas apenas por Monet e Pissarro, enquanto os aspectos mais fáceis e exteriores da visão impressionista (a pintura clara, a cor brilhante, a feitura rápida, a atenção ao espetáculo da vida cotidiana) já foram recebidos, pelo menos em parte, até por artistas tradicionais, como Bastien-Lepage ou Besnard, ou até Boldini.”*⁴⁰⁶

Se Almeida Júnior foi considerado o anunciador do modernismo brasileiro, como poderia ter ignorado as modernas atividades do meio artístico parisiense? Esta questão que Ana Maria Cavalcanti⁴⁰⁷ coloca em seu texto é também o fio condutor de nossa discussão. Vimos que a ligação entre a obra almeidiana e a temática de artistas como Millet, Corot e Courbet foi estabelecida por alguns de seus biógrafos. Mas o que falar dos diálogos que o brasileiro poderia ter travado com o impressionismo? Gilda de Mello e Souza⁴⁰⁸ avaliou a relação indireta que fora estabelecida com este movimento através dos acadêmicos secundários e da busca da pintura moderna pela produção ao ar livre. Aracy Amaral⁴⁰⁹ afirmou perceber no ituano um processo de “*deglutição do impressionismo*”. Já André Toral defendeu que ele teria visto alguma exposição impressionista.⁴¹⁰

Para Maria Cecília Lourenço nas telas almeidianas o olhar do espectador seria ritmado e orientado pela superfície da trama tecidual: a pintura a óleo favorecia esta aproximação, já que nela a preocupação do artista recaía sobre massas e luzes, sendo a superfície pouco empastada e de toques fracionados. Na análise das paisagens, Lourenço intuiu que Almeida Júnior as retratava como se estivesse de passagem, já que lhe interessava a “*variedade lumínica, a filtragem das sombras e as superfícies aquosas*”, situações nas quais poderia

⁴⁰⁵ REWALD, John. Op. cit., p. 270.

⁴⁰⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 428.

⁴⁰⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p.89.

⁴⁰⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

⁴⁰⁹ AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

⁴¹⁰ TORAL, André A. No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". **Humanitas (FFLCH/USP)**, v.5, n.10, 2007. p. 42.

estudar brilhos e refrações.⁴¹¹ Nestes casos, o ituano pesquisava o reflexo do céu na água em diferentes horas do dia, buscando suas consequentes variações de cores, e utilizava traços interrompidos em trechos de vegetação. Nas marinhas, que ele parecia não ter a intenção de expor ou vender, mostrara maior liberdade em pinceladas patentes e intencionalmente descuidadas. A sobreposição de camadas cromáticas nestas telas daria a impressão de que a tinta fora espalhada com o dedo:

“A variação cromática opera em gama naturalista, porém Almeida Júnior se lança com freqüência na escala mais luminosa, privilegia a presença de brancos para acentuá-las e para realçar certos ângulos que lhe interessam. Afora a natureza, em que se destacam tonalidades variadas de verdes e azuis, em geral trabalha com pouca variação tonal em um mesmo cromatismo, deixando os tons médios do espectro pouco empregados e em telas menores.”⁴¹²

Algumas obras almeidianas confirmariam a clara tendência do artista em utilizar outros meios que não o pincel para pintar, como alertado por Maria Cecília Lourenço. Um exemplo seria a tela *Paisagem Rústica com Pontes e Casas* (s.d.) que, apesar dos tons escuros, muito se aproxima da técnica impressionista. Nota-se que a tinta foi grosseiramente espalhada pelo quadro, o qual provavelmente não recebera um desenho preliminar. As árvores foram precariamente delineadas e quase não se pode definir o que o pintor desejou representar ao fundo da composição, no canto esquerdo superior. A aparência de esboço e a opção pela pintura rápida dialogariam com a técnica impressionista.

Pedra da Itapuca (s.d.) parece seguir estes mesmos preceitos da representação esboçada e livre: pontos de tinta espalhada com o dedo, pinceladas sobrepostas, justaposição de cores e descuido com o desenho. É possível que Almeida Júnior tenha se lembrado da tela de Júlio Mill sobre o mesmo local e exposta na AIBA em 1870.⁴¹³ A identificação direta com o impressionismo é novamente prejudicada pela coloração amarronzada, tendendo a tons mais escuros do que os utilizados por aquele movimento. Por fim, a obra *O marroquino* (1880), curiosamente pintada pelo artista quando ele ainda era aluno da *École*, também partilharia do mesmo conceito pictórico: a tinta marrom que recobre o rosto da figura, assim como a base do capuz e a lateral de sua roupa, parece ter sido livremente aplicada, dificultando o delineamento da imagem.⁴¹⁴

⁴¹¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 79-124.

⁴¹² Ibidem, p. 215.

⁴¹³ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico, catálogo de artistas e obras (1840-1884). Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990. p.197.

⁴¹⁴ Esta é apenas uma hipótese, já que em todas as telas anteriores Almeida Júnior pode ter utilizado também um pincel seco, um pano ou até mesmo algum tipo de espátula.

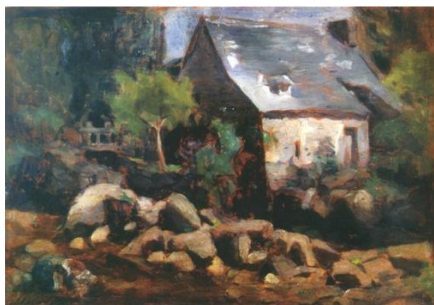


Figura 128 – Almeida Júnior,
Paisagem Rústica com Pontes e Casas (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

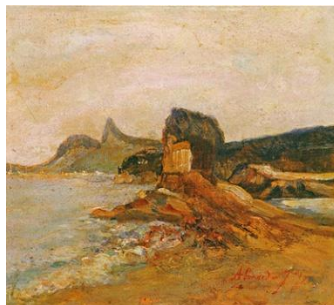


Figura 129 – Almeida Júnior,
Pedra da Itapuça (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 130 – Almeida Júnior,
O marroquino (1880)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Para Lourenço, *Saudade* seria a única tela almeidiana a dialogar com o impressionismo, por sua representação do fugidio e da luz com efeitos diferenciados para alterar as formas. Sobre a adoção desta técnica pelo ituano, questionou: “*Não se pergunta, afinal, como Almeida Júnior ou qualquer de seus contemporâneos adotaria as soluções impressionistas, se estas causam frisson até num meio como o francês, diversificado em tradição cultural?*”⁴¹⁵ Mais à frente, concluiu que a fatura do brasileiro teria, na verdade, se distanciado do moderno movimento parisiense, já que os impressionistas estariam:

*“ligados ao viver urbano, com todas as novas práticas sociais introduzidas; também se voltam para o momento fugidio e passageiro, além do tratamento fracionado para a massa pictórica e do cromatismo criado. Contudo, malgrado tais diferenças, pode-se afirmar que o interesse pelo instante, em especial o que interrompe o esperado, será a tradução de Almeida Júnior para os novos pressupostos artísticos franceses inovadores.”*⁴¹⁶

Fato é que Almeida Júnior observou o impressionismo, mas também analisou seus pressupostos com muita cautela: tinha ciência de que o júri oficial e a sociedade o renegariam caso percebessem a adoção da moderna linguagem artística. Em opinião compartilhada por Pedro Carradore⁴¹⁷, Daniela Perutti foi uma das poucas estudiosas a admitir abertamente tal aproximação ao afirmar que o ituano tomara sim conhecimento das questões impressionistas e que suas telas produzidas entre 1876 e 1882 revelariam certo diálogo com esse modelo estético, justificando:

*“Nesse período, podemos considerar que a École de Beaux-Arts não tinha muros assim tão fechados, e era possível que artistas acadêmicos tivessem, mesmo dentro dela, contato com outras correntes estéticas em disputa com o modelo neoclássico da École. Ele deixaria, assim, de ser valorizado como única possibilidade pictórica mesmo aos artistas formados em seu interior.”*⁴¹⁸

⁴¹⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit., p. 112.

⁴¹⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França, Op. cit., p. 132.

⁴¹⁷ CARRADORE, Hugo Pedro. **Os caminhos de Almeida Júnior: o criador do realismo brasileiro**. Piracicaba: Prefeitura de Piracicaba, IHGP, 2001.

⁴¹⁸ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior**. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 62.

Dentre as obras produzidas por Almeida Júnior neste período, *Figuras de Paris (Versalhes)* é a que mais intimamente se conecta aos preceitos impressionistas. Ela foi pintada em 1880, ou seja, no seu segundo ano de estudos na *École*, o que demonstraria profunda familiarização com esta linguagem apenas quatro anos após o desembarque na Europa. Em *Versalhes* Almeida Júnior alcançou o ápice de sua modernidade pictórica, abandonando o traço acadêmico para aderir às manchas de cor. Daniela Perutti classificou a tela como sendo de tendência impressionista por suas cores fortes e contrastantes e pelas pinceladas marcadas:

“Essa aproximação pode ser estabelecida tendo em vista um dos princípios das composições impressionistas de que cabe ao olho do espectador a tarefa de captar os efeitos ópticos causados pelas cores justapostas e, por essa razão, elas não devem ser misturadas.”⁴¹⁹

Mas Perutti afirmaria adiante que o quadro era muito pequeno, sugerindo que Almeida Júnior o teria pintado como um esboço preliminar. Para a estudiosa, nos modelos grandes, feitos para exposição, as pinceladas do brasileiro se mostravam lisas e impessoais. É bem verdade que nas telas produzidas para o público ele apurava sua fatura, mas também fica muito claro nesta obra a conformação dos preceitos impressionistas. E isso não se deve às dimensões do quadro. Outros desenhos prévios feitos pelo artista (como os esboços de *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*) não apresentaram traços tão característicos do movimento, o que nos leva a discordar da afirmação de Perutti. *Versalhes* é sim exemplar máximo da intensa aproximação que o itano estabeleceu com o impressionismo quando esteve em Paris. A execução da tela evidencia ainda que Almeida Júnior não apenas conheceu o movimento, como também aprendeu sua técnica, o que lhe demandou algum estudo. As análises cromáticas e composicionais impressionistas eram muito complexas, não sendo passíveis ao pincel de um amador.

A limitação temporal proposta por Daniela Perutti é igualmente passível de discussões. Na verdade, o impressionismo esteve presente em quadros almeidanos pintados nos anos posteriores aos seus estudos na *École*. Um exemplo seria a tela *Peregrino*, produzida na última década de vida do pintor, em 1894. Quando realizou sua quarta viagem para a Europa, em 1891, Almeida Júnior encontrou o movimento já bem aceito pela sociedade e pelos críticos de arte, o que tornaria essa produção mais admissível. Ainda assim, fica claro que o seu envolvimento com o moderno grupo foi mais intenso do que propuseram os biógrafos. Para um artista acadêmico, os preceitos ópticos e tonais propostos pelo impressionismo não eram tão óbvios, mas também não seriam impossíveis de se alcançar.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 189.



Figura 131 – Almeida Júnior, *Versalhes* (1880)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 132 – Almeida Júnior, *Peregrino* (1894)
Fonte: www.catalogodasartes.com.br

Outras obras almeidianas apresentaram, em momentos específicos e de maneiras singulares, técnicas difundidas pelo impressionismo. Nos quadros que compõem um estudo para a *Paisagem do Rio Piracicaba* (s.d.), por exemplo, Almeida Júnior empregou um método muito caro ao movimento: o de examinar o mesmo local em dois períodos do dia, analisando as possíveis diferenças tonais que poderiam surgir. A produção das duas imagens objetivaria comparar as alterações dos reflexos gerados pela ação do sol (na água, no horizonte e na coloração da paisagem) durante o amanhecer ou o anoitecer.

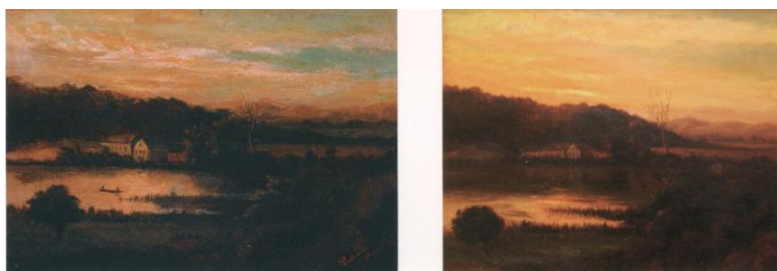


Figura 133 – Almeida Júnior, *Paisagem do Rio Piracicaba* (s.d.). Fonte: LOURENÇO (2007)

A análise das condições lumínicas em distintos momentos e sob múltiplos pontos de vista⁴²⁰ era proveniente da concepção impressionista de que “*cada objeto apresenta ao olho um esquema cromático derivado de seus próprios matizes, de tudo que o rodeia e das condições atmosféricas.*”⁴²¹ Um dos elementos mais utilizados pelo grupo para praticar esta observação foi a neve e os variados tons que ela assumia conforme a hora ou a posição do sol. O apontamento das gradações existentes tornou-se quase uma obsessão para o movimento:

“*A busca de tons é uma busca da cor separada por pequenos intervalos, ainda que percebidos como notas distintas. O tom não se refere somente à variação óbvia que aparece em uma passagem homogênea e suave do claro para o escuro da mesma cor, mas também à série de tons neutros, quase cinza, e variando em grau de*

⁴²⁰ Segundo BARDI (1995), a técnica de observar os objetos de acordo com diferentes tonalidades do dia também não era novidade: Claude Lorrain e Vermeer já haviam feito estudos a respeito no século XVII. O que os impressionistas fizeram foi levá-la ao extremo.

⁴²¹ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 171.

calor e frio [...], com ligeiras diferenças também em grau de claridade e de saturação dos matizes do cinza.”⁴²²

Lembrando a luminosidade impressionista e a técnica de sobreposição de pinceladas, *Paisagem fluvial* (1899) é outra tela que dialoga intimamente com os preceitos do moderno movimento. Ela exhibe um rio utilizado para a lavagem de roupas, informação deduzida das tábuas deixadas ao longo de seu leito, em cujas águas Almeida Júnior ensaiou um estudo detalhado dos reflexos. Esta preocupação também pode ser encontrada em *Paisagem do Sítio do Rio das Pedras* (1899), *Paisagem* (1890) e *Cascata do Votorantim* (1893). A representação da natureza nestes quadros ofereceu uma variedade de matizes verdes que se assimila à busca impressionista pelas inúmeras possibilidades tonais. Além disso, as pinceladas são livres e curtas, deixando transparecer suas diferentes direções e intensidades: este foi um padrão adotado pelo itiano nas suas obras de cunho paisagístico.

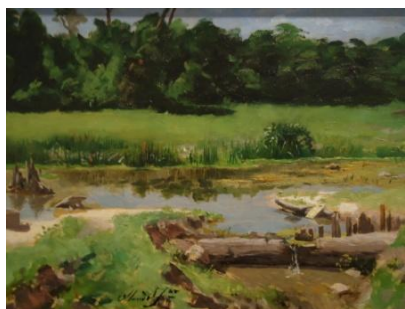


Figura 134 – Almeida Júnior, *Paisagem fluvial* (1899)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 135 – Almeida Júnior, *Paisagem do Sítio do Rio das Pedras* (1899)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 136 – Almeida Júnior, *Paisagem* (1890)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Ficou claro que Almeida Júnior não apenas traduziu alguns pressupostos inovadores do impressionismo, como afirmaram seus biógrafos, mas também os aplicou em suas telas. Mesmo que no caso almeidiano o desenho persista, devido à sua dificuldade em se desvencilhar de uma concepção mais estrutural da composição, o diálogo é evidente. *Cabeça de caipira* (1893), *Rua de São Paulo antigo* (s.d.) e *Natureza morta* (s.d.) também carregam evidentes traços modernos.

É interessante observar o emaranhado de pinceladas utilizadas para conceber o rosto do caipira, especialmente sua barba e pescoço. O intrincado conjunto de traços que conformam a feição envelhecida do homem acaba por se dissolver em meio às variadas direções que o pincel assume. Como numa tela impressionista, torna-se impossível determinar o ritmo do desenho e o todo só pode ser compreendido a certa distância. A representação da *Rua de São*

⁴²² SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 82.

*Paulo antigo*⁴²³, por sua vez, utiliza pinceladas um pouco mais ritmadas, especialmente na pintura dos casarios. Já a natureza se insinua por meio de pequenos borrrões, que em conjunto formam uma massa verde, e a figura da mãe que caminha com a filha é apenas esboçada. Por fim, a natureza-morta apresenta clara pincelada impressionista no desenho das flores (que surgem das manchas causadas pelo rápido aplique do pincel na tela) e no delineamento da toalha que recobre a mesa: algumas pétalas que parecem ter se soltado do arranjo se misturam à estampa do tecido, sendo impossível definir seus limites.



**Figura 137 – Almeida Júnior, *Cabeça de caipira* (1893)
Fonte: LOURENÇO (2007)**



**Figura 138 – Almeida Júnior, *Rua de São Paulo antigo* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)**



**Figura 139 – Almeida Júnior, *Natureza morta* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)**

Seria manifesto ainda o diálogo que Almeida Júnior teria estabelecido com Renoir, que já na década de 1880 era considerado um respeitado pintor da alta sociedade francesa. Para além das similitudes notadas no capítulo anterior, um exemplo é a pincelada aplicada nas roupas que envolvem as figuras da *Moreninha* (s.d.) e da *Caipirinha* (1898), remetendo à fatura do francês. A sobreposição de rosas, azuis e brancos utilizada aqui pelo ituano lembra a técnica empregada por Renoir em suas delicadas pinturas, especialmente no retrato das meninas Alice e Elisabeth Cahen-d'Anvers. Vistos de perto, os vestidinhos dessas crianças trazem a alternância de cores diversas; mas notadas a certa distância estas combinações tonais revelam uma só nuance: rosa ou azul. A imagem da caipirinha possui certa similitude com o retrato de Jeanne Samary (1877), exposto ao lado de *Rosa e Azul* (1881) no *Salon* de 1881, quando Almeida Júnior ainda estudava na *École*.

⁴²³ Nota-se que Almeida Júnior lança mão aqui de um recurso conhecido pela arte clássica: Leonardo da Vinci já havia constatado que as montanhas distantes de uma paisagem se mostrariam azuis para os olhos humanos: quanto mais longe estivessem, mais azuladas seriam. E assim fez o ituano, inserido também pinceladas azuis em diversos pontos da tela na tentativa de harmonizar a composição.



Figura 140 – Almeida Júnior, *A moreninha* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO(2007)



Figura 141 – Almeida Júnior, *A caipirinha* (1898)
Fonte: LOURENÇO(2007)



Figura 142 – Pierre-Auguste Renoir, *Retrato de Jeanne Samary* (1877)
Fonte:
www.renoirgallery.com



Figura 143 – Pierre-Auguste Renoir, *Rosa e Azul* (1881)
Fonte:
www.renoirgallery.com

Em sua dissertação, Maria Cecília Lourenço citou dois quadros pertencentes ao acervo de D. Pedro II que teriam sido doados pelo artista ituano: *Um jardineiro* e *Entrada do sol em Arramanche, Normandia*.⁴²⁴ Onde estariam estas obras? Certo é que elas, devido aos seus nomes sugestivos, poderiam ser novos testemunhos do aprendizado impressionista a que Almeida Júnior teria se submetido em Paris. Em 1884, ao visitar o ateliê do ituano, Lino de Assumpção⁴²⁵ mencionou a presença de uma tela que ele descreve como um recanto do Marne (região próxima à Paris possivelmente visitada e retratada pelo artista). Neste quadro, segundo palavras do autor, Almeida Júnior deixaria “*correr pela tela um pincel vivo e impressionista*.”

4.4 Os acadêmicos secundários

A relação de Almeida Júnior com os chamados “acadêmicos secundários” foi lembrada por Gilda de Mello e Souza⁴²⁶ em seu texto sobre o século XIX. A probabilidade de que o brasileiro tenha dialogado mais com estas figuras do que com a seção revolucionária da arte moderna francesa seria efetivamente maior. Dentre os artistas considerados “secundários” e que conviveram com Almeida na *École* ou no *Salon*, constam os nomes de Jules Breton, Constant Troyon e Rosa Bonheur. Para Souza, eles teriam influenciado o ituano na escolha de sua pintura regionalista, mas é preciso relativizar tal autoridade.

⁴²⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 171.

⁴²⁵ **Almeida Júnior**. *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 abr. 1884, 1ª col., p. 1. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 295.

⁴²⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 258.

Apesar da temática campesina, as telas de Breton se aproximariam mais das representações de Millet, por sua percepção romântica do campo, do que do realismo almeidiano. Sua luz, assim como a de Troyon, era pontual e romântica; e não absoluta e escaldante, como a do ituano. A claridade das composições de Breton e Troyon objetivava, ao contrário do que pretendia Almeida Júnior, criar uma aura divina, crepuscular e cênica, acentuando a dramaticidade das condições de vida rural. Neste contexto, a obra de Rosa Bonheur seria a que melhor dialogaria com a almeidiana. Apesar da relativa teatralidade de suas imagens campesinas, que carregavam pinceladas e assuntos românticos, Bonheur também utilizava uma luz clara e difusa, que preenchia integralmente a cena; porém branca e europeia, oposta ao sol tropical e amarelado do ituano. Segundo Maria Cecília Lourenço⁴²⁷, eles teriam pintado juntos o quadro *Paisagem com cavalos* (s.d.).



Figura 144 – Almeida Júnior e Rosa Bonheur, *Paisagem com cavalos* (s.d.)
 Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 145 – Rosa Bonheur, *Caça* (1887)
 Fonte: www.artrenewal.org



Figura 146 – Rosa Bonheur, *A colheita do feno* (s.d.)
 Fonte: www.artrenewal.org

Os diálogos travados por Almeida Júnior obviamente excederam este limitado conjunto de artistas referido por Gilda de Mello e Souza. Repetindo os discursos usuais sobre a obra do ituano, a estudiosa ligou a sua produção a padrões pictóricos ainda muito românticos e idealizados, ignorando os artistas de fatura realista ou moderna que conviveram com ele na *École*. Donato Mello Júnior⁴²⁸ foi um dos poucos pesquisadores a advertir sobre outras influências e lembrou o nome de Jules Bastien-Lepage. Sendo estudante do ateliê de Cabanel no mesmo período do brasileiro, ele ofereceria interessantes recursos para a futura produção regionalista almeidiana. André Toral também refletiu sobre estas analogias e relacionou em seu texto as trajetórias de Lepage e de Fernand Pelez à de Almeida:

“Nos dois casos está presente a minúcia fotográfica no acabamento contido e exato, os detalhes da cultura material, uma preocupação em caracterizar o tipo físico como reflexo da particularidade racial e do cotidiano dos trabalhadores agrícolas do interior da França e do Brasil. Em ambos, a expressão

⁴²⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

⁴²⁸ MELLO JUNIOR, Donato. O derrubador brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1980.

do nacional por meio de uma descrição fiel e desapaixonada de seu povo, de sua natureza e da sua vida, crenças e costumes.”⁴²⁹



Figura 147 –
Jules Bastien-Lepage,
Colheita de outubro (1879)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 148 –
Jules Bastien-Lepage,
Amor rural (1882)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 149 –
Jules Bastien-Lepage,
Dia de finados (1882)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 150 –
Jules Bastien-Lepage,
Crianças pescadoras (1881)
Fonte: www.wikipedia.org

As similitudes de Almeida Júnior com Lepage se estabeleceram na utilização dos tons terra, que conectam os camponeses/caipiras ao chão que lhes circunda, e no repertório temático similar, carregado do enfoque antropológico sobre os personagens e seu respectivo meio. Ambos também adotaram pincelada mais livre nas paisagens e nos estudos preliminares, mas mantiveram o tratamento próximo ao padrão acadêmico nas telas finais, apesar de a composição almeidiana ser mais luminosa. Vez ou outra representavam em suas obras os excluídos da sociedade, como mendigos e trabalhadores rurais. Eles teriam em comum ainda o hábito de repetir certas imagens em quadros diferentes: o brasileiro utilizou o mesmo garoto em *Puxão de Orelha*, *Recado difícil* e *Partida da Monção*; já o francês insistiu na figura do menino em *Indo para a escola* (1882), *O mendigo cego* (1882), *Pas meche* (1882) e *Pauvre fauvette* (1881). Tal artifício parecia ser corriqueiro na arte oitocentista.



Figura 151 –
Jules Bastien-Lepage,
Indo para a escola (1882)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 152 –
Jules Bastien-Lepage,
O mendigo cego (1882)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 153 –
Jules Bastien-Lepage,
Pas meche (1882)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 154 –
Jules Bastien-Lepage,
Pauvre fauvette (1881)
Fonte: www.wikipedia.org

⁴²⁹ TORAL, André A. No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". **Humanitas**- FFLCH/USP 2001. p. 41.

Bastien-Lepage era então um artista bem aceito pela academia e ativo participante dos *Salons* de 1875 (*A comungante*), 1879 (*Colheita de outubro*) e 1880 (*Joana D'Arc* e *Au Lavoir*). Figurou, portanto, em duas mostras junto ao ituano. De suas telas, Almeida Júnior parece ter se inspirado na pequena comungante francesa para produzir *A noiva* (1886), que representa a efígie de Maria Laura, o seu pretenso grande amor. Em *Recado Difícil* (1895), por sua vez, o artista brasileiro parece repetir a composição criada pelo francês em *Mendigo* (1880). Assemelham-se o enfoque na porta entreaberta, a representação de um ambiente familiar aos personagens e até mesmo a colocação de uma pedra na soleira. Lepage pintou esta imagem em 1880, quando ainda estudava no ateliê de Cabanel junto a Almeida. É provável que os alunos tenham estabelecido e mantido algum contato desde então.



Figura 155 –
Almeida Júnior,
***A noiva* (1886)**

Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 156 –
Jules Bastien-Lepage,
***A comungante* (1875)**

Fonte: www.wikipedia.org

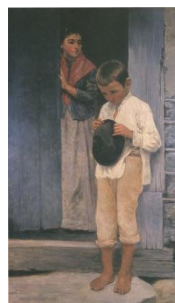


Figura 157 –
Almeida Júnior,
***Recado difícil* (1895)**

Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 158 –
Jules Bastien-Lepage,
***Mendigo* (1880)**

Fonte: www.wikipedia.org

Além de André Toral, Karin Philippov⁴³⁰ igualmente associou a obra almeidiana à de Fernand Pelez. Mesmo tendo sido também discípulo de Cabanel e apresentar um enquadramento temático muito próximo ao do ituano, Pelez fez uma pintura de protesto político e denúncia social. Os excluídos eram ali retratados de maneira cruel, expondo toda a sua condição miserável e seus sofrimentos, como em *Sans asile* (1883). Almeida Júnior, como dito anteriormente, possuía olhar mais antropológico do que político sobre seus caipiras. Entre estes dois artistas pode ser apontada ainda outra diferença: se o brasileiro concentrava-se nas imagens rurais, o francês pintava os infortúnios do mundo urbano. Não obstante tais constatações, o capítulo anterior mostrou que *Mendiga*, de Almeida Júnior, dialogaria explicitamente com *La marchande de mouton*, de Fernand Pelez.

Em seu texto, Karin Philippov mencionou ainda uma possível aproximação da obra almeidiana com a de Léon-Augustin Lhermitte (apesar do relativo artificialismo que o francês

⁴³⁰ PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo. p. 74-79.

imprimia às suas obras, lembrando Jules Breton). Assemelha-se neste caso apenas a representação de uma luz quente e amarelada. Assim como Bastien-Lepage, Lhermitte estava no limiar entre o romantismo de Millet e o realismo de Courbet, distanciando-se das composições de Almeida Júnior. A tela de Lhermitte que mais fortemente dialoga com a trajetória do brasileiro seria *O pagamento dos segadores*, comparação já analisada no capítulo anterior. É interessante notar como se parecem as obras mais emblemáticas destes três artistas franceses: *Le Foins* (1877, Bastien-Lepage), *Moissonneurs à Mont-Saint-Pere* (s.d., Lhermitte) e *Verão* (1891, Jules Breton); mas também como essa linguagem se afasta do realismo antropológico almeidiano.



Figura 159 – Jules Bastien-Lepage, *Le Foins* (1877)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 160 – Léon-Augustin Lhermitte, *Moissonneurs à Mont-Saint-Pere* (s.d.)
Fonte: <http://artmight.com>



Figura 161 – Jules Breton, *Verão* (1891)
Fonte: <http://artmight.com>

4.5 Arte italiana e Almeida Júnior

Além de Courbet, de Manet e dos acadêmicos secundários, Almeida Júnior dialogou intensamente com a arte italiana oitocentista. Parece que a luz tropical à qual se referem os seus biógrafos foi alcançada na observância deste movimento. A Itália ofereceu ao brasileiro uma gama de códigos que ele utilizaria em suas vindouras pinturas regionalistas. Objetos típicos, afazeres, brincadeiras e indumentárias apareciam nas telas italianas com a mesma exatidão antropológica que o ituíano futuramente buscaria para retratar sua terra natal. Não apenas o enquadramento dos personagens era bastante similar, como também as tonalidades empregadas. O diálogo com os referenciais pictóricos italianos seria inquestionável na produção almeidiana, também pelo fato de que a Academia Imperial brasileira:

“[...] fundada por franceses, possui uma diretriz institucional aos moldes franceses, tendo como modelo a École des Beaux-Arts; no entanto, é imprescindível

*citar que a tradição pictural italiana constituía-se no eixo central do didatismo acadêmico.*⁴³¹

A aproximação de Almeida Júnior com a arte italiana se explicaria ainda por outros motivos. Primeiramente, ele viajou para este país em 1881, quando ainda estudava na *École*, e em 1882, quando visitou Florença ao lado de Pedro Américo.⁴³² Maria Cecília Lourenço afirma que o itiano ganhou interesse pelas cenas de interior doméstico, especialmente as que envolviam mulheres, após estas excursões.⁴³³ Além disso, a entrada de italianos no Brasil, especialmente na São Paulo finesseclular, o levou a contatar mais intimamente esta cultura. Os imigrantes traziam costumes culturais, comportamentais e gastronômicos específicos, além de vestimentas singulares, como os xales e bandanas constantemente empregados pelo brasileiro em suas imagens. A tela de Gioacchino Toma, *Le corallaie* (s.d.), ilustraria os trajes pintados em *O violeiro* e *Recado difícil*. Lourenço defendeu que as texturas geométricas em vermelhos, verdes e azuis, contrastando com brancos e negros, além das tecelagens coloridas e estampadas presentes nas obras almeidianas, configurariam certa influência do decorativismo oriental.⁴³⁴ Acreditamos, porém, que estes recursos seriam decorrentes do diálogo estabelecido com a arte e a cultura italiana, civilização que ele chegou a retratar no quadro *A italianinha*, s.d.



Figura 162 – Gioacchino Toma, *Le corallaie* (s.d.)
Fonte: www.salvatoreffiorillo.it



Figura 163 – Almeida Júnior, *A italianinha* (s.d.)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Acompanhando o gosto artístico que avançou na França a partir das pinturas realistas de Courbet, a Itália desenvolveu no final do século XIX um movimento voltado para a

⁴³¹ LEITE, Reginaldo da Rocha. A contribuição das Escolas Artísticas Europeias no Ensino das Artes no Brasil Oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm>. Acessado em 11 de março de 2011.

⁴³² LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 170. A amizade entre os dois perdurara desde os tempos de Academia Imperial e iria se prolongar por mais tantos anos, mas afinidades artísticas não podem ser notadas.

⁴³³ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 175.

⁴³⁴ Ibidem, p. 136.

negação dos padrões acadêmicos.⁴³⁵ O grupo *verista*, como foi chamado, primava pela representação de cenas cotidianas, com especial atenção para a área rural. Suas telas abarcavam a luminosidade característica de regiões ensolaradas e concebiam os típicos habitantes do interior do país. Dentre os seus seguidores, constam os nomes de: Cristiano Banti, Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca, Gaetano Chierici, Giacomo Favretto, Silvestro Lega, Luigi Nono, Telemaco Signorini, Vito D'Ancona e Raffaello Sernesi, além do já mencionado Luigi Bechi.

A maioria dos pintores ditos veristas apresentava uma pintura ainda muito conectada aos padrões de Jules Breton, com camponesas sensíveis e afetadas. Tal sensação de fragilidade raramente seria sentida na obra almeidiana, que optou por um realismo mais próximo aos padrões de Courbet e Manet. Logo, o diálogo mencionado poderia ser verdadeiramente percebido na questão da luminosidade, e não no tema. O chamado grupo verista forneceu a Almeida Júnior um acertado tratamento pictórico da luz que ele iria utilizar na representação da claridade tropical brasileira: um sol amarelado e ao mesmo tempo avassalador, que cega o espectador e castiga os personagens.

Algumas telas italianas, sobretudo os quadros de Luigi Bechi, remetem imediatamente ao universo caipira almeidiano. O olhar de quem pinta, o enquadramento das figuras, as cores, vestes e atitudes são muito similares. Nas diversas imagens italianas oitocentistas pesquisadas, a tendência à utilização dos tons terra, à luminosidade ensolarada e à representação de tipos populares é uma constante. Esta linguagem pictórica estaria manifesta na produção regionalista do ituano e consiste em sua verdadeira matriz. Em *Apertando o lombilho* (1895), por exemplo, Almeida Júnior traz uma concepção cênica muito similar à imaginada por Silvestro Lega em *Il bindolo* (1863).



Figura 164 – Silvestro Lega, *Il bindolo* (1863)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 165 – Almeida Júnior, *Apertando o lombilho* (1895)
Fonte: LOURENÇO (2007)

4.6 Outros diálogos

⁴³⁵ Se a Itália era a instância por excelência da produção clássica e o alicerce para o estudo acadêmico, a França significava a alusão à modernidade e representava o que havia de atual. LEITE, Reginaldo da Rocha. Op. cit.

Para além da arte italiana, Almeida Júnior contatou em suas viagens à Europa e nas visitas ao Louvre, as obras espanhola e holandesa. O itiano dialogou com algumas destas tradições, seja por meio direto (assimilação das soluções pictóricas apresentadas por essas culturas), seja por meio indireto (observância de artistas modernos que teriam incorporado em suas trajetórias os recursos artísticos destas linguagens). Em Velásquez, pintor que retratou indistintamente toda a corte espanhola com foco aproximativo, notara a representação intimista e de tipos populares. Na arte holandesa buscou as cenas cotidianas e domésticas.

Karin Philippov⁴³⁶ lembra que na década de 1870 houve um resgate da produção holandesa, responsável pelo ressurgimento da pintura de gênero. “*Na França do século XIX, Courbet, e principalmente os pintores da Escola de Barbizon, assimilaram a atmosfera e as composições pitorescas dos holandeses, com seus efeitos encantadores de luz e sombra.*”⁴³⁷ O intimismo destes quadros seria, por sua vez, visivelmente percebido em Almeida Júnior. Segundo Philippov, o itiano, através de Courbet, teria buscado em Vermeer a luminosidade acolhedora de seus interiores. Corroborando esta proposição, Lourenço mencionou em seu trabalho as ligações da obra almeidiana com Jan Steen, Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, dentre outros holandeses do século XVII que retratavam cenas corriqueiras. A estudiosa notou, sobre tais similitudes, que nestas telas:

“*As narrativas tomadas do interior doméstico não raro exibem planos ortogonais, paralelos ao do quadro, gerando um embasamento sólido das figuras. [...] Os marcos são acentuados ante o realce de paredes, esquadrias de janelas ou de portas, notadamente geometrizados. [...] Separando-se da tradição religiosa, as pinturas rompem também com a pirâmide composicional hierárquica e inovam em aproximações desabituais, situando a linha do horizonte em espaço acima da cena, ou muito próximo.*”⁴³⁸

A típica representação holandesa da temática cotidiana foi retomada como expressão alegórica da ascendente burguesia francesa. O realismo oitocentista fizera com que a composição, ao apresentar assuntos e personagens da vida comum, se aproximasse do espectador, criando certa identificação íntima do artista com o público. Mesmo nas pinturas paisagísticas, a natureza seria tomada não mais como um objeto a ser documentado, mas

⁴³⁶ PHILIPPOV, Karin. Saudade e Nhá Chica: duas cenas de gênero de José Ferraz de Almeida Júnior. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_kp_aj.htm>. Acessado em 10 de março de 2011.

⁴³⁷ PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo. p. 53.

⁴³⁸ LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit., p. 168.

como uma experiência a ser compartilhada.⁴³⁹ Neste ínterim, as cenas de gênero faziam muito sucesso por serem de fácil compreensão e por apresentarem a intimidade doméstica:

“As pinturas de gênero, em acepção geral, eram consideradas obras simplesmente decorativas, realizadas para distrair e divertir. Destituídas do objetivo de representar um mundo ideal, heróico ou divino, as pinturas de gênero enfatizavam atividades, ações, ocupações, em vez de acentuar a particularidade de personagens conhecidos.

[...]

Em comum, esses motivos representavam de forma realista o mundo na sua dimensão trivial, de dia-a-dia, e retratavam, além da vida familiar transcorrida no interior de suas casas, cenas de rua, pessoas em lazer, praticando esportes, bebendo nas tavernas, divertindo-se em meio a pitorescas paisagens.”⁴⁴⁰

Almeida Júnior observara a pintura holandesa em sua viagem pela Alemanha, nas constantes visitas a museus ou mesmo na observância do realismo francês. Dela herdou a concepção intimista e o enquadramento aproximado das figuras, mas pouco do colorido e da fatura enegrecida. Já muito comuns no século XVII holandês, quando foram criadas pela sociedade protestante em substituição às pinturas religiosas⁴⁴¹, as cenas de gênero ressurgiram no XIX como espécies de instantâneos fotográficos. Em São Paulo tiveram a função de representar as famílias da burguesia enriquecida pelo café, substituindo o retrato convencional. Os personagens eram inseridos em seu ambiente cotidiano, realizando as atividades que lhe cabiam, sem efetuarem as habituais poses retratísticas. Exemplo de tal prática seriam as telas *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto* e *Salto de Itu, piquenique da família do Dr. Elias Chaves*.

4.7 Novas viagens para a Europa

Após concluir seus estudos na *École* em 1882, Almeida Júnior retornou outras quatro vezes para a Europa. Objetivava com estas viagens ampliar seu cabedal artístico e conhecer distintas soluções pictóricas. A busca de recursos composicionais diferenciados em telas de outros artistas era, então, prática legítima e tornava autêntica a nova versão proposta, por ser ela oriunda de obra já consagrada. Durante sua trajetória, o ituano precisou atualizar-se e

⁴³⁹ PEREIRA, Sonia Gomes; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 76 a 80.

⁴⁴⁰ MALTA, Marize. A iconografia dos objetos decorativos na pintura acadêmica. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 12, 2006, Rio de Janeiro. **Anais do XII Encontro Regional de História**. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2006. pg: 1-10.

⁴⁴¹ PHILIPPOV, Karin. Op. cit., p. 52.

selecionar com propriedade o que assimilaria da arte europeia. Este processo se deu de forma constante e intensa.

4.7.1 1887

Em 1887, quando de sua segunda viagem à Europa, cinco anos após deixar Paris, Almeida Júnior encontrou um cenário muito diverso do seu período estudantil. Neste momento, o impressionismo já havia se consolidado como expressão artística de certo valor, fazendo com que suas obras fossem disputadas por *marchands* e compradores.⁴⁴² Manet era então considerado um dos grandes pintores franceses, reconhecido até mesmo pela *École*, que organizara ampla mostra de seus trabalhos em 1883, logo após seu falecimento.⁴⁴³ No texto do Catálogo, Zola⁴⁴⁴ afirmava que em 20 anos os Salões deixaram de ser negros e carregados de betume para adotarem cenas modernas, iluminadas e ensolaradas, com personagens reais.

Almeida Júnior partiu em 28 de fevereiro de 1887 para Paris⁴⁴⁵, e, como os *Salons* eram comumente abertos em maio⁴⁴⁶, pôde visitá-lo, retornando para Itu em 9 de junho. O Catálogo⁴⁴⁷ da exposição oficial mencionou as participações de Bastien-Lepage (*Madame est servie* e *La veillée*), Baudin (*Poissons*), Benjamin-Constant (*Orphée* e *Théodora*), Bonnat (*Retrato de M. Alexandre Dumas*), Rosa Bonheur (*Côtes de Bretagne*), Boudin (*Marée basse*), Jules Breton (*A travers champs* e *La fin du travail*), Cabanel (*Cléopâtre* e *Portrait de .M. P.*), Delacroix (*Claire de Lune*), Rousseau (*Les paroles de France* e *Le Gard*), do brasileiro Rodolfo Amoedo (*Le récit de Phillelas; Daphnis et Ghloé*), dentre outros. Parece que nenhum impressionista participou da mostra.

O *Diário Popular* noticiou que Almeida Júnior “*vai em companhia do sr. major Diogo de Barros e simplesmente a passeio, devendo ambos, em rápida excursão de 2 a 3 meses apenas, visitar a Inglaterra, França, Suíça e Alemanha.*”⁴⁴⁸ Interessante notar a passagem do ituano por estes países europeus. Qual seria o impacto que a pintura de interiores nortista, as representações paisagísticas de Constable e Turner e o realismo pré-raphaelita poderiam ter causado no artista brasileiro? Lembramos que em 1888, um ano após esta viagem, ele

⁴⁴² REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 414.

⁴⁴³ Ibidem, p. 354.

⁴⁴⁴ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 315.

⁴⁴⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Revendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 177.

⁴⁴⁶ MAINARDI, Patricia. **The end of the Salon: art and the State in the Early Third Republic**. University of Cambridge, 1994. p. 47.

⁴⁴⁷ Disponível: http://www.archive.org/stream/catalogueillustr1887soci/catalogueillustr1887soci_djvu.txt. Acessado em 24 de maio de 2011.

⁴⁴⁸ Para a Europa. **Diário Popular**. São Paulo, 28 fev. 1887. 6ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 11.

conformaria sua primeira tela de cunho regionalista, embora mantivesse ainda uma paleta bem escura: *Caipiras negaceando*.

Almeida Júnior encontrou na Inglaterra um conceito artístico muito ligado ao movimento pré-rafaelita e ao grupo vitoriano. Essa pintura frívola e idealizada não afetou sua produção, diferentemente do que pode ter acontecido na Suíça, cuja arte intimista e luminosa dialogaria com a sua obra. As composições de Albert Anker e Konrad Grob, particularmente, apresentariam clareza e enquadramento muito semelhantes aos quadros do brasileiro. O realismo alemão oitocentista, com sua paleta clara, pode também ter oferecido ao iturano parte do arcabouço conceitual que ele viria a utilizar em sua pintura regionalista. As paisagens de Wilhelm von Kobell simulavam um sol escaldante e uníssono, em conformidade com a luz almeidiana. As cenas de interior do germânico Ferdinand Georg Waldmuller retratavam a vida camponesa e eram igualmente banhadas por uma clareza amarelada e arrebatadora. Almeida Júnior teria encontrado nestas obras singulares algumas soluções para o dilema que vivia: como simular a natureza tropical partindo de concepções pictóricas européias? O pincel realista francês era ainda escuro e pouco compatível com a luminosidade brasileira. Assim, as composições nortistas europeias, arrematando a produção italiana, conformariam a base dos futuros arranjos almeidianos.



Figura 166 – Albert Anker, [sem título] (?)
Fonte: www.biel-seeland.ch



Figura 167 – Konrad Grob, *O pintor na visita de estudo* (1872)
Fonte: www.wikipedia.org



Figura 168 – Wilhelm von Kobell, *Cavaleiros no Lago Tegernsee* (1824)
Fonte: www.artunframed.com

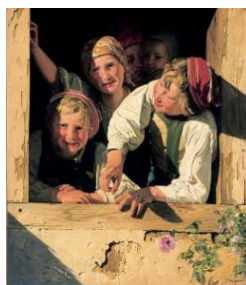


Figura 169 – Ferdinand Georg Waldmuller, *Crianças na janela* (1853)
Fonte: www.flickr.com



Figura 170 – Ferdinand Georg Waldmuller, *Na oficina do ferreiro* (1854)
Fonte: www.artknowledgeews.com

4.7.2 1889

Acreditamos que Almeida Júnior tenha impetrado nova viagem para a França no ano de 1889, episódio que não foi mencionado por nenhum outro pesquisador. Este fato inédito foi deduzido a partir de um pequeno detalhe: no canto inferior direito da obra *Buscando inspiração*, logo abaixo da assinatura do pintor, é possível ler “*Paris, 1889*”, significando que ele também visitara a Cidade-Luz nesta ocasião. A tela foi reproduzida no Catálogo de 2007⁴⁴⁹, em exposição organizada por Maria Cecília Lourenço. Outro episódio que indicaria a sua presença na capital francesa neste ano seria a existência de um quadro representando a efígie de D. Pedro II, assinado e datado de 1889. Após a derrubada do regime monárquico, o imperador permaneceu exilado na França e residiu em Paris até a sua morte, em 1891. Suas feições envelhecidas indicam que a tela foi pintada em momento próximo ao seu falecimento.



Figura 171 – Almeida Júnior, *Buscando inspiração* (1889)

Fonte: LOURENÇO (2007)

OBS: Tela e detalhe da assinatura



Figura 172 – Almeida Júnior, *Retrato de D. Pedro II* (1889)

Fonte: LOURENÇO (2007)

Os jornais de 1889, corroborando a nossa hipótese de que Almeida Júnior rumara para a França neste ano, referiram-se ao envio de *Caipiras Negaceando* para uma mostra em Paris. É presumível que o pintor tenha viajado à capital francesa para acompanhar a exibição do seu quadro, o qual provavelmente figurou na Exposição Universal de 1889, realizada ali de março a outubro. A tela, segundo informações do *Jornal do Comércio*, teria sido enviada com o objetivo de “*ilustrar a nossa seção de belas-artes no grande certame industrial.*”⁴⁵⁰ Uma carta de Bethencourt da Silva (Diretor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro) ao artista, mencionando certa obra do ituano que estaria chegando de Paris para ser exposta na Academia de Belas Artes, alimentaria a suposição:

“*Maio 18 de 1890*

Ilmo. amigo e sr. José Ferraz de Almeida Júnior

⁴⁴⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 209.

⁴⁵⁰ Exposição Universal de Paris. **Correio Paulistano**. São Paulo, 1º jun. 1889. 1ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit. p. 16.

De acordo com a carta que dirigiu-me em resposta à que lhe escrevi consultando-o se desejaria que sua importante tela fosse exposta na Academia das Belas Artes, devo comunicar-lhe que entendi-me logo com os nossos amigos Victor Meireles e João José da Silva, os quais da melhor boa vontade se prestaram a auxiliar-me.

O seu quadro ocupa espaço suficiente em local próprio e com luz, escolhido pelo Victor Meireles, que procurou colocá-lo de modo a não perder o efeito o seu notável trabalho, incumbindo-se de passar-lhe verniz o sr. João José da Silva, que o repregou na grade.

O quadro veio em perfeito estado de Paris. Nenhuma despesa foi preciso fazer até agora, porquanto, além de prestarem-se gratuitamente aqueles nossos prestimosos amigos, o serviço de servente foi feito por empregados daqui, sem prejuízo do estabelecimento.

Logo que termine a exposição o avisarei com antecedência prevenindo-o da remessa do quadro, a fim de que me transmita suas ordens e respeito.

*Reiterando-lhe os protestos de minha estima e consideração, seu colega e amigo obrigado, F. J. Bethencourt da Silva.*⁴⁵¹

O *Salon* de 1889, que Almeida Júnior provavelmente visitara, contou com a presença dos tradicionalistas Bouguereau, Lefebvre e Jean-Paul Laurens, além de Gustave Moreau, Ernest Duez e Carolus Duran. O catálogo⁴⁵² da exposição confirmaria que houve nesta mostra uma mudança ainda maior, se comparada às apresentações do início da década de 1880: o assunto religioso e a pintura histórica praticamente desapareceram, prevalecendo as paisagens e temas campestres. Percebe-se também um aumento progressivo da luminosidade nas telas, tendendo agora à claridade absoluta do impressionismo. No que se refere à produção almeidiana, a partir de 1889 já seria possível notar intensa suavização da paleta: o itano substituiria o betume pelos tons pastéis.

4.7.3 1891

Em 1891 Almeida Júnior encetou mais uma excursão à Europa, desta vez em companhia de Gabriel Ribeiro dos Santos e Américo Rodrigues dos Santos. Consta que ele acompanhou a família do Conselheiro Antonio Prado em visita ao Louvre.⁴⁵³ É provável também que tenha partido para seguir o funeral de seu grande mecenas, D. Pedro II. Figuraram no *Salon* de 1891⁴⁵⁴, além das habituais frivolidades acadêmicas: Bastien-Lepage (*Un village en Lorraine*) e Julien Dupré (*Un chemin*). A obra deste último, mesmo que relativamente conectada à produção de Jules Breton, continha um tom mais realista que dialogaria com a trajetória almeidiana. Dupré pintou telas luminosas, com pinceladas livres e

⁴⁵¹ HADDAD, Jamil Almartsur. Correspondência inédita de Almeida Júnior. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1958.

⁴⁵² CATALOGUE ILLUSTRE. **Exposition des beaux-arts: salon de 1889**. Paris, 1889.

⁴⁵³ LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit., p. 181.

⁴⁵⁴ Disponível em: <http://ia600304.us.archive.org/5/items/lesalonde189100prouuoft/lesalonde189100prouuoft.pdf>

coloridas. Para além da mostra oficial, neste ano Monet expôs na galeria de Durand-Ruel uma série de quinze quadros representando medas de feno vistas em diferentes horas do dia.⁴⁵⁵

Esta viagem pode ter sido a que mais intensamente afetou a produção de Almeida Júnior. A partir de 1892 ele optaria em definitivo pela paleta clara e adotaria o regionalismo como seu principal viés artístico. Teria o ituano se deixado influenciar pelas mudanças a que se submetera o *Salon*? Sim. Mas o que o fizera assumir terminantemente esta linguagem somente agora? Ele era já artista maduro e consagrado. Escrevera seu nome entre os grandes de São Paulo e garantira uma condição de vida tranquila. Tinha alcançado altos patamares sócio-econômicos que o permitiram fazer dispendiosa viagem para a Europa com seus próprios recursos pela terceira vez. Tal bonança tornara lícito o desejo de inovar. Sua produção luminosa e realista foi imediatamente aceita e aplaudida pelos críticos.

4.7.4 1896

No ano de 1896 Almeida Júnior visitou novamente a Europa, desta vez em companhia de seu discípulo Pedro Alexandrino, para curar-se de enfermidade no estômago.⁴⁵⁶ Objetivava, provavelmente, acompanhar o antigo aluno no início de seus estudos na França, conduzindo-o pelos caminhos já explorados e testados anteriormente pelo ituano:

“Uma nova viagem realizou Almeida Júnior. Agora não era o aluno, mas o mestre, que ia de novo ao velho mundo com o simples objetivo de contemplar, nos grandes centros de irradiação artística, as grandes obras que, como estudante de outros tempos, talvez não pudesse senti-las.

Nessa viagem – como ele próprio disse – ‘retemperou as forças e com o espírito repousado fixou, sem planos preconcebidos, inúmeras impressões que lhe foram muito proveitosas’.

Voltou com uma sede de trabalho incrível.”⁴⁵⁷

Sobre o *Salon* de 1896, Zola⁴⁵⁸ fez interessante observação: estava claro demais. Se a mostra de antes era tão negra que uma tela viva pendurada lhe produzia um buraco de luz, as exposições atuais estariam esquecidas dos matizes, cheias de manchas e de reflexos. Em seu texto, o crítico elogiou apenas os trabalhos apresentados por Alfred Stevens e Alfred Roll, pintores da doce feminilidade, e por Édouard Detaille, das imagens militares. O evento de 1896⁴⁵⁹ seguiu a tendência dos anteriores: paletas luminosas e predominância das cenas de

⁴⁵⁵ REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 424.

⁴⁵⁶ Para a Europa. **Correio Paulistano**. São Paulo, 28 abr. 1896. 1º cad., 1ª col., p. 2. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit., p. 301.

⁴⁵⁷ SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Júnior: sua vida, sua obra**. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946. p.95.

⁴⁵⁸ ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 319-322.

⁴⁵⁹ Catálogo disponível em: <http://www.archive.org/stream/salonofprou1896prou#page/n0/mode/2up>.

gênero, obras rurais e paisagens, sendo insignificante o número de pinturas acadêmicas baseadas nos preceitos de Ingres.

Até onde se tem conhecimento, esta viagem ao exterior foi a última realizada por Almeida Júnior. As cinco excursões feitas por ele em vida (1876, 1887, 1889, 1891 e 1896) permitiriam a ampliação considerável de seu repertório e o acompanhamento das mudanças que operavam no cenário europeu, oferecendo-lhe novas possibilidades pictóricas. Suas obras de fatura tão diversificada refletiriam uma personalidade versátil e conhecedora de vasto cabedal artístico. Durante toda sua trajetória, ele transitou por diferentes linguagens, resultado da busca constante por aprimoramento e da própria habilidade como pintor. Soube utilizar-se da fatura que iria lhe alçar à fama e manter-lhe no rol dos memoráveis artistas brasileiros.

4.8 A compreensão da modernidade no Brasil finessecular

A geração artística brasileira de 1880, que inclui Almeida Júnior, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, trouxe algo de novo e moderno para a academia. Eles mostraram que uma arte feita no Brasil, ou seja, realizada conforme condições materiais e culturais específicas, próprias à nossa sociedade, era possível.⁴⁶⁰ Tais mudanças foram sendo construídas ao longo dos anos, mas já no final do século a produção desse grupo de artistas tinha afetado profundamente a metodologia oficial de ensino e todo o ambiente pictural produtivo do país. Mesmo consideradas tradicionais pela historiografia, estas composições foram recebidas por seus contemporâneos como modernas:

“Os artistas dessa geração almejavam, ao mesmo tempo, assimilar os legados que lhes eram exigidos pelos mestres acadêmicos franceses e brasileiros, para os quais, vale lembrar, deveriam mostrar que o estágio em Paris revelara-se frutífero; mas também incorporaram, ainda que de forma matizada, as inovações artísticas que testemunharam na cidade. A essa síntese formal se somava ainda uma terceira e difícil exigência: como artistas cosmopolitas oriundos de nações periféricas, se viam na tortuosa tarefa de realizar uma arte que causasse impacto na terra natal, ou seja, uma arte que fosse, de algum modo, nacional, mas segundo parâmetros de julgamento apreendidos no exterior, ou seja, internacionais.

Nesse sentido, a busca por uma arte brasileira passava, necessariamente, por uma sintonia com os modelos europeus que deveriam ser plenamente conhecidos, habilmente absorvidos e originalmente recriados. A passagem por Paris era, pois, uma etapa absolutamente indispensável para o conhecimento dos modelos de ‘bem fazer’ arte, e fornecia o momento privilegiado de contato com

⁴⁶⁰ ZILIO, Carlos. A modernidade efêmera: anos 80 na Academia. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. p. 238-239.

aquele ‘moderno’ que, posteriormente, seria interpretado segundo os condicionantes locais.”⁴⁶¹

A modernidade invadira com convicção o Brasil finessecular. Em 1888, baseados no modelo da *Académie Julian*⁴⁶², Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli, Henrique Bernardelli, Souza Lobo e Zeferino da Costa abandonaram a Academia Imperial para organizar um ateliê independente no Rio de Janeiro. As exposições deste grupo alcançaram certa notoriedade no meio artístico e contaram com significativo público.⁴⁶³ Mais tarde, em texto publicado pelo jornal *O Paiz* sobre a mostra oficial da ENBA de 1894, o respeitado crítico defensor da arte nacional, Oscar Guanabarro, observava a efetiva emergência de uma tradição notadamente brasileira nas artes, liberta da obrigação de cumprir as determinações acadêmicas e oficiais:

“Atualmente aparece uma arte, que, se não é francamente nacional, acentua bem a tendência para isso.

Nesse ponto temos três artistas notáveis, que pintam cenas brasileiras, produzindo quadros magníficos - Almeida Junior, Brocos e Weingärtner.

[...]

Almeida Junior é sempre o mesmo artista de traço largo, fiel desenhista e de colorido natural, banindo da paleta cores inúteis, que só servem a quem quer produzir o agradável a vista, sem se importar com a verdade.”⁴⁶⁴

Na última década do século XIX, a tendência para a adoção de uma luz impressionista era sentida nas produções de muitos artistas brasileiros. Tal constatação contradiz a historiografia tradicional do assunto: há um consenso sobre o caráter conservador e acadêmico da pintura no Brasil ao longo de todo o oitocentos. Mas um olhar cauteloso revelaria que a paleta brasileira finessecular se submetera a um clareamento geral, reflexo do modelo europeu. Almeida Júnior não estava imune a estas mudanças e, imerso na cultura que vivenciava, optou pela representação moderna. Tal escolha também foi acompanhada por alterações significativas na sua fatura. Como advertiu Maria Cecília Lourenço, estes últimos anos de vida do pintor foram marcados por:

⁴⁶¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social (Revista de Sociologia da USP)**, v. 17, n. 1, p. 360.

⁴⁶² Benedito Calixto, Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Rodolfo Amoedo e Pedro Weingartner estudaram na *Académie Julian*. A instituição era reconhecida pela *École*, mas oferecia uma formação diferenciada devido à peculiaridade de admitir maior liberdade a seus alunos, além de incentivar a presença de mulheres e estrangeiros. Ela foi considerada uma espécie de “cursinho preparatório” para a *École*, na qual poucos conseguiam adentrar. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Op. cit., p. 344-345.

⁴⁶³ LUZ, Ângela Ancora. **Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005. p. 87-88.

⁴⁶⁴ Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabarro_1894.htm. Acessado em 18 de julho.

“[...] ensaios cromáticos em pinceladas variadas, entre espatuladas, fracionadas, largas e gestuais; variações texturais, atenuando contornos e formando volumes; investigação dos efeitos solares tomados direto da natureza; diversidade lumínica e composicional aliados ao estudo das expressões, sentimentos e objetos.”⁴⁶⁵

Os caipiras paulistas tornaram-se, neste momento, os personagens preferidos do pincel almeidiano. Monteiro Lobato afirmou que, *“libertado da necessidade de ganhar dinheiro”*⁴⁶⁶, ele teria se entregado com maior veemência à produção regionalista. Havia já um consolidado processo artístico de adoção dos temas rurais na Europa, os quais permaneceram vigorando após o advento do impressionismo. No caso do Brasil, Almeida Júnior não foi o único artista a representar o campo. Sua obra dialogaria com o que vigorava no país. Henrique Bernardelli, que participara das reuniões de Almeida Reis na década de 1870, também era pintor das figuras populares brasileiras, retratadas sem idealização, através do prisma realista.⁴⁶⁷ Algumas similitudes entre suas composições já foram notadas no capítulo anterior. Vejamos agora os diálogos que o ituano estabeleceu com os demais pintores atuantes na virada do século brasileira.

4.8.1 Modesto Brocos e Antonio Ferrigno

Rodrigo Naves⁴⁶⁸ lembrou que, mesmo possuindo temas parecidos, os pintores contemporâneos a Almeida Júnior auferiam composições bem diversas. Referindo-se a Modesto Brocos e Antonio Ferrigno, comentou: *“para eles a cena rural ou suburbana era ocasião para uma pintura de costumes tradicional, na qual certos episódios cotidianos serviam para fixar acontecimentos ao mesmo tempo singulares e representativos de uma cultura e de um lugar.”* Já o ituano forjaria uma fatura mais enxuta e árida, um contexto que só oferecia o necessário para a significação desejada. Para Daniela Perutti⁴⁶⁹, Almeida Júnior se diferenciava dos outros dois artistas pela clareza dos tons e pela temática abordada, que apresentava o caipira não como um ser exótico (como fizeram Brocos e Ferrigno), mas sim como uma figura real.

Modesto Brocos estudou ao lado de Almeida na *École* entre os anos de 1877 e 1882. Adotou, na última década do século XIX, composições voltadas para a vida rural. A sua obra

⁴⁶⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 137-138.

⁴⁶⁶ LOBATO, Monteiro. Almeida Júnior. **Revista Paulistana**, São Paulo, v. 34, maio/jun. 1950. p. 6.

⁴⁶⁷ PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo. p. 58-60.

⁴⁶⁸ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

⁴⁶⁹ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 219.

Descascando Goiabas, de 1901, foi baseada na *Cozinha Caipira* almeidiana. Além do assunto regionalista, ambos teriam em comum o emprego de uma pincelada livre e luminosa. Antonio Ferrigno, por sua vez, chegou a assumir os preceitos impressionistas no final de sua trajetória. Italiano que era, estudou, dentre outros, com Domenico Morelli, o já comentado mestre de Bernardelli. Em 1893 decidiu mudar-se para São Paulo, onde passou a conviver com Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, fixando residência na cidade até 1905. Com a morte do ituíano em 1899, tornou-se o pintor preferido da elite cafeeira paulista e disputado retratista no interior do estado, imortalizando nas telas a riqueza de seus contratantes. Sua obra também documentou a vida rural paulista e era carregada de intensa luminosidade, lembrando o regionalismo almeidiano. Apesar disso, Ferrigno abordava grandes espaços e número elevado de personagens, fugindo à representação pontual e intimista do brasileiro. Sua composição intitulada *Floresta Tropical* (1893) possui forte similitude com *Paisagem do Sítio do Rio das Pedras* (1899), de Almeida. Escusada a variação tonal, já que a primeira tende para os verdes e a segunda para marrons, o desenho e a ambientação são muito similares.



Figura 173 – Antonio Ferrigno, *Floresta Tropical* (1893)
Fonte: www.itaucultural.org.br



Figura 135 – Almeida Júnior, *Paisagem do Sítio do Rio das Pedras* (1899)
Fonte: LOURENÇO (2007)

4.8.2 Rodolfo Amoedo

Caso singular na arte brasileira foi a relação estabelecida entre Rodolfo Amoedo e Almeida Júnior, os quais possuíram, ao longo de suas trajetórias no Brasil ou em Paris, os mesmos mestres. Estudaram juntos na *École* e na AIBA e frequentaram simultaneamente as reuniões de Almeida Reis. Nestas oportunidades, trocaram experiências e opiniões a respeito da arte. Ana Paula Simioni⁴⁷⁰ lembra que Amoedo era considerado um artista avançado por seus contemporâneos. Comprovaria esta afirmativa o texto de Gonzaga-Duque escrito em 1882, quando o pensionista expôs na AIBA, ao lado de obras almeidianas, algumas telas enviadas de Paris: “*não é imitador, foge do ensinamento preceptivo que a academia*

⁴⁷⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social (Revista de Sociologia da USP)**, v. 17, n. 1, p. 357.

*administra em doses pródigas, procura fazer por si, independentemente, o que o seu temperamento move, inspira.*⁴⁷¹

Certas similitudes entre as produções de Almeida e Amoedo poderiam ser notadas nas telas *Dengosa* (década de 1880) e *Estudo de mulher* (1884). A composição do ituano mostra uma consorte faceira envolta por símbolos orientais, como as tapeçarias e o leque que segura.⁴⁷² As pinceladas aqui são rápidas e fracionadas, mas ao mesmo tempo precisas e modeladoras. O resultado é a conformação de uma imagem leve e muito próxima às intenções impressionistas. O orientalismo e a representação de mulheres em momentos íntimos de descanso eram comuns no repertório artístico oitocentista francês, como é possível perceber na tela de Alexandre-Louis Leloir: *Garota marroquina tocando instrumento de cordas*, 1875.



Figura 174 – Almeida Júnior, *Dengosa* (década de 1880)
Fonte: LOURENÇO (2007)



Figura 175 – Rodolfo Amoedo, *Estudo de mulher* (1884)
Fonte: www.itaucultural.org.br



Figura 176 – Alexandre-Louis Leloir, *Garota marroquina tocando instrumento de cordas* (1875)
Fonte: <http://museumpublicity.com>

Por fim, uma obra almeidiana antes conhecida apenas como *Figura* (1880), na verdade representaria a silhueta de Adelaide Amoedo. Idêntico retrato desta mulher apareceria em quadro pintado por Rodolfo e intitulado *Busto de Adelaide Amoedo, aos vinte anos de idade* (1892). As telas são idênticas, variando apenas a coloração da roupa. Interessante notar que o exemplar do ituano foi produzido enquanto ele ainda estudava na França. Provavelmente Adelaide viajaria a Paris para acompanhar o marido, que era então pensionista da academia e aluno de Cabanel. A efígie retratada por Almeida Júnior seria lembrada doze anos mais tarde pelo próprio esposo. O fato confirmaria a intimidade estabelecida entre os dois artistas.

⁴⁷¹ DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga; Guimarães, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador:** textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 68.

⁴⁷² O interesse pela arte oriental, especialmente pelas estampas japonesas, foi resultado da Exposição Universal de Paris de 1867 e já teria atingido o romantismo anteriormente. REWALD, John. **História do Impressionismo.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 158.



Figura 99 – Almeida Júnior,
Retrato de Adelaide Amoedo (1880)
Fonte: LOURENCO (2007)



Figura 177 – Rodolfo Amoedo,
Busto de Adelaide Amoedo, aos vinte anos de idade (1892)
Fonte: www.itaucultural.org.br

Diante das demais similitudes passíveis de observação, Alfredo Galvão afirmou que “ambos ostentavam em seus quadros fatura pastosa, gorda, possante, aplicada franca e largamente, sem requintes de execução e com desenho sábio e sólido.”⁴⁷³ O mesmo escritor atentou, porém, para algumas divergências: “E se a poesia de seus quadros [Almeida Júnior] é singela, natural, romântica e brasileira, a dos de Rodolfo Amoedo é complexa, aristocrática, francesa.”⁴⁷⁴ Além disso, o ituano não teria grandes preocupações científicas, o que o diferenciava de Rodolfo, professor e pesquisador aplicado.⁴⁷⁵ Ana Maria Cavalcanti também pondera: “enquanto Amoedo é sempre citado como um exemplo típico de pintor acadêmico, o lugar reservado a Almeida Júnior na história da arte brasileira é a de um precursor do modernismo.”⁴⁷⁶ Já Laudelino Freire acredita que “Amoedo e Almeida Júnior, nas revelações do engenho artístico, que se lhes desabrocha, com mais intenso brilho, na década de 80, são os continuadores das gloriosas tradições dos dois decênios anteriores.”⁴⁷⁷ Na verdade, ambos souberam apresentar a fatura acadêmica no momento em que esta lhes foi solicitada. Eram artistas hábeis em agradar as instituições oficiais, mas também se arriscavam em composições mais livres. Um exemplo é a tela *Cena de Café*, de Amoedo, que dialogaria com obras de Manet e Renoir, e com o quadro *Absinto*, de Degas.

4.8.3 Belmiro de Almeida

Nascido no Serro, outro artista finessecular brasileiro, Belmiro de Almeida, tornou-se amigo íntimo de Almeida Júnior. Embora não haja informações concretas sobre tal afeição,

⁴⁷³ GALVÃO, Alfredo. José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo. In: SOUZA, Wladimir Alves de. **Aspectos da Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 51.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 51.

⁴⁷⁵ Rodolfo chegou a pesquisar técnicas de restauração e preocupou-se em utilizar um verniz que não danificasse a pintura. Ibidem, p.55.

⁴⁷⁶ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 85. [grifos nossos]

⁴⁷⁷ FREIRE, Laudelino. A Pintura no Brasil. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, jul. 1917, n. 19, p.392-398.

um retrato do primeiro feito pelo segundo confirmaria a camaradagem existente entre os dois. Além disso, Belmiro participou do grupo de discussões de Almeida Reis (quando ainda estudava no Liceu de Artes e Ofícios carioca) e expos na academia ao lado do ituano em 1894 e 1888, quando inovou com *Arrufos* e foi eleito a promessa da arte moderna brasileira. A obra almeidiana que representa o amigo mineiro possui fatura um tanto quanto curiosa. Almeida Júnior delineia aqui uma série de pinceladas desconexas, formando um emaranhado de texturas que compõe a tela. A única figura realmente nítida no quadro é a do próprio Belmiro, representado com certa precisão acadêmica.



Figura 178 – Almeida Júnior, *O pintor Belmiro de Almeida* (1898)
Fonte: LOURENÇO (2007)

Assim como Almeida Júnior, Belmiro foi pintor de tipos populares e cenas corriqueiras. Em suas produções, ambos primavam pela reduzida quantidade de personagens e por um enfoque mais aproximativo das figuras. Todavia, é preciso lembrar que o mineiro seguiu sempre uma via mais ousada do que o ituano. Ele experimentou, durante sua longa trajetória, um número elevado de possibilidades pictóricas, passando pelo academicismo, realismo, impressionismo, simbolismo e até pelo futurismo. Mas, sabedor das limitações que encontraria no cenário artístico brasileiro, manteve a fatura clássica nas composições que lhe demandavam maior decoro artístico. Mesmo nestas telas, mostrou uma pincelada luminosa, exatamente como fez Almeida Júnior.

4.8.4 Artistas paulistas

Dentre os pintores que viviam na São Paulo finesseccular, realizando mostras constantes e simultaneamente a Almeida Júnior, constam os nomes de: Antonio Parreiras, Castagneto, Benedito Calixto, Pedro Alexandrino, Berthe Worms e Oscar Pereira da Silva.⁴⁷⁸ Ruth Tarasantchi lembrou ainda dos italianos Carlo de Servi, Alfredo Norfini e Rosalbino Santoro, que figuravam em exposições no interior do estado.⁴⁷⁹ Eles encontraram na província

⁴⁷⁸ LOURENÇO, Maria Cecília França. Entre um século e outro: abertura para a modernidade. In: **Dezenovevinte**: uma virada no século. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p. 4.

⁴⁷⁹ TARASANTCHI, Ruth Sprung. Artistas em São Paulo na virada do século XIX. In: **Dezenovevinte**: uma virada no século. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p. 16.

paulista uma sociedade admiradora das artes e ávida por reconhecimento cultural, o que lhes possibilitou viver de sua pintura, perspectiva ainda remota no Brasil.

Pedro Alexandrino iniciou seus estudos com Almeida Júnior em 1883, aos 27 anos de idade, e posteriormente auferiu pensão para instruir-se na França, mesmo sem ter concluído o curso na academia brasileira. Em Paris matriculou-se na *Academié Julian* e chegou a expor no *Salon* em cinco oportunidades. De volta ao Brasil, participou de várias mostras ao lado do seu mestre, figurando em vitrines de lojas ou ateliês. Ao analisar comparativamente a obra dos dois paulistas, Ruth Taraschanti concluiu que:

*“Nos quadros de Almeida Júnior, ao contrário daqueles de Pedro Alexandrino, os objetos representados, assim como os fundos da pintura, são complementos das figuras, isto é, transmitem a idéia do ambiente onde está o tema principal, nunca constituindo temas em si mesmos.”*⁴⁸⁰

Se Alexandrino inseria em suas obras uma profusão de peças, já que desejava reproduzir a natureza-morta, Almeida selecionava apenas os elementos estritamente necessários para dar significado à obra. O ituano não costumava imaginar os objetos desprovidos do contexto humano. Ainda assim, a maioria dos estudiosos afirmou que a predileção de Pedro Alexandrino pela natureza-morta seria originária dos estudos com Almeida Júnior, que delegava especial atenção aos artefatos representativos da vida rural.

Antonio Parreiras e Castagneto foram dedicados seguidores do grupo de paisagistas formado por Grimm. Apesar de mais ligado a uma concepção romântica da natureza, próxima à obra de Corot e Millet, Parreiras possuía em comum com Almeida Júnior o fato de ter utilizado tons terrosos em telas da década de 1880 e optado pelo maior clareamento da paleta a partir de 1890: a dramaticidade e o empastamento dos quadros diminuía após viagem para a Europa em 1888. De volta ao Brasil, assim como Almeida, Parreiras passou a representar aspectos da vida rural paulista e fez incidir sobre o caipira um sol escaldante. Mostrou-se, porém, grande paisagista, no que difere do artista ituano. A produção paisagística almeidiana é relativamente modesta e foi desconsiderada por seus biógrafos. Além dos panoramas que figuravam nas cenas regionalistas, Almeida Júnior também pintou algumas marinhas e cenários costeiros. Elas fizeram com que o estudioso Helder Oliveira forçasse uma correlação com a trajetória de Castagneto:

“[...] podemos aproximar Almeida Júnior e Castagneto. Entretanto, não podemos esquecer que, nos exemplos de Almeida Júnior, essa vida simples consiste em retratar os caipiras e as atividades características de uma vida regional, o que inclui a sua paisagem ribeirinha e suas atividades relacionadas, como a pesca. E, mesmo no lazer de uma elite paulista, a representação está condicionada a um

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 20.

*ambiente agradável no interior da cidade. Em Castagneto, a figura humana não existe”.*⁴⁸¹

Nas paisagens almeidianas, assim como nas telas regionalistas, havia um enfoque mais aproximado e seletivo. O ituano não pintava grandes panoramas, com extensões intermináveis de natureza e um céu azul igualmente infinito. Na verdade, ele escolhia o espaço que desejava representar, fragmentando a cena, o que não aconteceria em Castagneto. Neste, a paleta de cores era reduzida e a pincelada simulava abertamente os conceitos impressionistas. Enquanto Castagneto primava pelo desenho naturalista ensinado por Grimm, a paisagem em Almeida Júnior era:

*“tomada como espetáculo cromático e diversificada. Há obras em que a pincelada para apresentar a natureza contrasta com o delineamento bem acabado das formas humanas, concebendo-as com traços mais livres, pinceladas mais soltas e gestuais, dentro daqueles novos padrões finesseculares.”*⁴⁸²

Benedito Calixto, apesar de ser também paulista e pintor de cenários interioranos, não dialogou com a obra almeidiana. Suas telas abarcavam escassamente a figura humana, principal objeto de Almeida Júnior. Calixto desejava documentar os monumentos e sítios de São Paulo, como um jornalista ou um patrimonialista, resultado mesmo de suas pinturas encomendadas para figurarem no Museu Paulista. Já o foco do ituano estava na captação do sentimento humano e dos estados da natureza. Alertamos para o artigo que ele escreveu referindo-se à produção de Calixto, no qual parecia relativamente desgostoso da mesma.⁴⁸³

Berthe (ou Bertha) Worms chegou ao Brasil em 1894, vinda da França, e logo estabeleceu residência em São Paulo. Aqui pintou espaços da capital paulista e realizou constantes exposições individuais. Devido à sua sensibilidade feminina, tornou-se concorrida retratista, especialmente das damas da sociedade cafeeira. As suas composições, voltadas para os temas da vida cotidiana, muito se assemelham à produção de Almeida Júnior, mesmo que ela mantenha o foco na existência urbana. A preferência pelos tons terra e a utilização da fatura acadêmica paralelamente aos parâmetros modernos seriam outras analogias apontadas. Vimos que Worms representou, como fez o ituano, a Rua da Tabatinguera.

⁴⁸¹ OLIVEIRA, Helder Manuel Silva. Castagneto e o contexto artístico paulista do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gbc_02.htm>. Acessado em 31 de janeiro de 2011.

⁴⁸² LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 79.

⁴⁸³ ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit. p. 298.

Oscar Pereira da Silva se mudou para a capital paulista apenas em 1896, mas é provável que algum contato com a obra almeidiana já tenha sido estabelecido em exposições oficiais da academia brasileira ou durante seus estudos em Paris. Sua pintura dialogaria em diversos aspectos com a do ituano: não apenas na fatura, como também na luz, nos traços e assuntos. *Cena de fazenda* (1896), *Consertador de porcelanas* (1894), *Criação da Vovó* (1895), *Figura* (1898), *O velho* (1898) e *Paisagem* (1895) são alguns exemplos de telas que Silva pintou ainda no século XIX. Elas teriam em comum com Almeida Júnior uma pincelada mais livre (mantendo certa obediência aos padrões acadêmicos) e a representação de temas cotidianos, figuras populares e cenas rurais. Nestes quadros Oscar mostrou uma composição praticamente idêntica à paleta almeidiana do mesmo período. Por fim, *Cena de Fazenda* (1896) foi inspirada em *Apertando o lombilho* (1895 – **Figura 162**), do ituano.



Figura 179 –
Oscar Pereira
da Silva, *Criação*
da Vovó (1895)
Fonte:
www.wikipedia.
org



Figura 180 –
Oscar Pereira
da Silva,
***Figura* (1898)**
Fonte:
http://catalogodas
artes.com.br



Figura 181 –
Oscar Pereira
da Silva,
***O velho* (1898)**
Fonte:
http://catalogo
dasartes.com.



Figura 182 –
Oscar Pereira da
Silva,
***Paisagem* (1895)**
Fonte:
http://catalogodas
artes.com.br



Figura 183 – Oscar
Pereira da Silva, *Cena*
de Fazenda (1896)
Fonte:
http://catalogodasartes
.com.br

Segundo Mario Barata, os anos de 1890 em Itu foram caracterizados por um “*colorido claro e liso devido às influências do Naturalismo e de uma reacomodação acadêmica do fim do século à pintura luminosa.*”⁴⁸⁴ Almeida Júnior foi partícipe e promotor destas mudanças. Direta ou indiretamente, as questões impressionistas inundaram sua produção, clareando a paleta realista. As transformações artísticas finesseculares foram sentidas em todo o mundo. Elas acompanhavam os avanços econômicos, urbanos, científicos e do próprio ser humano. Foram graduais e profundas. O Brasil não ficou alheio, nem mesmo o grande pintor ituano.

⁴⁸⁴ BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. v.1. p. 421.

5 CONCLUSÃO

A presente dissertação procurou mostrar que Almeida Júnior por diversas vezes combinou a fatura moderna com a tradicional em sua trajetória, evidenciando, dessa maneira, que a concepção de sua obra não deveria permanecer restrita ao aparente classicismo. O questionamento de suas telas revelou que ele não se limitara ao academicismo, ao realismo ou ao naturalismo, como afirmaram muitos de seus biógrafos; mas sim reuniu linguagens diversificadas provenientes dos diálogos estabelecidos com os mais distintos modelos pictóricos. Os seus referenciais eram múltiplos, assim como a sua produção. Uma faceta não anularia a outra, nem desmereceria qualquer parte de sua trajetória. A obra almeidiana foi, em sua plenitude, harmônica e singular.

A hipótese inicial levantada no projeto de pesquisa para o Mestrado de que o ituano teria contatado a modernidade apenas nas mostras oficiais, desmoronou. Comprovou-se que certas telas modernas observadas por Almeida Júnior não foram expostas nos salões. Ficou claro que o artista brasileiro teria, portanto, ultrapassado os limitados cânones que lhe foram impostos na academia e que o fizera por vontade própria. Após conhecer as diversas linguagens que estavam disponíveis aos seus olhos, optou por esta ou por aquela. A motivação para as constantes mudanças na paleta era advinda do gosto duvidoso de seu público. Ele demonstrou ser suficientemente hábil para transitar entre diferenciados nichos e usou tal desenvoltura a seu favor. Morreu rico e famoso. Manteve-se até a atualidade no rol dos artistas mais consagrados do Brasil.

Sabedor do aparente tradicionalismo brasileiro, mas também atento à sede paulista por reconhecimento, manifestou-se inovador e clássico ao mesmo tempo. Soube temperar sua produção comerciável com toques velados de modernidade, tornando-a, assim, original e proeminente. Estas pinceladas de contemporaneidade colocaram a obra almeidiana em evidência. Ninguém pintava como ele. Mesmo sendo artista único no cenário nacional, manteve o desenho acadêmico nos quadros expostos ou feitos a para venda, permanecendo por isso o artista mais requisitado da Paulicéia. As suas telas modernas, porém, foram obliteradas do olhar público por suas feições abertamente impressionistas, de luminosidade intensa e pinceladas rápidas.

A ideia de que o século XIX brasileiro era ainda incompreendido em sua complexidade e, por isso, mal interpretado, manteve-se durante a pesquisa. Ficou claro que o academicismo foi tão somente mais uma das vertentes pictóricas oitocentistas. A mais influente delas, é bem verdade, mas não a única. O realismo e o impressionismo teriam se manifestado na produção artística brasileira finesse secular intensamente. Não apenas

coexistiram com a produção acadêmica, como foram também compreendidos e assimilados. Fato é que o próprio Almeida Júnior desejava adotar uma fatura mais livre e reclamou das limitações do mercado brasileiro em texto para Benedito Calixto.⁴⁸⁵ Neste, lamentava o fato de que o mau gosto do público comprador obrigava o artista a pintar oleografias, comprovando que a manutenção dos traços acadêmicos nas suas obras deveu-se muito mais à exigência dos clientes do que aos seus anseios.

O cuidado de sempre questionar as obras antes de enquadrá-las em algum conceito estilístico pré-definido também foi sustentado durante todo o texto. Tal metodologia permitiu encontrar resultados inesperados e acrescentou novos dados à pesquisa. Obras anteriormente classificadas como tradicionalíssimas, quando observadas em sua essência composicional, mostraram verdadeiramente um aspecto moderno. A modernidade em Almeida Júnior estaria manifesta na sua busca permanente por referenciais atualizados, no emprego da temática realista e na fatura que tantas vezes tendeu à luminosidade impressionista. Embora na maioria das suas obras o moderno tenha se revelado veladamente, quase como um código ou um símbolo a ser desvendado, em alguns momentos ele despontou de forma explícita.

A análise comparativa das obras revelou ainda que Almeida Júnior era possuidor de vasto cabedal pictórico e que sua produção teria ultrapassado os ensinamentos acadêmicos. As viagens constantes à Europa confirmaram sua sede por conhecimento e sua busca devotada pelas novidades. A observação das telas italianas, suíças, alemãs e do impressionismo francês fez crer que a luz almeidiana, ao contrário do que sempre afirmaram seus biógrafos, não foi originária de uma miraculosa percepção da claridade tropical, mas resultado de muito estudo e da busca pela representação fiel da natureza brasileira. Como afirmou o próprio itiano em texto para Benedito Calixto:

*“[...] quando parti para a Europa a estudar pintura, já eu tinha o curso de nossa Academia de Belas Artes; pois estive em Paris seis anos aprendendo com os melhores mestres e de lá voltei ainda muito ignorante nos altos segredos da Arte e encontrando dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira.”*⁴⁸⁶

Os resultados da pesquisa permitiram desconstruir o caipirismo de Almeida Júnior e também criar uma nova interpretação de sua trajetória. Notou-se que a faceta caipira do itiano não era o retrato fiel de sua personalidade. Sim, o homem vestia-se e falava como um caipira.

⁴⁸⁵ ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

⁴⁸⁶ Ibidem.

Mas o artista foi ousado, único e não refletiu o *Jeca Tatu* tímido e ignorante descrito por Monteiro Lobato.⁴⁸⁷ Almeida Júnior foi muito além da pintura acadêmica que ainda vigorava na segunda metade do século XIX brasileiro. Inovou ao retratar os caipiras paulistas, fugindo à representação indianista oficial. Tal originalidade o auxiliou na conquista de um mercado cada vez mais extenso. O que seus conterrâneos provavelmente desconheciam era que, mesmo naquelas telas oficialmente acadêmicas, deslizava um pincel veladamente moderno.

Os resultados encontrados pela pesquisa foram, em sua generalidade, surpreendentes. Apesar da proposta inicial, não era esperado descobrir um Almeida Júnior tão moderno. O objetivo do projeto era mostrar apenas que ele tinha estabelecido algum contato com a modernidade e lhe retirar o invólucro caipira; mas tais relações se mostraram bem mais intensas do que o suposto. Ainda assim, permanece o desafio de lhe apontar a modernidade. Todos os manuais, livros e trabalhos científicos escritos sobre ele até hoje ou rechaçavam o traço moderno em suas obras ou citam alguma manifestação da modernidade como um caso isolado. Mas ficou claro que o moderno em Almeida Júnior não era exceção, e sim presença constante, fato que pode gerar muita resistência a este trabalho.

A visão de um Almeida Júnior caipira e amuado, tímido e recatado, contido e tradicionalista não foi produto de uma década. Ultrapassou os séculos e se manteve. Este trabalho buscou relativizar a produção almeidiana, mantendo-se em conformidade com os textos revisionistas sobre o século XIX e que vêm ganhando força desde a década de 1980. O objetivo não era criar um novo rótulo para o artista, mas sim levar os observadores curiosos ou mesmo os pesquisadores a olhar mais uma vez para a sua obra. Questionando-a novamente, o que ela responderia?

Por fim, atentamos para o fato de a constatação dos diálogos que Almeida Júnior travara com diferentes linguagens pictóricas só ter sido possível devido ao recurso da Internet. Não fossem suas facilidades, o exercício comparativo tornar-se-ia quase impossível. A rede *on-line* possibilitou o acesso a imagens de diferentes partes do mundo, com especial atenção para os locais que o artista visitou em vida. A localização de similitudes composicionais e analogias pictóricas tornou-se tarefa bem menos árdua do que se mostraria há 20 anos atrás. Ainda assim, a visita a Museus, Pinacotecas, coleções e exposições em Paris, São Paulo e no Rio de Janeiro certamente se mostraria vantajosa para a pesquisa, já que somente a observação *in loco* das obras tornaria possível analisar pinceladas e cores exatamente da

⁴⁸⁷ LOBATO, Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

maneira como elas se apresentam, sem distorções causadas por lentes fotográficas ou pela própria resolução das imagens.

Excepcionalmente, a falta de recursos impossibilitou tal empreitada. Não apenas a visita às instituições foi prejudicada, como também a compra de livros ou catálogos sobre Arte, que possuem preços elevados. A observação destes volumes, os quais também faltam às bibliotecas mineiras, poderia trazer o conhecimento de outras telas e a descoberta de novos diálogos. De qualquer maneira, coletando esforços para viajar a São Paulo, comprar tomos importantes e visitar as bibliotecas belo-horizontinas de vulto, foi possível congregiar vastas informações sobre a cultura visual da segunda metade do século XIX. Um panorama da civilização pictórica pela qual Almeida Júnior transitou foi então produzido, seguido por um apanhado dos artistas e das obras que circulavam pelos salões de arte oficiais ou pela informalidade.

Além das dificuldades financeiras, o espaço e o tempo dedicados à pesquisa mostraram-se curtos. Muitas informações tiveram de ser abdicadas para que a dissertação se adequasse às exigências de páginas e ao período de estudos na Universidade. Não houve possibilidade de visitar todas as instituições que guardam obras almeidianas ou para sair à busca de livros raros a serem garimpados nos sebos brasileiros. Para os que almejam continuar nesta vereda, torna-se necessário buscar maiores similitudes e novos diálogos. É possível perceber, na análise atenta de diferentes obras, que ocorrem repetições constantes de certos padrões artísticos advindos do contexto pictórico europeu. Partindo do pressuposto de que cada pintor interpretaria aquela cultura visual a partir de seus próprios conceitos e de sua trajetória como artista, tornar-se-ia possível descobrir múltiplos diálogos. Observar como os padrões visuais se repetem na comunidade artística atuante no Brasil da segunda metade do século XIX seria, portanto, esforço a ser ainda empreendido pelos pesquisadores.

BIBLIOGRAFIA

ACQUARONE, Francisco. **História da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: O. Mano, 1939. 276p.

_____. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, [19--]. 253p.

ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1941.

ALFREDO, Fátima. **Candido Caetano de Almeida Reis**. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ar.htm. Acessado em 4 de abril de 2011.

ALMEIDA, Washington Perry de. A Armada Imperial no Segundo Reinado. **Revista do IHGB**, v.314, jan./mar. 1977, p.149-182.

ALMEIDA JUNIOR. **Almeida Jr**. São Paulo: Art. Ed.: Círculo do Livro, 1985. [45]p. de estampas (Grandes artistas brasileiros).

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 326p. (Debates; 27)

_____. A luz de Almeida Júnior. **Revista USP**. São Paulo, n.5, p.57-60, mar./abr. /maio, 1990.

AMARAL, Aracy. (Org.). **Artes no Brasil no século XIX**: um ciclo de palestras. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Aracy; LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Júnior**: um artista revisitado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000. 51p.

AMORA, Antonio Soares. **Classicismo e romantismo no Brasil**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. 147p.

ANDRADE, Mário de. As artes plásticas no Brasil. **Revista da Academia Paulista de Letras**, São Paulo, ano 7, n.26, p.22-31. 1944.

ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. **Revista do Brasil**, São Paulo, v. 24, n.96, dez. p. 388-389. 1923.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992. 510p.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Araújo Porto-Alegre: precursor dos estudos de História da Arte no Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v.184, jul./set. 1944, p.119-133.

ANTONIO, Jorge Luiz. **Almeida Júnior através dos tempos**: morte e glória de Almeida Júnior (1850-1899). São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 1983. 126p.

_____. Almeida Júnior: um pintor que não foi caipira. **A Voz de Itu**, Itu-SP, 08 jan. 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 739p.

AULER, Guilherme. **Os bolsistas do imperador**. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956. 79p.

AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior: o romance do pintor**. São Paulo: Editora Própria, 1985. 123p.

_____. A noiva. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, ano 30, v.82, 1973. p. 119-128.

AZZI, Riolando. D. Pedro II perante os institutos religiosos do Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v.316, jul./set. 1977, p. 124-151.

_____. D. Pedro II e a reforma do clero do Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, n.314, jan./mar. 1977, p.22-44.

BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. v.1. p. 377-451.

_____. Artes Plásticas de 1808 a 1889. In: **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1967, t.2, v.3.

_____. Considerações sobre a pintura e a escultura no Segundo Reinado e sobre a necessidade de melhor conhecimento da contribuição dos artistas itinerantes ou imigrantes no Brasil. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I, p.189-202.

_____. Indicações para estudo: do romantismo às últimas tendências do século XIX com Almeida Jr. e início de Visconti. **As artes no Brasil no século XIX**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 41-44.

_____. Pintura e escultura no Reinado de D. Pedro II. **Anuário do Museu Imperial**, Petrópolis, v.21-31, 1970.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Arte-Educação no Segundo Reinado. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I, p.7-30.

_____. **Arte-educação no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 132p.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes**. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 228p.

_____. **Gênios da pintura: românticos e realistas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

_____. **Gênios da pintura: impressionistas e pós-modernistas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm. Acessado em 7 de julho de 2011.

BAXANDALL, Michael. Introdução: linguagem e explicação. In: BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.31-43.

BENEZIT, Emmanuel. **Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers**. Paris: Grund, 1976

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O mecenato artístico de D. Pedro II e o projeto imperial. **19&20**. Rio de Janeiro, v.1, n.1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedito.htm. Acessado em 8 fev. 2010.

BISPO, Antonio Alexandre. Artistas brasileiros em Paris na década de 70 do século XIX. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899): cultura caipira, Montmartre e Salon. Música e pintura. **Revista Brasil-Europa**, Ano 8, n.121, 2009. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>. Acessado em 16 de agosto de 2010.

BRAGA, Teodoro José da Silva. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRASIL. Instituto Nacional de Artes Plásticas. **Projeto Arte Brasileira: academismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986. 56p.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: Editora Edusc, 2004. 264p.

CALMON, Pedro. **História Social do Brasil: espírito da sociedade imperial**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002. v. 2.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. 291p.

CAMPOS, Ernesto de Souza. José Ferraz de Almeida Júnior. **Revista do IHGSP**, v. 50 (L), 1951-1953. p. 91-100.

CARDOSO, Rafael. O derrubador brasileiro de José Ferraz de Almeida Júnior: um certo brasileiro. **Nossa História**, São Paulo, n.8, p.24-27, jun/2004.

_____. A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico. Rio de Janeiro, **19&20**. v. III, n.1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm. Acessado em 15 de fevereiro de 2011.

CARRADORE, Hugo Pedro. **Os caminhos de Almeida Júnior: o criador do realismo brasileiro**. Piracicaba: Prefeitura de Piracicaba, IHGP, 2001.

CASTRO, Sílvio Rangel de. **A arte no Brasil: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

CATALOGUE ILLUSTRÉ. **Exposition des beaux-arts: salon de 1889**. Paris, 1889.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et “Les Prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle**: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866 - 1944). Paris: Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999. (Tese de doutorado em História da Arte).

_____. A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. In: PEREIRA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto (Org.). **Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2003. p.49-58.

_____. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p.69-92.

CHIARELLI, Tadeu. **De Almeida Jr. a Almeida Jr.**: a crítica de arte de Mário de Andrade. 1996. 512f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo.

_____. **Um jeca nos vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995. 261p.

_____. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga; CHIARELLI, Tadeu. **A arte brasileira**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1995. 270p.

CIVITA, Victor (ed.). **Arte no Brasil**. São Paulo: Nova Cultura, 1986.

CLARK, T. J.; MICELI, Sérgio. **Pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 471p.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. 114p.

_____. Manet: o enigma do olhar. In: AGUIAR, Flávio; NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. 495p.

_____. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes: exemplos do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>. Acessado em 2 de fevereiro de 2011.

COSTA, Emília Viotti da. Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX. **Revista de História**, São Paulo, n.142-143, dez.2000. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n142-143/a08n1423.pdf>>. Acessado em 20 de setembro de 2010.

COSTA, Maria Cristina Castilho. O retrato no século XIX em São Paulo: um perfil sociológico. In: **Dezenovevinte: uma virada no século**. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p. 21-24.

COSTA, Tristão Mariano da. Um artista ituano. **Almanach Literário de São Paulo**, 1877.

COURBET, Gustave. **Gustave Courbet (1819-1877)**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 32p.

CRIVILIN, Tânia Maria. O modelo e os caipiras de Almeida Júnior: uma análise dos aspectos da moda. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18, 2009, Salvador. **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2009, p.2742-54.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Fisionotipo e fisionotrafo: métodos práticos para desenhar retratos. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I, p. 31-36.

DEAECTO, Marisa Midori. A Livraria Francisco Alves em São Paulo: os meios de expansão da leitura e o desenvolvimento do mercado livreiro (1894-1917). In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1, 2004, Rio de Janeiro. **Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004, p. 1-18.

_____. Anatole Louis Garraux e o comércio de livros franceses em São Paulo (1860-1890). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.28, n.55, jan./jun. 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v28n55/a05v28n55.pdf>>. Acessado em 17 out. 2010.

DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga; Guimarães, Júlio Castañon; LINS, Vera. **Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. 383Pp.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989. 307p.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e a sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002, p.147-156.

_____. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002, p. 9-40.

_____. A construção simbólica da Nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio

de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002, p. 179-194.

_____. O ensino acadêmico e o ambiente artístico no Rio de Janeiro através das Exposições Gerais. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/ DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 174-185.

FERREIRA, Félix. Exposição do Sr. Almeida Júnior em 1882. In: **Bellas Artes: estudos e apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/felixferreira_ba_arquivos/felixferreira_aj.htm Acessado em 27 de outubro de 2010.

FONSECA, Roberto Piragibe da. O imperador no exílio. **Revista do IHGB**, n.314, jan./mar. 1977, p. 259-267.

FRASCINA, Francis. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 297p.

FREIRE, Ezequiel. Os caipiras negaceando por Almeida Júnior. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 132, 1950. p. 5-11.

FREIRE, Laudelino. A pintura no Brasil. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, jul. 1917, n. 19, p. 392-398.

FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. **Almeida Júnior, uma alma brasileira?** 2006. 264f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GALLUZZI, Tânia. Um olhar atual sobre a arte de Almeida Júnior. **Revista Abigraf**, São Paulo, v.25, n.186, jan./fev., p.16-25, 2000.

GALVÃO, Alfredo. Almeida Júnior: sua técnica, sua obra. **Revista do IPHAN**, n. 13. Rio de Janeiro, 1956, p. 215 a 224.

_____. José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo. In: SOUZA, Wladimir Alves de. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 48 a 55.

_____. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Império. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I, p.49-94.

_____. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: [s.n], 1934. 142p.

GARNER, Lydia Magalhães Nunes. O Conselho de Estado de D. Pedro II. **Revista do IHGB**, Tomo 154, n. 381, out./dez. 1993, p. 213-231.

GOMES, Antônio de Carlos. Os heróis das artes: José Ferraz de Almeida Júnior. In: AMARAL, Tancredo do. **História de São Paulo ensinada pela biografia de seus vultos mais notáveis**. 2. ed. São Paulo: Alves & Cia Editores, 1895, Cap. VIII, p.216-223.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabara: artes plásticas no século XIX. In: PEREIRA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto (Org.). **Anais do XXIII Colóquio de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2003. p.187-194.

HADDAD, Jamil Almansur. Correspondência inédita de Almeida Júnior. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1958.

HAUSER, Arnold; CABRAL, Álvaro. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1032p.

_____. **Teorias da arte**. 2. ed. Lisboa: Presença, 1998. 457p.

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/brazon.htm>>. Acessado em 26 de janeiro de 2011.

IANNI, Octavio. **Uma cidade antiga**. 2. ed. Campinas: Unicamp, Centro de Memória, 1996. 139p.

IPANEMA, Marcello. A imprensa no Segundo Reinado. **Revista do IHGB**, n. 314, jan./mar. 1977, p. 226-258.

JANSON, Horst Woldemar. **História geral da arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 3.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens. **Revista Art Cultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan./jun., p. 97-115, 2006.

LACOMBE, Lourenço Luiz. A família imperial. **Revista do IHGB**, n. 314, jan./mar. 1977, p. 137-148.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. O Segundo Reinado. **Revista do IHGB**, n. 332, jul./set. 1981, p. 181-191.

LAPA, José Roberto do Amaral. Século XIX: o universo da pobreza humana. In: **Artes no Brasil no século XIX: um ciclo de palestras**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 45-51.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 518-524.

_____. A pintura de temática religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: uma abordagem contemporânea. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/txt_reginaldo.htm>. Acessado em 25 de janeiro de 2011.

_____. O estudo dos estados da alma durante a formação do pintor na Academia Imperial das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/alma_rrl.htm>. Acessado em 24 de janeiro de 2011.

_____. O uso da gravura de temática religiosa na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/reginaldo_gravura.htm>. Acessado em 25 de janeiro de 2011.

_____. A contribuição das Escolas Artísticas europeias no ensino das artes no Brasil oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/escolas_reginaldo.htm>. Acessado em 11 de março de 2011.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico, catálogo de artistas e obras entre 1840 - 1884**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990. 317p.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959. 275p.

_____. Almeida Júnior. **Revista Paulistânia**, São Paulo, v. 34, maio/jun. 1950. p. 4-8.

_____. Almeida Júnior. **Revista do Brasil**, São Paulo, jan. 1917, p. 35-52.

LOBO, Pelágio. José Ferraz de Almeida Júnior: alguns subsídios para a biografia do insigne artista. **Revista Paulistânia**, v. 34, maio/jun. 1950. p. 25-26.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior**. 1980. 632f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Contribuição à cultura paulista. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 abr., p.16. 1980.

_____. Entre um século e outro: abertura para a modernidade. In: **Dezenovevinte: uma virada no século**. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p. 4-7.

_____. Almeida Júnior e a expressão de valores. In: **José Ferraz de Almeida Júnior: um artista revisitado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000. p. 13-21.

_____. Almeida Júnior: uma iconografia da zona rural. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1977. p. 4.

_____. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. 336p.

LUZ, Ângela Ancora do. **Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005. 251p.

MAINARDI, Patricia. **The end of the Salon: art and the State in the Early Third Republic.** University of Cambridge, 1994.

MALTA, Marize. A iconografia dos objetos decorativos na pintura acadêmica. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 12, 2006, Rio de Janeiro. **Anais do XII Encontro Regional de História.** Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2006, p.1-10.

MARTINS, Luís. Almeida Júnior. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940, p.5-22.

_____. **Arte e polêmica.** Curitiba: Guaíra, 1942.

MAURO, Frederic. **O Brasil no tempo de dom Pedro II: 1831-1889.** São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1991. 263p.

MELLO JUNIOR, Donato. O derrubador brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1980.

_____. O pintor Almeida Júnior e o imperador D. Pedro II. **Revista do IHGB**, n. 337, out./dez. 1982, p. 185-192.

_____. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO, 1984, Rio de Janeiro. **Anais do I Congresso de História do Segundo Reinado.** Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984, v. I, p. 203-352.

MICELI, Sergio. Mecenato e colecionismo em São Paulo. In: **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 11-49.

MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. **Arte do século XIX.** São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 223p.

MILLIET, Sérgio. Almeida Júnior. In: **Pintura quase sempre.** Porto Alegre: Globo, 1944. p. 246-252.

MIRABENT, Isabel Coll. **Saber ver a arte neoclássica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. 78p.

MORALES DE LOS RIOS FILHO. **O Rio de Janeiro imperial.** 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks: UniverCidade Ed., 2000.

MOLAR, Jonathan de Oliveira. “Sou caipira pira pora...”: representações sobre o caboclo, do parasita da terra a paradigma da realidade nacional (1889-1945). **Discursos fotográficos**, Londrina, v.5, n.7, p.125-141, jul./dez. 2009.

MORAIS, Frederico. Almeida Jr.: especulações. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1976.

_____. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro:** da missão artística francesa à geração 90: 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 559p.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. O espetáculo, em São Paulo e sua província, no século XIX. **Artes no Brasil no século XIX:** um ciclo de palestras. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 19-27.

MUGNAINI, Túlio. Almeida Júnior: príncipe da pintura brasileira. **Revista Paulistania**, v. 34, mai./jun. 1950. p. 10-11.

_____. A arte de Almeida Júnior: sua técnica e sua escola. **A Gazeta**, São Paulo, 7 mai. 1955.

NARDY FILHO, Francisco. Um anúncio de Almeida Júnior. **Revista Paulistania**, v. 34, mai./jun. 1950. p. 9.

NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). **Oitocentos:** Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 72-86.

NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 10 fev. 2010.

NÉRET, Gilles. **Edouard Manet:** o primeiro dos modernos. Köln: Taschen, 2003. 96p.

OLIVEIRA, Helder Manuel Silva. Castagneto e o contexto artístico paulista do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gbc_02.htm>. Acessado em 31 de janeiro de 2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Âncora da. **História da arte no Brasil:** textos de síntese. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. 232p.

PAIVA, Hely Faria. Almeida Júnior: pintor brasileiro. **Revista Paulistânia**, v. 34, maio/jun. 1950. p. 12.

PALAGRECO, C. A partida da monção. **Correio Paulistano**, São Paulo, 6 jan. 1898, p.1.

PEREIRA, Sonia Gomes; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Arte brasileira no século XIX.** Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128p.

_____. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 530-545.

_____. História, arte e estilo no século XIX. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.1, 2006, p.128-141.

_____. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 617-638.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior**. 2007. 261f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: pasado y presente**. Madrid: Catedra, 1982.

PHILIPPOV, Karin. **Saudade**. 2006. 104f. Trabalho de Conclusão de Curso – FAAP, São Paulo.

_____. A Saudade de José Ferraz de Almeida Junior: uma análise dos aspectos iconográficos. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3, 2007, Campinas. **Anais do III Encontro de História da Arte**. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Universidade Estadual de Campinas, 2007, p.514-521.

_____. Saudade e Nhá Chica: duas cenas de gênero de José Ferraz de Almeida Júnior. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_kp_aj.htm>. Acessado em 10 de março de 2011.

PONTUAL, Roberto. A crítica em foco nas últimas edições. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1980.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro, feitos por ordem de Sua Majestade Imperial, o senhor D. Pedro II, Imperador do Brasil, 1853. **Revista Crítica de Arte**, nº 4, 1981. Associação Brasileira de Críticos de Arte.

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

REIS JUNIOR, José Maria dos. **História da pintura no Brasil**. São Paulo: Leia, 1944. 409p.

REIS, Vicente. O Rio de Janeiro no crepúsculo da monarquia: aspectos de sua vida social e comercial. **Revista do IHGB**, n. 345, out./dez. 1984, p.7-83.

REVISTA DO IHGB. **Número especial comemorativo dos 100 anos de nascimento de D. Pedro II**. Rio de Janeiro. Tomo 98, v. 152, 1925.

REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 560p.

REYNOLDS, Donald; CABRAL, Álvaro. **A arte do século XIX**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. 138p.

RIZZI, Patrícia. Resgatando a história de Almeida Júnior. [**Jornal desconhecido**], 1999.

ROQUETTE, José Ignácio; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Código do bom-tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 400p.

SÁ, Ivan Coelho de. O pompierismo francês e suas relações com a pintura acadêmica brasileira do século XIX. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p.157-164.

_____. O processo de “desacademização” através dos estudos de modelo vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm. Acessado em 6 de julho de 2011.

SAMPAIO, Antonio-Gomes d’Azevedo ; LAFFITTE, Pierre. **Essai sur l’histoire du positivisme au Brésil**. Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31746658z>. Acessado em 24 de maio de 2011.

SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida do caipira em obras de Almeida Júnior**. Itu, SP: Editora Ottoni, 2010. 166p.

SANTA ROSA, Nereide Schilaro. **José Ferraz de Almeida Júnior**. São Paulo: Moderna, 1999. 31p.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império**. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p.127-146.

SANTOS, Francisco Marques. O progresso material no Segundo Reinado. **Revista do IHGB**, v. 276, jul./set. 1967, p. 130-139.

SÃO PAULO. Prefeitura Municipal da Estância Turística de Itu. **Almeida Júnior: síntese da alma paulista**. 2006.

SÃO PAULO. Prefeitura Municipal da Estância Turística de Itu. **Almeida Júnior: homenagem ao centenário de morte do pintor ituano (edição especial): 1899-1999**. nov. 1999.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 360p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 623p.

SILVA, Gastão Pereira da. **Almeida Júnior: sua vida, sua obra**. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1946. 159p.

SILVA, Luis Antônio Gonçalves da. História da Arte no Brasil e fontes para seu estudo. **Revista Múltipla Brasília**, v.9, n.14, jun. 2003, p.65-86. Disponível em: <http://www.upis.br/revistamultipla/multipla14.pdf>. Acessado em 10 de janeiro de 2011.

SILVA, Rosângela de Jesus. A crítica de arte de Angelo Agostini. In: PEREIRA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto (Org.). **Anais do XXIII Colóquio de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004. p.409-416.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social (Revista de Sociologia da USP)**, v. 17, n. 1, p. 343-366.

SINGH JR., Oséas. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. 2004. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. O tempo cobrindo a beleza. **Revista Boavida**, Itu, 1999. p. 2-7.

_____. O século 19 é um Baile de Máscaras. **Boavida Magazine**, Itu, nov. 1999. p. 4-7.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 248p.

SOUSA, J. Baptista de. José Ferraz de Almeida Júnior. **A Federação**, Itu, 8 mai. 1950.

SOUZA, Luis de Castro. Dom Pedro II: do nascimento à puberdade. **Revista do IHGB**, Tomo 164, v. 420, jul./set. 2003, p. 207-224.

SQUEFF, Letícia Coelho. Uma coleção da Academia: a Coleção Escola Brasileira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 365-376.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Artistas em São Paulo na virada do século XIX. **Dezenovevinte**: uma virada no século. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 1986. p.16-20.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle. José Ferraz de Almeida Júnior. In: Antiquilhas de São Paulo. **Revista do IHGSP**, v. 47, 1950. p. 81-99.

TAVARES, Augusto de Lyra. O Segundo Reinado e a unidade nacional. **Revista do IHGB**, n. 314, jan./mar. 1977, p. 268-284.

TEIXEIRA, Oswaldo; REAL, Regina Monteiro; COSTA, Ligia Martins. **Um século de pintura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Museu Nacional de Belas Artes. 1950.

TINTELNOT, Hans. **Do neoclassicismo à arte moderna**. Lisboa: Verbo, 1972. 2v.

TORAL, André A. No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". **Humanitas (FFLCH/USP)**, v.5, n.10, 2007, p.39-49.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. O ensino superior no contexto social, cultural e político no Império. **Revista do IHGB**, Tomo 157, n. 390, jan./mar. 1996, p. 137-155.

VIANNA, Ernesto da Cunha de Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. **Revista do IHGB**, Tomo 78, n. 132, 1915, p. 505-608.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas; MENICONI, Rodrigo Otávio de Marco; ALVAREZ, Reynaldo Valinho; CAMPOFIORITO, Quirino. **A luz da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 1994.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 278p.

ZILIO, Carlos. A modernidade efêmera: anos 80 na Academia. In: SEMINÁRIO ESCOLA DE BELAS ARTES 180. Rio de Janeiro. **Anais do Seminário 180 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p.237-242.

ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 328p.

Sites visitados (Webgrafia):

Web site da Biblioteca Nacional Francesa:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1090995/f1.image>. Acessado em 27 de agosto de 2011.

Web site do Internet Archive:

http://www.archive.org/stream/catalogueillustr1887soci/catalogueillustr1887soci_djvu.txt. Acessado em 24 de maio de 2011.

Web site do Ministério da Cultura da França:

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=Cote&VALUE_98=F/21/*7657. Acessado em 13 de maio de 2011.

Web site da Revista DezenoveVinte: <http://www.dezenovevinte.net/egba>. Acessado em 18 de julho de 2011.

Web site da Revista DezenoveVinte: <http://www.dezenovevinte.net>. Acessado durante todo o trabalho.

Web site da Revista Veja:

http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/vejasp/450_ano/textos/memorias/como_surgiu. Acessado em 30 de maio de 2011.

Web site do US Archive:

<http://ia600304.us.archive.org/5/items/lesalonde189100prouuoft/lesalonde189100prouuoft.pdf>. Acessado em 04 de junho de 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Carta de Almeida Júnior a Benedito Calixto

ALMEIDA JÚNIOR. A Benedito Calixto. **Correio Paulistano**. São Paulo, 3 agosto 1890. 1º cad. 7ª col., p. 2 e 1ª col., p.3. Apud LOURENÇO, Maria Cecília. **Almeida Júnior: um criador de imaginários**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. p. 298.

Só ontem à noite, estando a conversar com um amigo, foi que incidentalmente tive conhecimento do artigo inserido no *Estado* de 29 do mês findo e assinado “Tagarella”. Nesse artigo, que suponho ser do sr. Filinto de Almeida, teve o autor o mau gosto e crueldade de querer fazer de mim “gato morto”, para amesquinhar o talento de meu colega Benedito Calixto, colocando ao mesmo tempo em situação dúbia, desagradável e pouco digna.

É no que não poderia eu consentir, sob pena de deixar exposto o meu critério e a minha lealdade a perigos menos lisonjeiros por parte do público.

Por isso, sou forçado a sair do natural retraimento em que vivo para vir safar o meu nome da alternativa desonrosa em que o colocou o crítico do *Estado*.

Não intervirei na discussão senão quanto baste para explicar os fatos que me dizem respeito.

Antes de tudo, devo pedir perdão ao meu distinto colega Benedito Calixto, da amargura involuntária que lhe causei, ou melhor, que outrem lhe causou, servindo-se do meu insignificante nome.

Imagino a decepção que havia ele de ter sentido vendo desmentidos por um conceito ulterior aos meus juízos lisonjeiros acerca de seu talento e de seus progressos artísticos; juízos que embora sem valor algum de crítica, o meu colega teve a gentileza de invocar em defesa daqueles fatos desconhecidos pelo articulista do *Estado*.

E já quem a propósito, embora reconheça que a minha opinião pouco adiante à fama do meu colega, confirmo em tudo os lisonjeiros conceitos que tenho por vezes emitido acerca das suas aptidões e dos seus progressos.

Sei que o meu colega não é um mestre na nobre e difícil arte da pintura, assim como eu não sou, nem no Brasil ninguém é, e mesmo na Europa, pouquíssimos o são; mas daí, a negar-se talento e a dizer que seus últimos trabalhos expostos são “verdadeiras botas”, há uma severidade excessiva que descamba para a injustiça.

Se me é permitido julgar pela minha própria experiência, direi que quando parti para a Europa a estudar pintura, já eu tinha o curso de nossa Academia de Belas Artes; pois estive em Paris seis anos aprendendo com os melhores mestres e de lá voltei ainda muito ignorante nos altos segredos da Arte e encontrando dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira.

Eu não poderei, pois, desconhecer o talento de meu colega Benedito Calixto, vendo a ele com dezoito meses apenas de aprendizagem em Paris faz o que faz.

Pelo contrário, foi o que sempre afirmei, e aqui repito: que os seus quadros revelam muito talento, apesar de alguns defeitos; que as suas paisagens do natural, principalmente, revelam muita observação, muito estudo; que, embora se lhe possa “notar” uma certa crueza de tons, eles dão entretanto o sentido da realidade e têm o caráter da natureza brasileira. Isto já é muito.

E ainda que tenha o prazer de louvar no meu talentoso colega a orientação que ele dá aos seus estudos, procurando observar, sentir, inspirar-se no natural e reproduzi-lo; embora, à vezes, parece que se submete à necessidade de um artista pobre de armar a efeito perante o mau gosto muitas vezes intolerável do público que compra as obras de arte e faz viverem os artistas.

Essa opinião não foi desfeita, antes confirmada pelas paisagens do meu colega, recentemente expostas e que deram ocasião à crítica aludida.

Não direi que sejam trabalhos perfeitos, mas que revelam adiantamento, progresso e talento do autor, isso revelam; ou eu não sei o que sejam o talento artístico e a técnica de pintura.

Confirmo, pois, o que disse dos aludidos trabalhos: “que são a melhor coisa que tenho visto” do meu colega; e isso sem incorrer em contradição.

Tudo é relativo no julgamento de obras de arte; e foi sob esse ponto de vista que eu aplaudi o merecimento das telas de Calixto, atendendo “principalmente” ao meu brevíssimo tirocínio artístico sob a direção de mestres competentes.

Não posso, pois, levar a bem que o crítico do Estado invoque o meu testemunho e declare “de pleno acordo com o seu”, em um artigo em que qualifica de “verdadeiras botas” os quadros de meu talentoso colega.

“Como diabo se poderão julgar estas coisas?”, pergunta o crítico ao terminar o artigo.

Da seguinte maneira:

- Em primeiro lugar, afirmando eu que não procurei o crítico para declarar-me “de pleno acordo” com seu artigo, como se poderia depreender da leitura do mesmo, mas que esta declaração fiz-la já não me lembro se em um encontro casual de rua, ou se, fortuitamente, em minha casa no dia em que saiu publicado o referido artigo. Como quer que fosse, lembro-me bem de que a conversa em que aquilo disse tinha um caráter puramente particular, estando eu muito longe de imaginar que fosse mais tarde trazida a público.

Se eu tal imaginasse, teria sido mais explícito em meu pensamento – que era notar a propriedade do símile empregado pelo crítico para dar a idéia da impressão que a gente de gosto educado deve causar à vivacidade do colorido das telas de Benedito Calixto; mas teria igualmente salientado as qualidades das mesmas telas que posso indicar de modo largo dizendo: - desenho em geral é bom, e merece em certos pontos os mais francos elogios dos entendidos na difícil arte da qual afirmava Ingres, nesse conceito que ainda hoje se vê gravado na Academia de Belas Artes – *Le dessin c’est la probité de l’art*.

A restrição única dos meus elogios à bondade do desenho consistiria em dizer: há nos primeiros planos uma certa dureza nas linhas, com que o artista procura obter a “energia” que deve salientar estes planos e que, a meu ver, conseguiria com muito mais propriedade artística pela maneira de “modelar”.

É próprio de um jovem artista talentoso e inexerto impressionar-se com o seu trabalho e procurar dar-lhe relevo pela energia de certas expressões; no caso de Benedito Calixto, é uma exagerada nitidez das linhas dos primeiros planos, degenerando em sequidão.

Quanto ao colorido, possuem as telas do meu colega certos trechos muito louváveis; mas noto em geral a crueza dos tons. Este é defeito de muitos mestres, sendo que outros incidem no defeito oposto: de só pintar em tons neutros.

Aqui vem a propósito observar a ver nos artistas certos efeitos que são verdadeiras jaças do talento e, portanto, incorrigíveis; outros defeitos, porém, facilmente sanáveis,

dependem já da inexperiência do artista, já do que meio em que ele vive ou de ambas as coisas conjuntamente.

É o caso do meu colega santista: a demasia do seu colorido posso atribuir, presumo, primeiro ao seu pequeno tirocínio, à deficiência da prática idônea da observação tanto da natureza como das obras-primas d'arte que a reproduzira; em segundo lugar, e principalmente, a influência do meio antiartístico em que vive Calixto, em que vivemos artistas brasileiros.

Não é o meu colega, não somos nós, que nos inspiramos nas oleografias estrangeiras para temperar o colorido das nossas paletas; é, pelo contrário, nosso povo inculto ainda pelas finezas d'arte, que nos pede, que nos compra, que nos exige – oleografias.

O brasileiro gosta de cores vivas: basta olharmos para a pintura externa dos nossos prédios, para os motivos da decoração de interior das casas, para a espetacular toaleta das senhoras: em tudo domina o tom de oleografia, o gosto pelas cores fortes, o desdém pelos tons médios.

Parece que não estão os nossos nervos ópticos ainda suficientemente educados para sentirem a impressão delicada dos tons neutros.

Eis porque, por exemplo, os trabalhos de meu colega Rossi não têm sido devidamente apreciados entre nós, não obstante ser este artista um fino observador da natureza e um criterioso artista.

Eis porque o meu colega Calixto tende naturalmente a afeiçoar as suas obras ao gosto do público.

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

Isto parece lógico, se não perante a religião da arte, pelo menos perante a inexorabilidade do estômago; principalmente quando, como no caso do meu colega, a gente sente a fome pelo estômago dos filhos.

Eu, permita-me trazer-me como exemplo, eu pinto retratos que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que, entretanto, agradam a quem m'os paga – e não agradariam se não fosse um tanto oleografados – ao gosto do freguês.

O freguês! Aí está quem carrega de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro! Se lhermos um quadro como o obtivemos da natureza, em toda sinceridade, simples, de tons neutros, o freguês não quer, e ficaríamos nós de estômago vazio, a ver navios, e as nossas telas pelas paredes do ateliê, entregues a nossa exclusiva admiração e às teias de aranha.

O defeito, pois, assinalado pela crítica nas paisagens do meu colega depende, pois, menos dele, ou de seu talento, do que do meio em que trabalhamos.

É de esperar que esse defeito seja sanado no dia em que Benedito Calixto, despreocupado com o gosto do freguês, se resolver a modificar a sua maneira de colorir.

Persevere o meu colega na observação da natureza, tenha confiança no seu talento e emancipe-se do público; tais seriam os meus conselhos se eu não soubesse quanta verdade encerra sentença do outro que dizia: *Primo vivere, deinde...*

E esta é desgraçadamente a triste contingência dos artistas brasileiros.

Aceite o distinto colega a afirmação da minha estima pelo seu talento.

Almeida Júnior. São Paulo, 2 de agosto de 1890.

ANEXO B – O testamento de Almeida Júnior

Apud AZEVEDO, Vicente de. **Almeida Júnior**: o romance do pintor. São Paulo: Editora Própria, 1985. p. 110-113.

Eu José Ferraz de Almeida Júnior, estando, isto é, sentindo-me doente, porém de pé e em gozo de minhas faculdades mentais, e empreendendo uma viagem à Europa, faço este meu testamento, e disposição de minha última vontade na forma seguinte: Declaro que sou natural desta cidade de Itu, filho legítimo de José Ferraz de Almeida e sua mulher dona Ana Candida do Amaral Souza, esta á falecida. Sou solteiro e não tenho herdeiros descendentes, sendo meu pai único herdeiro legal, só dispondo da terça parte de meus bens, e assim faço pelo modo seguinte: Deixo dez contos de reis para a educação do menino Mario, filho de Rita de Paula Ibarra, cuja quantia será entregue ao meu amigo Doutor João de Sampaio Vianna para ser aplicada naquela educação como melhor entender. Caso faleça o legatário antes de ser aplicada, toda, ou em parte daquela quantia, a que existir será entregue à Santa Casa de Misericórdia de Itu. Deixo mais a quantia de dois contos de reis a Chica de Nha Lima, conforme é conhecida em Itu, pessoa em cuja casa atualmente mora em (sic) meu pai. Deixo ainda dois contos de réis ao menino Benedito, filho de minha sobrinha Maria Carmelina do Prado Souza.

O remanescente da terça será distribuída, metade aos pobres da cidade de Itu e outra metade aos pobres da Capital deste Estado, no inteiro arbítrio de meu testamenteiro. Caso faleça meu pai, sem que eu tenha reformado este testamento, quero que outras duas terças partes de meus bens sejam distribuídas, como de direito, aos meus sobrinhos, tendo estes somente usufruto dos rendimentos de seus quinhões, e para isso fica encarregado João Fermano (sic) de Souza, casado com minha dita sobrinha Maria Carmelina, ou pessoa por ele nomeada, e em falta dele, ou de pessoa nomeada por ele, seja a administração entregue pelo Juízo de Órfãos a qualquer parente ou pessoa habilitada. Por morte dos meus sobrinhos, que são quatro, o legado será dividido em duas partes iguais, ficando uma parte para seus herdeiros necessários e outra para ser empregada para a criação ou manutenção de um Liceu de Artes e Ofícios na cidade de Itu, sendo também empregada a outra parte quando aqueles meus sobrinhos não deixem herdeiros necessários. Nomeio para meus testamenteiros em primeiro lugar o Doutor João de Sampaio Vianna, em segundo, Augusto Rodrigues dos

Santos, e um terceiro João Fermiano de Campos, digo (sic) Souza. São estas as disposições de minha última vontade, que esperarei sejam fielmente cumpridas. Foi este escrito por Joaquim Vaz Guimarães e vai por mim somente datado e assinado. Itu, quinze de Abril de mil oitocentos e noventa e seus. (a) José Ferraz de Almeida Júnior.

[...] e nesta aprovação assina o testador com as testemunhas presentes José da Costa Falcato, Antonio Pereira da Silva, Carlos Grellet, Benedito Damasio Leite, Tristão Grellet, todos domiciliados nesta cidade, conhecidos de mim Joaquim Vaz Guimarães, Tabelião o escrevi e assino em público e razo. Em testemunho de verdade (estava o sinal público) Joaquim Vaz Guimarães – José Ferraz de Almeida Júnior – José da Costa Falcato – Antonio Pereira da Silva – Carlos Grellet – Benedito Damasio Leite – Tristão Grellet. – Testamento de José Ferraz de Almeida Júnior, feito e aprovado por mim, Tabelião, cosido em cinco pontos de linha branca e lacrado com cinco pingos de lacre encarnado por lauda na forma do estilo. Itu, quinze de abril de mil oitocentos e noventa e seis. O Tabelião Joaquim Vaz Guimarães.

Aberto na presença do M. Juiz no dia 14 de novembro de 1899 nesta cidade de S. Paulo, no edifício do Fórum em a sala dos despachos do Meritíssimo Juiz de Direito da Provedoria, Doutor Juvenal Malheiros de Souza Menezes, onde vim eu escrivão de seu cargo, adiante nomeado, compareceu o advogado Doutor João de Sampaio Vianna, residente nesta Capital e de mim reconhecido pelo próprio, e apresentou o testamento cerrado com que faleceu José Ferraz de Almeida Júnior, a fim de ser aberto e mando cumprir. O Meritíssimo Juiz, tomando em suas mãos o testamento, examinou-o externamente, nenhum vestígio encontrando de que houvesse sido violado. Em seguida o abriu e passou a examina-lo internamente: nada encontrando em todo ele que dúvida fizesse exarou o R, despacho que se vê no alto da primeira página do mesmo testamento e rubricou as três seguintes. Ato contínuo deferiu ao apresentante o juramento, na forma da lei, etc., etc...