

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

TANIA MARIA CRIVILIN

**ALMEIDA JUNIOR:
A afirmação de uma subjetividade moderna**

VITÓRIA
2011

TANIA MARIA CRIVILIN

**ALMEIDA JUNIOR:
A afirmação de uma subjetividade moderna**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.
Orientadora: Prof^a. Dr^a Ângela Grando.

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C936a Crivilin, Tania Maria, 1961-
Almeida Junior : a afirmação de uma subjetividade moderna
/ Tania Maria Crivilin. – 2011.
156 f. : il.

Orientadora: Angela Maria Grando Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Almeida Júnior, 1850-1899. 2. Pintura - Sec. XIX. 3.
Subjetividade. 4. Crítica de arte. I. Grando, Ângela. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

TANIA MARIA CRIVILIN

**ALMEIDA JUNIOR:
A afirmação de uma subjetividade moderna**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História e Crítica da Arte.

.....em.....de.....de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª. Drª. Ângela Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Profª. Drª Almerinda Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Banca examinadora

Profª. Drª. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Banca examinadora

Aos meus pais, Geraldo e Malvina a quem devo a minha formação e cujo amor foi fundamental para todos que com eles convivem e conviveram.

Ao Ruy, por tudo; especialmente pelo amor, dedicação, incentivo e apoio, indispensáveis na elaboração deste trabalho.

Ao meu querido filho Pedro, que me ajudou a compreender o mundo.

AGRADECIMENTOS

A Angela Grando, pela pronta acolhida e respeito à escolha do tema, pela cuidadosa leitura e precisas pontuações na orientação e na correção deste trabalho.

Às professoras Almerinda Lopes e Ana Cavalcanti, pelas diretrizes bibliográficas indicadas que nortearam esta pesquisa.

À professora Maria Cecília França Lourenço, pelas imediatas respostas dos tantos emails a ela endereçados.

À minha família, que entendeu o meu longo período de ausência dedicado a esta pesquisa, principalmente à minha sobrinha Nana Crivilin pelo pronto envio de documentos necessários para a evolução do trabalho e minha irmã Teresa Crivilin Barschi pelo Abstract.

A todos os amigos, em especial a Melina Sarnaglia, Sandra Fátima Sales, Nívia Valéria dos Santos, Fátima Nader, Juliana Almonfrey e Genildo Coelho, que contribuíram, mesmo que involuntariamente, com idéias para o presente trabalho.

A todos os alunos que confiaram e confiam no meu trabalho e mesmo sem saber me ajudaram a escrever essa dissertação.

“Como os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostram-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX, é indispensável proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo. Trata-se de um desafio e de uma lição: decifra-me ou tens tudo a perder.”

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

“Afastando o véu das tiranias classificatórias, as telas se revelam ricas, sutis, fascinantes [...]”

Jorge Coli

RESUMO

Esta dissertação de mestrado versa sobre o pintor Almeida Junior (1850 - 1899), conhecido principalmente por suas telas de temática regionalista. O principal objetivo do trabalho consiste em desenvolver um estudo teórico buscando a identificação de questões subjetivas na obra do pintor e a partir daí rever o processo de instauração de uma discussão pictórica, bem como o desdobramento desta no envolvimento com o espectador. Interessa-nos, deste modo, a compreensão de elementos da pintura de Almeida Junior, os quais, em sua maioria focaliza sua filiação ao academicismo, mas que sempre buscam localizar o que parece inovador no artista, e que contribuam para a elaboração de diferentes discursos sobre sua obra. Por meio de revisões bibliográficas e suportes teóricos distintos que possibilitaram o entendimento do alargamento da obra, tornou-se possível perceber a criação de um espaço, onde se instala a figura do espectador, bem como a utilização de recursos pictóricos que resultaram na quebra da planaridade. Diante do exposto, pretende-se demonstrar que a obra de Almeida Junior se constitui a partir de características tradicionalmente acadêmicas, pontuadas por particularidades, onde se percebe que a representação de uma ação humana significativa, proporciona um campo de discussão sobre a própria pintura, e que esta é formada por efeitos pictóricos que não se encontrava entre seus contemporâneos no Brasil.

Palavras-chave: Almeida Junior. Pintura do século XIX. Espectador. Subjetividade.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the painter Almeida Junior (1850-1889), known primarily for his paintings of thematic regionalist. The main objective of this study is to develop a theoretical study aiming at identifying issues in subjective work of the painter and from then review the process of building a pictorial discussion, as well as the unfolding of this involvement with the viewer. We are interested, therefore, with the understanding of elements of Almeida Junior's paintings which mostly focuses on its relationship with the scholarship, but always seek to find what seems innovative in the artist and contribute to the elaboration of different discourses on his work. Through literature reviews and distinct support theoretical, that enabled the understanding of the extension of the work, it became possible to perceive the creation of a space, where it installs the figure of the spectator, and the utilization of pictorial features which resulted in breakdown of planarity. Given the above, it is the intent to demonstrate that the work of Almeida Junior is constituted from academic characteristics traditionally punctuated by feature, where one sees that the representation of a meaningful human action, provides a field of discussion about the painting itself, and that it is formed by this pictorial effect that was not among his contemporaries in Brazil.

Key word: Almeida Junior. Painting of the XIX Century. Viewer. Subjectivity

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>FUGA DA SAGRADA FAMÍLIA PARA O EGITO</i> , 1881. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ.....	102
FIGURA 2 - <i>DESCANSO DO MODELO</i> , 1882. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTE.....	103
FIGURA 3 – JEAN-FRANÇOIS MILLET. <i>O ÂNGELUS</i> , 1858-9. MUSÉE D'ORSAY, PARIS.....	103
FIGURA 4 - <i>COZINHA CAIPIRA</i> , 1895. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, SP.....	104
FIGURA 5 – JEAN DOMINIQUE INGRES. <i>BANHISTA DE VALPINÇON</i> ,1808. MUSEU DO LOUVRE, PARIS.....	105
FIGURA 6 – JEAN DOMINIQUE INGRES. <i>O BANHO TURCO</i> , 1862. MUSEU DO LOUVRE, PARIS.....	106
FIGURA 7 - <i>O GAROTO</i> , 1882. COL. PART.....	107
FIGURA 8 - <i>O GAROTO</i> , 1886. COL. PART.....	108
FIGURA 9 – <i>FRANCISCO EUGÊNIO PACHECO E SILVA</i> , 1884. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	108
FIGURA 10 – <i>JOAQUIM EGÍDIO DE SOUZA ARANHA</i> , 1896. IRMANDADE DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE SÃO PAULO.....	109
FIGURA 11 – <i>PADRE MIGUEL CORREIA PACHECO</i> , 1890. PARÓQUIA NOSSA SENHORA DA CANDELÁRIA, ITU, SP.....	110
FIGURA 12 – <i>JOANA LIBERAL DA CUNHA</i> , 1892. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, SP.....	111
FIGURA 13 – PIERRE-AUGUSTE RENOIR. <i>MADAME HENRIOT</i> , C. 1876. GALERIA NACIONAL DE ARTE, WASHINGTON.....	111
FIGURA 14 – <i>O PINTOR BELMIRO DE ALMEIDA</i> , S/D. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, SP.....	112

FIGURA 15 – <i>O IMPORTUNO</i> , 1898. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	113
FIGURA 16 – <i>ARREDORES DO LOUVRE</i> , 1880. AUTOMÓVEL CLUBE, SÃO PAULO.....	114
FIGURA 17 – <i>O MODELO</i> , 1897. COLEÇÃO SARITA SIQUEIRA MATHEUS DE QUEIROZ GUIMARÃES, SP.....	115
FIGURA 18 – <i>FIGURA (ACADEMIA, ESTUDO NU)</i> , S/D. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	116
FIGURA 19 – HENRI-FANTIN LATOUR. <i>O RETRATO DE MANET</i> , 1867. INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO.....	117
FIGURA 20 – EDOUARD MANET. <i>CLAUDE MONET PINTANDO EM SEU BARCO ESTÚDIO</i> , 1874. NOVA PINACOTECA, MUNIQUE.....	117
FIGURA 21 – PEDRO AMÉRICO. <i>RETRATO DO ESCULTOR CÂNDIDO ALMEIDA REIS</i> , 1888. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ.....	118
FIGURA 22 – GEORGES SEURAT. <i>AS MODELOS</i> , 1886/88. COLEÇÃO HEINZ BERGGRUEN, PARIS.....	119
FIGURA 23 – GEORGES SEURAT. <i>TARDE DE DOMINGO NA ILHA DE GRANDE JATTE</i> , 1884/86. INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO.....	119
FIGURA 24 – SANDRO BOTTICELLI. <i>ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS</i> , C. 1475/76. GALERIA UFFIZI, FIRENZE.....	120
FIGURA 25 – SANDRO BOTTICELLI. DETALHE, <i>ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS</i> , C. 1475/76. GALERIA UFFIZI, FIRENZE.....	120
FIGURA 26 – ANA GERTRUDES DE CAMPOS TOLEDO, 1889. COLEÇÃO PARTICULAR.....	121
FIGURA 27 – FOTOGRAFIA UTILIZADA POR ALMEIDA JUNIOR PARA A REALIZAÇÃO DO RETRATO DE ANA GERTRUDES DE CAMPOS TOLEDO. COLEÇÃO PARTICULAR	121

FIGURA 28 – <i>APERTANDO O LOMBILHO</i> , 1895. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	122
FIGURA 29 – <i>CAIPIRA PICANDO FUMO</i> , 1893. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	123
FIGURA 30 – <i>AMOLAÇÃO INTERROMPIDA</i> , 1894. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	124
FIGURA 31 – <i>NHÁ CHICA</i> , 1895. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	125
FIGURA 32 – <i>SAUDADES</i> , 1899. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	126
FIGURA 33 – <i>RECADO DIFÍCIL</i> , 1895. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ.....	127
FIGURA 34 – PAOLO VERONESE. DETALHE 1- DO AFRESCO DA SALA EM CRUZ DA <i>GAROTA NA PORTA DE ENTRADA</i> , 1561 VILLA BARBARO, MASER, ITÁLIA.....	128
FIGURA 35 – PAOLO VERONESE.DETALHE 2 – DO AFRESCO DA SALA EM CRUZ DA <i>GAROTA NA PORTA DE ENTRADA</i> , 1561. VILLA BARBARO, MASER, ITÁLIA.....	128
FIGURA 36 – JEAN-BAPTISTE-SEMÉON CHARDIN. <i>LE CHÂTEAU DES CARTES</i> , 1737. NATIONAL GALLERY OF, ART, WASHINGTON.....	129
FIGURA 37 – JEAN-JACQUES FLIPART. <i>O JOVEM DESENHISTA</i> , 1759.....	130
FIGURA 38 – JEAN-BAPTISTE GREUSE. <i>LA PIÉTÉ FILIALE</i> , 1763.....	131
FIGURA 39 – <i>FUTURO ARTISTA</i> , 1898. COL. PART.....	131
FIGURA 40 – <i>LEITURA</i> , 1892. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	132
FIGURA 41 – <i>S/T (CENA DA FAMÍLIA DE ADOLFO AUGUSTO DE PINTO)</i> , 1891. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	132

FIGURA 42 – GAROTO COM BANANA, 1897. COLEÇÃO PARTICULAR.....	133
FIGURA 43 – ÉDOUARD MANET. O RAPAZ DAS CEREJAS, C. 1858. MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, LISBOA.....	134
FIGURA 44 – DEPOIS DO BAILE, 1886. COLEÇÃO PARTICULAR, SP.....	135
FIGURA 45 – DERRUBADOR BRASILEIRO, 1879 MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ.....	136
FIGURA 46 – BATISMO DE JESUS, 1895 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	137
FIGURA 47 – PARTIDA DA MONÇÃO, 1897 MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SP.....	138
FIGURA 48 – PIERO DELLA FRANCESCA. BATISMO DE JESUS, 1440/50 GALERIA NACIONAL, LONDRES.....	139
FIGURA 49 – ANDREA VEROCCHIO. BATISMO DE JESUS, 1472. GALERIA UFFIZI, FIRENZE.....	140
FIGURA 50 – LEONARDO DA VINCI. SÃO JOÃO BATISTA, 1513/16 MUSEU DO LOUVRE, PARIS.....	141
FIGURA 51 – CARAVAGGIO. JOÃO BATISTA, 1604. MUSEU DE ARTE, KANSAS.....	142
FIGURA 52 – O PINTOR, DÉCADA DE 1880. COLEÇÃO LUIZ FERNANDO DA COSTA E SILVA, SP.....	143
FIGURA 53 – A PINTURA (ALEGORIA), 1892. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	144
FIGURA 54 – NO ATELIER, C. 1894. COLEÇÃO PARTICULAR.....	145
FIGURA 55 – AUTO RETRATO, 1878. PINACOTECA RUBEN BERTA, ACERVO ARTÍSTICO DA PREFEITURA DE PORTO ALEGRE.....	146
FIGURA 56 - PEDRO WEINGÄRTNER O IMPORTUNO, 1919. OST.....	147

FIGURA 57 - BELMIRO DE ALMEIDA.

ARRUFOS, 1887.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES,

RIO DE JANEIRO.....**148**

LISTA DE SIGLAS

AIBA.....	Escola Imperial de Belas artes
MASP.....	Museu de Arte de São Paulo
MNBA.....	Museu nacional de Belas Artes (RJ)
MP.....	Museu paulista (USP)
PESP.....	Pinacoteca do Estado de São Paulo
Col. Part.....	Coleção Particular
S/D.....	Sem data
S/T.....	Sem título
a.c.i.e.....	assinatura no canto inferior esquerdo
a.c.i.d.....	assinatura no canto inferior direito
c.	cerca de

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 CAPÍTULO 1 – APROXIMAÇÕES COM A OBRA DE ALMEIDA JUNIOR	28
1.1 PONTUAÇÕES NA FORMAÇÃO ACADÊMICA.....	29
1.2 O DESENHO COMO PROPRIEDADE DA ARTE.....	33
1.3 A PRODUÇÃO DE RETRATOS	36
1.3.1 A pintura como autorreferência.....	39
1.3.2 O uso da fotografia para a elaboração dos retratos.....	44
1.4 AS PRODUÇÕES REGIONALISTAS.....	48
2 CAPÍTULO 2 – VIBRAÇÕES DE IMAGENS NA PINTURA.....	52
2.1 A REPETIÇÃO DA BILHA DE ÁGUA.....	53
2.1.1 A bilha de água nas pinturas religiosas.....	53
2.1.2 A bilha de água nas pinturas históricas.....	57
2.1.3 A bilha de água nas pinturas regionalistas.....	59
2.2 A REPETIÇÃO DA PALETA DE TINTAS.....	62
2.2.1 A paleta de tintas nas pinturas de gênero e alegorias.....	62
3 CAPÍTULO 3 – A PINTURA E O ESPECTADOR.....	66
3.1 O ALARGAMENTO DA OBRA EM <i>O IMPORTUNO</i>	67
3.2 ECOS DO <i>IMPORTUNO</i>	71
3.3 REALISMO OU REGIONALISMO?.....	74
3.4 ENSIMESMAMENTO E TEATRALIDADE.....	76
3.4.1 A pintura de gênero e o espectador.....	81
3.4.2 A quebra da planaridade – tela <i>o garoto</i> (1882 -1886).....	88

4 CONCLUSÃO.....	93
5 REFERÊNCIAS.....	97
ANEXOS.....	101
FIGURAS.....	102
ANEXO A.....	149
ANEXO B.....	155
ANEXO C.....	156

INTRODUÇÃO

Muito já se escreveu sobre Almeida Junior, fato que exige um questionamento inicial que leve a buscar um modelo de análise que não se pautem pelas abordagens mais correntes sobre o artista, mas que se coadune com alguns postulados conceituais que permitam reter uma relação de pertinência com o momento da criação do artista e refletir sobre seu processo de trabalho, numa interação entre particular e geral, interior e exterior, o mais próximo possível dos objetivos de uma análise histórica e estética.

Com referência aos escritos sobre o pintor encontramos uma bibliografia vasta de qualidade inquestionável, bem como alguns que dão margem a questionamentos, na medida em que são calcados em uma visão interpretativa na linha da psicobiografia. Este tipo de biografia supervaloriza os aspectos da vida do autor na formação da sua obra. Temos ainda alguns textos que possibilitam a visão de Almeida Junior pitoresco, por seus trabalhos com temática caipira, bem como outros com abordagens banais e jocosas com temas do cotidiano em espaços domésticos. Entretanto além de pitoresco e jocoso, acreditamos em um trabalho que se configura como uma reflexão estudada sobre a própria pintura.

Dentro da fortuna crítica do pintor, destacamos a dissertação de mestrado intitulada “Reverendo Almeida Junior”, 1980, de Maria Cecília França Lourenço¹, onde a pesquisadora reúne dados biográficos, catalogação das obras, documentos jurídicos, artigos de jornais da época, tanto de críticos, como produzidos pelo próprio pintor, além de uma importante análise crítica da obra do pintor, que se tornou a principal fonte para o conhecimento das reflexões futuras sobre o artista. Assim, temos também, o artigo “A luz de Almeida

Junior²” de Aracy Amaral e os escritos de Luiz Martins publicados em *Grandes artistas brasileiros*³. Os autores demonstraram a tendência de considerar Almeida Junior como

¹ LOURENÇO, M. C. F. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte – ECA. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1980.

² AMARAL, LOURENÇO. **Almeida Junior**: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000, p. 7.

o mais brasileiro dos pintores do século XIX, por este representar em suas telas temas relativos à vida interiorana, onde se encontram retratadas as figuras dos caipiras, como também pelo recurso técnico de trazer para suas pinturas a intensidade de luz que se aproximava à luz do sol comum ao Brasil. Amaral, no artigo supracitado, discorre, dentre outras coisas, sobre a luminosidade empregada na tela *Cozinha caipira*, 1895 onde se percebe o uso do recurso de se contrapor a luz [...] exterior *versus* interior⁴.

Somado às observações do artigo de Amaral, encontramos no artigo “Almeida Junior e a fotografia: uma nova dimensão da obra do artista”, de Suzana Barreto Ribeiro, a possível utilização do [...] enquadramento e na exploração dos efeitos de luz⁵, recursos utilizados pela fotografia, recorrentes na fase regionalista do pintor, onde [...] é nítida a influência e as mudanças proporcionada pelo uso da fotografia⁶.

No que tange ainda comentários sobre a luminosidade na obra de Almeida Junior, Luiz Martins observa sobre a importância social da obra de Almeida Junior, e acrescenta que à medida que o pintor retorna para o Brasil [...] sua paleta se enche de cores e luz⁷. Martins reafirma este comentário a partir das obras que retratam a vida rural brasileira.

Dentro do entendimento que Almeida Junior foi um artista privilegiado por estudiosos e críticos que foram seduzidos por sua obra e por sua história de vida, encontra-se ainda o artigo: “Almeida Junior: o sol no meio de caminho”, de Rodrigo Naves. O autor, dentre outras abordagens, considera que a pintura de Almeida Junior se [...] caracteriza por ser permeável a quase todas as discussões que procuravam determinar as forças que dariam singularidade à vida do país⁸. Tal observação contribui para entendermos a obra do pintor atenta às questões sociais, onde esta se mostra direcionada para aspectos reais e não em busca de representações idealizadas.

³ **Grandes artistas brasileiros**. São Paulo: Art Editora LTDA 1991, p. 5.

⁴ AMARAL. LOURENÇO. Op. cit. 2000, p. 8.

⁵ RIBEIRO. **Almeida Junior e a fotografia**: uma nova dimensão da obra do artista. II Encontro de História da Arte, UFCH, Unicamp. Campinas, SP, 2006, p. 01.

⁶ Ibid.

⁷ MARTINS. In: **Grandes artistas brasileiros**. 1991, p. 9.

⁸ NAVES. **Almeida Junior**: o sol no meio de caminho. São Paulo: CEBRAP, Novos Estudos, 2005, p.145.

No caso do artigo “Almeida Junior: o caipira e a Violência” de Jorge Coli⁹, temos a abordagem relativa às composições pictóricas balizadas pela geometrização, que segundo o autor são comuns às obras do pintor, onde se encontra somente nestas o suporte para o que é visível dentro da representação. Estas estruturas não se impõem sobre o sentido geral da imagem, elas dão força visual aos personagens e lhes conferem uma evidência icônica. Contudo, tais estudos e processos se apresentam como base para as questões percorridas e para refletir sobre a singularidade da pintura de Almeida Junior, na busca de novas questões para a discussão sobre a pintura brasileira.

Após a apresentação e reflexão de parte da fortuna crítica sobre o pintor, se faz necessário um esboço sobre a formação artística do mesmo, buscando desta forma elementos para ter-se uma estimativa de dados que se acredita necessária na construção da pesquisa.

Almeida Junior iniciou sua formação artística estudando na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro entre os anos de 1869 a 1875. Durante este período participou de algumas exposições promovidas pela própria AIBA¹⁰, onde foi agraciado com medalhas de ouro e de prata. Com a conclusão do curso volta para sua cidade de origem, Itu, localizada no interior do estado de São Paulo, e anuncia no jornal ituano que leciona desenho e realiza pinturas.

No início do ano de 1876 recebeu bolsa de estudos de D. Pedro II e seguiu para França para complementação de sua formação. Pelo seu reconhecimento artístico, sua ida para o estrangeiro mereceu publicação no jornal de Itu *A Imprensa Ytuana*, e em abril de 1876¹¹.

Uma vez na França, Almeida Junior matriculou-se na Escola Superior de Belas Artes de Paris, onde permaneceu até 1882. Durante sua permanência na Europa foi aluno de Alexandre Cabanel (1823-1889), importante pintor francês representante do classicismo acadêmico, merecedor de medalhas de honra em 1865, 1867 e 1878, em suas

⁹ COLI, J. **Como estudar a brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005, p. 101.

¹⁰ AIBA – Academia Imperial de Belas Artes.

¹¹ LOURENÇO. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 3.

participações nas exposições de pintura da Academia francesa, bem com nos salões parisienses. Cabanel dedicou-se a pinturas com temas históricos, mitológicos e religiosos, como, por exemplo, temos a tela *O nascimento de Vênus*, 1863. Foi também autor de retratos, paisagens e composições decorativas.

Durante o período que Almeida Junior esteve na França expôs seus trabalhos tanto na Escola Superior de Belas Artes de Paris, como também, participou dos Salões de Paris de 1879 até 1882, os quais lhe dedicaram reconhecimentos e medalhas. No final de sua estada na Europa Almeida Junior saiu da França e foi até a Itália onde se encontrou com os artistas Rodolpho e Henrique Bernardelli¹².

No ano de 1882 voltou para o Brasil, e em 1883 instalou atelier em São Paulo, onde ficou até 1899, data de sua morte, com exceção para três viagens que fez a Europa - nos anos de 1887, 1891 e 1896. Vale ressaltar que desde seu retorno para o Brasil Almeida Junior participou de várias exposições, sendo estas na AIBA, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Exposição Internacional Colombiana em Chicago, na IV e na VI Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro e também em seu próprio atelier. Esta trajetória de exposições lhe conferiu algumas medalhas, bem como, o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa, concedido pela AIBA, conforme Decreto Imperial.

A formação artística vivenciada por Almeida Junior inicialmente no Brasil e posteriormente na Europa de certo contribuiu para a construção de sua obra. Devemos considerar, entretanto, que o pintor vivenciou também, principalmente na França, a época das grandes exposições e dos grandes salões. Nesse sentido, tem-se a repercussão das obras realistas e as exposições dos impressionistas trazendo novas questões sobre as representações pictóricas.

Cabe registrar um fato importante que estava acontecendo na Europa ao longo do século XIX que era a investigação sobre a visualidade. Segundo Jonathan Crary, intelectual norte-americano, especializado em história da arte e fotografia e atual

¹² Rodolfo Bernardelli – Estrangeiro, morou e se formou no Brasil, onde estudou na AIBA. Naturalizou-se brasileiro em 1874. Viveu alguns anos na Europa, estudou escultura em Roma e quando retornou ao Brasil foi professor da Academia Imperial de Belas Artes. Mais tarde foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Henrique Bernardelli – também estrangeiro, irmão de Rodolfo, teve sua expressão artística mais ligada a pintura e também lecionou na Escola Nacional de Belas Artes.

professor da Universidade de Columbia, houve neste século o surgimento de modelos de visão subjetiva, e “[...] no espaço de poucas décadas, discursos dominantes e práticas do olhar efetivamente romperam com um regime clássico da visualidade e fundamentaram a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo”¹³, ou seja, os estudiosos entendiam o corpo como suporte para a compreensão da imagem.

Desta maneira, Crary nos apresenta a visão humana como resultante de dois processos: um de percepção e outro de cognição, sendo que estes ocorrem no observador de forma simultânea e complementar. A partir destes registros é factível pensarmos: como Almeida Junior estava atento ao seu tempo? Como o pintor absorveu o percurso feito pelos realistas e pelos impressionistas?

Considerando sua atividade artística iniciada antes de seu ingresso na Academia Imperial de Belas Artes em 1869, e finalizada com sua morte em 1899, Almeida Junior nos deixa, nestes trinta anos, um legado que abordou uma temática variada. Produziu muitos retratos, temas religiosos, paisagens, natureza morta, pintura de gênero, alegóricas e histórica, todos com apuro técnico e uma fatura pessoal. Contudo Almeida Junior foi o pintor do cotidiano, particularmente da vida no campo, onde o ritmo é menos agitado que nas cidades. Aparentemente se espelhou neste cenário para organizar o movimento de sua obra, seja para a representação de pessoas ou de paisagens, onde as emoções mais simples se tornam um espaço para uma investigação social e pictórica.

Nossa dissertação pretende desenvolver um estudo teórico, buscando através da identificação de questões subjetivas na obra do pintor rever e analisar o processo de instauração da discussão pictórica do artista, bem como o desdobramento desta no envolvimento com o espectador. Interessa-nos, essencialmente compreender elementos da pintura de Almeida Junior os quais, em sua maioria focaliza sua filiação ao academicismo, mas que sempre buscam localizar o que parece inovador no artista, e que contribuam para a elaboração de diferentes discursos sobre sua obra. É importante lembrar, que a maneira como a sociedade estava organizada no final do século XIX, propiciou o aprofundamento de estudos sobre a mesma, onde questões

¹³ CHARNEY, L. Schwartz, V.R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. In: “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 81.

como a relação do indivíduo e seu entorno social ganham destaque. Nesse contexto, os estudos do médico neurologista Sigmund Freud, fundador da psicanálise, evidenciam a geração de conceitos como o inconsciente, por conseguinte, questões sobre subjetividade são evidenciadas neste período. Ressaltando ainda, que o conceito de subjetividade nasce no campo da filosofia e no final do século XIX é abarcado pela psicanálise. Em nossa língua consta o surgimento do vocábulo a partir de 1874¹⁴, período que se encontra a tônica de nossa pesquisa.

Dessa maneira, como falado anteriormente, a sociedade de maneira geral, tanto européia quando brasileira, na segunda metade do século XIX, se encontrava delimitada pelo cenário da modernidade. Assim, este recorte foi feito incluindo considerações acerca da “modernidade baudelairiana”¹⁵, que coincide com a estada de Almeida Junior na França, como também, com a época do seu retorno ao Brasil, considerando que o país passava naquele momento pela mudança do regime de Império para a República, ocasionando a aceleração do progresso e modernização.

Outro fator a ser considerado reside no fato de que Almeida Junior não só se detém ao fazer pictórico, mas se ocupa também com a escrita, produzindo artigos para jornais, bem como a produção de fotografia, sendo esta a base de muitos de seus trabalhos, revelando assim, “[...] concepções e formas de olhar comprometidas com princípios instituintes da arte moderna no Brasil”.¹⁶

Retomando a intenção de se trabalhar um estudo que nos possibilite ainda estabelecer um diálogo entre a pintura do final do século XIX e o lugar do espectador, entende-se a necessidade da contextualização de fatores históricos, sociais e individuais que possam auxiliar a pesquisa, promovendo sobremaneira o cotejamento de questões suscitadas pelas obras, que vão desde a trajetória cultural da sociedade a qual pertencia o artista até culminar na pintura.

¹⁴ HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2624.

¹⁵ Baudelaire nos traz a modernidade como a capacidade de o artista expressar sua própria temporalidade, ou seja, expressar sua consciência de vida contemporânea. **NASCIMENTO. A crítica de arte de Charles Baudelaire**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 72.

¹⁶ RIBEIRO, 2006, p. 6.

Dentro deste princípio, procurou-se também identificar pinturas de gênero, onde segundo Lourenço, nessas obras, Almeida Júnior representou seus personagens de forma descontraída, beirando por vezes à intimidade e a privacidade dos representados. Retratou costumes e o cotidiano burguês de sua época¹⁷, assim, destacamos as telas *Descanso do Modelo*, 1882 e *Depois do baile*, 1886. Estas pinturas conferem um acento de espontaneidade que, articulado às soluções compositivas, como no caso da segunda obra, onde a aproximação da modelo no primeiro plano da tela possibilita participar do seu íntimo momento de “[...] boas recordações”¹⁸.

De outra forma, percebe-se também que essa aproximação é possível tanto pela convocação do espectador em participar da cena, como na cumplicidade existente no campo do desejo, tanto do pintor como do espectador, cumplicidade esta que deixa transparecer as mensagens subjacentes à figuração, lugar onde se instala a subjetividade. Paula Frias em sua dissertação de mestrado intitulada *Almeida Junior, uma alma brasileira?*, observa que nas pinturas de gênero Almeida Junior [...] narra a cena, colocando o espectador dentro dela¹⁹.

Dentro do desenvolvimento da pesquisa optou-se, como um dos processos metodológicos, para cada estudo buscar produções artísticas contemporâneas ou que se supõem ter servido de referência estética para o pintor em estudo. Nesse sentido, obras de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780 - 1867), de Jean François Millet (1814 - 1875), de Gustave Courbet (1819 - 1877), Edouard Manet (1832 - 1883), Pierre-Auguste Renoir (1841c-c-1919), dentre outros, nos ajudaram a refletir questões como a temática e as técnicas de pintura. Julgamos estes comparativos importantes, pois auxiliam o entendimento do caráter geral ou particular de cada obra e de cada artista.

Norteará, portanto, esta pesquisa o retornar a perguntas primeiras sobre a arte brasileira e sobre o processo criativo do imaginário de Almeida Junior, e estas devem passar ao mesmo tempo pelo crivo da perspectiva histórica e da análise cultural,

¹⁷ LOURENÇO. 1980, p. 129

¹⁸ Ibid., p. 58.

¹⁹ FRIAS. *Almeida Junior, Uma alma brasileira?* Dissertação de Mestrado. Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, DSP, 2006, p. 33.

principalmente pelo viés de uma análise insuflada pela crítica e informada pela teoria da arte.

Tendo em vista a afirmação de uma subjetividade moderna na obra do pintor ituano, usaremos como suporte teórico, entre outros, o referencial estudo de Pierre Bourdieu, focalizando principalmente o livro *As regras da arte*. O autor observa que em meados do século XIX, questões sobre o estilo de vida boêmio foram determinantes para a criação de uma sociedade de artistas, a qual foi realçada pela concentração de jovens com aspiração de viver da arte. Deste modo, o campo artístico se constitui pela oposição a um mundo burguês, e cria para si, todavia, o seu mercado, onde são formulados os cânones de uma nova legitimidade²⁰.

Entendemos que a partir das observações de Bourdieu abre-se a possibilidade de considerações particulares na obra de Almeida Junior. Interessa-nos, refletir sobre aspectos realistas da pintura na obra do pintor em estudo. Estes nos são apresentados através da representação de pessoas simples, normalmente inseridas no meio cultural provinciano de São Paulo, situados no final do século XIX. Por outro lado, Michael Fried, em *O realismo de Courbet*²¹, se posiciona paradoxalmente a Baudelaire²² e nos traz o entendimento que a relação entre a pintura realista e a existência de seu criador, constituía a verdadeira essência da pintura de Courbet, pelo menos em um dado momento. Esta reflexão é de grande valia para compreendermos a obra de Almeida Junior com contornos próprios, onde se configura uma visão universal do homem, não a colocando, assim, de maneira simplista dentro de movimentos artísticos estanques.

Tendo em vista tais considerações, entendemos a possível existência de um espaço de relação entre obra e espectador. Ainda, recorreremos a Michel Foucault, em *A palavra e as coisas*²³, onde em sua análise sobre o quadro *As meninas* (1656/57) de Diego Velázquez, são pontuadas questões que colocam em relevância a relação entre o campo imagético da obra e o espaço do observador. Vale ressaltar, no que se refere

²⁰ BOURDIEU. *As regras da arte*. Gênese e Estrutura do Campo Literário. Lisboa: Presença, 1996, pp. 74-83.

²¹ FRIED, Michael. *El realisme de Courbet*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2003, p. 19.

²² Segundo Fried, Baudelaire caracterizava os realistas ou positivistas como artistas que pretendiam representar a realidade como se eles não fizessem parte dela (FRIED, 2003, p. 19).

²³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 5.

também sobre a relação do espectador e a obra, que recorreremos também aos estudos de Fried, contextualizando, para tanto, a pesquisa do livro *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of the Diderot*²⁴. O autor discorre sobre a relação paradoxal entre obra de arte e espectador estudados por Diderot, onde a tarefa mais imediata de um pintor era prevenir ou acabar com a consciência de seus personagens, assim, a partir desta representação abre-se a possibilidade de se analisar o afastamento ou a descontinuidade entre representação e o espectador²⁵.

Com base no exposto, para nosso estudo destacamos as telas *Futuro artista*, 1898, *O importuno*, 1898, *Caipira picando fumo*, 1893, *Amolação interrompida*, 1894, *Sem título*, (*Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*), 1891, *Recado difícil*, 1895, *Saudade*, 1899 e *Garoto com banana*, 1897. Parte destas pinturas foi selecionada com o intuito de se fazer uma aproximação com o que nos apresenta Fried, ou seja, quando os personagens representados se mostram envolvidos em suas ações, que o crítico denominou de ensimesmamento, e teatralizadas, quando os personagens aparentemente percebem a presença do espectador.

No estudo das especificidades na pintura de Almeida Junior, identificamos a recorrência de elementos figurativos. Como base teórica para o estudo usamos o conceito de repetição do filósofo francês Étienne Souriau em *Vocabulaire d'Esthétique* e os estudos de Gilles Deleuze, principalmente em *Diferença e Repetição*²⁶. Toda essa postura traz a luz elementos específicos da linguagem do pintor, onde, no caso da repetição de imagens, surgem as questões: o que levou o pintor a representar um mesmo objeto em telas de temáticas distintas? Havia uma intenção de ser reconhecido pelo público através da repetição de imagens?

Posto então, o trajeto da pesquisa em identificar questões subjetivas na obra do pintor, buscou-se também gerar uma discussão sobre a linguagem pictórica e o desdobramento desta no envolvimento com o espectador. Coordenou-se a organização

²⁴ FRIED, M. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of the Diderot**.

Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

²⁵ FRIED. 2003, p. 20.

²⁶ Em *Diferença e Repetição*, o autor discorre sobre o tema a partir do pensamento do filósofo Kierkegaard, onde a princípio é ressaltado que a repetição em si não traz nada de novo, isto só é possível a partir da contemplação. DELEUZE, 2009, p. 25.

do trabalho em três capítulos: o primeiro capítulo aborda uma aproximação com a obra de Almeida Junior, pontuando sua formação artística, identificando especificidades de sua obra.

O segundo capítulo busca identificar elementos representacionais nas pinturas de Almeida Junior a partir de questões que se tornaram visíveis na obra como, por exemplo, a repetição de elementos figurativos que persistem em telas referenciais do artista. Sob este ângulo, são analisadas obras priorizando a repetição da paleta de tintas e da bilha de água.

O terceiro capítulo apresenta o envolvimento do espectador com algumas obras de Almeida Junior, onde para tanto, serão cotejadas concepções diderotianas pertinentes aos *Salons* de 1765 e 1781, presentes nos estudos de Michael Fried.

Diante do exposto, pretende-se demonstrar que a obra de Almeida Junior se constitui a partir de características tradicionalmente acadêmicas pontuadas por particularidades, onde se percebe que a representação de uma ação humana significativa, proporciona um campo de discussão sobre a própria pintura, e que esta é formada por efeitos pictóricos que não se encontrava entre seus contemporâneos no Brasil.

CAPÍTULO 1

APROXIMAÇÕES COM A OBRA DE ALMEIDA JUNIOR

A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Junior. Ele conduz pelas mãos uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet na França. Pinta não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí (LOBATO apud CHIARELLI, 1996, p.15).

1.1 PONTUAÇÕES NA FORMAÇÃO ACADÊMICA

Almeida Junior nasceu no Largo do Carmo, na cidade de Itu, interior do estado de São Paulo, em 8 de maio de 1850. Mesmo sendo proveniente de famílias abastadas, seus pais eram pessoas simples, sendo que seu pai, José Ferraz de Almeida, recebia um modesto salário público como fiscal da Câmara Municipal de Itu. Foi também pintor de paredes e de tabuletas²⁷. Desde sua infância e ainda em seus estudos de formação geral, Almeida Junior manifestou interesse pelas artes através do desenho, como apresentou João Batista de Souza em ocasião do 1º Centenário de Almeida Junior²⁸. Ficou conhecido na cidade através de retratos que fazia por encomenda e em 1869, com auxílio de vários amigos, inclusive o pároco da Matriz de Itu, Padre Miguel Correa Pacheco, foi estudar desenho e pintura na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro - AIBA²⁹, permanecendo lá até 1875. Nesta mesma década vai para Paris continuar seus estudos como pensionista do Imperador, ficando ali até 1882. Durante o período em que estudou na França participou do *Salão dos Artistas Franceses*, nos anos de 1879, 1880, 1881 e 1882, o que resultou em alguns prêmios, os quais somaram para seu reconhecimento³⁰.

Depois de seu retorno e estabelecimento no Brasil, viajou algumas vezes para Europa, mas sempre regressou para São Paulo capital e mais tarde para Piracicaba, lugar onde residiu e foi fiel até sua morte, 13 de novembro de 1899, local também onde pintou algumas de suas obras mais importantes³¹.

Dos trinta anos que dedicou à pintura, Almeida Junior gozou do reconhecimento da sociedade, dos pintores e críticos que foram seus contemporâneos. Entre os amigos podemos citar os artistas Rodolpho Bernardelli, Benedito Calixto, Belmiro de Almeida e Pedro Alexandrino, sendo este último, seu aluno e discípulo, ganhador de importantes

²⁷ LEITE, Aureliano. In: O Estado de São Paulo SP – 90.05.1950, apud. LOURENÇO, 1980, p. 153.

²⁸ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 07 de maio de 1950. Comemora-se hoje o 1º Centenário de Almeida Junior. O Grande Pintor Estudado por Ezequiel Freitas, apud. LOURENÇO, 1980, p. 308.

²⁹ ROSA, N. S. S. **José Ferraz de Almeida Junior**. São Paulo: Moderna, 1999: 10.

³⁰ BISPO. **José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899)**. Cultura caipira, Montmartre e Salon. Música e pintura. On line. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Acesso em: 10/06/2010.

³¹ LOURENÇO. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 167.

prêmios e, mais tarde foi professor de Tarsila do Amaral. Conviveu com a crítica de Félix Ferreira e Gonzaga Duque, que em momentos foram severos, mas viam na obra do pintor qualidades para acompanhar o movimento artístico de sua época³².

Estilisticamente, Almeida Junior aprendeu através de referências dos mestres antigos, como era a diretriz da AIBA, copiava modelos de gesso da estatuária clássica, bem como personagens e figuras de obras consagradas, e com isso privilegiava o desenho e tratava o colorido das telas com a técnica do claro escuro³³. Consideramos ainda que o pintor na França frequentou o ateliê de Alexandre Cabanel³⁴ e a École de Beaux Arts, e também vivenciou a força dos acontecimentos artísticos que se passavam fora da academia³⁵.

Essa experiência lhe rendeu, no princípio da década de 1880, trabalhos como *Fuga para o Egito*, 1881, (Figura 1) e *Descanso do modelo*, 1882, (Figura 2). Na primeira tela trabalhou efeitos de “contra-luz”³⁶, onde o resultado pictórico nos remete a pintura de Jean-François Millet, em especial *O Ângelus*, 1857/8, (Figura 3). Argan observa que, Millet, regride do realismo ao naturalismo romântico; escolhe conteúdos poéticos, onde

³² LOURENÇO. **Reveno Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980, p. 33 e 34.

³³ O claro escuro se define pelo contraste entre luz e sombra na representação de um objeto. O claro escuro define os objetos representados sem o uso das linhas de contorno, mas pelo contraste entre as cores do objeto e do fundo. Faz parte de uma idealização pictórica que caracteriza a pintura do Renascimento.

³⁴ Alexandre Cabanel (1823-1889), importante pintor francês representante do classicismo acadêmico, merecedor de medalhas em suas participação nas exposições de pintura européia. Cabanel, dedicou-se a pinturas com temas históricos, mitológicos e religiosos, como exemplo, temos a tela *O nascimento de Vênus*, 1863.

³⁵ Mesmo considerando que Almeida Junior passou por estas experiências, Sergio Milliet (1898-1966), escritor, crítico de arte, pintor, e ensaísta brasileiro considera que: “Com 27 anos apenas, largado de supetão nesse Paris dos grandes impressionistas em que pontificavam nos jornais os críticos formados na escola simbolista dos meios-tons, plasmados na volúpia dos “ímpares”, como diria Verlaine, em que os próprios naturalistas, Zola à frente, se laçavam em defesa de Cézanne, que reações iria experimentar Almeida Junior?

Tudo nos levaria a responder pela influência dos novos, se aí não estivesse a sua obra inteira a desmenti-lo. A julgar pelas suas realizações, os movimentos artísticos da segunda metade do século XIX não parecem tê-lo atingido nem se quer de leve. 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”. GRANDES, **artistas brasileiros**, São Paulo: Art Editora LTDA, 1991, p. 17.

³⁶ Expressão usada por Aracy Amaral no artigo “A luz de Almeida Junior”, 2000, p. 8. Amaral se refere a este termo para definir o tratamento da luz que Almeida Junior dava em sua pintura quando colocava um objeto em frente ao foco de luz.

além de pintar camponeses que entusiasmava a burguesia da época, gostavam das penumbras envolventes que unem figuras e paisagem, como também os efeitos sugestivos de luz³⁷.

Já para Ligia Martins Costa apud Amaral³⁸, na tela *Fuga para o Egito*, Almeida Junior deixa transparecer a absorção da *touche* impressionista³⁹.

[...] em *Fuga para o Egito*, tela em que se sente o ar envolvente da madrugada em torno ao grupo central, como a primeira apreensão do Impressionismo, e que depois se perderia no seu retorno ao Brasil, em função talvez do ambiente tacanho do interior de São Paulo onde se radica⁴⁰.

No que diz respeito ao Impressionismo e sua relação com a obra de Almeida Junior, concordamos com Costa. Aparentemente tudo não passou de uma primeira apreensão da proposta impressionista. Uma experiência que se manifesta de maneira rápida e que, aparentemente, é abandonada com seu retorno ao Brasil.

Pelos nossos estudos, e pelo que nos mostra Amaral, fica claro o sensível interesse de Almeida Junior pela luz, mas não no sentido impressionista. Isso se evidencia também em obras como *Cozinha caipira*, 1895, (Figura 4), por exemplo, da qual o pintor se apropria com maestria dos efeitos da luz e se distancia das preocupações impressionistas. Esta tela seria uma pintura de temática regionalista comum se não fosse a evidência da luminosidade trabalhada “[...] interior *versus* exterior”⁴¹, que revela a marca interiorana de um povo, demonstrando um conjunto harmonioso de elementos disposto diagonalmente na composição do quadro.

Voltando a tela *Fuga para o Egito*, 1881, esta foi apresentada na primeira mostra individual de Almeida Júnior na Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro. O crítico de arte Gonzaga Duque ressaltou, especialmente, o tratamento dado ao grupo de pessoas representadas que compõem a cena religiosa. Estas se distanciavam de

³⁷ ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 71.

³⁸ AMARAL, Aracy. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Junior: um artista revisitado**. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000, p. 7.

³⁹ *ibid.*

⁴⁰ *ibid.*

⁴¹ *ibid.*, p. 9.

imagens bíblicas estereotipadas pela academia e se aproximavam a um grupo de gente sadia que poderia habitar um território real, tanto que as auréolas reluzentes, comuns nessas representações, não tiveram lugar nesta pintura. Gonzaga Duque comenta ainda que nesta tela, apesar de ser um tema pertinente à Academia, Almeida Junior traz uma compreensão artística mais adequada ao seu tempo⁴². Nesse sentido, entendemos que essa adequação se faz presente principalmente no tratamento dado à luminosidade, bem como a valorização do reflexo da luz na água, elementos que mostram o momento no qual a pintura estava atenta às questões da luz e da visualidade, e aqui sim, em voga pelo Impressionismo.

Amaral comenta que quando críticos analisam a obra de Almeida Junior e sua relação entre o impressionismo e a luz presente nas telas, sempre provoca controvérsia como: acadêmico, realista, ou apenas regionalista? Questões não tão simples de se responder, mas acreditamos que, Almeida Junior não era regionalista ou realista por ter pintado nas telas composições que contemplam aspectos formais e temas, como a obra *Amolação interrompida*, por exemplo, ele o é pelo espírito eminente de franqueza que tratou toda sua obra, onde “[...] as tintas foram colocadas rudemente, com convicção e sem receios banais de desgostar a vista. A anatomia do rosto e das mãos [...]”⁴³ de seus retratados é “[...] bem estudada e perfeitamente compreendida”⁴⁴. Ele o é ainda, por traduzir o peculiar interiorano, a fragilidade enigmática, a graça, o quixotismo que revelam o doce ímpeto sensual, a simplicidade e a labuta da gente de sua terra. Fatos que extraíram palavras como: “[...] Quanta verdade naquilo”⁴⁵, expressão de Monteiro Lobato ao se referir à obra de Almeida Junior.

⁴² GUIMARÃES & LINS. **Gonzaga Duque, Impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.63.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ AMARAL. LOURENÇO. **Almeida Junior**: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000, p. 7.

⁴⁵ Ibid., p. 8.

1.2 O DESENHO COMO PROPRIEDADE DA ARTE

Em nosso estudo sobre a obra de Almeida Junior, percebemos outras qualidades sublinhadas pela crítica da época e contemporânea como a maestria do pintor com o claro-escuro⁴⁶ e a exatidão de seu desenho. Nesse sentido, na tela, *Descanso do Modelo*, 1882, (Figura 2), obra exposta no “[...] *Salon Officiel des Artistes Français*, onde obteve boa crítica”⁴⁷, e pode se perceber evidências de tais tratamentos pictóricos, que no caso, proporcionou uma atmosfera de descontração e intimidade na pintura. Tais qualidades levaram o escritor Luís Martins a observar na pintura citada sobre o “[...] o reflexo de luz na tampa do piano e o precioso desenho do modelo”⁴⁸.

Deste modo, quando se observa a qualidade do desenho do modelo, é natural a tendência de lembrarmos dos torsos apresentados por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780 - 1867), principalmente, em suas telas *Banhista de Valpinçon*, 1808, (Figura 5) e *Banho turco*, 1862, (Figura 6), telas que evidenciam a representação de torsos femininos posados de costas. Essa referência pautada na obra de Ingres se intensifica, principalmente por conhecer que Almeida Junior deixou registrado em seus escritos um conceito de Ingres que foi gravado na Academia de Belas Artes de Paris – “[...] *Le dessin c’est la probité de l’art*”⁴⁹. Compreendemos aí o quanto o pintor colocava em relevância o desenho e como o entendia como essencial para um bom trabalho.

Em uma abordagem sobre a obra de Ingres, entendemos a força do desenho, a riqueza dos detalhes, o efeito do claro escuro, da luz e da cor, presentes nas representações citadas, mas o que chama a atenção, contudo, é a superfície plana e lisa do tratamento pictórico dado à pele dos corpos volumosos das retratadas, conferindo nestas um toque de porcelana. Nesse contexto, Jorge Coli em *O corpo da liberdade*, observa que,

⁴⁶ LOURENÇO. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980, p. 34.

⁴⁷ AMARAL. 2000, p. 7.

⁴⁸ Martins, Luís, apud **Grandes artistas brasileiros**. São Paulo: Art Editora LTDA, 1991, p. 12.

⁴⁹ Artigo publicado no *Correio Paulistano* – 3/8/1890 nº 10.173 pp. 2 e 3. Este artigo refere-se a algumas considerações que Almeida Junior fez sobre a obra de Benedito Calixto. LOURENÇO. 1980, p. 214.

Ingres possui verdades inabaláveis: o desenho é superior à cor; as marcas do pincel devem ser absolutamente banidas; a natureza deve ser corrigida; a arte não surge da febrilidade, mas da paciência. [...] e seus quadros surgem como que cristalizados num acabamento absoluto, por trás de uma superfície lisa e brilhante como esmalte⁵⁰.

Mesmo entendendo que Coli se atem em evidenciar o domínio técnico de Ingres, nos apropriaremos da expressão “cristalizados num acabamento absoluto”, usada pelo historiador e observaremos que, nos dois quadros o pintor nos apresenta as banhistas contidas em suas próprias ações. Aparentemente a relação entre elas e o que as cercam é estabelecida pelos componentes formais, que configura o todo na obra, dando-nos a impressão de não haver uma cumplicidade por estarem no mesmo espaço. Mesmo no caso da tela *Banho turco*, onde a composição é formada por um agrupamento de mulheres, temos a impressão de que cada uma delas está absorta em seus pensamentos, ou mesmo cristalizada na finitude de sua existência. Cabe evidenciarmos, que não se trata aqui de uma observação sobre a unidade da composição, e sim da maneira como os elementos do quadro se articulam entre si.

Ao voltarmos à tela *Descanso do modelo*, (Figura 2), de Almeida Junior, podemos perceber o destaque dado ao “[...] tronco nu, de uma pele morena e quente”⁵¹, do modelo, pois este figura na parte central da composição, e foi o que nos remeteu às telas de Ingres. Este destaca-se no fundo da pintura que é trabalhado de maneira detalhada com a valorização de elementos decorativos e concorre visualmente com o tecido de um tom amarelado que está no banco, onde se senta o modelo. No entanto, o rosto do modelo, que está de perfil, merece maior destaque, pois este está sobreposto a pauta de música, que é o ponto de maior iluminação na tela. O branco da pauta nos revela “[...] uma risada macia na umidade dos lábios vermelhos”⁵². A risada e o olhar estão direcionados ao mestre, no lado esquerdo da tela, que aplaude seu gesto descontraído num momento de pausa. A mão entreaberta do pintor indica o próximo momento da ação, que seria o estalar da palma no encontro das mãos, talvez estas palmas que provocaram o sorriso do modelo.

⁵⁰ COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosacnaify, 2010, p. 127.

⁵¹ GUIMARÃES & LINS. **Gonzaga Duque, Impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.66.

⁵² Ibid.

No registro dessa ação, Almeida Junior deixa transparecer, além de elementos técnicos compositivos do desenho e da forma, a cumplicidade existente entre o pintor e o modelo. Tais posturas frente à pintura foram constituindo um traço distinto na obra do pintor ituano. É o tipo de pintura que nos estimula a pensar no momento anterior ou seguinte da cena pintada, diferente da experiência na apreciação das referidas obras de Ingres, que parecem estar aprisionadas ao tempo de sua representação. É possível que essa sensação nos seja causada pelo que observa Coli: “A pintura de Ingres não comporta a representação do movimento”⁵³.

Mas, se partimos do princípio que toda pintura é o registro de um instante, e que nesse instante é congelado um movimento, o que diferenciaria nosso objeto de estudo nesta questão? É possível que a definição do tempo como “[...] uma imagem móvel da eternidade”⁵⁴, encontrada em Platão, ajude-nos a entender a condição de pensarmos a continuidade do tempo em uma pintura. Ou ainda seguindo a lógica do filósofo, por analogia, poderíamos dizer que a tela representa algo imutável, intangível e imóvel, já a percepção dela seria um devir permanente, sujeito a mudanças⁵⁵, que se estende e se retrai à medida que o espectador se relaciona com ela.

Ainda na década de 1880, em Paris, Almeida Junior pinta a curiosa tela *O garoto*, 1882, (Figura 7). E em 1886, já no Brasil, o tema se repete, sendo em dimensões reduzidas (Figura 8). A composição apresenta um garoto que rasga uma superfície, supostamente a tela onde está representado, criando, assim, uma situação de surpresa para o espectador. Lourenço considera nesta representação, dentre outras coisas, “[...] a travessura do garoto que rasga a superfície da tela e se apresenta sorrindo”, em uma atitude “[...] zombeteira, brincalhona e plena de molequice”⁵⁶, pertinente ao mundo das crianças. Analisaremos esta obra no terceiro capítulo destacando principalmente a maestria de Almeida Junior em criar um campo de discussão sobre a própria pintura, a

⁵³ COLI. 2010, p. 133.

⁵⁴ BRAGUE, R. **O tempo e Platão e Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 2006, p. 181.

⁵⁵ PLATÃO. **Diálogos**. O mundo perfeito das ideias. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1987:, p. 15. [Coleção “Os Pensadores”].

⁵⁶ *Ibid.*, p. 69.

partir de uma desconcertante atmosfera e efeitos pictóricos que não se encontrava entre seus contemporâneos.

1.3 A PRODUÇÃO DE RETRATOS

Eu, permitam-me trazer-me com exemplo, eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que entre tanto, agradam a quem m'os paga – e não agradariam se não fossem um tanto oleografados – ao gosto do freguês⁵⁷.

O final da década de 1880, estando Almeida Junior já no Brasil e instalado em São Paulo, produz uma série de telas, mas destaca-se na produção de retratos, sendo este o gênero de pintura mais produzido pelo pintor. Fazendo uma referência a toda a obra de Almeida Junior, Lourenço relacionou 282 pinturas, sendo 230 catalogadas pela pesquisadora, onde 74 são retratos, ou seja, em torno de 26% da obra do pintor são de retratos⁵⁸.

A pintura de retratos era, de modo geral, destinada a pessoas de projeção pública, bem como a elite política e econômica do período. Muitas destas obras retratavam presidentes e vice-presidentes das províncias de São Paulo chegando também a atender os estados de Goiás e Mato Grosso. Para além das encomendas de um grupo que se destacava na sociedade paulistana, Almeida Junior também pintou o retrato de seus pais, Anna Cândido do Amaral e José Ferraz de Almeida e de alguns amigos, vale destacar a representação do pintor Belmiro de Almeida e do padre Miguel Correa Pacheco, sendo este último um grande incentivador de sua carreira artística⁵⁹.

⁵⁷ ALMEIDA JUNIOR. **Correio Paulistano**, 1890, Apud LOURENÇO, 1980, p. 216.

⁵⁸ LOURENÇO. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980, p. 427.

⁵⁹ PERUTTI,. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Junior. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 100-102.

Os retratos produzidos por Almeida Junior apresentavam o estilo convencional, de acordo com a Academia de Belas Artes, nesse sentido, encontramos pinturas tratadas com superfícies lisas, onde os bustos se sobressaem ao fundo de tonalidades escuras dialogando com a sobriedade das expressões e das roupas. Assim, temos o retrato de *Francisco Eugênio Pacheco e Silva*, 1884 (Figura 9), que se configura como um busto, com o fundo em tonalidades escuras, deixando a iluminação da tela direcionada para um ponto, no caso na lateral direita do rosto e para parte da camisa sob o paletó. O olhar oblíquo, as expressões e as roupas sóbrias, todo o conjunto pintado em superfície lisa. Com o mesmo tratamento pictórico, Almeida Junior fez outros retratos sendo estes apresentados de três quartos, como *Joaquim Egídio de Souza Aranha*, 1896 (Figura 10) e de corpo inteiro, como *Padre Miguel Correia Pacheco*, 1890 (Figura 11).

Há também retratos que fogem dessas convenções, apresentando pinceladas soltas sobre fundo claro que deixam aparecer o gesto do artista. Percebe-se o predomínio de tons branco e azulado, e diferente dos retratos citados anteriormente; o corpo se configura em posição oblíqua e o olhar de frente, como o retrato de *Joana Liberal da Cunha*, 1892 (Figura 12). Detalhes preciosos da fisionomia e da roupa da retratada contrastam com a parte inferior da tela, onde figura e fundo se misturam em suaves pinceladas, que velam as minúcias trabalhadas tão primorosamente em grande parte da tela. O aspecto geral verificado nessa obra acentua-se no último decênio da vida do pintor, momento em que se observam sinais de ruptura com os padrões acadêmicos⁶⁰. Neste caso, estaria esse tratamento pictórico ligado ao percurso dos impressionistas no que tange a pincelada? Para Lourenço, perde-se muito quando se associa a produção de Almeida Junior tão somente com a francesa contemporânea a ele⁶¹, mas é fato que, guardada as devidas características individuais, o retrato de *Joana Liberal da Cunha* traz um tratamento pictórico que nos remete aos retratos trabalhados pelos impressionistas, em destaque Auguste Renoir com a tela *Madame Henriot*, c. 1876 (Figura 13). Em verdade, o quadro do pintor ituano deixa transparecer um contraste

⁶⁰ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Junior. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007: 102.

⁶¹ LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 170.

entre as pinceladas: umas são precisas, contínuas e reveladoras, aspectos ainda ligados ao “claro escuro”, e outras são imprecisas e descontínuas, que conferem ao trabalho uma interrupção no ritmo da pintura e se configura quase como uma colagem, se diferenciando da tela de Renoir, que deixa transparecer toda atmosfera de uma mesma linguagem no ritmo das pinceladas.

Outro retrato que chama a atenção, neste período, é a pintura que traz a imagem de seu contemporâneo *O pintor Belmiro de Almeida*, 1898, (Figura 14). Uma obra pintada sobre madeira, de pequeno porte – 55 x 47 cm -, mas que produz um efeito de estranheza em todo o conjunto da obra. Aparentemente se trata de uma cena de interior de ateliê, um tema muito trabalhado por Almeida Junior, como também por muitos artistas, nacionais e estrangeiros, desse período.

A maneira como foi organizada a composição produz bem o aspecto cenográfico de uma situação comum aos ateliês, porém, na coluna revestida com tecidos onde normalmente são colocados os modelos para serem reproduzidos nas telas, está sentado o pintor Belmiro de Almeida. Este segura na mão direita um leque, possivelmente uma alusão ao leque representado em *Arrufos*, 1887, (Figura 57), e pela inclinação de sua cabeça e direção do olhar parece estar interessado em algo que foge do campo representado. A obra é tratada com pinceladas largas, que confere a esta um efeito geometrizado e irregular, como também é o caso do piso, da sombra da coluna, do tecido vermelho e de todo o fundo da cena. Há a aplicação de uma pequena variedade de cores, predominantemente o vermelho e o marrom, que contrastam com a grande área clara do tecido que está no plano mais recuado da cena, atrás do pintor representado. Esse efeito contribui compositivamente, dando destaque para o modelo, tanto pela sua projeção para o primeiro plano da tela, como pelo contraste com seu paletó.

1.3.1 A pintura como autorreferência

O fato de ter colocado o pintor Belmiro de Almeida no lugar do modelo cria um espaço para pensarmos algumas questões sobre pintura brasileira no final do século XIX. Afinal, por que estaria o pintor atuando como motivo da pintura? Lourenço, em *Espaço para vida moderna*⁶², aventa a hipótese de entronização do próprio artista, uma espécie de auto-elogio, já que o pintor representado ocupa o lugar supremo da pintura. Complementaremos a observação de Lourenço acrescentando a possibilidade de que Almeida Junior ressalta nesta atitude uma relação de dependência entre pintor e pintura, que se transforma no território da própria pintura.

Assim, nesse universo, encontramos situações outras, onde Almeida Junior representa seus próprios quadros dentro de suas telas, é o caso de uma pintura citando outra, dando espaço para pensarmos ainda em um auto-elogio, como sublinhou Lourenço anteriormente. Assim, em *O importuno*, 1898, (Figura 15), temos a presença da tela *Arredores do Louvre*, 1880, (Figura 16), fixada na parede do ateliê no plano de fundo da tela. Em *O modelo*, 1897, (Figura 17), temos a presença da tela *Figura, (Academia, estudo nu) s/d*, (Figura 18), fato que levou Coli, em suas pesquisas sobre o pintor dos caipiras, comenta que Almeida Junior gostava tanto da sua tela *Figura*, “[...] que a inseriu numa outra tela, *O modelo*, de 1897, onde o estudo aparece dependurado no alto da parede”⁶³.

É oportuno fazermos um parêntese para lembrarmos que tanto a representação de uma tela dentro da outra, como a retratação de artistas nas telas, pelas mãos de outro pintor, poderia ser mais um gosto da pintura da época, refletindo posturas e soluções oitocentistas européias. Nesse sentido, encontramos ressonâncias na história da arte quando Henri-Fantin Latour (1836 - 1904), pintou *O retrato de Manet*, 1867, (Figura 19), Edouard Manet (1832 - 1883) pintou *Claude Monet Pintando em seu Barco-Estúdio*, 1875, (Figura 20), Pedro Américo (1843 - 1905), pintou *O retrato do escultor Cândido Almeida Reis*, 1888, (Figura 21) e também quando Georges Seurat insere em sua tela

⁶² LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 206.

⁶³ COLI. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo: Senac, 2005, p. 101.

As modelos, 1886/88 (Figura 22), a representação de seu outro quadro *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte*, 1884/86, (Figura 23).

Voltando um pouco no tempo, a história da arte nos mostra uma longa tradição na representação do próprio artista em suas obras, mas deve-se considerar que esta atitude adquiriu funções distintas no seu decorrer. Lourenço⁶⁴ observa que, ainda no século XV percebe-se que esta postura estava ligada a ideia da transformação do artista ligado as corporações de ofício em ganhar uma posição privilegiada em relação aos demais artesãos, como o caso de Sandro Botticelli⁶⁵ (1445 - 1510), quando se retratou na obra *Adoração dos Reis Magos*, (c. 1475), (Figura 24 e 25). A pesquisadora ressalta que a atitude dos artistas em se representar ao lado de figuras bíblicas ou da nobreza pode ser interpretada como um desejo em conservar sua imagem na condição de memorável, conquistando assim, um lugar na sociedade de seu tempo⁶⁶.

Posteriormente, o *status* pleiteado no Renascimento é reconhecido pelas mãos de Peter Paul Rubens, que em *Auto retrato com Isabel*, 1609/10, mostra para a sociedade particularidades de sua vida, uma vez que este quadro foi pintado logo após seu casamento com Isabel Branbt⁶⁷. Mas, é com Velázquez que esta tônica chega a um ponto crucial, onde com a tela *As meninas*, 1656, o pintor ao se representar em ação, cria um campo de discussão mais amplo, questionando o lugar da pintura, do pintor e também o lugar do espectador.

Mais tarde, já no século do nosso estudo, Gustave Courbet, com a tela *O atelier do pintor*, 1854/55, apresenta, segundo Alan Bowness, “[...] a declaração de independência do artista moderno, uma declaração de absoluta liberdade para criar o que deseja criar”⁶⁸. Acreditamos que a observação feita pelo historiador da arte britânico fosse ao encontro do que pensava o próprio pintor sobre sua tela. Conforme Fried, Courbet realizou as pressas sua obra com intuito de colocá-la na Exposição Universal de Belas

⁶⁴ LOURENÇO, 2007, p. 198.

⁶⁵ A partir do que observou Lourenço sobre a presença do artista na própria obra ainda no século XV, buscamos dentro dos artistas do século citado e elencamos Botticelli, por este se representar dentro de uma cena religiosa, trazendo pertinência com o que foi pontuado. Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ GÊNIO da pintura. **Maneiristas e Barrocos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 119.

⁶⁸ BOWNESS, Alan, apud FRIED. **El realisme de Courbet**. Madrid: La balsa de la Medusa, 2003, p. 159.

Artes de Paris em 1885, mas esta foi recusada. Nesse sentido, Courbet decidiu realizar uma exposição “alternativa”, em um espaço temporário, próximo ao local da Exposição Universal, com recurso próprio. Mas, esta não teve a repercussão esperada pelo artista.⁶⁹

A composição do quadro compreende umas trinta pessoas, que a primeira vista, estão distribuídas em três grupos compostos por políticos, filósofos, críticos, caçadores, camponeses, pessoas do convívio do pintor, alguns animais, uma mulher nua, um menino do campo e o próprio Courbet, que aparece no centro da composição, pintando uma paisagem. Para Fried, esta tela, ancora sua argumentação sobre a relação da pintura realista e a existência de seu criador e, configura junto com *As meninas* de Velázquez e *A alegoria da pintura* de Vermeer⁷⁰, “[...] uma das três melhores representações da representação de toda a arte ocidental”⁷¹.

Ao trazermos os recortes feitos acima para o cenário da pintura de Almeida Junior, nos deparamos com o fato, de que o pintor realizou um único autorretrato, trata-se de *Auto retrato*, 1878, (Figura 55), um óleo sobre tela de medidas reduzidas, 41 x 32, 5 cm, que hoje está na Pinacoteca Ruben Berta, - Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre. Se observarmos a data, perceberemos que Almeida Junior se encontrava em Paris à época de sua elaboração, estava com vinte e oito anos, e de certa maneira, ainda não havia iniciada sua expressiva produção de retratos.

Em verdade, tecnicamente, Almeida Junior tratou seu autorretrato de maneira convencional, assim como fez com os retratos de muitas personalidades que produziu; superfície lisa, tonalidades escuras no fundo contrastando o claro tom da pele do rosto, explorando assim, a técnica do claro escuro. Mas, a maioria de seus retratados mostra expressões sóbrias, normalmente não dirigem o olhar para o espectador e dadas as suas posturas corporais, sempre nos dão a impressão de estarem posando.

⁶⁹ FRIED, 2003, p. 158/159.

⁷⁰ *Alegoria da pintura*, 1670: trata-se de uma cena de interior de atelier, onde Veermer traz a representação de um pintor, que nos é apresentado de costas, elaborando uma pintura a partir de uma modelo que está ao fundo, sendo esta modelo a Musa Clio – Filha de Zeus, deus rei do Olimpo, e Mnemósine, deusa da memória, Clio é a musa grega responsável pelo grande fruto da lembrança: a História. Clio é a musa da história e da criatividade, aquela que divulgava e celebrava realizações. Hoje o quadro se encontra no Museu de Kunsthistorisches, Viena.

⁷¹ FRIED, 2003, p. 158.

Contrariamente, em *Auto retrato*, vemos a representação de um jovem com os olhos fixos enfrentando diretamente o espectador. A firmeza do olhar é realçada pela tensão das rugas entre as sobrancelhas, o que confere à pintura uma sensação de confrontação entre o retratado e o espectador. Tudo isto, aliado a representação do vigor do gesto, onde Almeida Junior nos dá a impressão de ter acabado de virar para nos olhar, contribui para que percebamos na pintura uma intenção em registrar, de forma realista, uma ação momentânea.

Desta mesma maneira, encontramos em Courbet, em sua importante produção de autorretratos, estudados por Fried, algumas telas como, *Le Désespéré*, 1843, onde o crítico identifica neste quadro características realistas por captar “[...] um efeito expressivo momentâneo, em grande medida como já havia feito o jovem Rembrandt em sua série de autorretratos em água forte de 1630”⁷². A observação feita por Fried em relação a *Le Désespéré*, vai ao encontro do que pontuamos em *Auto retrato* de Almeida Junior, mas uma coisa nos chamou a atenção na obra do pintor ituano, a representação de sua roupa. Na verdade,

este é o grande ponto de interrogação da tela, pois é exatamente aí que se perde a ligação com o realismo e se instala uma representação ambígua que beira ao idealismo. Do que se trata esta roupa com um volume tão expressivo? Temos somente uma pequena parte da vestimenta representada, mas entendemos que se trata de algo com um panejamento volumoso, configurando-se quase como um manto, intensificado pela aplicação da cor branca. Seria um jaleco de trabalho? É fato que, tal solução de vestimenta nos remete a tela de Botticelli citada anteriormente, *Adoração dos reis magos*, c. 1475 (Figura 24 e 25), onde o respectivo pintor se representa com uma capa com volume similar. Deste modo, entendemos que a ação do pintor de *Auto retrato*, se aproxima de uma solução pictórica ao estilo clássico, uma vez que na época de sua elaboração, Almeida Junior se encontrava em pleno desenvolvimento das atividades acadêmicas em Paris.

⁷² FRIED, 2003, p.71.

Diante do exposto, é possível pensarmos que quando Almeida Junior produziu sua tela *Auto retrato*, a ideia de que esta se configurasse como autorreferência, não ganha muita repercussão, uma vez que não foi seu gênero de pintura preferida, e nesse universo só produziu um quadro. Quando comparamos com outros pintores, como o próprio Courbet, onde através dos estudos de Fried, nos são apresentados onze autorretratos feitos pelo pintor, essa ideia se distancia um pouco mais. Mas, podemos entender que o ato de representar em um quadro, outro quadro de sua autoria, o artista, revela uma autorreflexão, e aqui sim, uma operação de autorreferencialidade em relação à sua pintura, ou seja, sua obra se interpenetra de seu próprio modo de ser. Nesse sentido, trata-se do que Mallarmé denominava de dobra da obra, traçando um paralelo com o achatamento do próprio jornal⁷³.

Devemos considerar dois pontos ainda, o primeiro entende que nas abordagens pictóricas que tratam de cenas de interior de atelier, seja natural a tendência dos pintores representarem os objetos que façam parte do seu contexto artístico, como, por exemplo, seu material de trabalho, e por que não, suas obras que ainda estão no atelier. O segundo é fato de que Almeida Junior por duas vezes foi convidado para dar aulas na Academia Imperial de Belas Artes, e não aceitou o convite, sendo que ainda se mostrou, segundo seus biógrafos, um provinciano⁷⁴, e que mesmo em Paris, fazia questão de manter o sotaque e a maneira de ser interiorano⁷⁵. Deste modo, provavelmente, o pintor dos caipiras, não se representaria em suas telas de forma expressiva, mas sim de maneira subjetiva. É possível que, representando suas telas como parte da composição de outras, estava deixando que sua obra, e não sua feição se perpetuasse como argumento para discussão da própria pintura.

⁷³ COMPANGON. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.29.

⁷⁴ “Contam que indo a Paris um brasileiro importante pediram-lhe para visitar o ateliê de Almeida Junior (...) O que fez, sobretudo, pasmar ao visitante foi ouvi-lo dizer: “ - Istou mórtó pór mi pilhar nó Brasil”. DUQUE-ESTRADA, apud LOURENÇO, 1980, p.169.

⁷⁵ Exemplificando algumas manifestações de comportamento interiorano caberia citar: “Em Paris, quem fornecia a Almeida Junior a pensão imperial era o Visconde de Nioac. Conta-se que uma vez o visconde se aventurou a criticar o sotaque caipira do pintor: Meu amigo, não leve a mal, mas seria melhor você melhorar a sua linguagem tão... provinciana?

O pintor ficou bravo. E respondeu, indignado, que se orgulhava de ser ituano, com fala à moda dos melhores brasileiros, e que nunca se expressaria de outra maneira, nunca! JORGE. **Vidas de Grandes Pintores no Brasil**. apud LOURENÇO, 1980, p. 169.

1.3.2 O Uso da fotografia para a elaboração dos retratos

As modificações resultantes das invenções das máquinas no processo de industrialização e da abolição da escravatura criaram um novo cenário urbano na segunda metade do século XIX no Brasil. As produções artísticas se beneficiaram dessas alterações com a fabricação de tintas industrializadas e na fixação de imagens em vários campos, inclusive o fotográfico. Nesse sentido, pintores tiraram partido da nova técnica e se valeram dessa “estratégia” para o estudo e a representação, principalmente, das feições dos retratados. Lourenço em seus estudos identificou o uso da fotografia pelo pintor ituano para a realização de retratos. Isso se deve principalmente a partir de uma declaração do próprio Almeida Junior para a *Imprensa Ytuana* de 27 de abril de 1884, onde o artista comenta “[...] a impossibilidade de viver do ofício se não se valer dessa estratégia, estudando as feições do retratado com base na nova técnica”⁷⁶. A partir do leilão divulgado no Diário Popular de São Paulo em 28 de fevereiro de 1900, 1º caderno, p. 3, pode-se aventar a hipótese de que, em alguns casos, Almeida Junior se encarregaria de fixar a imagem do retratado com máquina fotográfica dele próprio⁷⁷.

Deve-se considerar ainda que o uso da fotografia contribuiu, tanto para a vida do retratado quanto para a do pintor, ante a demora para execução dos retratos, fato que não dispensava algumas sessões de modelo vivo. Nesse sentido, tal recurso teve utilização, principalmente, para a elaboração dos retratos infantis, onde se identifica que, os retratos infantis “[...] advêm claramente de fotografias, pois as longas poses exigidas seriam difíceis para a faixa etária”⁷⁸.

Contudo, dentro das produções de retratos de Almeida Junior, vale pontuar que mesmo o pintor estando de posse da fotografia para a elaboração de retratos, que lhe norteava para a elaboração composicional, alguns valores sociais deveriam ser considerados. Para Lourenço⁷⁹, estas atitudes puderam ser observadas a partir do fato de que

⁷⁶ ALMEIDA, Junior. In: *Imprensa ituana*. 27 de abr. 1884, apud LOURENÇO, 2007, p. 184.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 184.

algumas famílias conservam a fotografia que serviu de base para a elaboração do quadro, como no retrato efetuado por Almeida Junior para o casal Toledo França. Deste modo, no retrato de *Ana Gertrudes de Campos Toledo*, 1889 (Figura 26), as referências fisionômicas partiram de uma fotografia cedida por sua família (Figura 27).

A esposa na foto possui cabelo mais informal, usa vestido claro com gola em “V” e tem semblante diferente. O pintor modifica a expressão facial, deixando-a mais acentuada, madura e compenetrada; também o traje recebe retoques, ficando mais escuro e fechado no pescoço, indicando vestes sóbrias adequadas para uma senhora se apresentar em público⁸⁰.

Nesse sentido, percebem-se questões que se situam entre a imagem desejada pelo cliente frente à sociedade e o pintor de posse do conhecimento técnico, artístico e criativo. Ou seja, pode-se aventar que a fotografia colaborou para resolver problemas frequentes de ofício, como, por exemplo, a tomada de expressões faciais, mas liberou o artista para a invenção e para a representação de questões subjetivas, que permeiam o território da pintura.

Algumas considerações acerca do uso da fotografia por pintores europeus do século XIX, como o caso de Toulouse Lautrec, Edgard Degas e Gustave Courbet, tem sido relatado por historiadores da arte como, por exemplo, os estudados por Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte Moderna*, o autor acrescenta que:

[...] Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor. É isto o que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa⁸¹.

Ainda neste contexto, Argan observa que a possibilidade de tornar visível o que escapava ao olho humano, mais lento e menos preciso, envolve a sociedade artística neste momento, e de certa forma, a técnica contribuiu para que os pintores valorizassem o apuro técnico imprescindível na elaboração de retratos.

⁸⁰ LOURENÇO, 2007, p. 185.

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: companhia das Letras, 1999, p. 81.

Ainda no que tange o uso da fotografia como parâmetro estético para a pintura, o crítico Ernesto de Souza Campos, que segundo Ribeiro⁸² foi o primeiro a indicar a presença de características peculiares à fotografia na obra do pintor em estudo, dedicou um artigo a Almeida Junior na década de 50, onde analisou a obra *Apertando o Lombrilho*, 1895, (Figura 28), e destaca características como o registro do instante, do fragmento e do gesto fugidio. O crítico identifica na obra “[...] um exato instantâneo do que estamos habituados a ver ao longo das estradas”⁸³.

Em verdade, o registro de uma nova gestualidade caracterizada pela seleção e apropriação do instante, foi um dos elementos que a pintura passou a usar em suas composições, que tinham um diálogo com a fotografia. Machado⁸⁴, em seu estudo sobre o uso da fotografia na *Batalha de Campo Grande* de Pedro Américo, observa também o constante aperfeiçoamento da fotografia na captação do movimento, onde esta apresentava um novo código visual que alterava a tradicional representação de figuras em movimento. Assim, cita Machado “[...] Pedro Américo guiava-se, sobretudo pelo uso da fotografia, que se tornou um material documental fundamental aos pintores retratistas e de história”⁸⁵.

Mas, vale registrar que houve a adoção, por parte da pintura, de toda uma linguagem estética distinta da que se fazia tradicionalmente, onde damos destaque para os enquadramentos das composições e o uso de luz e sombra. Nesse sentido, Perutti⁸⁶ também considera que na obra de Almeida Junior é possível detectar a presença de um enquadramento diferente daquele que os espectadores estavam acostumados a encontrar nas retratações dos quadros em geral.

⁸² RIBEIRO, S. B. **Almeida Junior e a fotografia**: uma nova dimensão da obra do artista. In: II Encontro de História da Arte, IFCH – Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP.

⁸³ CAMPOS, Ernesto de Souza, apud RIBEIRO, 2006, p.2.

⁸⁴ MACHADO, W. **1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo**. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em:

<[HTTP://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm)>. Acesso em: 12/10/2010.

⁸⁵ Id. Ibid.

⁸⁶ PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Junior. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p.

Nesse contexto, é importante fazermos um parêntese sobre o que considera Baudelaire. O crítico que acreditava que a arte não era somente, uma atividade espiritual, e, portanto não poderia ser substituída por meios mecânicos, se deparava então com a realidade de que pintores e espectadores estavam comprometidos com a nova descoberta, fato que fez o crítico comentar que “[...] com a invenção do daguerriótipo, toda a sociedade, como um só Narciso, se lançou a contemplar sua imagem banal sobre o metal”⁸⁷. Mais tarde, Baudelaire que fora tão reticente anteriormente, em uma carta enviada para sua mãe em 1865, se posiciona de forma mais ambígua:

Gostaria de ter seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer um retrato exato, mas tendo o *flo* de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não?⁸⁸

Não fossem as condições estabelecidas, que beiram o idealismo, para a elaboração do retrato da mãe, nota-se que Baudelaire consegue estabelecer uma relação de aceitação com a objetiva. O fato é que cada vez mais os pintores viam na fotografia um recurso que contribuía positivamente para elaboração de seus quadros. Entretanto, temos na abordagem de Machado⁸⁹, pesquisador citado anteriormente, que Pedro Américo usou do artifício da fotografia para elaboração de algumas de suas obras, mas o pintor via na técnica um limite no registro do instantâneo, no caso, seu caráter fiel e ingênuo, com isso só a imaginação criadora do pintor poderia ultrapassar. Machado complementa observando que:

⁸⁷ BAUDELAIRE, apud FRIED. **El realisme de Courbet**. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990, p. 19.

⁸⁸ BAUDELAIRE, apud ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada**: Baudelaire e a fotografia. FACOM – nº 17 – 1º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acesso em: 18/dez/2010.

⁸⁹ MACHADO, W. **1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo**. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[HTTP://www.dezenovevinte.net/obras/pa_pafoto.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_pafoto.htm)>. Acesso em: 12/10/2010.

O pintor passaria a usar as fotografias fiéis e realistas como modelo, mas também a imaginação criadora e a memória inventiva para representar o movimento, fixar uma ação significativa e dramática na pintura das batalhas e que ele iria buscar com obsessão na representação do instante. Não aquele instante aleatório, petrificado da fotografia da época, mas o instante mais significativo do fugaz movimento, que nenhum fotógrafo ainda seria capaz de registrar com sua ainda limitada e “acanhada” câmera fotográfica⁹⁰.

Nesse sentido, Pedro Américo parecia estar propondo uma aliança entre o realismo proporcionado pela fotografia e imaginação do artista, algo que superasse a sensação de frieza causada pelo registro do instantâneo fotográfico, que de certa forma vai ao encontro das observações de Baudelaire frente à fotografia, como também, ao idealismo neoclássico presente em Ingres e o realismo de Courbet.

Aparentemente Almeida Junior não se ateve a valorizar tais conflitos, pelo contrário, com sua visão pragmática do ofício de pintor, que envolve conhecimento técnico e criativo sobre a pintura, deixa transparecer que utilizou a fotografia como um recurso que o auxiliasse na captura de detalhes fisionômicos dos retratados, e com isso alcançasse boa expressão no mercado. Fatos que foram entendidos pela crítica contemporânea, como, por exemplo, na figura de Gonzaga Duque, como um pintor que estava atento a *nevrose* do século⁹¹.

1.4 AS PRODUÇÕES REGIONALISTAS

A última década da vida do pintor - (1890/1899) - foi um período decisivo para sua pintura: Almeida Junior realizou uma série de quadros com a temática regionalista, fixando nas telas a vida rural do início do ciclo do café no Brasil, onde registrou a figura do homem simples inserido no meio cultural acanhado e provinciano de São Paulo no final do século XIX. Diante desta representação, pode-se ainda dizer que o pintor foi um realista, já que, partiu do mundo visível a extração dos elementos mais significativos para sua pintura. Em *Almeida Junior e a expressão de valores*, Lourenço mostra

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ GUIMARÃES & LINS. **Gonzaga Duque, Impressões de um amador**. Belo Horizonte / RJ.: Ed. UFMG / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 63.

também que a identificação com o realismo é evidenciada na busca pela representação “[...] verdadeira, objetiva e imparcial, portanto sem adjetivações, segundo a celebre definição formulada por Gustave Courbet”⁹². Luis Martins reforça esta observação comentando que Almeida Junior “[...] Não se perdeu, entretanto, em abstrações frias ou no equívoco limitado de procurar a finalidade da arte nela própria. Sua obra foi alicerçada em fundo humano e apoiada no caráter social [...]”⁹³. Talvez aí se encontre a eficiência da sedução da obra do pintor, que com sua poética não tratou o regionalismo como um assunto, mas como a autêntica essência de sua pintura - cabe destacar as telas, *Caipira picando fumo*, 1893, (Figura 29), *Amolação interrompida*, 1894, (Figura 30), *Nhá Chica*, 1895, (Figura 31) e *Saudade*, 1899, (Figura 32) – que lhe colocaram como um marco divisório na pintura nacional, considerando assim a liberdade artística, combinada a personalidade distinta de Almeida Junior.

Esta distinção é notada, dentre outra coisa, pela recusa ao convite para lecionar pintura na AIBA em 1887, como comentado anteriormente, sendo possível também que esta decisão, possa estar vinculada na sua opção em residir em São Paulo e não no Rio de Janeiro, onde vigorava a Academia. Mas cabe evidenciar ainda como distinção, no que tange suas produções, uma de suas obras mais divulgadas, e também uma das mais estudadas, *Caipira picando fumo*, 1893. Esta tela impressiona, não só pelas suas dimensões – 200 cm x 140 cm, mas também pelo registro do tema regionalista articulado ao tratamento pictórico da iluminação do quadro, burlando os princípios compositivos tradicionais, sendo este um ponto polêmico da crítica contemporânea ao pintor, principalmente quando comparado aos padrões acadêmicos da pintura vigente, que via ainda expressivo valor nas pinturas históricas. Segundo Bourdieu⁹⁴, esses padrões eram resultantes dos resquícios estéticos dos salões mantidos pelas figuras da corte Imperial (francesa), sendo esta a responsável pelas diretrizes do mercado de arte da época. Nesse sentido, determinadas questões políticas e o modo de vida boêmio dos artistas, impulsionaram à criação de uma sociedade. Bourdieu observa que:

⁹² AMARAL, Aracy. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Almeida Junior**: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000, p. 13.

⁹³ MARTINS, L. **Almeida Junior**. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940, p. 21.

⁹⁴ BOURDIEU. **As regras da arte**. Gênese e Estrutura do Campo Literário. Lisboa: Presença, 1996, p. 79.

O estilo de vida boêmio, que introduziu sem dúvida um contributo importante para a invenção do estilo de vida <<artista>>, com a fantasia, o jogo de palavras, o paradoxo, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, construiu-se tanto contra a existência ordenada dos pintores e dos escultores oficiais como contra a rotina da vida burguesa. Fazer da arte de viver uma das belas-artes é predispô-la a entrar na literatura; mas a invenção da personagem literária ligada à boêmia não é simples fato de literatura: de Murger a Champfleury a Balzac e ao Flaubert de *A Educação Sentimental*, os romancistas contribuem amplamente inventando-a, e difundindo a própria noção de boêmia, bem como para a construção da sua identidade, dos seus valores, das suas normas e dos seus mitos⁹⁵.

Mas a sociedade dos artistas, que parecia “[...] uma sociedade dentro da sociedade”⁹⁶, não era só um laboratório onde se inventava um estilo novo de viver, tinha também a função de ser para si própria seu mercado. E assim, transgressões e subversões estéticas que foram introduzidas, e parecia a princípio um desafio ao senso comum, estavam em vias de constituírem o universo da arte, tornando possível um novo aporte artístico. Este caminhar iria constituir, mais tarde, um campo autônomo com reivindicações que daria a ele próprio o direito de definir os princípios de sua legitimidade. Nessa mesma perspectiva, pode-se pensar que Almeida Junior, por trazer em suas criações, do período regionalista, representações que ainda não eram tão exploradas, caminhava de alguma maneira em busca de uma autonomia artística, a qual se refere Bourdieu.

Retomando ainda questões sobre a tela *Caipira picando fumo*, 1893, Rodrigo Naves em *Almeida Junior: o sol no meio do caminho* discorre com propriedade sobre aplicação de uma luz brutalmente física percebida nesta obra:

A luz forte e os tons aproximados tendem a romper ameaçadoramente a distância entre todos os elementos do quadro. [...] em lugar de realçar a figura humana, torna mais forte a luz do sol, que age sem piedade sobre seu corpo. [...] Crestado pelo sol, sua pele revela a aspereza da vida passada compulsoriamente junto à natureza⁹⁷.

Devemos entender que, a observação de Rodrigo Naves está localizada um século depois da elaboração da obra, e que esta distância temporal condensa um legado de

⁹⁵ BOURDIEU, 1996, p. 76.

⁹⁶ Ibid., p.79.

⁹⁷ NAVES, Rodrigo. *Almeida Junior: o sol no meio do caminho*. Novos Estudos. São Paulo, nº 73, 2005, p. 135-148.

estudos que proporciona aos pesquisadores e críticos reflexões mais amplas que as produzidas contemporâneas às obras. É possível que a experiência visual proporcionada pela tela *Caipira picando fumo* quando exposta em 1894 à Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes (RJ), tenha de fato marcado que a arte deve ser algo mais que a reprodução exata das aparências da natureza.

Contudo, Almeida Junior deixa transparecer em sua pintura, na última década de sua vida, questões que iam além do tema regionalista, algo que habitava um terreno enigmático que deixou muitas interrogações sobre o papel da própria pintura. Neste sentido, temos as obras *Recado difícil*, 1895, (Figura 33), *O importuno*, 1898, (Figura 15) e *Saudade*, 1899, (Figura 32), sendo esta última produzida no ano de sua morte e segundo Lourenço uma das telas mais inquietantes do artista “[...] diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma premonitório, assumido”⁹⁸. Nesta obra percebe-se um universo de linhas decorrente dos elementos construtivos do ambiente que é valorizado pela irregularidade dos tijolos, onde estes contrastam com a massa negra da longa saia da “jovem viúva”⁹⁹. O cromatismo derivado do negro e dos tons terrosos avoluma-se em *Saudade*, proporcionando à composição um colorido árido que é absorvido, inclusive, pela pele da retratada. A luz que entra pela janela parece necessária para realçar o vazio diante da perda, uma vez que apresenta um “[...] horizonte sem perspectiva”¹⁰⁰, enfatizado ainda pelo título da obra.

⁹⁸ LOUENÇO, 2007, p. 102.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

CAPÍTULO 2

VIBRAÇÕES DE IMAGENS NA PINTURA

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhança ou equivalente. Como conduta extrema, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma.

Gilles Deleuze, 2006.

2.1 A REPETIÇÃO DA BILHA DE ÁGUA

2.1.1 A bilha de água nas pinturas religiosas

Fazendo uma abordagem sobre questões que se tornaram visíveis à obra de Almeida Junior, como, a recorrência de imagens nas pinturas. Trataremos da repetição da bilha de água, inicialmente identificada em uma tela de temática religiosa.

Desta maneira, discorrendo sobre a obra do pintor de maneira particular, temos em *Fuga para o Egito*, 1881, (Figura 1), tela apresentada no capítulo anterior, onde se destacou que o crítico Gonzaga Duque evidenciou que, mesmo se tratando de uma pintura de temática religiosa, o tratamento pictórico dado a obra pelo pintor, conferiu a esta um aspecto realista. O crítico ressaltou ainda, o tratamento da luminosidade, que para ele, mostravam indícios de uma preocupação com as questões impressionistas, como também trazia sinais relacionados aos conceitos da fotografia¹⁰¹.

Reportando-nos à tela *Fuga para o Egito*, a fim de compreendermos as observações de Gonzaga Duque, encontramos para além de elementos como, o grupo de pessoas, o animal e a luminosidade, a representação de um objeto que nos chamou a atenção. Uma cabaça, que se trata do fruto da cabaceira, usado na confecção de diferentes utensílios, mas principalmente como reservatório de água. Estes eram utilizados pelos trabalhadores, cumprindo a função de um cantil, chamado por Maria Cecília Lourenço, em sua dissertação de mestrado *Reverendo Almeida Junior, de bilha de água*¹⁰², denominação que também usaremos nesta pesquisa. Em verdade, o uso da cabaça é observado ainda na vida dos grupos étnicos brasileiros, tanto na confecção de utensílios como de instrumentos musicais como as maracas, práticas bem demonstradas por Darcy Ribeiro na *Suma etnológica brasileira*¹⁰³. Assim, pelo seu tamanho e formato com aspecto bojudo de gargalo fino, local onde se passa uma

¹⁰¹ GUIMARÃES, Júlio C. & LINS, Vera (orgs.). **Gonzaga Duque, Impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte / RJ. Ed. UFMG / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.62.

¹⁰² LOURENÇO. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte – ECA. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1980, p. 83.

¹⁰³ RIBEIRO, Darcy. **Suma etnológica brasileira**. V. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 89.

corda, a bilha de água é de fácil transporte e muito usado por pessoas que trabalham no campo, onde a atividade exercida gera sede com mais frequência.

Assim, nas pinturas, *Derrubador Brasileiro* 1879 (Figura 45), *Amolação interrompida*, 1894 (Figura 30), *Batismo de Jesus*, 1895 (Figura 46) e *Partida da Monção*, 1897 (Figura 47), foi possível perceber a representação da bilha de água, assim como em *Fuga para o Egito*, citada anteriormente. O francês Étienne Souriau, filósofo e especialista em estética, trabalha dentre outras coisas, em *Vocabulário da Estética*, o conceito de repetição como a ação de refazer a mesma coisa, a repetição da coisa em si mesma ou o ato da revisita¹⁰⁴. Para o autor, o termo possui vários sentidos, dos quais ressaltaremos, de início, a ideia de que a imagem representada pode conter o mesmo sentido atravessando de uma obra a outra.

Para tanto, retornaremos a Gonzaga Duque em *Impressões de um Amador*, organização de Júlio Guimarães e Vera Lins, onde o crítico comentou que na tela *Fuga para o Egito*, podemos perceber que o grupo representado se trata de um grupo real. O que havia ali de real que chamou a atenção do crítico? Afinal, se observarmos o tratamento da luz em tons amarelados, a presença da esfinge e de pirâmides ao fundo, percebemos na pintura uma atmosfera romântica e idealizada, nada real! De certo, ele se referiu ao aspecto físico e gestual das figuras no primeiro plano. Gonzaga Duque observa que:

“Na *Fuga para o Egito*, apesar de ser assunto acadêmico, rasgou todos os preceitos impicantes de 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, achegados a eles”¹⁰⁵.

Percebe-se que em seu comentário, o crítico, tenta ao máximo descrever o grupo se referindo a valores que, os aproximam a um grupo de pessoas comuns ao Brasil, como: uma mulher do povo, bonita e rosada, um menino Jesus gordinho e brincalhão, etc. Acrescentaremos ainda que, a possibilidade da representação religiosa citada tem de

¹⁰⁴ SOURIAU, E. **Dicionário Akal de Estética**. Madrid: Akal, 1998, p. 945-947.

¹⁰⁵ GUIMARÃES, 2001, p. 63.

se aproximar da realidade, é reforçada pela retratação de objetos de uso comuns a vida do campo, no caso, o interior e São Paulo, local de origem do pintor em estudo. Assim, a bilha de água ocupa o lugar de um objeto que traduz o significado de algo real e próximo aos costumes do povo brasileiro, especificamente. Nesse sentido, nas telas *Derrubador Brasileiro*, *Amolação interrompida* e *Partida da Monção*, pode-se identificar a representação deste utensílio. Entende-se que este, registra o caráter de um grupo do qual Almeida Junior, por sua origem e vivência, conhecia bem os hábitos e aparentemente lhes era próximo, e ao qual pertenciam também José, Maria e o menino.

Efeito semelhante acontece com a tela *Batismo de Jesus*, 1895 (Figura 46). Vejamos inicialmente a organização composicional da pintura, onde esta nos proporciona uma experiência visual que nos introduz na obra através da representação da água, localizada na parte inferior da composição, local onde nos deparamos com a figura de Jesus, o que firma uma posição de destaque na hierarquia da tela. A maneira como Almeida Junior escolhe o ponto de vista promove uma extensão do espaço da tela até o espaço onde se encontra o espectador. Em seguida faz a transferência para um espaço de vegetação, parte intermediária da tela, ou seja, saímos do espaço da água e entramos em um espaço terreno. Deste, então, o pintor nos conduz para a parte superior da obra, onde está o céu com o Espírito Santo na figura da pomba.

Assim, caminhamos, visualmente, da água para terra e chegamos ao ar, onde a figura do Cristo, colocada em primeiro plano, é apresentada de maneira tal, que também faz este mesmo percurso: na parte inferior vemos seus pés imersos no rio Jordão, a parte dos joelhos até o pescoço está contida em uma massa de vegetação e sua cabeça reluz na claridade do céu. Diferente da imagem de João Batista, que está sobreposto a uma densa e escura vegetação, exceto sua mão direita que transpassa da escuridão para a luz, quando esta se posiciona para o ato do batismo.

As figuras são retratadas de maneira idealizada e com gestos teatralizados. A composição do quadro evidencia o uso da forma triangular, que é reforçado pela posição dos abraços de Cristo que estão entre abertos. Desta maneira temos três pontos referenciais deste triângulo: dois situados nas mãos e o terceiro na concha. Vale ressaltar a força do campo visual formado pelo encontro do olhar de Cristo em direção a

pomba. Observa-se ainda, o domínio na representação da anatomia dos corpos, uma qualidade técnica que chamou a atenção da Academia. Segundo Sérgio Milliet, Almeida Junior, fez “[...] um curso brilhante no Rio, principalmente na cadeira de Anatomia, dando-lhe o direito de inscrição ao exame para a escolha dos alunos premiados com uma viagem à Europa”¹⁰⁶. A superfície lisa da tela intensifica a luminosidade que é trabalhada tanto nos pontos mais claros, como a pomba, a auréola de Cristo, a luz sobre seu peito e o panejamento de sua veste. Percebemos ainda o tratamento da luz evidenciado em suaves tons rosado e azulado, referentes ao céu que se reflete na e água, recurso também usado em *Fuga para o Egito*.

Dentro deste clima simbólico e místico, identificamos a presença da bilha de água trazida por João Batista, pendurada em seu ombro direito. Porque Almeida Junior não representou a figura do evangelista com os elementos que o identificam: as roupas de couro, o cajado em forma de cruz, quando envolvido com pastoreio ou com o cajado e a concha nas representações do batismo? Afinal, foi assim que a história da arte nas pinturas de Piero Della Francesca, *Batismo de Jesus*, c. 1440/50, (Figura 48), Andrea Verocchio, *Batismo de Jesus*, 1472 (Figura 49), Leonardo da Vinci, *São João Batista*, 1513/16 (Figura 50) e Caravaggio, *João Batista*, 1604 (Figura 51), entre outros, nos apresentaram. Porque teria acrescentado a bilha de água? Quem era aquele João Batista que tinha o costume de carregar uma bilha? Aqui, possivelmente encontramos de novo a representação de um elemento que contém o significado de marcar a particularidade de um determinado grupo de pessoas reais, não bíblicas. Pode-se dizer ainda que, identifica a particularidade de um pintor que, nacionalmente se diferenciou pelo seu trabalho, representando em suas pinturas pessoas e objetos que faziam parte de uma realidade próxima ao espectador. É fato que, no momento que Almeida Junior representa uma bilha de água com João Batista cria uma ambigüidade, onde há a valorização do rotineiro e não do sagrado, instalando-se possivelmente, nesse espaço, elementos que distinguiram o pintor dos demais de sua contemporaneidade.

¹⁰⁶ MILLIET, S. “Almeida Junior”. In: **Pintura quase sempre**. Porto Alegre, Livraria do Globo, 1944, apud **Grandes artistas brasileiros**. Almeida Junior. São Paulo: Art Editora LTDA, Circulo do Livro, 1991, p. 13.

Importante observar que, quando se fala que a representação de elementos e pessoas reais, ou seja, pessoas simples, são fatos que aproximam o espectador da obra, não estamos deixando de entender que, as pessoas que frequentavam as galerias e espaços de exposições naquele período, não eram estas de origem simples ali representadas, mas sim um seleto grupo da sociedade ligado à economia vigente, no caso a cafeeira. Grupo este que, conhecia bem os hábitos e costumes destas pessoas ali retratadas, pois eram elas que moviam a força do trabalho, nos campos de suas propriedades. Contando ainda que, era um grupo de acesso ao mundo artístico e que frequentemente faziam viagens ao exterior.

Retornando a pintura *Batismo de Jesus* de Almeida Junior, pode-se inferir ainda que, o pintor caracterizou João Batista como se fosse alguém como o caipira representado em *Amolação interrompida*, assim como, as figuras que compõem a cena de *Partida da Monção*, onde pessoas do convívio do pintor e personalidades públicas foram identificadas por Lourenço em seu grande estudo sobre o Almeida Junior¹⁰⁷. Valendo-nos ainda do fato de que, nesta última tela temos a representação da bilha de água em três momentos distintos, merecendo, portanto, melhor atenção em nossa pesquisa.

2.1.2 A bilha de água nas pinturas históricas

Partida da Monção, 1897, pintura de caráter histórico traz a qualidade de materialização da memória dos eventos, devendo por isso ter dimensões que proporcione seu registro imagético junto à sociedade. Almeida Junior não se furtou disso, elaborando sua pintura em uma tela de - 390 x 640 cm. Dentro do contexto de temas pertinentes ao repertório acadêmico, as pinturas históricas tinham lugar de destaque. Traziam consigo referências de um ideal estético da Antiguidade, e também pautadas, inclusive, nas telas de Jacques-Louis David. No Brasil, portanto, tinham marcas do neoclassicismo e

¹⁰⁷ LOURENÇO. **Almeida Junior um Criador de Imaginários**. São Paulo: Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica 2007, p. 138.

do romantismo, através dos ensinamentos da AIBA¹⁰⁸. Foi uma arte de forte ligação com o Império, principalmente, através da figura de D. Pedro II.

Deste modo, alguns nomes deixaram seu registro em pinturas históricas, dentre eles podemos destacar Pedro Américo (1843 - 1905), Victor Meirelles (1832 - 1903) e nosso objeto de estudo, Almeida Junior. Assim, foram imortalizadas cenas de batalhas, guerras e expedições. Para a elaboração destas telas era necessário um bom grau de conhecimento técnico, pois se tornava um grande desafio pictórico, colocar em um mesmo trabalho, diferentes experimentações de gêneros artísticos. Era preciso, então, dominar a representação das paisagens, que dava o caráter do ambiente natural, dos retratos, marcando os traços fisionômicos dos heróis e do povo e, por fim, de gênero, diferenciando os personagens caracterizando-os dentro de seus modos e costumes. Entendemos que esse domínio foi um dos itens que, contribuiu para que *Partida da Monção* se diferenciasse das demais pinturas históricas. Almeida Junior, nessa tela, “[...] enfatizou o valor humano do tema e não somente o literário, como era habitual em seus contemporâneos”¹⁰⁹. Mas, sabe-se, entretanto, que o pintor ituano partiu de um texto literário para a elaboração da referida tela.

Segundo Lourenço¹¹⁰, foi a partir dos escritos de Hercules Florence em um relato de viagem que trazia informação sobre a expedição, onde eram usadas as canoas como transporte, realizada de Porto Feliz (SP) a Cuiabá (MT), que se deu o primeiro empenho para a elaboração da tela. Assim, Almeida Junior, se interessou sobre a despedida dos que ficavam saudosos na margem do rio e o orgulho dos que partiam, sendo notório seu interesse sobre a partida, fato que o inspirou para a realização da pintura. Algumas semelhanças entre o relato de Florence e a tela do pintor foram registradas, como a paisagem de Porto Feliz, as cerâmicas, o uso do baú para o transporte das bagagens, o traje dos viajantes, a existência de muitos cachorros e “as bilhas de água”, sendo estas representadas mostrando as diferentes formas de utilização. Ora como cantil, ora como recipiente utilizado para a retirada da água que acumula nas canoas durante a viagem.

¹⁰⁸ Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

¹⁰⁹ Lourenço traz uma fala de Vitor Meirelles sobre sua tela *Batalha do Riachuelo*, onde o artista afirma que via a batalha como um encontro de heróis. Fato que a autora entende como explicativo, por sua obra apresentar um caráter literário. Id. **Revendo Almeida Junior**, 1980, p. 65.

¹¹⁰ LOURENÇO, 1980, p. 66.

A caracterização de todo o espaço geográfico onde se passou a partida, em Porto Feliz, no Rio Tietê, e o corpo de personagens que compõe a cena, mereceu por parte do pintor alguns estudos antes da elaboração da grande tela. Entre os estudos e o trabalho final, percebe-se alguma mudança de ordem compositiva, e no tratamento da vegetação, mas permanece a intensidade dos tons terrosos, realçados pela incidência da luz do sol. Debruçou-se na elaboração dos personagens, produzindo verdadeiros retratos, com pinceladas precisas, para cada um dos presentes, onde para tanto, utilizou como modelo pessoas de seu convívio, como falado anteriormente. Vale ressaltar, o tratamento das pinceladas que representa a refração da luz na água, um verdadeiro estudo ótico, capaz de entreter o espectador por longas horas de admiração. Almeida Junior, ao término de sua obra, faz sua primeira exibição em São Paulo, onde o próprio artista elabora um texto, explicando a pintura, e distribui para imprensa (ver Anexo B).

2.1.3 A bilha de água nas pinturas regionalistas

As telas com representações de elementos regionalistas contribuíram para traçar um caráter individual na obra de Almeida Junior. As cenas de paisagem, onde a vegetação se mistura com a aridez do solo, e a inserção de uma arquitetura de pau-a-pique que nos foi apresentada tanto por dentro como por fora, se tornaram elementos de uma linguagem pictórica que aproximaram o pintor ituano do realismo. Um realismo que, não se comporta criticamente como o do grande mestre Gustave Courbet, que em suas telas realistas imprimiu as condições impostas ao trabalhador pela sociedade, mantendo-o no anonimato e talvez, por isso, não detalhou sua fisionomia com tanta riqueza como fez Almeida Junior em suas telas. E foi com esta riqueza no tratamento de suas pinturas que, o pintor dos caipiras, como ficou conhecido, elaborou cada gesto, cada pedaço de pele que se misturava com a textura da terra, cada costume de um grupo, que dada a veracidade das representações, revelava-o como um grande conhecedor da causa.

Nesse sentido, temos a tela *Derrubador brasileiro*, 1879 (Figura 45), hoje no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Essa tela foi pintada quando Almeida Junior estava em Paris, e foi a primeira tela com tema regionalista, do pintor, sendo também uma das primeiras manifestações pictóricas que aborda diretamente um tema com raízes brasileiras.

A tela nos traz em primeiro plano a figura de um trabalhador, mas tudo indica pela expressão de seu corpo, que está em seu momento de descanso. Entendemos, assim, pela maneira descontraída de sentar e de se recostar em desaprumo, pendendo o corpo para apoiar-se no machado que se encontra em sua mão esquerda, machado este que agora não cumpre o papel de ferramenta para as derrubadas e sim de amparo para o descanso.

A valorização da luz que é dada ao personagem nos deixa perceber a formação de um corpo forte e estruturado, resultado do esforço de seu ofício. A massa escura, formada pela representação de uma pedra, atrás do derrubador, contrasta com a luminosidade de seu corpo, prendendo, dessa maneira, o olhar do espectador por um tempo maior até que percorra outros pontos da pintura.

No lado esquerdo e superior da tela encontra-se representação de uma mata, com características tropicais, principalmente pela presença dos coqueiros. Neste espaço, provavelmente, é o local onde se efetiva a função do derrubador, uma vez que ali se encontram algumas árvores derrubadas. No canto esquerdo inferior da tela encontra-se uma pequena nesga de água que escorre sobre uma bilha. Sabemos pelos estudos de Lourenço que o modelo da tela foi um italiano de nome Mariscallo¹¹¹, o que, de certa maneira, distanciou-o do tipo físico brasileiro, e que Almeida Junior estava em Paris no ano em que elaborou esta tela. Desta maneira, possivelmente, foi o seu senso de observação e as muitas seções de exercícios na Academia que, contribuíram para o registro da postura e da caracterização da roupa do representado, que o aproximaram do contexto nacional. Tudo isso, articulado aos elementos que Almeida Junior usou

¹¹¹ LEITE, José Roberto Teixeira. In: **Arte no Brasil**, (fascículo 28, p. 567), apud LOURENÇO, 1980, p. 79.

para caracterizar a pausa no trabalho: a parada para beber ou pegar água fresca na bilha e o cigarro de palha.

Em *Amolação interrompida* (Figura 30), 1894, estando Almeida Junior no Brasil, a caracterização do caipira e de seu ambiente natural se intensifica através da representação de uma forte luz que realça os tons da terra, sendo estes os mesmos de sua casa. Evidencia também o caráter do caipira através de suas roupas, de suas tarefas diárias e de seus objetos de uso, como o caso do machado e da bilha de água.

Nesse sentido, se retornarmos a Souriau, pode-se dizer que a representação da bilha de água perpassa por telas de temáticas distintas, como: regionalistas, no caso das telas, *Derrubador brasileiro* (Figura 45), e *Amolação interrompida*, religiosas, com *Fuga para o Egito* (Figura 1), e *Batismo de Jesus* (Figura 46), e históricas, com *Partida da Monção*, mas em todas reafirma o caráter de um grupo de pessoas. A bilha não adquire outro significado senão o de utensílio usado por pessoas simples de hábitos interioranos.

Buscando ainda outras reflexões encontramos em Gilles Deleuze no livro *Diferença e Repetição*, quando o autor inicia o capítulo dois, denominado: *A repetição para si mesma*, pautado no pensamento do filósofo escocês, David Hume (1711-1776). Assim, temos que “[...] a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla”. Deleuze considera que aí está a essência do que vem a ser repetição¹¹². Deste modo, pode-se entender que cabe ao espectador, e até mesmo o pintor atribuir aos objetos outros significados que, ganham em determinados momentos, significados ligados a subjetividade. Como no caso do *Derrubador brasileiro*, a bilha de água pode representar o momento de pausa do trabalhador, em *Fuga para o Egito* e *Batismo de Jesus*, um elemento que humaniza pessoas tidas como sagradas.

¹¹² DELUEZE. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009, p.111.

2.2 A REPETIÇÃO DA PALETA DE TINTAS

Uma vez despertado o nosso olhar para a repetição de imagens na obra de Almeida Junior, cabe um pequeno paralelo com outras telas, desta vez focalizando a paleta de tintas, onde identificamos a representação desta em seis obras do pintor, sendo elas em sua maioria cenas de interior de ateliê e uma pintura de alegoria, trata-se de *O pintor*, 1880 (Figura 52), *Descanso do modelo*, 1882 (Figura 2), *O modelo*, 1897 (Figura 17), *A pintura* (alegoria) 1892 (Figura 53), *No atelier*, 1892 (Figura 54) e *O importuno*, 1898 (Figura 15), as quais suscitam uma atenção maior.

2.2.1 A paleta de tintas na pintura de gênero e de alegoria

Deste modo, iniciaremos nossa análise com as telas *No atelier*, *O pintor*, *Descanso do modelo* e *O modelo*, onde a paleta de tintas figura como ferramenta de trabalho do artista. Esta confirma a ação do pintor e é suporte de suas escolhas cromáticas. Assim, nas três primeiras telas, a paleta confirma a ação da pintura, juntamente com outros objetos que desempenham o mesmo papel, como o cavalete, a tela e o pincel; sendo assim, a paleta é um elemento secundário.

Na tela *O modelo*, a paleta atua como indicativo de que a figura masculina que se encontra de costas, sentada no primeiro plano da pintura, trata-se de um pintor; afinal ele expõe a paleta para o espectador, quase até como uma oferenda. Embora tenhamos uma série de quadros pendurados nesta cena de interior, uma das quais até reconhecemos, como por exemplo, a figura de um velho magro, de longas barbas, pendurado no canto esquerdo, apontada no primeiro capítulo - catalogação de número 21 *Figura (Academia, estudo de nu)* s/d, da Pinacoteca do Estado de São Paulo - devemos lembrar que este é um dado de conhecimento restrito, quando pensamos na dimensão de uma exposição que recebe a visita de um público diverso. Neste caso, entende-se que a paleta ganhou um significado que norteia o espectador, não mais de elemento secundário.

Passamos então para as telas *A pintura (Alegoria)* e *O importuno*. A primeira pintura trata-se de uma pintura de alegoria, para esse tipo de pintura era exigido do artista conhecimento e erudição, pois remonta à Antiguidade, e estava em alta, pois foi cultivada ainda no século XIX. Em verdade, Almeida Junior desenvolveu esta temática de forma limitada, se dedicando na elaboração de apenas quatro telas. Sendo *A pintura*, a que compôs “[...] um dos mais belos e sensuais nus feitos pelo artista”¹¹³.

A tela traz a figura de uma mulher nua, que com os braços levantados eleva a imagem da paleta de tintas para o alto de sua cabeça. A pintura apresenta um cromatismo variado, simbolizado inclusive na superfície da paleta. É visível o rigor do estudo anatômico, através do corpo da mulher, na qual identificamos as fontes francesas de Almeida Junior, principalmente o mestre Cabanel. Destaca-se também a luminosidade distribuída por toda a obra, bem como a textura registrada pela marca das pinceladas, um recurso usado pelo pintor na representação de retratos.

Assim como em o *Batismo de Jesus*, percebe-se que a cena transcorre entre a terra e o céu, mas em *A pintura*, diante do tratamento pictórico dado, não conseguimos identificar tempo nem espaço. A obra *A pintura (alegoria)*, como o próprio nome suscita, é uma alegoria. Almeida Junior, através da figura da mulher, faz alusão a outro tema, no caso a própria pintura. Acreditamos que se o pintor tivesse retratado a figura da mulher sem a paleta, e mantivesse o nome da tela, estaria ainda metaforicamente falando da pintura. Da mesma forma que se tivesse representado a paleta sem a figura da mulher e mantivesse o nome, estaria também falando metaforicamente da pintura, e o mesmo aconteceria se retirasse as duas, a mulher e a paleta, deixando só o fundo da pintura. Mas, temos clareza de que o conjunto de elementos reforça a proposta do pintor: a musa exaltando algo que materializa a sua existência, no caso a paleta de tintas. Uma relação de dependência que se transforma no território da pintura.

As ressonâncias da repetição chegam à tela *O importuno*, 1898. Obra de caráter narrativo que discorre sobre o tema de ateliê. Almeida Junior utiliza sua qualidade técnica para organizar a composição da cena, visando conduzir o espectador ao

¹¹³ LORENÇO, 1980, p. 60.

contato com a intimidade da personagem ou com o acontecimento que pode envolver o que se passou antes e depois da cena. Nas obras narrativas, o pintor retrata episódios do cotidiano, momentos menos idealizados que, nos limites de uma cena, revelam sua beleza, junto ao imprevisto e a naturalidade. Aqui encontramos um caso particular: a paleta de tintas aparece representada duas vezes: uma na mão do jovem pintor, que aparentemente estava fazendo pleno uso da ferramenta, se não fosse importunado, e outra fixada na parede logo acima da porta, figurando entre duas armas que se entrecruzam.

A postura do pintor de representar a paleta em funções distintas nos possibilita entender que, o mesmo objeto adquire sentidos diferentes à medida que interferimos em seu significado. Deleuze observa a partir de Kierkegaard, que não devemos tirar da repetição algo novo, pois só a contemplação, o espírito que a contempla de fora, extrai¹¹⁴. Assim, concorda com Souriau, quando este último se refere à repetição como o ato da revisita.

Deste modo, sabemos que a representação de uma paleta de tintas inicialmente faz referência ao seu significado literal. Quando a vemos nos ateliês dos artistas a reconhecemos como ferramenta de trabalho comum à pintura. Mas, quando a vemos pendurada em uma parede, sobre uma porta, ou seja, um local não muito prático para ser tirada e colocada a toda hora, ação comum na prática da pintura, tendemos a não reconhecê-la como instrumento de trabalho. Ao pensarmos nesta paleta colocada entre duas armas entrecruzadas como falado anteriormente, tendemos ainda a visualizar as pinturas do período vitoriano, onde a caça era exercida com expressão. Nestas telas encontramos registros de cenas onde os caçadores colocavam em suas salas, normalmente entre as armas entrecruzadas, as cabeças de suas caças embalsamadas, ou mesmo o troféu que os caçadores recebiam referente ao bom desempenho alcançado na caça, como uma confirmação de seu sucesso. Sabemos ainda que, Almeida Junior tinha a caça uma de suas atividades preferidas¹¹⁵ (ver Anexo C).

¹¹⁴ DELEUZE, 2009, p. 25.

¹¹⁵ Informação retirada de um questionário que Almeida Junior respondeu para a filha do Conselheiro Antônio Prado (LOURENÇO, 1980, p. 217). O conselheiro foi membro da aristocracia cafeeira paulista da época, e também foi proprietário do Correio Paulistano até 1882.

Entendemos então, que no momento que o pintor coloca a paleta de tintas pendurada no meio das duas armas, esta se configura como um troféu do sucesso de pintura de maneira geral, ou especificamente de sua pintura.

Entendemos ainda através de Deleuze que desde o mito, passando pelo eterno retorno de Heráclito até Nietzsche, o tema da repetição atravessa a história do pensamento ocidental. Assim, acreditamos que existam exemplos melhores do que estes para ilustrar a complexidade que envolve o tema “repetição” nas obras de arte.

No caso a obra de Almeida Junior, cabe talvez questões como: repetição de tema, no caso cenas de atelier, como as telas: *O ateliê, s/d*, *O modelo*, 1897, *No atelier*, 1894, cabe ainda pontuar a repetição de tela, como o caso da tela *O garoto*, 1882 e 1886. Mas, para nós, tanto a bilha como a paleta de tintas, são reveladoras. São elementos que, como vimos conduzem discussões sobre a pintura em si e sua relação com espectador, como também revelam as particularidades de um pintor.

CAPÍTULO 3

A PINTURA E O ESPECTADOR NA OBRA DE ALMEIDA JUNIOR

“A tela encerra o espaço, e não existe ninguém além”, escreveu Diderot nos Pensées détachées sur la peinture (1776-81). Nesse sentido, sua concepção da pintura se pautava na ficção metafísica da inexistência de espectador. Paradoxalmente, Diderot também acreditava que esta ficção era o único método para que o espectador se detivesse diante de uma tela, deixando-se absorver nesse transe perfeito de cumplicidade que tanto ele como seus contemporâneos consideravam o critério experimental da verdadeira arte (FRIED, 2003, p. 21).

3.1 O ALARGAMENTO DA OBRA EM *O IMPORTUNO*

Para o historiador da arte Jorge Coli, em *Almeida Junior: a violência e o caipira*, a característica mais marcante na pintura de Almeida Junior é o sentido firme da composição, onde a geometria e a combinação de ortogonais exatas são suas grandes aliadas. Coli observa que na tela *Caipira picando fumo*, 1893, (Figura 29)

[...] a viga, que corta a tela no sentido da largura, é uma forte faixa horizontal, ela dá sustentação aos batentes verticais, da mesma espessura: são sólidos como as tramas de um Mondrian criando superfícies retangulares. A este jogo ortogonal vêm, em reforço, os troncos dos degraus, paralelos à viga; a grade cruzada de pau-a-pique se deixa entrever sob o barrote; as tábuas da porta¹¹⁶.

No entanto, o pesquisador nos atenta que no caso, não se trata de uma construção visual relacionada aos ensinamentos acadêmicos, mas de “[...] uma ossatura rigorosa que encontra não leis de equilíbrio, mas de estabilidade, sem as quais, para ele, a pintura não pode existir”¹¹⁷, onde, tais estruturas, aparentemente, são usadas pelo pintor com intuito de enfatizar o tema.

Na arte de Almeida Junior, as relações geométricas nunca se impõem sobre o sentido geral da imagem. Elas suportam o visível, sustentam aquilo que é dado a ver, mas retiram-se por trás desse visível. São elas que dão força aos personagens afirmados, conferindo-lhes uma evidência icônica¹¹⁸.

Conhecendo a reflexão de Coli, fica difícil interagir com as pinturas de Almeida Junior sem que nosso olhar não pontue tais estruturas e perceba a estabilidade de linhas retas que convergem intencionalmente para dar suporte a “visível” organização da composição.

Neste sentido, se nos reportarmos ao quadro *O importuno*, 1898, (Figura 15), de Almeida Junior, vamos visualizar uma obra narrativa, percebida como jocosa e que representa uma cena de interior de atelier, refletindo o gosto da época. Numa possível análise formal encontramos uma expressiva vertical que corresponde à estrutura central de um cavalete e que remete visivelmente o nosso olhar para a composição ortogonal

¹¹⁶ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo: Senac, 2005, p. 104.

¹¹⁷ Ibid., p. 101.

¹¹⁸ Ibid., p. 106.

que forma com a parte inferior deste cavalete. Este, por sua vez, divide o quadro ao meio e em dois planos. Encontramos em seguida a geometria presente nos móveis, no tapete e nas molduras dos quadros retratados no plano ao fundo da composição. Observamos diagonais relativas aos tecidos das cortinas e presentes também no pé do cavalete maior, horizontais na madeira do piso e no tecido da cortina enquadrada na tela.

Entretanto, nos parece que todos estes elementos constroem um ambiente para algo que se sobrepõe a tudo isso, ou seja, eles organizam e engendram uma tensão no campo visual pictórico que tanto enfatiza o sentido geral da imagem como destaca os personagens conforme a intencionalidade do pintor. Seguindo este raciocínio, o primeiro plano se amplia através do traçado horizontal do piso de tábua corrida que avança em direção ao espaço do espectador. Esta sensação é potencializada pela representação ambivalente de dois tapetes, que representam no plano da tela a realidade da cena, deixando subentendida a representação imaginária da outra parte dos tapetes no plano do espectador. Observamos ainda que a filtragem da luz, neste ponto, corrobora com a situação de amplitude do espaço.

No livro *A arte brasileira em 25 quadros*, de Rafael Cardoso, o autor discute sobre como um ponto de vista escolhido por um pintor pode ser provocador para promover a entrada do espectador no espaço da representação¹¹⁹. Sob esse ângulo Cardoso observa que no quadro *O importuno*, Almeida Junior repete uma estrutura espacial muito empregada na história da pintura. O autor se refere à inversão do ponto de vista que na referida tela, *O importuno*, conduz o espectador para dentro da obra e para um espaço aparentemente interdito ou proibido, pois o leva para um cenário de uma determinada intimidade alheia. “Esta narrativa, bastante convencional, é bem ao gosto da época. O ponto de vista escolhido para representar a cena, coloca o espectador no interior do ateliê, junto à modelo, numa posição à qual jamais teria acesso na vida real”¹²⁰. Infere ainda que a composição do quadro direcione o olhar do espectador para se situar no espaço pictórico construído atrás da moça (parcialmente despida) e, de tal

¹¹⁹ CARDOSO. *A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 118.

¹²⁰ *Ibid.*, loc. cit.

maneira, provoca a percepção de que o *importuno* talvez devesse prender a respiração para que a moça não perceba sua presença e naturalmente se assuste¹²¹. Sem dúvida, a visualidade dessa situação, que é diretamente articulada com a geometria, provoca um alargamento do espaço pictórico e solicita a entrada do espectador/*voyeur* no campo ambiental da obra.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, analisando o quadro *As meninas* (1656/57) de Velásquez, pontua questões que colocam em relevância a relação entre o campo imagético da obra e o espaço do espectador¹²². O filósofo francês observa que a obra proporciona, através da direção do olhar do pintor representado dentro do quadro, a criação de um espaço que ultrapassa os limites da moldura. Valendo-nos ainda de que o pintor retratado é o próprio pintor que nos apresenta a tela. Assim, é como se Velásquez estivesse propondo questões a respeito da ocupação do espaço real pela pintura e também a libertação da bidimensionalidade da tela.

Nesse sentido, Foucault aventa que talvez haja “[...] neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre”¹²³. De fato, o espaço imagético de Velásquez faz nascerem gestos, elementos, olhares, cheios e vazios que tanto criam a dispersão como modelam um conjunto pictórico que é indicador de uma descontinuidade na experiência da ordem da representação como pura representação. Assim, Fernando Nicolazzi, em *As histórias de Foucault*, 2001, observa que,

O estatuto dado à descontinuidade se transforma e a ruptura é instaurada: "o descontínuo – o fato de que em anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem"; o pensamento e o *até então* impensado se encontram no espaço em comum da descontinuidade, no limiar da sua própria temporalidade.¹²⁴

¹²¹ CARDOSO, 2008, p. 118.

¹²² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 3.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ NICOLAZZI, Fernando. **As Histórias de Michel. Foucault**. UFRGS. 2001. Disponível em <http://www.klepsidra.net/klepsidra12/foucault.html>. Acesso em: 10/10/2010.

A descontinuidade aqui falada por Foucault se refere ao rompimento da representação clássica - episteme clássica - para a representação moderna, onde esta última encontra espaço para representar a si própria em termos históricos. Nesse sentido, Foucault traz em sua arqueologia o entendimento da modernidade como reordenação epistêmica - para Foucault episteme pode ser considerada como uma espécie de ordenação histórica dos saberes - ocorrida na cultura ocidental na virada do século XVIII para o XIX¹²⁵.

Uma vez identificada a ruptura da bidimensionalidade, bem como o alargamento ou o rompimento da moldura da pintura, seja por organizações geométricas, seja pela descontinuidade da representação, entendemos a criação de um espaço, que em alguns momentos pode ser ocupado pela obra, como extensão da pintura, e em outros, ocupado pelo espectador.

Para nós, o diálogo do filósofo francês com o espaço pictórico de Vélasquez, entretanto é essencial para refletir sobre as dimensões de opacidade e transparência que o autor analisa na tela, ou seja, em *As Meninas* cria-se uma representação que se representa em si mesma. De fato, nos interessa a cena em que o pintor, de posse de uma paleta e de um pincel, se inclui na representação se posicionando de frente para o espectador. Descobrimos que este realiza um quadro do qual só percebemos o verso. Do olhar do pintor é fixado um ponto invisível que atravessa a composição do quadro e sai da sua superfície para vir ao encontro e ao espaço reservado para quem observa o quadro, essencialmente o lugar do espectador. Este, na medida em que o pintor dirige os olhos para ele, ganha um lugar central e uma qualidade de modelo, tornando-se simultaneamente modelo e espectador¹²⁶.

Jorge Coli em *O corpo da liberdade*¹²⁷ evidencia, dentre outras questões, as diferentes maneiras que pintores como; Degas, Manet tratam o espectador, e vai mais além, evidencia que Foucault em sua análise de *As meninas* de Velázquez coloca o espectador no lugar do rei.

¹²⁵ NICOLAZZI, Fernando. **As Histórias de Michel. Foucault.** UFRGS. 2001.

¹²⁶ FOUCAULT, 2000, p. 4.

¹²⁷ COLI, Jorge. **O corpo da liberdade.** Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosacnaify, 2010: 211.

A frontalidade de Manet serve para implicar, ou antes, incorporar o espectador na obra: é o visitante que chega com flores e irrita o gato de Olímpia, obrigando-a a esconder o sexo com um gesto sem subterfúgios, tão profissional; é o cliente da garçonete no bar das Folies-Bergère refletido no espelho (como o rei e a rainha no quadro de Velázquez); é a reviravolta de *Música nas Tulherias*, em que o espectador toma o lugar da orquestra. É ele, o espectador, que se torna o cerne da composição, como ocorre em tantas estratégias do século XVII: lembrando Foucault analisando *Las meninas*, ele ocupa o lugar do rei. Essa implicação impõe uma cumplicidade, por vezes mesmo responsabilidade entre espectador e a obra.¹²⁸

Assim, Velázquez lida com a complexidade da representação e desarticula a posição tradicional tanto do pintor, como do modelo e ainda aquela do espectador.

Desse modo, essa apreciação adquire um valor referencial para analisarmos a obra *O importuno* de Almeida Junior. De fato, esta tela é estruturada com qualidade técnica para provocar um jogo de sentidos que se desenvolvem na rede da opacidade e da transparência. Percebe-se que o pintor cria uma aproximação do espectador com a intimidade do personagem, levando-o a uma sensação de estranhamento em razão de não poder identificar o que se passou antes ou depois da cena da qual empiricamente é solicitado a tomar parte. Assim, qualquer distância entre a obra e o espectador é rompida por essa articulação de intimidade impactante que provoca o compartilhamento de uma identificação imediata.

3.2 ECOS DO *IMPORTUNO*

Em nossas reflexões sobre a relação do espectador e obra na tela *O importuno*, 1898, de Almeida Junior, destacamos uma pintura de mesmo nome, que nos chamou a atenção. Trata-se de *O importuno*, 1919, (Figura 56), de Pedro Weingärtner, 1853 – 1929, pintor, gravador e desenhista gaúcho, nascido em Porto Alegre, filho de imigrantes alemães. Weingärtner explorou temas diversos, passando pelas cenas de costumes, pelo retrato, interessado em temas da antiguidade e da mitologia pagã em particular e especialmente pela paisagem, nela registrando aspectos da natureza, da

¹²⁸ COLI, 2010, p. 211.

vida e trabalho rural, pelas diversas regiões onde andou, tanto na Europa como no Brasil. Teve sua formação artística na Europa, onde foi aluno de importantes mestres acadêmicos do final do século XIX. Morou inicialmente em Berlim, Munique, Hamburgo, mais tarde foi para Paris, onde foi aluno de Willian-Adolphe Bouguereau, 1825 – 1905, importante pintor francês que se destaca pelo realismo fotográfico de suas telas. Bouguereau, reconhecendo o talento de Weingärtner, enviou recomendações a Dom Pedro II, e em 1884, o pintor gaúcho passou a receber a ajuda de 330 francos mensais para aperfeiçoamento de seus estudos artísticos. Em 1886, com a ajuda da Legação do Império do Brasil em Paris recebe a permissão para aperfeiçoar-se em Roma, onde produziu grande parte de sua obra. Em 1888 fez sua primeira exposição no Brasil e até 1929, data de sua morte em Porto Alegre, foi enumeras vezes à Europa, onde realizou uma série de exposições.¹²⁹

Na tela, *O importuno* de Weingärtner, percebe-se a escolha do mesmo ponto de vista para a elaboração da composição que a pintura *O importuno* de Almeida Junior, e da mesma forma a geometria, aparentemente sua grande aliada, é evidenciada pela linha do mobiliário, pelos ornamentos e pela moldura da porta. A maneira como é dada a apreciação de ambos os quadros, nos causa a sensação de que a composição se prolonga no espaço do espectador, colocando-o dentro da cena. Mas, mesmo se tratando de duas pinturas de gênero, vale ressaltar, algumas distinções pontuais e contrastantes nas representações que deixam transparecer o caráter individual de cada tela.

Inicialmente, a vestimenta dos personagens, que na tela de Almeida Junior revela um ar de informalidade e intimidade, onde o modelo é representado com uma alva roupa íntima, bem ao caráter da época. Assim, temos o pintor com jaleco de trabalho sobre a roupa neutralizando qualquer leitura que possamos fazer sobre suas vestimentas. Em Weingärtner, os personagens estão vestidos formalmente alinhados, a moça com um longo vestido preto brilhante, valorizado na barra por babados e cauda. Longas mitenes conferem um ar de elegância, que acompanhadas pelo leque, com o qual cobre a

¹²⁹ MARGS. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. **Selecta do Museu - Analítica Persona:** Pedro Weingartner. On-line. Disponível em < http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_pedrow.php>. Acesso em 02/11/2010.

lateral de seu rosto, reforça a ideia de que não deve ser importunada. Já o rapaz traça um fraque preto com camisa e gravata borboleta claras.

No que diz respeito ao posicionamento dos personagens na composição, o pintor na tela de Almeida Junior é representado de costas, e o modelo com o corpo de frente, mas com o rosto de perfil, impedindo assim que o espectador tenha nitidez das fisionomias dos retratados. Já em Weingärtner, os personagens são representados de frente, revelando assim traços fisionômicos de seus rostos.

A maneira como o pintor ituano trata a sua pintura faz o espectador perceber que o importunador está no campo externo da representação, já o pintor gaúcho deixa transparecer para o espectador que o importunador está representado na tela. Se nos reportarmos ao que foi comentado anteriormente no capítulo um por Cardoso¹³⁰, que diante do quadro *O importuno* de Almeida Junior, o espectador talvez devesse prender a respiração para que a moça não perceba sua presença e naturalmente se assuste. No *O importuno* de Weingärtner, aparentemente temos uma reação contrária, o espectador é estimulado a avisar a moça que ela vai ser importunada pelo visitante que se apresenta na porta ao fundo da tela.

É fato que os dois pintores têm um percurso cronológico muito próximo, mesmo um estando em São Paulo e o outro no Rio Grande do Sul. Sabemos ainda da possibilidade de que a experiência acadêmica de ambos tivesse algumas interfaces, e que o período em que estiveram na Europa foi o mesmo, mas na trajetória pictórica, cada um buscou sua forma de expressão.

No caso da obra de Pedro Weingärtner, os pesquisadores enfatizam o apreço do artista pelo detalhe e pela miniatura, geralmente percebidos como um artifício empregado para demonstrar seu domínio da técnica em geral e do desenho, em particular¹³¹. Contudo, tal episódio ajuda-nos perceber o eco da obra de Almeida Junior, pelo menos no que se refere ao *O importuno*.

¹³⁰ CARDOSO. **A arte brasileira e 25 quadros [1790] – 1930**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 118.

¹³¹ CARVALHO. **A paisagem em Pedro Weingärtner (1853 - 1929) algumas hipóteses de trabalho**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_amac_paisagem.htm>. Acesso em: 11/01/2011.

Enfim, o caminho desta análise nos mostra as diversas maneiras de como as obras, no caso a pintura de Almeida Junior, se desdobram em seus entendimentos. Isso no que tange a sua relação com o espectador e também, no caso específico, de se tornar referência para Weingärtner, pintor/espectador. É possível perceber ainda que as obras ganham independência em relação ao seu significado quando são apresentadas ao público, e que este significado se distancia, em alguns casos, às eventuais intenções de seu autor. Isto mostra a instauração da pintura no mundo, e sua carga de ressonância a partir de parâmetros relativos ao seu tempo.

3.3 REALISMO OU REGIONALISMO?

Entendemos anteriormente que, as estruturas geométricas aliadas à inversão do ponto de vista presentes nas composições das obras de Almeida Junior se comportam como portas de entrada para o espectador nas telas do pintor. Acrescentamos ainda, o que parece lugar comum, mas de caráter legítimo: a introdução do tema regionalista. Uma atitude oportuna, dentro do cenário paulista do final do século XIX, que possibilitou ao pintor, que possuía uma fatura caracteristicamente acadêmica, ser percebido com distinção entre os artistas de sua época.

Diante de tal expressão artística, a crítica não tardou em relacionar suas obras com a do artista francês Gustave Courbet, considerado o mestre do realismo¹³². Nesse contexto, inicia-se uma explanação representativa da vida, dos costumes, dos traços e da maneira peculiar de ser dos caipiras.

Segundo reflexões do historiador e crítico da arte Michael Fried, em *O realismo de Courbet*, a relação entre a pintura realista e a existência de seu criador, “[...] pelo menos em um dado momento constitui a autêntica essência da pintura de Courbet”¹³³. Inferimos que esta questão também acontece com a obra entendida como realista de

¹³² Dentre os autores que relacionaram Almeida Junior a Courbet, destaca-se Flexa Ribeiro. *Jornal do Comércio*. 07 de novembro de 1952 que afirmou: “Almeida Junior conseguiu no Brasil o que Courbet conseguira na França, tomar os assuntos triviais da vida diária e elevá-los à grandeza de uma de arte”. Apud LOURENÇO. 1980, p.99.

¹³³ FRIED. *O Realismo de Courbet*. Madrid: Balsa da Medusa, 2003, p.18.

Almeida Junior, uma vez que sua obra trata a paisagem de sua origem natal que tanto como as raízes paulistas estavam na zona rural.

Assim, a representação do caipira, e de temas ligados ao interior de São Paulo, ou de cenas tidas como jocosas, não eram apenas o registro de uma iconografia, mas um trabalho que transcende à questão do regionalismo ou do realismo para se aproximar a valores universais do homem. Poderíamos inferir que com a ajuda da imaginação o olhar do espectador vive determinados instantes, cria um contexto, onde os sentidos pousam. Caberia ao artista Almeida Junior, em certo sentido, colocar sua convivência com o mundo em “tela”, onde a significação só se revela com o deslocamento de significações de experiências do espectador com o mundo? Sabemos que entre o objeto de arte e o espectador existe uma experiência, um aprendizado que é conduzido essencialmente pelo olhar. Ao interagir com a obra de tendência realista, o olhar do espectador pode multiplicar suas imagens pela imaginação.

Num certo ponto de vista, podemos buscar em Baudelaire indícios dessa discussão. Em algumas de suas reflexões que tratam sobre a questão do realismo, compreende-se sua preocupação com um campo visual que constrói um mundo real que possa inibir o exercício da imaginação. Baudelaire entendia que na obra de arte se multiplicava a linguagem da imaginação, qualidade que considerava “a rainha das faculdades e fundamental para a arte propriamente dita”¹³⁴. Na Exposição Universal de 1855, Baudelaire critica Ingres e Courbet de empreenderem uma guerra contra a imaginação. Entretanto, compreende-se que o autor de *Fleurs du Mal* solicitava aos artistas que revelassem um certo ponto de vista e que colocassem a convivência com o mundo ao serviço da arte, ou seja, o realismo interagindo com a imaginação poderia representar a vida moderna e era nesse eixo que o poeta compreendia uma possível visão de mundo.

Já na década de 1860, Baudelaire publica os - *Petits Poèmes en Prose*¹³⁵. No poema *Perte d'auréole*, o escritor observa a crise da experiência artística na sociedade industrializada emergente. Esta observação é feita a partir da metáfora da perda da

¹³⁴ Texto original da edição de **El realismo de Courbet** pela Editora Balsa da Medusa: “la reina de las facultades y fundamental para el arte propiamente dicho”. FRIED, 2003, p.18.

¹³⁵ BAUDELAIRE, Charles. **Obras completas**. *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose: Perte d'auréole*. Paris: Gallimard, 199, p. 352.

auréola do poeta, que diz respeito tanto à possibilidade de emancipação da arte frente à tradição como também seu possível relacionamento os novos tempos. Ou seja, a metáfora da perda da auréola pode ser pensada justamente como a mudança na própria estrutura do estatuto da experiência artística de maneira geral.

Compreendemos sob esse ângulo as questões do realismo e a emancipação dos princípios compositivos tradicionais quando nos referimos ao trabalho de Almeida Júnior. Em sua obra habitava um terreno enigmático que deixa espaço para a transparência e para opacidade e interroga constantemente o fazer da própria pintura. Por outro lado, quando avaliamos sobre as possibilidades de participação entre espectador e obra sabemos o quão ampla é a questão e conhecemos a forte ligação que aflora entre o sentido da obra e o espaço do espectador quando se discute sobre o processo de transformação da arte na sua historicidade.

3.4 ENSIMESMAMENTO E TEATRALIDADE

Michael Fried, em *O lugar do espectador*, traça uma nova relação paradoxal entre obra de arte e espectador elaborados a partir dos estudos feitos pelo filósofo, escritor e enciclopedista francês, Denis Diderot (1713-1784), que com seus conhecimentos teve uma participação ativa no desenvolvimento do Iluminismo. Fried, que denominou suas reflexões de “ensimesmamento e teatralidade”, observa que:

“[...] a questão fundamental que delineava os *Salons* e outros textos relacionados com eles se refere as condições que devem ser cumpridas para que a arte da pintura possa convencer seu público da veracidade de suas representações. (Diderot escreveu o primeiro dos nove *Salons* em 1765, e o último em 1781; os de maior extensão e interesse datam de 1765 e 1767, respectivamente). Para Diderot, este ato de persuasão se dissolvia por completo se os *dramatis personae* de um quadro parecessem estar se exibindo devido o caráter de suas ações, ou se demonstrassem certa consciência de estarem sendo contemplados”¹³⁶.

Sendo assim, a tarefa mais imediata de um pintor era prevenir ou acabar com a consciência de seus personagens, fazendo com que estes se entregassem por inteiro a

¹³⁶ FRIED. 2003, p. 20.

suas ações e estados mentais ou, melhor, mostrando-os *ensimesmados*. “[...] Um personagem absolutamente ensimesmado parecerá que não é consciente, e que se esqueceu, acima de tudo, de sua condição de objeto ensimesmado, e agiria como se nada mais existisse no mundo”¹³⁷.

Se o artista assim o fizesse proporcionava um afastamento dos personagens em relação ao espectador. Se fracassasse em sua representação, a imagem convincente do mundo se transformava em uma construção artificial, que Diderot denominou desdenhosamente de um *teatro*, ou seja, uma falsa construção do mundo, que por sua vez, não agradava ao público com suas intenções. Assim, o ensimesmamento não deveria ser considerado um efeito pictórico, mas deveria servir para acabar com a teatralidade.

Para Fried o uso que Diderot fez da palavra “teatro” revelava sua radical oposição às convenções que giravam em torno das artes cênicas em sua época. Porém, também sugere que a eliminação dessas convenções teria significado o fim do teatro como Diderot havia conhecido, e ao mesmo tempo, o nascimento de algo distinto: o verdadeiro drama. Importante ressaltar que, nos escritos de Diderot das décadas de 1750 e 1760, teatro e drama se converteram em conceitos opostos. Com isso, Fried conclui que a concepção diderotiana sobre a pintura é “[...] profundamente dramática, segundo uma definição do drama que insistia na descontinuidade absoluta entre os atores e espectadores, representação e público, como nunca havia sido até então”¹³⁸. É a partir daí que os escritos de Diderot valorizaram a dinâmica de uma unidade compositiva de forma idealizada, segundo o qual os diversos elementos de um quadro deviam combinar-se entre si, formando uma estrutura fechada e auto-suficiente, e assim poderíamos dizer que esta composição afastava o mundo da representação do espectador. Fried resume tudo isto afirmando que, para Diderot, era necessário que o conjunto do quadro esquecesse ativamente o espectador, neutralizasse sua presença e afirmasse precisamente que não se importava com a sua presença¹³⁹.

¹³⁷ FRIED. 2003, p. 20

¹³⁸ Ibid., p.21.

¹³⁹ Ibid.

Diderot deixou ainda, no começo de 1763, em seus escritos sobre os *Salons*, outra concepção sobre a pintura, que Fried a denominou de pastoral. Esta fazia oposição à concepção que foi chamada anteriormente de dramática. Na verdade, Diderot adaptou uma ficção para descrever uma tela, onde ele fazia parte da narrativa do quadro, como se ele estivesse dentro do quadro, só revelando no final do texto “[...] que as paisagens com figuras que havia descrito com tanto entusiasmo eram criações da pintura e não da realidade”¹⁴⁰.

Deste modo, Diderot sugere uma distinção entre essas obras. Ao contrário da pintura de caráter dramático, as obras pastorais introduziam o espectador na representação. Para Fried esta concepção, que ele denominou de alternativa, por desempenhar um papel secundário na crítica de Diderot, era a que se encaixava nos quadros de Courbet, seu objeto de estudo. Para nós, a concepção alternativa será também importante frente às reflexões que se seguirão, mas entendemos que Almeida Junior, na verdade, transitou por ambas com propriedade técnica e criativa.

Antes, devemos pontuar o caráter geral e específico da problemática do espectador como aparece na crítica de Diderot, pelo menos sobre a arte de pintores como Greuze, revelada a partir dos estudos de Fried, isto para nos cercarmos de elementos que configuraram como comparativos para nosso estudo sobre a pintura de Almeida Junior e sua relação com o espectador. O crítico inicia, portanto, pontuando que em princípio todos os quadros postulam a existência de um espectador, mesmo quando estes quadros estejam situados em tempos diferentes, sendo originário de pintores e de escolas diferentes. Assim, de certa maneira, todos trazem, dando maior ou menor ênfase, o assunto “espectador” à tona. Deste modo, temos as obras de Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-1779), e Jean Baptiste Greuze (1725-1805), notadamente artistas que pertenceram a gerações artísticas distintas. Assim, em *Le Château des cartes*, 1737 (Figura 36), de Chardin, nos é dado a observar nesta obra de gênero¹⁴¹,

¹⁴⁰ FRIED. 2003, p. 21.

¹⁴¹ Pintura de origem holandesa, que tem seu surgimento ligado, sobretudo, ao fato de que deixou de estar vinculada à Igreja. As representações beiram temas ligados a vida cotidiana real, que são as mais populares de todas, a pintura de costumes, o retrato, a paisagem, a natureza-morta, interiores e vistas arquitetônicas. (HAUSER, **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 483).

um jovem que aparece sentado diante de uma mesa de jogo colocando cartas de baralho em fileira, que para Fried sem dúvida, podemos descrever o menino como alguém ensimesmado, ou seja, concentrado na sua ação. Da mesma forma nos é apresentado uma versão, em gravura, de Jean-Jacques Flipart da obra de Chardin *Le Jeune dessinateur*, Salon de 1759, (Figura 37), hoje desaparecida. Segundo o autor, a gravura deixa transparecer um jogo de duplicidade entre o ensimesmamento, representado pelo jovem desenhista, sentado no chão de costas para o espectador concentrado em sua atividade, e a teatralidade encontrada na representação do nu masculino pendurado na parede ao fundo, de frente para o desenhista. Fried observa que,

[...] o efeito do conjunto da imagem é de um ensimesmamento angustiante, sem dúvida porque o desenhista nos parece “real”, e a figura desenhada mera representação. Mas, a justaposição em uma mesma obra de figurantes teatrais e ensimesmados, incluídos em diferentes níveis de “realidade”, indica avanços posteriores, como a cabeça feminina de gesso, aparentemente “cega”, situada ao lado esquerdo do desenhista”¹⁴².

Trazendo a análise para a obra *La Piété filiale*, 1763, de Greuze (Figura 38), tela que apresenta uma família, onde todos estão representados em reação a atitude do velho paralítico, sobre uma cadeira, que ocupa o centro da composição. Fried deixa claro que se trata de uma representação de ensimesmamento, mas com diferenças significativas, quando comparadas as obras de Chardin. Nos quadros de Chardin, o ensimesmamento dos jovens não passa de ocupações triviais que, requerem certa concentração para finalizar a tarefa. No quadro de Greuze, a atenção ensimesmada que os diversos personagens dirigem a cena central, pode ser entendida como o início de uma sequência de acontecimentos anterior ao tempo da representação, e de grande carga emocional¹⁴³.

Tais atitudes pictóricas por parte de Greuze levou a crítica tradicional da época e a Fried, a entender sua arte com aspecto sentimental, ao contrário de Chardin¹⁴⁴, que

¹⁴² FRIED, 2003. p. 24.

¹⁴³ Michael Fried observa que Diderot no *Salon* de 1763, descreve com riqueza de detalhe esta obra, identificando cada personagem da tela. FRIED, 2003, p. 23.

¹⁴⁴ FRIED, 2003, p.23

trazia em suas representações cenas de atividades banais, como comentada anteriormente. Fried aponta que essa intensidade tão extrema, carregada de sentimentalização dos temas e efeitos ensimesmados, por parte de Greuze, que o crítico chamou de “literárias”, foi um meio para alcançar o ensimesmamento, no caso de *Le Piété filiale*.

Deste modo, é possível observar que os personagens das obras citadas apresentam características de ensimesmamento, mas aparentemente o sentimentalismo presente na obra de Greuze, traz uma distinção fundamental, a relação da obra com o espectador. Em verdade,

“[...] a concepção dramática teorizada por Diderot e colocada em prática por Greuze nos seus quadros de gênero nas décadas de 1760 e 1770 adquiriu uma expressão monumental que o público e os jovens artistas da época consideraram como um paradigma da verdadeira arte”¹⁴⁵.

Dentre os artistas que permearam este período temos Jacques-Louis David (1748-1825). Fried em seus estudos nos mostra que, David revelou ao seu aluno Etienne-Jean Delécluze que achava o *Juramento dos Horácios*, 1785, uma obra teatral, no sentido pejorativo do termo, dado a intensidade do drama procedente do pai e dos filhos, como também das mulheres chorosas que antecipavam a tragédia¹⁴⁶. Tal comentário deixa transparecer David como um artista atento às questões que a crítica da época levantava sobre a pintura.

Nesse sentido, Fried na sua investigação sobre a tradição antiteatral da pintura Francesa balizada pelos escritos de Diderot, caminha de Jacques-Louis David a Jean-François Millet (1814 - 1875), passando por Théodore Géricault, (1791 - 1824), evidenciando no primeiro artista, os efeitos dramáticos de seus quadros históricos, no segundo a ausência de drama e de exageros, como também a representação de personagens cuja carência de desenvolvimento intelectual, inclusive, quase de consciência, que excluía qualquer tratamento das paixões¹⁴⁷. Em Géricault, ressalta a representação de pacientes que padeciam de problemas mentais, onde estes foram

¹⁴⁵ FRIED, 2003, p. 27.

¹⁴⁶ Ibid., p. 28.

¹⁴⁷ Ibid., p. 53.

representados como enfermos ensimesmados em diversas alucinações obsessivas, que segundo Fried correspondia perfeitamente a pintura e a visão de Gericault¹⁴⁸.

Fried em alguns momentos se posiciona certo de que as representações beiram a teatralidade, em outros, deixa em suspensão e mantém a dúvida, ensimesmada ou teatral? Dentro de tal contexto, nosso objeto de estudo se aproxima um pouco mais, nos permitindo reflexões no que tange os aspectos subjetivos na pintura de Almeida Junior, dentre eles a relação da obra com o espectador, uma vez que entendemos que a partir desta relação o pintor se distinguiu, dentre os seus contemporâneos, mesmo quando consideramos sua pintura convencional e acadêmica.

3.4.1 As pinturas de gênero e o espectador

Consideraremos para nossa análise as obras de gênero do pintor ituano, que como falado anteriormente, nessas pinturas, Almeida Júnior representou seus personagens de forma descontraída, beirando por vezes à intimidade e a privacidade dos representados. Assim, visamos maior proximidade entre a tela e o espectador, através da retratação dos costumes e do cotidiano burguês de sua época¹⁴⁹. Dentre elas, destacamos as obras *Futuro artista*, 1898 (Figura 39), *O importuno*, 1898 (Figura 15), *Caipira picando fumo*, 1893 (Figura 29), *Amolação interrompida*, 1894 (Figura 30), *Sem título, (Cena da família de Adolfo Augusto Pinto)*, 1891 (Figura 41), *Recado difícil*, 1895 (Figura 33), *Saudade*, 1899 (Figura 32) e *Garoto com banana*, 1897 (Figura 42).

Assim, em *Futuro Artista*, 1898, (Figura 39), temos a representação de um menino que, deitado no chão se mostra envolvido com a tarefa de fazer um desenho. Para tanto se baseia em uma pintura, que contém aparentemente a imagem de uma paisagem. Com a mão esquerda o menino segura a tela que está servindo de modelo e com a direita o lápis, que apoiado ao chão, já reproduz alguns riscos de sua futura criação.

¹⁴⁸ FRIED, 2003, p. 41

¹⁴⁹ LOURENÇO. 1980, p. 129.

Podemos descrevê-lo como alguém ensimesmado no que está fazendo, e em sua atitude de reproduzir o desenho no chão, Almeida Junior registra o caráter imediatista de uma criança e do futuro artista que não quer perder o momento fecundo da criação, mas parafraseando Fried, “[...] é uma ocupação trivial”¹⁵⁰. Contudo, vale fazer um parêntese sobre as representações de crianças, onde segundo Lourenço, o artista dos caipiras se ocupou em registrar os pequenos, bem como “[...] outros artistas, que na época do ituano em Paris estão provocando repercussões nesse centro artístico”¹⁵¹. Assim, Lourenço nos traz as telas *O rapaz das cerejas*, c. 1858 (Figura 43) e *As bolas de sabão*, 1867, ambas de Édouard Manet (1832-1883). Lourenço traz ainda uma observação que nos chamou a atenção por conter um comentário de Diderot sobre a relação da pintura com o espectador, assim na tela *O rapaz das cerejas*, onde

“[...] a queda de algumas cerejas é selecionada pelo impressionista como o chamado momento fecundante, surpreendente e objetivo para delinear o conteúdo. A escolha garante a troca com o espectador, sendo definida por Denis Diderot em *Lettres sur les sourds et muets* (1751) – *moment frappant*”¹⁵².

Essa observação nos leva a conhecer escritos de Diderot que antecederam as produções dos *Salons* de -1765 a 1781-, e que revelam o olhar do crítico sobre a pintura francesa livre das concepções “antiteatrais” apontadas anteriormente a partir dos estudos de Fried.

Em *O importuno*, 1898 (Figura 15), tela apresentada ainda no atelier do artista, como uma prévia paulistana, e depois foi enviada para 4ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1899. Trata-se de uma cena de interior de ateliê, que é interrompida por algo que chama a atenção do pintor, e que se passa fora campo da representação. Tela abordada anteriormente, no início do capítulo, ressaltando sua estrutura com forte geometria composicional, que agora encadeará nosso discurso sob o ponto de vista da concepção diderotiana antiteatral da pintura estudadas por Fried. Devemos entender, portanto, que toda essa nossa busca por uma reflexão sobre a obra de Almeida Junior passa por questões delicadas, principalmente no que tange o uso de

¹⁵⁰ FRIED, 2003, p. 23.

¹⁵¹ LOURENÇO, 2007, p. 69.

¹⁵² Ibid.

estudos produzidos em um tempo que não o do pintor de *O importuno*. Corremos o risco de distorcer a historicidade e também o sentido estético do nosso objeto de estudo. Mas nos balizamos na seriedade dos estudos de Fried, onde o crítico busca lançar um novo olhar sobre o lugar do espectador a partir dos escritos de Diderot, e para tanto trabalhou obras que foram elaboradas em 1737, como o caso das pinturas de Chardin, e outras que são de 1870, de Millet. Nesse sentido, acreditamos trazer uma nova reflexão sobre questões modernas que permeiam a obra de Almeida Junior.

Voltando a tela *O importuno*, 1898 (Figura 15), identificou-se que o efeito do conjunto é de ensimesmamento mutuo, tanto a modelo que se esconde no primeiro da tela, quanto o pintor ao fundo, que mesmo de costas convence-nos de sua ação. Porém, a teatralidade do esboço que está no centro da tela, contendo o desenho de um corpo nu feminino, supostamente do modelo que agora se esconde atrás do cavalete, contrasta com o ensimesmamento que predomina na pintura. Dentro desse contexto representacional, vale retomarmos o que foi falado anteriormente de *Le jeune dessinateur*, onde Fried observa que, nessa obra percebe-se a justaposição de concepções composta de figuras teatrais e ensimesmadas, incluídas em diferentes níveis de “realidade”¹⁵³, fato que também procede também em *O importuno*.

Nas obras consideradas de caráter regionalista a concepção de ensimesmamento predomina. Em *Caipira picando fumo*, 1893, que nos é apresentada em duas versões, sendo todas as duas em óleo sobre tela e produzidas no mesmo ano (1893). Uma considerada estudo com dimensões reduzidas – 70 x 50 cm – e outra, que é nosso referencial, ganha quase o triplo das medidas – 202 x 141 – cm. Ambas participaram da Exposição Geral de 1894, e se diferenciam basicamente no tratamento da luz, onde “[...] o artista esmaeceu as tonalidades da maior, pouco alterou a escala do próprio

¹⁵³ Fried nos chama a atenção em *Le jeune dessinateur*, onde o desenho do corpo masculino fixado na parede em frente ao desenhista é dotado de extrema teatralidade. Nos atenta também para a tela *Le Château de cartes*; as cartas que se encontram dentro da gaveta semi-aberta da mesa de jogo no primeiro plano da pintura: uma delas, a que mostra a figura, olha para o espectador; e a outra está virada de costas. Fried, em *O lugar do espectador*, sugere que as duas cartas devam se contemplar como uma síntese do contraste entre a superfície do quadro – que, evidentemente, se apresenta ao espectador – e o ensimesmamento do jovem em sua delicada atividade. A partir desta análise, Fried cria a justaposição de dois eixos no quadro que devem ser interpretados separadamente: um de ensimesmamento paralelo ao plano da representação, e outro da contemplação, perpendicular ao ensimesmamento e ao quadro (FRIED, 2003, p. 24).

modelo e precisou introduzir uma sombra de árvore em primeiro plano, à direita, recurso que denota esforço para equilibrar a composição maior”¹⁵⁴. A tela registra o momento preparatório da confecção do cigarro de palha, um hábito interiorano que mesmo sendo tarefa do dia-a-dia exige concentração, e é assim que o caipira se apresenta ensimesmado na elaboração de seu cigarro.

O quadro *Amolação interrompida*, 1894, traz também a versão “estudo”, sendo esta datada de 1893, e da mesma forma que a tela citada anteriormente, as dimensões são reduzidas. Como o próprio nome sugere, o ensimesmamento foi interrompido, criando para o espectador um falso instante de teatralidade. Mas, este logo é afastado pela percepção de que, o caipira que interrompe o ato de amolar o machado demonstra convencimento em sua nova ação. Lourenço observa que, “[...] o caipira interrompe a lida de amolar o machado na pedra do rio e com a mão sinaliza que já está indo, sugerindo o chamado. Não nos fita diretamente, excluindo o espectador da ação”¹⁵⁵, mas abre a questão: com quem fala o caipira? Inferimos que a concepção de teatralidade pode se instaurar em uma pintura à medida que o espectador é solicitado a fazer o complemento visual da cena em um campo que foge o da representação.

Em *Sem título (Cenas da família de Adolfo Augusto Pinto)*, 1891, uma obra encomendada pelo engenheiro de ferrovias Adolfo Augusto Pinto, importante figura no cenário de desenvolvimento da cidade de São Paulo naquele período. Foi o responsável pelo convite feito a Almeida Junior para participar da Exposição Internacional de Artes, Indústrias Manufatureiras e Produtos do Solo, das Minas e do Mar em Chicago (EUA), 1893, onde o pintor de Itu enviou a tela *Leitura*, 1892¹⁵⁶ (Figura 40). Mesmo entendendo que nosso foco neste momento é pautado na concepção de antiteatralidade de Diderot, cabe observar que a obra supracitada foi encomendada a Almeida Junior pelo próprio engenheiro. Sendo assim, devemos então considerar o conceito de intencionalidade apresentado por Baxandall¹⁵⁷, onde o artista apresentou soluções plásticas e iconográficas que possivelmente iam ao encontro da

¹⁵⁴ LOURENÇO, 2007, p. 132.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid., p. 117.

¹⁵⁷ BAXANDALL. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 81.

expectativa do comprador. Ou seja, é possível que Almeida Junior, para a elaboração do quadro, tenha considerado o fato de que o “freguês” era uma pessoa com fortes vínculos com o processo de industrialização de São Paulo entre o final do século XIX e início do XX.

Deste modo, percebe-se na pintura, a valorização. Vários objetos que traduziam essa modernidade, como: álbum de fotografia, o jornal de engenharia na mão do patriarca, os porta-retratos, o piso de madeira, valorizado nesta época, os quadros na parede, o grande tapete, o papel de parede, o vidro da porta e o piano. Tudo isso mostrava que o cotidiano de sua família estaria permeado por símbolos do progresso¹⁵⁸.

Assim, na tela *Sem título (Cenas da família de Adolfo Augusto Pinto)*, composição dos sete integrantes do quadro é disposta de forma piramidal, onde a hierarquia marca a importância do pai em destaque no primeiro plano, acompanhado de seu cão, assim como o lugar dos meninos no plano médio, e no plano de fundo a mãe que passa os ensinamentos dos dotes femininos para a filha. Um quadro de extremo ensimesmamento, cada componente concentrado em sua ação, e fazem isso em silêncio, nos dando a impressão de estarem fazendo várias ações em um mesmo espaço em harmonia.

As telas *Recado Difícil*, 1895 (Figura 33), e *Saudade*, 1899 (Figura 32), são representações de um ensimesmamento pleno seguido de grande carga emocional, mas sem beirar a teatralidade. Em *Recado difícil*, o constrangimento do menino é visivelmente desconfortável, e contrasta com a firmeza do semblante e da postura retratada na mulher. Em *Saudade*, temos situação semelhante, as lágrimas que descem dos olhos da viúva são convincentes da dor da perda. O registro de um momento tão íntimo, por parte do pintor, confirma a ideia de um afastamento do personagem em relação ao espectador.

Deste modo, Almeida Junior em sua tela fez com que o personagem se entregasse por inteiro em sua ação e estado mental, mostrando-se ensimesmado. Pautado nos escritos de Diderot, entendemos que o pintor de *Saudade*, conseguiu em sua representação

¹⁵⁸ PERUTTI, 2007, p.191.

uma imagem convincente do mundo, e não uma construção artificial, ou um “teatro”. É possível, então, o artista ter criado uma descontinuidade entre representação e espectador? Afinal, esta foi a preocupação de Fried em relação às concepções diderotianas. Quando Diderot sugere que em *La Piété filiale* o ensimesmamento dos personagens havia neutralizado a presença do espectador, Fried contesta e argumenta que a obra, quando a época de sua exposição, conseguiu comover o espectador o deixando com lágrima nos olhos¹⁵⁹. Nesse caso, identificamos uma semelhança de situação com a tela *Saudade*, 1899 (Figura 32).

Nas reflexões que Fried chamou de pastoral ou alternativa, que ao contrário da teatral, introduziam o espectador na representação, percebemos um espaço de diálogo entre as obras apresentadas de Almeida Junior e as observações de Fried. Essas pinturas revelavam ainda uma aproximação com o que crítica brasileira da época ressaltou: que Almeida Junior “[...] não se perdeu, entretanto, em abstrações frias ou no equívoco limitado de procurar a finalidade da arte nela própria. Sua obra foi alicerçada em fundo humano e apoiada no caráter social”¹⁶⁰.

Portanto, a análise das obras anteriores revela a qualidade do artista em convencer o espectador da veracidade de suas representações, que ora apresenta seus personagens estritamente ensimesmados, ora ensimesmados com forte carga emocional, sem beirar a teatralidade. Mas vale uma última reflexão sobre a tela *Garoto com banana*, 1897. Nessa tela encontramos a representação de um garoto, enquadrado na composição da cintura para cima, e este aparece sem nenhuma ambientação. O garoto está vestindo uma “[...] camisa simples de tecido barato”¹⁶¹ e um chapéu sobre a cabeça. Na mão esquerda traz uma banana descascada já com algumas mordidas. Seu olhar está direcionado para o espectador, sua mão direita aproximada dos lábios lhe confere um gesto como se pedisse silêncio para quem o observa.

¹⁵⁹ FRIED, 2003, p. 27.

¹⁶⁰ MARTINS, apud **Grandes artistas brasileiros**: Almeida Jr. 1991, p. 11.

¹⁶¹ LOURENÇO, 2007, p. 71.

Dentro do que foi apresentado por Fried, tudo nos leva a pensar que se trata de uma representação que beira a teatralidade, onde o pintor preveniu a consciência do personagem, afinal o garoto sabe que está sendo observado. Sua atitude deixa comparecer algo que nos remete a um momento anterior àquele que foi representado.

Pela caracterização do garoto, tudo leva a crer que é uma pessoa de origem simples e de forte ligação com a vida do campo, fato que banaliza o pedido de silêncio em relação ao furto da banana. Embora, entendemos que no mundo infantil a valorização de atos corriqueiros é potencializada em função das descobertas. O que estaria por trás daquele gesto? Lourenço aventa a possibilidade de estar ligado a questões pessoais da vida do pintor¹⁶². Entendemos que esse espaço criado na representação, onde entra o espectador, contribui para conferir o caráter teatral na pintura, e no caso, se afasta do drama e do sentimentalismo. Da mesma forma que a tela *O garoto*, 1882 (Figura 7), mas nos deteremos nessa pintura no capítulo que se segue, buscando reflexões acerca da planaridade.

Diante do exposto, perguntamo-nos: como questões que permeiam uma subjetividade moderna eram entendidas por Almeida Junior? Como o pintor, com caráter tipicamente acadêmico, situado na segunda metade do século XIX, representou em sua obra a recusa da eloquência e sentimentalismo? Considerando documentos da época, especificamente no texto publicado no *Correio Paulistano* (03/08/1890), assinado por Almeida Junior (Anexo A), percebe-se o quanto foi difícil para o “pintor dos caipiras” dialogar criticamente com sua pintura¹⁶³. Almeida Junior deixa claro em seu texto, que a “arte pela arte” era dom para os diletantes ou para artistas com boa situação financeira, mas os artistas pobres precisavam viver e para viver necessitavam da venda de suas telas. O pintor completa escrevendo que quem comprava essas telas era um público que gostava de representações que fugissem da sinceridade da natureza, e estas deveriam ser semelhantes as oleografias, uma técnica de reprodução de telas a óleo dos grandes mestres, onde o colorido era acentuado pelo efeito da própria técnica.

¹⁶² Lourenço levanta a possibilidade da representação do gesto de silêncio por parte do representado estar ligada a relação do pintor com seu único filho, que na data da elaboração da tela (1897), estava com três anos: “[...] Seria a proximidade com o bebê, no próprio ambiente familiar do artista, que propiciaria ao pintor a tomada da cena” (LOURENÇO, 2007, p. 71).

¹⁶³ Id. **Reveno Almeida Junior**, 1980, p. 216.

Nesse sentido, Almeida Junior conclui que era o “freguês” que enchia de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro.

Contudo, devemos nos valer ainda de um questionário respondido por Almeida Junior, pertencente ao álbum da filha do conselheiro Antônio Prado, sendo este, membro da aristocracia cafeeira paulistana e proprietário do Correio Paulistano, datado de 25 de outubro de 1891, (Anexo B). Nas respostas o pintor fala de suas preferências e de suas características pessoais. Alguns itens deste questionário nos ajudam a refletir algumas características do pintor. Os principais escritores relacionados como favoritos de Almeida Junior eram o romancista Honoré de Balzac (1799-1850) e a poesia de Victor Hugo (1802-1885), dois escritores que privilegiam na sua obra aspectos românticos de cunho social e o retrato de uma sociedade que apresentava mudanças significativas. De fato, Almeida Junior deixa transparecer em seu gosto literário, elementos que possivelmente figuravam como o equilíbrio entre características particulares e o gosto estético da época.

3.4.2 A quebra da planaridade – tela o garoto (1882/1886)

A partir do recurso da composição balizada pela geometria, do realismo e das concepções diderotianas, que distinguem a relação da obra com o espectador pode-se observar, como consequência, um alargamento da pintura para o espaço exterior na obra de Almeida Junior, ou seja, cria-se um diálogo com a abertura da obra na sua possibilidade moderna de lidar com a planaridade. Assim, na década de 1880, Almeida Junior pinta, em Paris, a curiosa tela *O garoto*, 1882, (80 x 56 cm), (Figura 7), que foi exposta na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, quando de sua volta. Em 1886, já no Brasil, o mesmo tema se repete *O garoto*, 1886 (Figura 8), sendo esta segunda tela, de menor tamanho (30 x 26 cm), apresentando uma particularidade: traz a assinatura do lado esquerdo da tela seguida da referência da data por inteiro - 5-10-86 -. Habitualmente, Almeida Junior colocava somente sua assinatura seguida do ano da elaboração da tela. Sendo assim, o fato se torna intrigante, e estimula a pensarmos: qual seria o motivo particular do registro daquela data?

Em *O garoto* a composição apresenta um jovem que rasga a superfície da tela na qual está representado, criando um estranhamento e uma situação de surpresa para o espectador. A representação do rompimento do suporte, melhor dizendo do plano da tela cria a impressão de que o personagem (o garoto) está ocupando um espaço físico que ultrapassa o plano da tela, aquele onde poderia estar o espectador, e não o que está representado.

Alguns pesquisadores se detiveram em investigar sobre esta curiosa tela, Lourenço no artigo *Traquinices e contrastes*¹⁶⁴, observa o interesse do pintor ituano pela temática infantil, presente também em outras telas, e nos chama a atenção para o registro de uma cena impulsiva, característica de um do garoto, que foram usadas pelo pintor como um pretexto para aludir a “[...] um tema da época: afinal o que é a pintura?”¹⁶⁵. Cherm no artigo *Aparência e Aparição, o jogo de transtornos num retrato de Almeida Junior*¹⁶⁶, apresenta dentre outras, questões sobre como devemos “[...] pensar a obra de arte para além do ato de colher evidências e seguir pegadas destinadas apenas a compreender um contexto?”¹⁶⁷. É possível que para tanto devêssemos refletir sobre a própria atitude de Almeida Junior, que ao produzir a referida tela, a partir de princípios construtivos simples, criou o inusitado.

Em verdade, esta obra possui a qualidade de nos remeter tanto para um tempo anterior, quando nosso olhar era iludido pelo *trompe l’oeil* presente no peristilo das casas e vilas romanas, confundindo o código da visualidade, como também para um tempo posterior, onde procede o discurso da materialidade, da subjetividade e do lugar do espectador.

164 LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 69.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ CHEREM, R. M. **Aparência e aparição, um jogo de transtorno num retrato de Almeida Junior**. Anpap. 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de 2009 – Salvador, Bahia. Disponível em:

<http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf>. Acesso em: 23/09/2009.

¹⁶⁷ Ibid.

Assim, ao transitarmos pelo caminho do *trompe l'oeil*, encontraremos o conceito de mimese. O termo mimese foi traduzido para língua portuguesa no final do século XIX, com o sentido de imitação. A tradução parte dos preceitos de Platão, segundo os quais, o artista ao dar forma à matéria, imita o mundo das ideias. Nesse sentido, podemos dizer que o realismo enquanto tendência estética traz consigo a tradição mimética, uma vez que busca com a verossimilhança tratar a representação dos fatos e das coisas.

Em se tratando de representações pictóricas que tomam a realidade como programa estético, vale ainda, buscar uma passagem na pintura grega antiga, uma vez que já nos apropriamos de conceitos de Platão, onde Zeuxis e Parrasios dão uma demonstração de domínio da técnica do claro-escuro, e criam uma passagem que se tornou exemplo de mimese, no que tange a pintura. Assim,

O enciclopedista romano Plínio, em sua História Natural, descreve um concurso de pintura que ocorrera na Grécia Antiga, contando a respeito de Zeuxis, um pintor extremamente habilidoso que havia produzido uma pintura de uvas tão reais que pássaros as haviam tentado bicar. Seu adversário, Parrásio, por sua vez, apresentara sua obra a Zeuxis, que ao ver a pintura do adversário coberta, tentara remover o véu com suas mãos, até dar-se conta de que o véu em si era a pintura de Parrásio, sendo-lhe então concedido o título de melhor pintor¹⁶⁸.

A atitude de Parrásio, ocorrida no século V a.C., reporta-nos a ação de Almeida Junior ao pintar *O garoto*, 1882, ou seja, uma armadilha para o espectador. Não fosse a moldura que envolve o quadro, e que norteia o espectador de *O garoto*, poder-se-ia criar através da obra de Almeida Junior o sentido de “[...] que a pintura não é o lugar da representação, mas o local da produção de engano”¹⁶⁹.

O mesmo se pode dizer do *trompe l'oeil* de Veronese, na Villa Barbaro, situada em Maser, Província de Treviso, Itália, denominado *Garota na porta de entrada*, 1561, (Figuras 34 e 35). O domínio da representação da perspectiva, aliado à virtuosidade pictórica do claro escuro, cria para o espectador sensação de estar diante do objeto

¹⁶⁸ CHEREM, R.M. & MENEZES, P. **Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro**. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica – Artes Plásticas - UDESC. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf>. Acesso em: 16/09/2010.

¹⁶⁹ Ibid.

real, o mesmo que se passou com Zeuxis ao tentar tirar o véu sobre a pintura de Parrásio.

Em *O garoto*, não se trata de uma pintura que causa a impressão de não ser uma pintura e sim o real, como o caso do *trompe l'oeil*, mesmo porque o tratamento pictórico dedicado a ela revela imprecisões em algumas áreas, como a representação dos dentes, apesar de registrar um sorriso franco e verdadeiro, e também na retratação do tecido da camisa e da gravata. Em contrapartida, a sombra das mãos apoiada no chassi da tela, exposto pelo rompimento da lona, e o fundo escuro de onde emerge o garoto, impulsionam-no para fora da tela de tal maneira, que configura nesta atitude todo o vigor do quadro. Deste modo, na pintura, *o garoto* revela ter a força necessária para romper a superfície da tela, e está seguro disto, pois olha e sorri abertamente para quem o observa.

Devemos considerar ainda o contraste que essa tela traz consigo quando comparada as produções contemporâneas a ela. Mesmo estando em um tempo onde a fotografia revelava novas possibilidades pictóricas, a pintura em geral, especialmente no Brasil, tratava de temas históricos, religiosos, retratos da burguesia, ou seja, temas acadêmicos. Nesse sentido, pode-se dizer que *O garoto* é depositário de um ato de desconstrução do convencionalismo acadêmico e da tradição pictórica da época. E mesmo passados dez anos da sua primeira elaboração, foi reproduzida com propriedade técnica pelas mãos de Pedro Alexandrino¹⁷⁰, discípulo de Almeida Junior.

Buscando ainda outras reflexões, quando nos atentamos para questões sobre materialidade, subjetividade e o lugar do espectador, de imediato somos surpreendidos pelo rompimento da tela através do suposto rasgo, onde nos é dado a ver o que existe por trás daquele suporte. Deparamo-nos com a permissão de atravessar a matéria pictórica a partir de uma travessura do garoto conduzida pelas mãos do pintor.

Almeida Junior nos proporciona sensação semelhante com a tela *Depois do baile*, 1886 (Figura 44). Trata-se da representação de uma jovem retratada com roupas íntimas, em

¹⁷⁰ Pedro Alexandrino Borges (1856 - 1942) pintor paulista, conhecido pela qualidade técnica de suas naturezas mortas, foi discípulo de Almeida Junior com que iniciou seus estudos, sua tela *O garoto*, 1892 OST, 79 x 63 cm, se encontra hoje na Pinacoteca do Estado de São Paulo (LOURENÇO, 2007, p. 247).

um ambiente feminino marcado pela sensualidade inscrita na tonalidade da pintura, e reafirmada pelos acessórios que compõem a mesa, como, espelho, esponja de pó-de-arroz, frascos de perfume, colares, luvas e flores. Porém, uma coisa nos chamou a atenção, no canto superior esquerdo da tela, há uma espécie de moldura, com cor amadeirada, que desce perpendicular a mesa. Esta aparenta ter uma fissura, ou um ponto descascado, onde tem um objeto, em forma de um losango. Esta suposta moldura, de cor clara contrasta com o fundo escuro. A maneira como foi pintado o losango, com a ponta mais clara, nos dá a nítida sensação de que este se projeta para fora da superfície do quadro, atravessando a tela pela fissura, mesmo estando no plano de fundo da representação. De novo, Almeida Junior nos proporciona o rompimento da superfície pictórica ou a quebra da planaridade, nos permitindo assim, voltar a questões primeiras deste estudo: ocupação do espaço real pela pintura e também a libertação da bidimensionalidade da tela.

Para finalizar, devemos pontuar ainda que na tela *O garoto*, vale ressaltar que, as medidas dessas telas, *O garoto*, de 1882 (80 x 56 cm) e *O garoto* de 1886 (30 x 26 cm), não são mensuradas pelos centímetros que a compõem, mas pela dimensão que ela toma quando se projeta diante do espectador, que é potencializada pelos recursos pictóricos. Nesse sentido, ela se agiganta, invade nosso espaço visual e físico, e nos diminui à medida que confronta a nossa mera condição de espectador diante das manipulações da pintura.

4 CONCLUSÃO

“Todos os quadros postulam a existência de um espectador” (FRIED, 2003, p.26).

“[...] é necessário negar o espectador, mas não deixá-lo fora do quadro, e sim pelo contrário, fazendo-o imaginar que participou da cena pintada, e que agora se encontra em frente ao quadro, contemplando-o” (FRIED, 2003, p. 222).

Com o objetivo de analisar as contribuições da produção de Almeida Junior para a arte brasileira, buscou-se demonstrar que o artista conseguiu trazer uma nova discussão para a pintura do século XIX, por abordar em suas pinturas questões que se aproximam a uma subjetividade moderna, dentre elas a obra e sua relação com o espectador.

Inicialmente após uma análise de sua fortuna crítica e de sua produção de retratos foi possível observar que, o artista mantinha uma boa relação com o mercado artístico do período, e que teve boa circulação entre grupos produtores de café, que de certa forma, mantinham a economia da época em alta, e grupos ligados ao governo, sendo estes dois grandes compradores de suas obras.

Foi possível perceber também que sua pintura tem um forte vínculo com academicismo, e dotado de um trabalho técnico extremamente minucioso. É válido observar que, apesar de sua fatura convencional, com boa aceitação da crítica e do mercado, buscou de certa forma inovar em suas representações, especialmente por trazer a representação da estética caipira, onde com isso, pôde dinamizar o ambiente cultural da cidade de São Paulo.

Entendemos que, sua obra reflete uma diversidade temática como, temas históricos, religiosos e de gênero, onde neste último se insere seus trabalhos considerados regionalistas, sendo este o que mais se debruçou, e onde entendemos que o artista pôde mostrar seu domínio de observação sobre o comportamento e o costume da sociedade, de modo geral.

Após um confronto de datas, percebeu-se que os trabalhos regionalistas se intensificaram na década de 1890, período em que também se dedicou à produção de retratos. Isso mostra que, aparentemente, sua pesquisa sobre os caipiras era algo que se passava de forma paralela, o que se pode considerar, que tinham uma intenção menos comercial, embora a crítica, especialmente a imprensa paulistana se mostrasse favorável. Outra coisa que se percebeu também era o trato e o convívio com temas tão extremos, pois em geral os retratos eram de autoridades públicas, e as telas regionalistas retratam o homem da terra.

Discutimos em nosso trabalho que, Almeida Junior pôde vivenciar e conhecer em Paris do século XIX, o apuro técnico de Alexandre Cabanel, e teve como diretriz na Academia os trabalhos de Jean-Dominique Ingres, mas provavelmente, teve contato também com as produções que se passavam fora do meio acadêmico. Nesse sentido, aproximou-se das experiências da visualidade e da luminosidade, presentes nas exposições impressionistas e presenciou a valorização do trabalhador rural através das obras realistas. Inferimos que todo este ambiente vivido e a forte ligação do pintor com suas origens interioranas, foram fatores que contribuíram para a produção de temática regionalista.

Na verdade, tocamos em um ponto que é muito discutido, mas sem grandes avanços, e nem é foco do nosso trabalho, mas cabe registrar algo que foi considerado por Paula Giovana Frias, que foi o contato que Almeida Junior teve com as produções do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, afinal três das igrejas de Itu, apresentam pinturas do padre, lugar onde o pintor em estudo, cresceu como também, vivenciou o ambiente religioso. Em suas pinturas, padre Jesuíno representava personagens bíblicos amulutados e descalços, usava um colorido intenso e estilo decorativo¹⁷¹. Não que encontramos estes aspectos na obra de Almeida Junior, mas entendemos que se aproxima da representação de pessoas simples, presentes em suas telas.

¹⁷¹ FRIAS. **Almeida Junior, Uma alma brasileira?** Dissertação de Mestrado. Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, DSP, 2006, p. 68.

Interessou-nos nas questões da pintura regionalista de Almeida Junior, entender que possivelmente foi um caminho que o levou a conquistar uma autonomia artística. Não sabemos se ele tinha a consciência disto, mas provavelmente tinha conhecimento de que, aqui no Brasil suas obras estavam se distinguindo no campo da arte. Mesmo morando em São Paulo, distante do centro de produção artística, que era no Rio de Janeiro. Almeida Junior acompanhava a crítica pelos jornais, e estava sempre sendo chamado para levar seus trabalhos para exposições na capital.

Outro fator que nos ajuda a perceber como Almeida Junior acompanhava o movimento artístico de sua época é sua proximidade com a fotografia, no sentido de aplicá-la como uma ferramenta importante na elaboração de retratos. O artista declara que faz uso da nova técnica, principalmente, porque vivia do ofício da pintura. Posiciona-se pragmaticamente frente aos benefícios da modernidade, sem que isto colocasse em dúvida o domínio técnico e criativo de sua pintura.

Entendemos que, dentro da construção imagética de sua obra, Almeida Junior registrou em sua pintura elementos que se tornaram portas de entrada para a reflexão da pintura em si, isto é, a pintura em tanto que pintura. Nesse sentido, consideramos a recorrência de imagens como algo que estreitou a relação entre obra e espectador. Assim, através das observações de Deleuze e Souriau, percebemos que a repetição de imagens em si não traz algo novo, mas aquele que a contempla pode mudar o seu sentido. Dentro deste raciocínio, acreditamos que Almeida Junior nutria alguma expectativa em relação ao espectador de suas obras, uma vez que identificamos na pesquisa, que um mesmo objeto representado em telas diferentes adquire significados distintos.

No que tange o alargamento das obras, vimos através dos estudos de Jorge Coli a possibilidade de se visualizar as estruturas geométricas que foram usadas na composição das pinturas, e que possibilitam a inserção do espectador no interior da obra. Uma técnica de perspectiva muito antiga, que no caso dos quadros de Almeida Junior, demonstramos que, não superaram a intenção maior do artista, e sim se somam aos personagens, deixando-os em evidência. Concluímos em verdade que, o ponto de vista usado pelo pintor, em alguns momentos, insere o espectador na obra, como também, à medida que se prolongam ocupam o espaço onde este se encontra.

Percebemos ainda outra possibilidade de discussão criada por Almeida Junior, trata-se de questões acerca do rompimento da superfície pictórica. Almeida Junior ao representar seu personagem rasgando a lona da tela nos traz um diálogo sobre a planaridade, elemento que consideramos pertinente a discussões atuais sobre a pintura, ressaltando ainda que esta atitude do pintor nos levou a refletir pontos como materialidade e subjetividade.

Após todas as observações o que parece uma das contribuições mais significativas são as considerações acerca das concepções de Diderot, estudadas por Fried, para a discussão sobre o lugar do espectador. A visão de Fried nos possibilitou entender o quanto a obra de Almeida Junior contempla questões, que podemos chamar de moderna, no caso, a relação da obra com o espectador, seja esta relação efetivada pelo exercício da imaginação, como também pela convocação do próprio artista. Devemos entender ainda que, Almeida Junior aborda em seus quadros as experiências dos sentimentos humanos, ou seja, da perda, da dor, da preguiça, dos segredos, das paixões, etc., e certamente seria pela figura do caipira.

Deste modo, podemos destacar ainda na obra do Almeida Junior outras abordagens que mostram sua proximidade com questões modernas como, a noção de progresso, recusa de uma arte literária eloquente e sentimental, afirmação da autonomia da arte e porque não originalidade.

Portanto, diante da produção de Almeida Junior, é impossível deixar de vê-la como um dos momentos distintos da pintura no Brasil. Ele soube valorizar experiências do interior, onde foi criado, como também trazer o seu interior para sua arte. Convicto de suas decisões plásticas passou para a história da arte sua inquietação típica do final do século XIX. Contudo, cabe a nós, através das nossas incansáveis pesquisas, não de forma obtusa, descobrir o que as obras de Almeida Junior esperam de nós.

5 REFERÊNCIAS

- 1 AMARAL. LOURENÇO. **Almeida Junior**: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000.

- 2 ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 3 BAUDELAIRE, Charles. **Obras completas**. *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose: Perte d'auréole*. Paris: Gallimard, 1996.
- 4 BAXANDALL. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 5 BISPO. **José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899)**. Cultura caipira, Montmartre e Salon. Música e pintura. On line. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/121/Almeida-Junior.html>>. Acesso em: 10/06/2010.
- 6 BOURDIEU. **As regras da arte**. Gênese e Estrutura do Campo Literário. Lisboa: Presença, 1996.
- 7 BRAGUE, R. **O tempo e Platão e Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 2006.
- 8 CARDOSO. **A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- 9 CARVALHO. **A paisagem em Pedro Weingärtner (1853 - 1929) algumas hipóteses de trabalho**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_amac_paisagem.htm>. Acesso em: 11/01/2011.
- 10 CHARNEY, L. Schwartz, V.R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. In: “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2001: 81.
- 11 CHEREM, R. M. **Aparência e aparição, um jogo de transtorno num retrato de Almeida Junior**. Anpap. 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de 2009 – Salvador, Bahia. Disponível em:

<http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf>.

Acesso em: 23/09/2009.

- 12CHEREM, R.M. & MENEZES, P. **Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro**. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica – Artes Plásticas - UDESC. Disponível em:
<http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf>. Acesso em: 16/09/2010.
- 13CHIARELLE, D. T. **De Almeida Junior a Almeida Junior: A crítica de arte de Mário de Andrade**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1999.
- 14 COLI, J. **Como estudar a brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.
- 15 _____. **O corpo da liberdade**. Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- 16 COMPANGON. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- 17 DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- 18 ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. FACOM – nº 17 – 1º semestre de 2007. Disponível em:
<http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acesso em: 18/dez/2010.
- 19FOUCAULT, Michel. **As palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 20 FRIAS. **Almeida Junior, Uma alma brasileira?** Dissertação de Mestrado. Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, DSP, 2006: 33.

- 21 FRIED, M. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of the Diderot**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- 22 _____. **El realisme de Courbet**. Madrid: La balsa de la Medusa, 2003.
- 23 GÊNIOS da pintura. **Maneiristas e Barrocos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- 24 **Grandes artistas brasileiros**. São Paulo: Art Editora LTDA 1991.
- 25 GUIMARÃES, Júlio C. & LINS, Vera (orgs.). **Gonzaga Duque, Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte / RJ.: Ed. UFMG / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- 26 HAUSER, **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 27 HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- 28 LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior: um criador de imaginários**. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.
- 29 _____. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte – ECA. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1980.
- 30 MARGS. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. **Selecta do Museu - Analítica Persona: Pedro Weingartner**. On-line. Disponível em <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_pedrow.php>. Acesso em 02/11/2010.
- 31 MARTINS, L. **Almeida Junior**. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940.
- 32 NASCIMENTO. **A crítica de arte de Charles Baudelaire**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

- 33 NAVES, R. **Almeida Junior**: o sol no meio de caminho. São Paulo: CEBRAP, Novos Estudos, 2005.
- 34 NICOLAZZI, Fernando. **As Histórias de Michel. Foucault**. UFRGS. 2001. Disponível em <<http://www.klepsidra.net/klepsidra12/foucault.html>>. Acesso em: 10/10/2010.
- 35 PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Junior. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- 36 PLATÃO. **Diálogos**. O mundo perfeito das ideias. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1987:, p. 15. [Coleção “Os Pensadores”].
- 37 RIBEIRO, Darcy. **Suma etnológica brasileira**. V. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- 38 RIBEIRO, S. B. **Almeida Junior e a fotografia**: uma nova dimensão da obra do artista. II Encontro de História da Arte, UFCH, Unicamp. Campinas,SP, 2006.
- 39 ROSA, N. S. S. **José Ferraz de Almeida Junior**. São Paulo: Moderna, 1999.
- 40 SOURIAU, E. **Dicionário Akal de Estética**. Madrid: Akal, 1998.

ANEXOS

FIGURAS

FIGURA 1 – ALMEIDA JUNIOR
Fuga da Sagrada Família para o Egito, 1881. OST, 333 x 226 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIGURA 2 - ALMEIDA JUNIOR.
Descanso do modelo, 1882. OST, 100 x 130 cm.
 Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIGURA 3 - JEAN-FRANÇOIS MILLET.
O Ângelus, 1858-9. OST, 55 x 66 cm.
 Musée d'Orsay, Paris.



FIGURA 4 – ALMEIDA JUNIOR.

Cozinha caipira, 1895. OST, 63 x 87 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.



FIGURA 5 - JEAN DOMINIQUE INGRES
Banhista de Valpinçon, 1808. OST, 146 x 97.5 cm.
Museu do Louvre, Paris.



FIGURA 6 - JEAN DOMINIQUE INGRES
O Banho Turco, 1862. OST, 108 cm (diâmetro).
Museu do Louvre, Paris.



FIGURA 7 - ALMEIDA JUNIOR.
O Garoto, 1882. OST, 80 x 56 cm.
Coleção particular.



FIGURA 8 - ALMEIDA JUNIOR.
O Garoto, 1886. OST, 30 x 23 cm.
Coleção particular.



FIGURA 9 – ALMEIDA JUNIOR.
Francisco Eugênio Pacheco e Silva, 1884. OST, 60 x 40 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

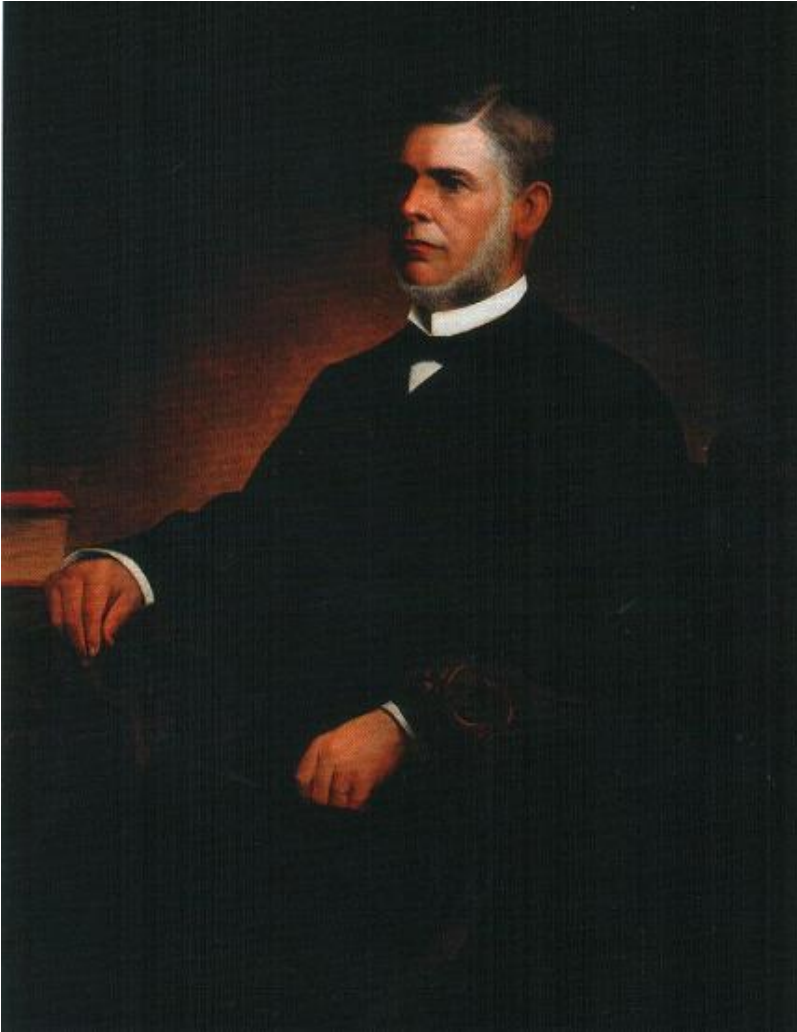


FIGURA 10 – ALMEIDA JUNIOR.

Joaquim Egídio de Souza Aranha, 1896. OST, 122 x 96 cm.
Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo.



FIGURA 11 – ALMEIDA JUNIOR.

Padre Miguel Correia Pacheco, 1890. OST, 170 x 110 cm.
Paróquia Nossa Senhora da Candelária, Itu, SP.



FIGURA 12 – ALMEIDA JUNIOR.
Joana Liberal da Cunha, 1892. OST, 73 x 60 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 13 – PIERRE-AUGUSTE RENOIR.
Madame Henriot, c. 1876. OST, 65,9 x 49,9 cm.
Galeria Nacional de Arte, Washington.



FIGURA 14 – ALMEIDA JNUIOR.

O pintor Belmiro de Almeida, s/d. OSM, 55 x 47 cm.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP.



FIGURA 15 – ALMEIDA JUNIOR.
O importuno, 1898. OST, 145 x 97 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 16 – ALMEIDA JUNIOR.
Arredores do Louvre, 1880. OST, 36 x 54 cm.
Automóvel Clube, São Paulo.



FIGURA 17 – ALMEIDA JUNIOR.
O modelo, 1897. OST, 80 X 65 CM
Coleção Sarita Siqueira Matheus de Queiroz Guimarães, SP.



FIGURA 18 – ALMEIDA JUNIOR.

Figura (Academia, estudo nu), s/d. OST, 80 x 65 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 19 – HENRI-FANTIN LATOUR.
O retrato de Manet, 1867. OST.
Instituto de Arte de Chicago.

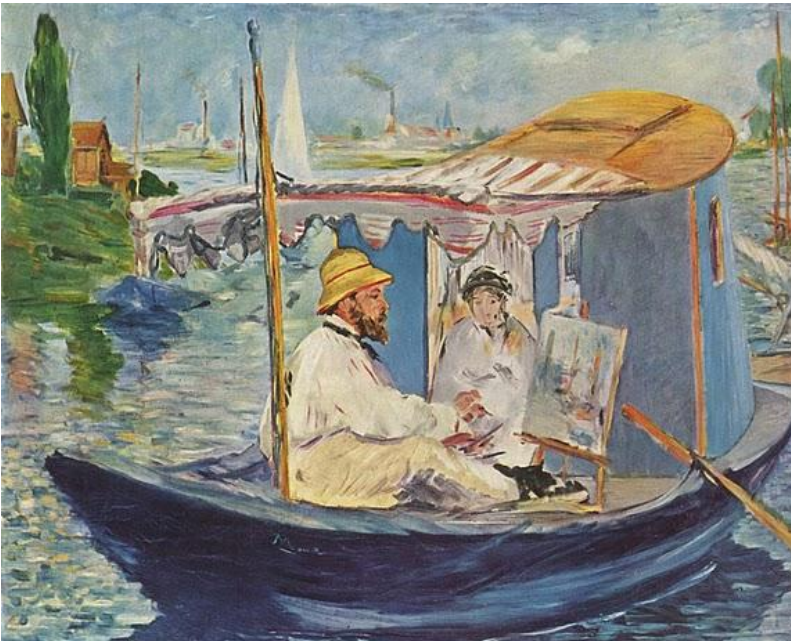


FIGURA 20 – EDOUARD MANET.
Claude Monet pintando em seu barco estúdio, 1874. OST, 80 x 98 cm.
Nova Pinacoteca, Munique.



FIGURA 21 – PEDRO AMÉRICO.

Retrato do escultor Cândido Almeida Reis, 1888. OST, 60 x 46 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

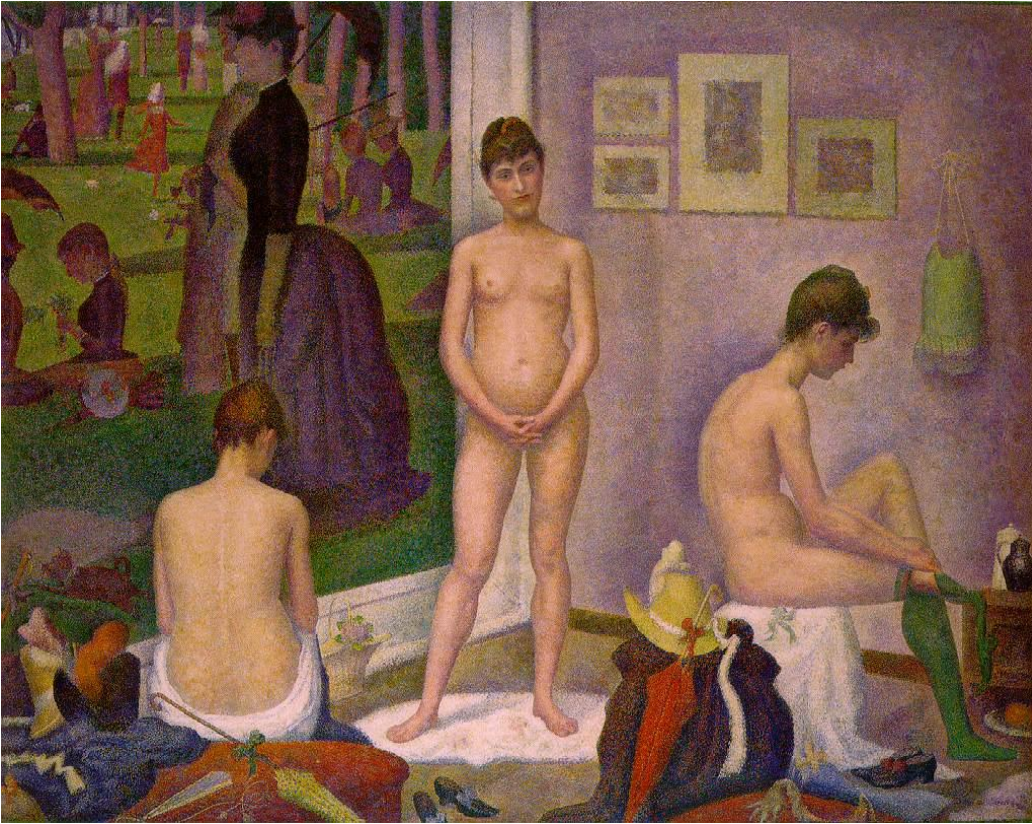


FIGURA 22 – GEORGES SEURAT.
As modelos, 1886/88. OST, 390 x 480 cm.
 Coleção Heinz Berggruen, Paris.

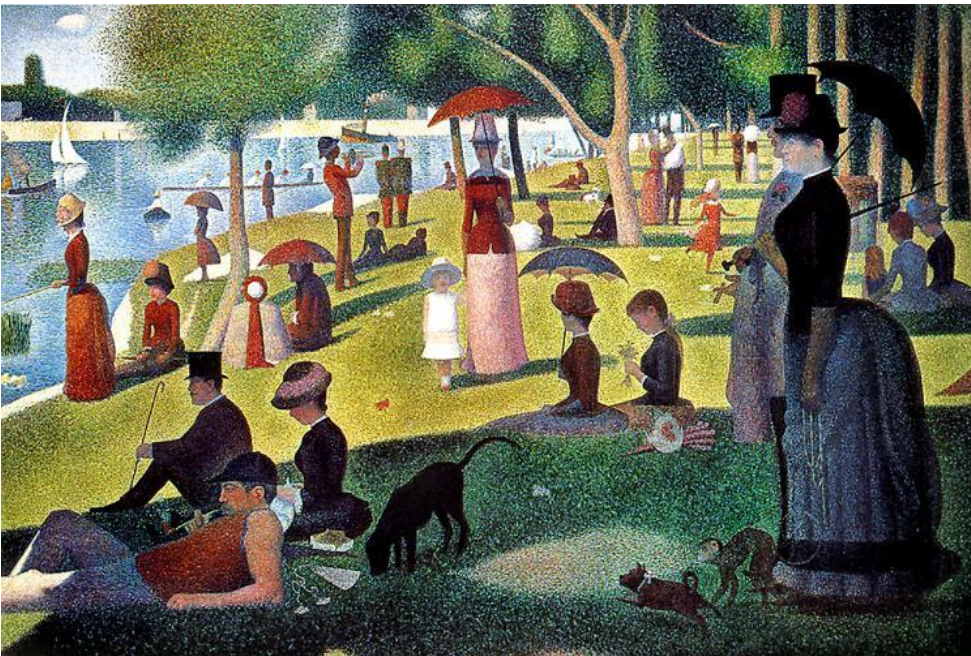


FIGURA 23 – GEORGES SEURAT.
Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte, 1884/86. OST, 207 x 308 cm.
 Instituto de Arte de Chicago.



FIGURA 24 – SANDRO BOTTICELLI.
Adoração dos Reis Magos, c. 1475/76.
Galeria Uffizi, Firenze.



FIGURA 25 – SANDRO BOTTICELLI.
Detalhe, *Adoração dos Reis Magos*, c. 1475/76.
Galeria Uffizi, Firenze.



FIGURA 26 – ALEMEIDA JUNIOR
Ana Gertrudes de Campos Toledo, 1889. OST, 69 x 56 cm.
Coleção particular.



FIGURA 27 – Fotografia utilizada por Almeida Junior para a realização do retrato de
Ana Gertrudes de Campos Toledo.
Coleção Particular.



FIGURA 28 – ALMEIDA JUNIOR.
Apertando o Lombilho, 1895. OST, 64 x 88 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

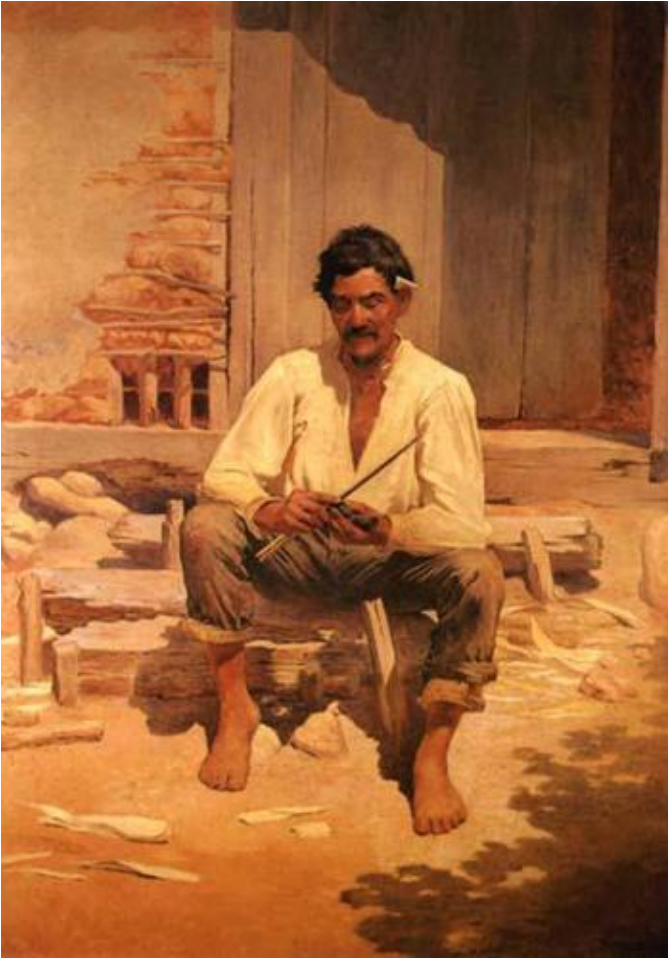


FIGURA 29 – ALMEIDA JUNIOR.
Caipira picando fumo, 1893. OST, 202 x 141 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 30 – ALMEIDA JUNIOR.
Amolação interrompida, 1894. OST, 200 x 140 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 31 – ALMEIDA JUNIOR.
Nhá Chica, 1895. OST, 109 x 72 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 32 – ALMEIDA JUNIOR.
Saudades, 1899. OST, 197 x 101 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 33 – ALMEIDA JUNIOR.
Recado Difícil, 1895. OST, 139 x 79 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIGURA 34 – PAOLO VERONESE
 Detalhe do Afresco da Sala em Cruz. da *Garota na porta de entrada*, 1561. Villa
 Barbaro, Maser, Itália.



FIGURA 35 – PAOLO VERONESE
 Detalhe do Afresco da Sala em Cruz da Villa Barbaro, Maser, Itália.
Garota na porta de entrada, 1561.



FIGURA 36 – JEAN-BAPTISTE-SEMÉON CHARDIN
Le Château des cartes, 1737.
National Gallery of Art, Washington.



FIGURA 37 - JEAN-JACQUES FLIPART.
O jovem desenhista, 1759. Gravura.



FIGURA 38 – JEAN-BAPTISTE GREUSE.
La Piété filiale, 1763.

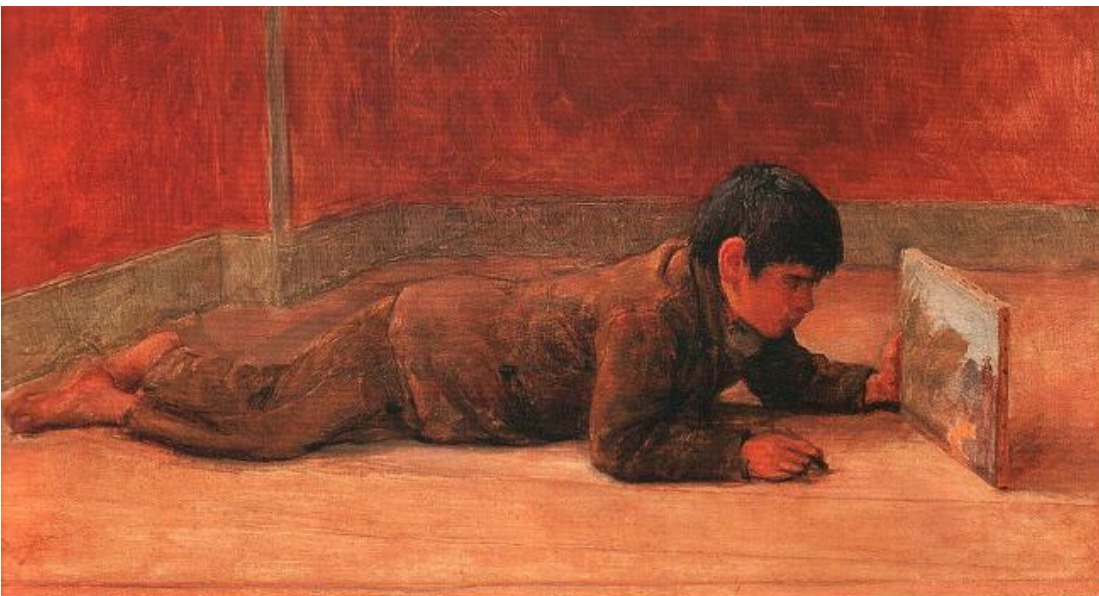


FIGURA 39 – ALMEIDA JUNIOR.
Futuro Artista, 1898. OST, 28,5 x 54 cm.
Coleção particular.



FIGURA 40 – ALMEIDA JUNIOR.
Leitura, 1892. OST, 95 x 141 cm.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 41 – ALMEIDA JUNIOR.
 Sem título (*Cena da família de Adolfo Augusto de Pinto*), 1891.
 OST, 106 x 137 cm.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 42 – ALMEIDA JUNIOR.
Garoto com banana, 1897. OST, 59 x 44 cm.
Coleção Particular.



FIGURA 43 – ÉDOUARD MANET
O rapaz das cerejas, c. 1858. OST.
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

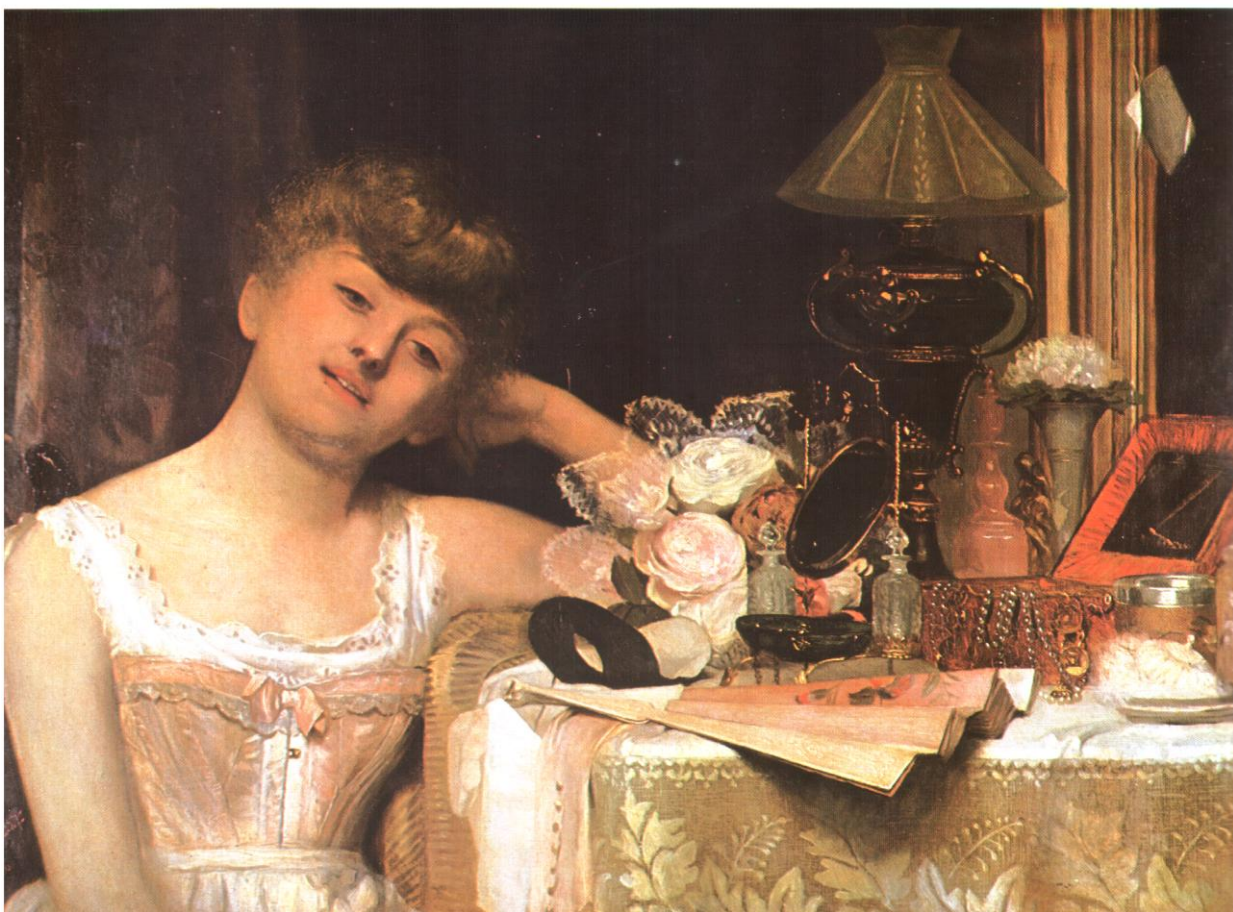


FIGURA 44 – ALMEIDA JUNIOR
Depois do baile, 1886. OST, 70 x 100 cm.
Coleção particular, SP.



FIGURA 45 – ALMEIDA JUNIOR
O derrubador brasileiro, 1879. OST, 227 x 182 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

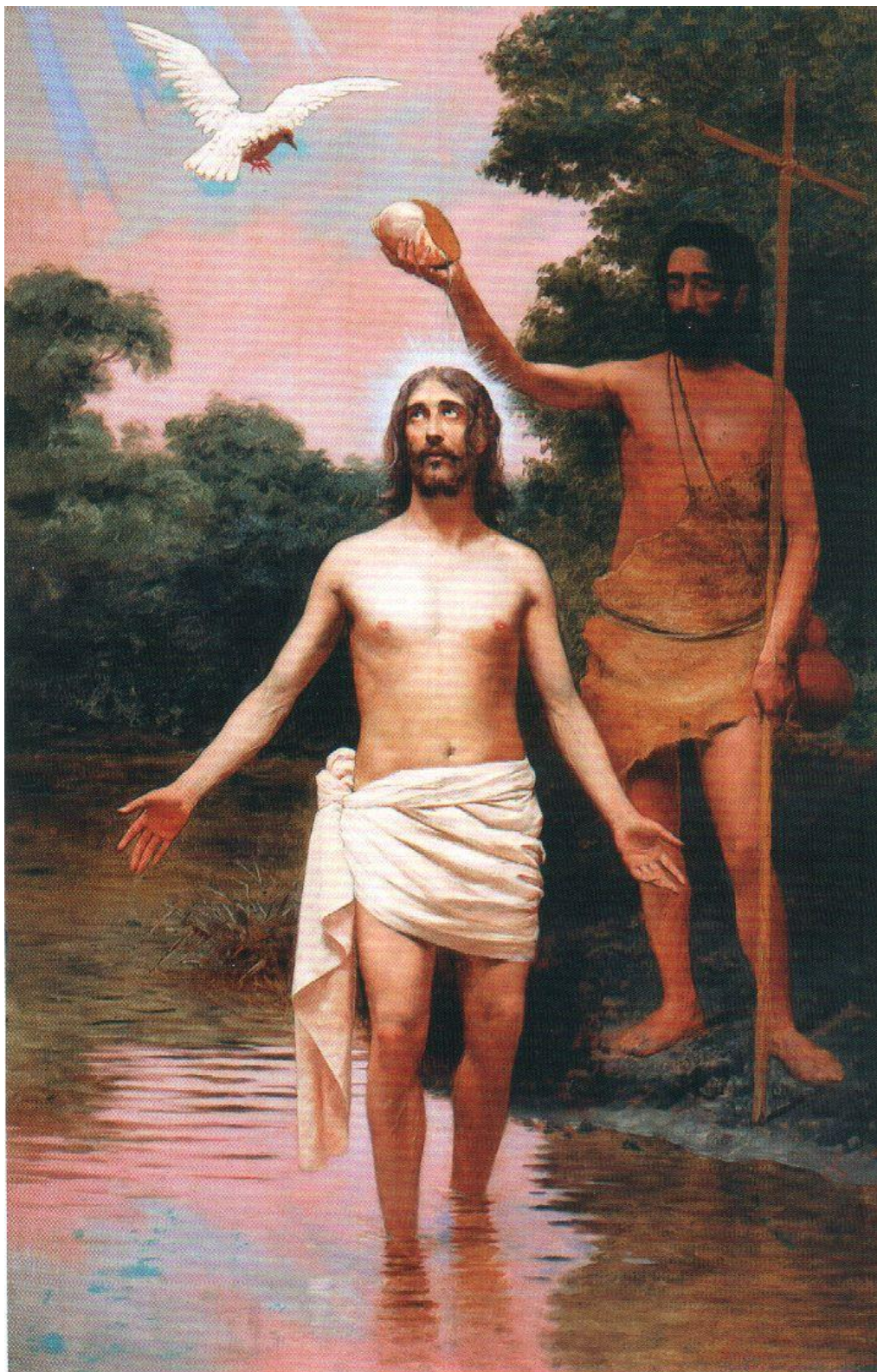


FIGURA 46 – ALMEIDA JUNIOR
Batismo de Jesus, 1895. OST, 240 x 180 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 47 – ALMEIDA JUNIOR
Partida da Monção, 1897. OST, 390 x 640 cm.
Museu Paulista da Universidade e São Paulo.



FIGURA 48 – PIERO DELLA FRANCESCA.
Batismo de Jesus, 1440/50. OST, 168 x 116 cm.
Galeria Nacional de Londres.



FIGURA 49 – ANDREA VEROCHIO.
Batismo de Jesus, 1472. OST, 177 x 151 cm.
Galeria Uffizi, Firenze.



FIGURA 50 – LEONARDO DA VINCI.
São João batista, 1513/16. OST, 69 x 57 cm.
Museu do Louvre, Paris.



FIGURA 51 – CARAVAGGIO.
João Batista, 1604. OST, 173 x 133 cm.
Museu de arte, Kansas.



FIGURA 52 – ALMEIDA JUNIOR
O pintor, década de 1880. OST, 44 x 36 cm.
Coleção Luiz Fernando da Costa e Silva, SP.



FIGURA 53 – ALMEIDA JUNIOR
A pintura (Alegoria), 1892. OST, 250 x 125 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 54 – ALMEIDA JUNIOR
No atelier, c. 1894. OST, 38,5 x 23 cm.
Coleção particular.



FIGURA 55 – ALMEIDA JUNIOR

Autorretrato, 1878. OST, 41 x 32,5 cm.

Pinacoteca Ruben Berta, Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre.



FIGURA 56 - PEDRO WEINGÄRTNER
O importuno, 1919. OST.
Coleção particular



FIGURA 57 - BELMIRO DE ALMEIDA.
Arrufos, 1887. OST, 89 x 116 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

ANEXO A - Matéria publicada no Correio Paulistano

O crítico do jornal “O Estado de São Paulo”, Filinto de Almeida, publicou um artigo em 23 de julho de 1890, comentando uma mostra de Benedito Calixto, onde tornou público uma conversa informal que teve com Almeida Junior, justamente sobre o trabalho de Calixto. O crítico não usou de elogios, foi desagradável e violento, sendo repudiado, inclusive, pelo jornalista Alberto de Souza. Visando sua própria defesa, o pintor ituano invocou Filinto de Almeida, para esclarecer ao amigo Calixto o ocorrido, para tanto, valeu-se do Correio Paulistano, no texto que segue:

Correio Paulistano – 3.8.1890, nº 173 pp. 2 e 3.

A BENEDICTO CALIXTO

Só ontem a noite estando a conversar com um amigo foi que incidentalmente tive o conhecimento do artigo inserido no Estado de 29 do mês findo e assinado Tagarella. Nesse artigo que suponho se do Sr. Felinto de Almeida, teve o autor o mau gosto e crueldade de quere fazer de mim “gato morto” para amesquinhar o talento do meu colega Benedicto Calixto, colocando-me 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 no que me dizem respeito.

Antes de tudo devo pedir perdão ao meu distinto colega Benedicto 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 adianta 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 o é, e mesmo na Europa pouquíssimos o são, mas daí a negar-se talento e a dizer que os 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 Europa a estudar pintura já eu tinha o curso da nossa Academia de Belas Artes; pois estive em Paris seis anos aprendendo com os melhores mestres, e de lá voltei ainda menos 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 Benedicto 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 muito 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 as vezes parece que se submete à necessidade para 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 ocasiões 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 isto sem incorrer em contradição.

Tudo é relativo no julgamento das 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 o declare “de pleno acordo com o seu”, em um artigo em que qualifica de “verdadeiras botas” os quadros do meu talentoso colega.

“Como diabo se poderão julgar estas coisas?” pergunta o crítico ao terminar o seu 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 à leitura do mesmo, mas que essa declaração fi-la já não me lembro se em 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 que a conversa em que aquilo disse tinha uma 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 Benedicto Calixto; mas teria igualmente salientado as qualidades das mesmas telas e que posso indicar de modo largo dizendo: - o desenho é em geral 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 de Paris – *Le dessin c'est La probite de l'art*.

A restrição única dos meus elogios à bondade do desenho consistiria em dizer: há nos primeiros planos 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 inexperto impressionar-se com o seu trabalho e procurar dar-lhe relevo pela energia de certas expressões; no caso de Benedicto 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 artista certos defeitos que são verdadeiras jaças do talento e portanto incorrigíveis; outros defeitos porém facilmente sanáveis dependem, já da inexperiência do artista, já do meio em que 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 anti-artístico em que vive Calisto, em que viveremos artistas brasileiros.

Não é 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 de nós exige – oleografias.

O brasileiro gosta das cores vivas: basta olharmos para a pintura externa dos nossos prédios, para os motivos da decoração interior das casas, para as espetaculosas toaletes das senhoras: - em tudo domina o tom da oleografia, o gosto pelas cores fortes, o desdém pelos tons médios.

Parece que não estão os nossos nervos óticos ainda suficientemente educados para sentirem a impressão delicada dos tons neutros.

Eis porque, por exemplo, os trabalhos do 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 diletantes ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e para viver precisam de vender as suas telas, quem compra? O público; de que gosta o público? De oleografias; pois demos-lhes oleografia!

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 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 fossem 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 atelier, entregues a nossa exclusiva admiração a 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 Benedicto Calixto, despreocupado do gosto do freguês, se resolver a modificar a sua maneira de colorir.

Preserve 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 belo talento.

Almeida Junior.

São Paulo, 2 de agosto de 1890.

Correio Paulistano apud Lourenço, 1980, p. 216.

ANEXO B – Apresentação da *Partida da Monção*, distribuída por Almeida Junior

Partida da Monção

“Os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto-Feliz, descendo o Tietê para Cuyabá.

As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palha e simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifício inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os Paulistas.

O quadro que ofereço à apreciação do público representa a partida desses heróis, que, depois da missa na igreja de N. S. Mãe dos Homens, acompanhados do padre, capitão-mor e povo, embarcavam no Porto Geral, recebendo na ocasião a solene benção da partida”.

Almeida Júnior

ANEXO C – Questionário respondido em francês no álbum da filha do Conselheiro Antônio Prado, datado de 25 de outubro de 1891.

- Votre vertu favorite: Noblesse de coeur.
- Vos qualités favorites chez l'homme: Honnêtete.
- Vos qualités favorites chez La femme: La douceur.
- Votre occupation favorites: Peintre et chasser.
- Le trait principale de votre trait: Timidité.
- Votre idée de bonheur: Estimé de tous.
- Votre couleur e votre fleur favorites: lês pâles et La pensée.
- Si vous n'etiez pás vous, que voudriez-vous être? Toujours um artiste.
- Où preferiez-vous vivre? Où jê serais content.
- Vos auters favoris em prose: Balzac.
- Vos poêtes favoris: Victor Hugo.
- Vos peintres et compositeurs favorites: Paul Lavache, Neuville, Beethoven et Verdi.
- Vos héros favoris dans la vie réele (l'histoire): Thiérs.
- Vos heroines favorites dans La vie réel: Marie Antoniette.
- Vos héros favoris dans le romans: Zuer.
- Vos heroines favorites dans Le romans: George Sand.
- Votre nourriture et vottre boisson favorites: Fraise à la crème et champagne.

- Vos noms favoris: De tous qu'on estime.
- L'objet de votre plus grans aversion: L'argent mal place.
- Quelle est votre situation d'espirit actuelle? Content.
- Pour quele faute avez-vous le plus d'indulgence? Ambition bien place.
- Quelle est votre divise favorites? Arriver pour le travail.

LOURENÇO, 1980, p. 217/218.