

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE – Pós Graduação – *Lato Sensu*

Arte: Crítica e Curadoria

ADOLFO LUIZ NOGUEIRA MARTINS JÚNIOR

O CAIPIRA DE ALMEIDA JÚNIOR E O IMAGINÁRIO PAULISTA

São Paulo

2019

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE – Pós Graduação – *Lato Sensu*

Arte: Crítica e Curadoria

ADOLFO LUIZ NOGUEIRA MARTINS JÚNIOR

O CAIPIRA DE ALMEIDA JÚNIOR E O IMAGINÁRIO PAULISTA

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte:Crítica e Curadoria.

Orientador(a): Professor(a) Me(a)

São Paulo

2019

ADOLFO LUIZ NOGUEIRA MARTINS JÚNIOR

O CAIPIRA DE ALMEIDA JÚNIOR E O IMAGINÁRIO PAULISTA

Monografia apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Coordenadoria Geral de Especialização,
Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito
parcial para obtenção do título de Especialista em
Arte:Crítica e Curadoria.

Orientador(a): Professor(a) Me(a)

BANCA EXAMINADORA

Manoel Canadá

Carinhosamente dedicado à minha companheira **Fenanda Peixoto de Miranda**. Pela paciência e parceira em cafeterias, museus e bibliotecas para a realização deste trabalho.

“Queria ter sido mais forte. Porém rir dos vencidos e bajular os mais ricos sempre me pareceu o caminho mais curto para o esconderijo secreto das minhas fraquezas”

(VAZ Sérgio)

“Libertei mil escravos. Poderia ter libertado outros mil se eles soubessem que eram escravos” (TUBMAN, Harriet)

Sumário

Introdução.....	9
Objetivo geral.....	10
Objetivos específicos.....	10
A Academia Imperial de Belas Artes.....	11
O período na <i>École National Supérieure des Beaux-Arts</i>	17
Os caipiras.....	36
O tabagista e a quitandeira.....	45
Depois do violeiro.....	55

Lista de ilustrações

Figura 1 Bandeira Imperial	13
Figura 2 Ressurreição do Senhor (1874)	15
Figura 3 Fachada da antiga Academia Imperial de Belas arte no Jardim Botânico do Rio de Janeiro projetada por Grandjean de Montigny	16
Figura 4 O baile no Moulin de la Galette (1876) de Renoir	17
Figura 5 O Nascimento de Vênus (1875) de Alexandre Cabanel	19
Figura 6 Almoço na Relva (1863) de Édouard Manet	19
Figura 7 Bonjour Monsieur Courbet (1854) de Gustave Courbet	20
Figura 8 O Derrubador Brasileiro (1879) de Almeida Júnior	22
Figura 9 O descanso da modelo (1882) de Almeida Júnior	24
Figura 10 Fuga da sacra família para o Egito (1881) de Almeida Júnior	26
Figura 11 Aurora (1883) de Almeida Júnior	27
Figura 12 Caipiras Negaceando (1888) de Almeida Júnior	29
Figura 13 Ponte Tabatingüera (1895) de Almeida Júnior	32
Figura 14 Partida da Monção (1897) de Almeida Júnior	33
Figura 15 A Noiva (1886) de Almeida Júnior	34
Figura 16 Saudade (1899) de Almeida Júnior	35
Figura 17 Cozinha Caipira (1895) de Almeida Júnior	37
Figura 18 Xirixana Xaxanapi thëri desmancha bananas cozidas em panela de alumínio (1974) de Cláudia Andujar	38
Figura 19 A Redenção de Cã (1895) de Modesto Brocos	39
Figura 20 O Lavrador de Café (1969) de Cândido Portinari	40
Figura 21 Os Semeadores (1947) de Diego Rivera	41
Figura 22 Foto reprodução	44
Figura 23 Nhá Chica (1895) de Almeida Júnior	444
Figura 24 Baiana Quitandeira (1931) de Guiomar Fagundes	477
Figura 25 O Caipira Picando Fumo (1893) de Almeida Júnior	488
Figura 26 Primeira edição de Ideias de Jeca Tatu (1919) de Monteiro Lobato	500
Figura 27 Negro com Bengala (1938) de Oscar Pereira da Silva	54
Figura 28 Documento de doação do quadro O Violeiro (1899) por José Estanislau do Amaral à filha Tarsila	56
Figura 29 Lista de obras de Tarsila do Amaral para serem vendidas	57
Figura 30 Divinolândia (2017) de Adolfo Caboclo	59
Figura 31 Chegando de Moto na Fazenda (1994) de Ranchinho	60
Figura 32 O Violeiro (1899) de Almeida Júnior	63

Resumo

Esta monografia é uma revisão acadêmica e crítica da obra e legado do artista Almeida Júnior.

Por meio de revisões bibliográficas, pesquisas de novas variáveis e entrevistas com pessoas que possuem legitimidade para falar sobre o artista, este trabalho procura apontar características da sociedade paulista que são desdobramentos diretos do cenário que a estética do artista deixou para a história.

O pintor ituano é apontado como o principal expoente do realismo brasileiro e, também, sugerido como responsável pela criação do imaginário paulista. Neste trabalho, em um primeiro momento, é revisitada sua trajetória: a formação no Rio de Janeiro, na Academia Imperial de Belas Artes; seu aperfeiçoamento em Paris, na *École National Supérieure des Beaux-Arts*; e a última parte de sua vida, em seu ateliê na cidade de São Paulo.

Posteriormente, o estudo mostra o desenvolvimento de entendimento de como o senso comum se relaciona com a figura do caipira, principal personagem da obra do artista, e finaliza com um olhar crítico – oriundo de um ponto de vista curatorial, expográfico e sociológico – sobre a presença da atmosfera proposta por Almeida Júnior na São Paulo atual, entendendo desdobramentos do caipira na região.

Palavras-chave: **arte brasileira, Almeida Júnior, caipira, academicismo e realismo.**

Introdução

Almeida Júnior foi escolhido como objeto deste estudo devido aos seus profundos laços com a pintura, se tornando um dos principais expoentes do academicismo, um dos primeiros realistas brasileiros, e, também, graças à sua imensurável contribuição em relação à construção do imaginário paulista, ou da Paulistânia Caipira, que Darcy Ribeiro aponta como a região que engloba São Paulo, grande parte de Minas Gerais, Goiás, grande parte do Mato Grosso, norte do Paraná e um pedaço do Rio de Janeiro e do Espírito Santo: local onde habita e é consolidado o arquétipo do caipira.

A revisão de sua obra é uma ferramenta útil para o entendimento da estética da paulistânia, nos levando a indagar: quais são os desdobramentos dessa estética apresentada no final do século XIX no cenário atual de São Paulo? O que ainda persiste do arquétipo do caipira daquele século nos tempos atuais? Quais são os contrapontos atuais da lógica e estética sugeridas pela obra do pintor?

É possível encontrarmos as respostas das dúvidas apontadas por meio de uma revisão de livros que ilustram a formação do povo brasileiro e, conseqüentemente, do surgimento da figura do caipira paulista. Realizar tal revisão é uma das propostas desta monografia. Com este estudo, também se faz um aprofundamento do entendimento artístico em que Almeida Júnior se enquadra na história da arte – o academicismo e o realismo genuinamente brasileiro.

Uma abordagem objetiva desse imaginário pode nos mostrar indícios da lógica artística e comportamental de nossa contemporaneidade. O entendimento que faz com que São Paulo possua hoje, hábitos tão diferentes do restante do Brasil e da América Latina, principalmente, no campo estético: esse estudo irá trazer essas premissas para um diálogo com o atual cenário político e cultural brasileiro.

Objetivo geral

- Apontar desdobramentos da obra de Almeida Júnior na atual estética paulista.

Objetivos específicos

- Revisar bibliograficamente a vida e obra de Almeida Júnior;
- Investigar o contexto histórico geral do caipira da época de Almeida Júnior;
- Buscar compreender a percepção sobre a obra de Almeida Júnior na contemporaneidade;
- Apontar sucessores do artista e possíveis distorções de entendimento sobre sua obra;
- Revisitar e valorizar o acervo e história do artista.

A Academia Imperial de Belas Artes

Para falarmos de Almeida Júnior – e, também, do próprio academicismo brasileiro –, é importante entender o ambiente no qual o artista se desenvolveu. Na exposição realizada na **Pinacoteca de São Paulo, Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**, em dezembro de 2010, a curadora Fernanda Pitta faz um recorte do academicismo brasileiro partindo de 1826. Ponderando que o sistema artístico acadêmico no Brasil começou em 1816 – o que inicia a formação de artistas com ensino superior no país. Logo, em 1826, formam-se os primeiros artistas em território nacional, os pioneiros do academicismo brasileiro.

Em um comparativo com outros países –especialmente os da Europa e América do Norte – o academicismo no Brasil – com seu então *status* de colônia – começou bem tarde. Prova disso é o fato de que a primeira **Academia de Artes e Desenho** do mundo, influenciada pela figura do artista renascentista Giorgio Vasari, surgiu em janeiro de 1563, em Florença, na Itália. Temos aí 253 anos de diferença em relação ao sistema artístico acadêmico brasileiro.

Uma vez que 1816 foi o ano em que a coroa portuguesa abriu a primeira instituição de ensino superior artístico no Brasil, vale ressaltar que dois anos depois, em 1818, poderíamos ter tido uma segunda instituição artística na colônia. De acordo com o livro de Lélia Coelho da Frota, o importante artista do barroco-rococó mineiro **Ataíde** (Manuel da Costa Ataíde, o Mestre Ataíde) – profissional que encarnou as esculturas de Aleijadinho –, enviou uma petição ao Rei D. João VI – documento que, inclusive, possuía um anexo com um atestado do senado de Mariana, apontando o artista como professor das artes da arquitetura e da pintura –, que propunha a criação de uma escola da arte do desenho, da arquitetura civil e militar e da pintura. Tal documento foi totalmente ignorado pela coroa, que sempre demonstrou aversão à arte tipicamente brasileira, barroca e mestiça.

A instituição fundada pelo rei, a **Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios**, foi impulsionada por diversos mentores francófilos. Localizada na antiga Travessa do Sacramento, onde hoje fica o pórtico do **Jardim Botânico do Rio de Janeiro**. A Escola se desdobraria na **Academia Imperial de Belas Artes**, onde Almeida Júnior estudou.

Entre os impulsionadores mais relevantes da criação da Escola, estão os artistas franceses que desembarcaram no Rio de Janeiro em 26 de março de 1816 – figuras que formaram o grupo intitulado de **Missão Artística Francesa**: os dados mais aceitos sobre esta Missão são os defendidos pelo historiador Afonso Escragolle Taunay, descendente do pintor Nicolas Antoine Taunay – um dos integrantes da **Missão Francesa**. Segundo o historiador, Antônio de Araújo Azevedo – o conde de Barca – e o rei D.João VI apoiaram a vinda desses artistas franceses ao Brasil, por também terem visto aqui uma oportunidade de uma nova vida. Além de terem “caído em desgraça” em sua terra natal. Nove meses antes de chegarem ao Rio, em 18 de junho de 1815, ocorreu a queda do imperador Napoleão Bonaparte após a famosa batalha de Waterloo. Essa hipótese foi traçada depois que foram encontradas duas petições no **Museu Imperial de Petrópolis**, com assinaturas de D.João VI, Carlota Joaquina e do próprio Nicolas Taunay.

Além de Taunay, os outros artistas relevantes da **Missão Francesa no Brasil** foram o pintor Jean-Baptiste Debret – aluno e parente do acadêmico neoclassicista Jacques-Louis David, e responsável pela criação da bandeira brasileira, onde inseriu o losango com elementos napoleônicos como homenagem ao líder francês – e o arquiteto Grandjean de Montigny – autor do projeto arquitetônico da **Academia Imperial** no **Jardim Botânico** carioca e da **Praça do Comércio**, onde atualmente se encontra a **Casa França-Brasil**.

Figura 1 Bandeira Imperial



1

Fonte: Wikipedia²

Posteriormente, esses profissionais viriam a reunir alguns outros artistas – também franceses – e formaram o grupo que veio a fornecer recursos humanos, técnicos e conceituais para se estruturar, por fim, a **Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios**, fundada em 12 de agosto de 1816.

A Escola, durante seus primeiros três anos, tinha como norte conceitual a arte francesa, que flertava com o neoclassicismo – mal aceito pelos artistas portugueses que viviam no Brasil com referências absolutamente barrocas. Em 1819, o pintor português Henrique José da Silva se tornou o Primeiro Diretor da instituição e mudou seu nome para **Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil**. Foi apenas em 1822, após a independência do Brasil, que a instituição passou a ser chamada de **Academia Imperial das Belas Artes** e, depois, de **Academia Imperial de Belas Artes**.

No artigo acadêmico **Entre Almeida Júnior e Picasso**, o crítico Tadeu Chiarelli aponta que, em 1868, ocorreu um reformismo liberal no Brasil, sob a influência do

¹A cor verde simboliza a Casa de Bragança, dinastia que Dom Pedro I fez parte. A amarela representa a Casa dinástica de Habsburgo-Lorena, de D. Leopoldina. Ramos de café e tabaco representam os dois principais produtos agrícolas do Brasil imperial, a coroa é o símbolo do regime monárquico e a Cruz da Ordem de Cristo aponta religião católica como oficial. O losango é uma referência à bandeira napoleônica

² Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_da_bandeira_do_Brasil#Imp%C3%A9rio_do_Brasil_\(1822%E2%80%931889\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_da_bandeira_do_Brasil#Imp%C3%A9rio_do_Brasil_(1822%E2%80%931889))

nacionalismo radical dos jacobinos, reforçando ainda mais a relevância da cultura francesa no país. Isso junto à um cenário macroambiental já completamente escravagista e pouco legítimo no ponto de vista criativo, já que se tratava de uma perspectiva estética exclusivamente eurocêntrica.

Ao analisar o contexto histórico, em 1870, o crítico Angelo Agostini, em sua **Revista Ilustrada**, apontou a Academia Imperial como retrógrada, “alheia às transformações da arte”, e também se posicionou contrário aos seus principais representantes da época, os renomados pintores Victor Meirelles e Pedro Américo.

Futuramente, a **Revista Ilustrada** iria prestigiar alguns nomes criados na instituição imperial. Em 1882, teceu elogios ao paisagista Georg Grimm, em 1884, foi a vez do trio de jovens, Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e o próprio Almeida Júnior serem elogiados.

Almeida Júnior havia se matriculado na Academia em 1869, com apenas 19 anos de idade. Como a maioria dos jovens instruídos daquela época, entrou na instituição defendendo ideias republicanas. No ano seguinte, em 3 dezembro, o jornal fluminense **A República** iria lançar, em oposição ao império, o célebre **Manifesto Republicano**.

Em 1871, o pintor ituano ganhou as primeiras láureas da academia: uma medalha de prata e uma pequena medalha de ouro, ambas na categoria “desenho figurativo”. Naquela época, o artista também começou a viver na Ladeira do Castelo, na região central da cidade do Rio de Janeiro.

Em 1872, Almeida Júnior ganhou da Academia a medalha de prata e uma menção honrosa na categoria “pintura histórica” e, também, a medalha de ouro em “desenho figurado”. Em 1873 o jovem artista ganhou medalha de prata por uma obra de “modelo vivo” e mais uma menção honrosa, dessa vez em “pintura”.

Finalmente, em 1874, **A Ressurreição do Senhor** se tornou a obra de maior notoriedade em seu último ano na **Escola Imperial de Belas Artes**, o artista também ganhou o prêmio máximo da Academia: a medalha de ouro, além de ser oficialmente habilitado como professor de desenho. Seus feitos foram tão notórios que no início do ano seguinte sua formatura seria destaque em reportagem publicada no principal jornal paulista da época, **A Província**.

Figura 2 Ressurreição do Senhor (1874)



Fonte: Wikipedia³

Um ano após a conclusão de seu período na Academia, em 28 de janeiro de 1875, o pintor retornou para sua cidade, Itu, onde foi recebido com festas. Instalou seu ateliê em parte do sobrado capitão Bento Dias de Almeida e anunciou no jornal local que daria aulas de pintura.

Em 1876, no entanto, o artista descobriu que sua vida acadêmica alçaria voos ainda mais altos. Ele foi surpreendido com a notícia de que o imperador, Dom Pedro II, havia se encantado por sua obra e custeou sua ida para Paris, para estudar na **École National Supérieure des Beaux-Arts**. Como homem republicano, sentiu-se desconfortável ao receber uma bolsa do Império. Mas por fim, aceitou a oferta.

³ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Almeida_J%C3%BAnior_-_Ressurrei%C3%A7%C3%A3o_do_Senhor.jpg

Ao retornar para o Brasil, em 1882, o artista recusou-se a ser pintor da corte e a trabalhar como professor da **Academia Imperial de Belas Artes**. Radicou-se em São Paulo, onde pôde abandonar seu realismo burguês do início da carreira e, assim, desfez seu vínculo com o Império.

Figura 3 Fachada da antiga Academia Imperial de Belas arte no Jardim Botânico do Rio de Janeiro projetada por Grandjean de Montigny



Fonte: Reproduzida pelo autor

O período na *École National Supérieure des Beaux-Arts*

Após uma premiada passagem pela **Academia Imperial de Belas Artes**, Almeida Júnior embarcou para a Europa, chegando em Paris em 1876. Enquanto se preparava para a nova vida acadêmica, no mesmo ano Pierre-Auguste Renoir pintava **O baile no Moulin de la Galette**, sugerindo que na Cidade Luz existia um cenário oficial neoclassicista, mas com salões extraoficiais onde brotavam o impressionismo e a arte moderna.

Figura 4 O baile no Moulin de la Galette (1876) de Renoir



Fonte: Blog Rodrigo Vivas⁴

O pintor ituano chegou na capital francesa em condições financeiras relativamente confortáveis. D. Pedro II havia lhe garantido 300 francos mensais para suas despesas, o abdicando de preocupações para o sustentar-se.

Para termos uma referência de custos de vida na França naquela época, foi encontrado um documento do artista brasileiro Rodolfo Amoedo – seu colega, tanto no Rio como em Paris –, que revela o orçamento de um quadro. O documento⁵ datado

⁴ Disponível em: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2017/02/11/pierre-auguste-renoir-le-moulin-de-la-galette-1876oil-on-canvas4-ft-3-in-x-5-ft-8-in/>

⁵ Trabalho de artista: imagem e autoimagem. Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018

de 1º de abril de 1884 e destinado ao Conselho da Academia Imperial de Belas Artes continha as seguintes informações:

- **Despesas com modelos e vestuário: 2000 francos;**
- **Ateliê – 2 anos de aluguel: 3000 francos;**
- **Moldura com largura de 30cm: 1325 francos;**
- **Tela e grade – 3,5m x 4,5m: 198,5 francos;**
- **Total: 6523 francos e 50 centavos.**

Esse registro é interessante, pois ajuda a traçar uma estimativa dos custos implicados na produção de uma obra em Paris. Cabe lembrar que Almeida Júnior trabalhou naquela mesma época, com materiais similares. Vale destacar como o aluguel do ateliê e despesas com modelos e vestuário representam quase o total do valor.

Na ***École National***, Almeida Júnior teve como professor Alexandre Cabanel, tradicional academicista neoclássico. Em um exercício de observação, nota-se que o pintor de Itu desenvolvia obras com muito mais semelhanças às de, por exemplo, Gustave Courbet e Jean-François Millet, se distanciando das referências de seu professor francês.

Figura 5 O Nascimento de Vênus (1875) de Alexandre Cabanel



Fonte: Pinterest⁶

Figura 6 Almoço na Relva (1863) de Édouard Manet



Fonte: Blog Arte Fonte de Conhecimento⁸

⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/michelicheilla/painting/?autologin=true>

⁷ Artista que apresentava forte discordância estética com Alexandre Cabanel

⁸ Disponível em: <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com/2012/08/almoco-na-relva-1863-edouard-manet.html>

Figura 7 *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) de Gustave Courbet



Fonte: Wikipedia¹⁰

Em 1878, o jornal *La France* anunciou que o artista ituano se tornou medalhista e que teve menção honrosa perante na instituição francesa de ensino. No ano seguinte, em 1879, ocorreu a sua primeira exposição internacional, quando participou do **Salon Officiel de Artistes Français**, com a obra **Retrato de José Magalhães** (1879).

Em paralelo, naquele mesmo ano, Almeida Júnior fez uma de suas obras mais famosas, **Derrubador Brasileiro** (1879), quadro no qual o artista começou a exprimir noções de mestiçagem. Abordou em seu personagem uma força muscular e um certo erotismo que causaram um certo desconforto na época.

No início do século seguinte, o modernista Oswald de Andrade iria apontar a obra de Almeida Júnior como precursora de uma pintura genuinamente brasileira. O

⁹ Autor que é apontado como referência para Almeida Júnior

¹⁰ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Realismo>

Derrubador Brasileiro (1879), com coqueiros e vegetação tropical, foi, segundo Oswald, importante para a construção de uma identidade nacional. É interessante o fato de que, nos anos subsequentes, o pintor, já de volta ao Brasil, deixaria de eleger aos seus quadros a figura mestiça – que usava como modelo na Europa – para começar a pintar seus famosos caipiras com fisionomia tipicamente europeia. Estes acabaram sendo melhores aceitos pela sociedade brasileira escravagista da época.

Figura 8 O Derrubador Brasileiro (1879) de Almeida Júnior



Fonte: Pinterest¹¹

Em 1880, o artista sofreu com a morte de sua mãe - Ana Cândida do Amaral Souza. O biógrafo Gastão Pereira da Silva, em seu livro **Almeida Júnior: sua vida e obra**, de 1946, desenvolveu diálogos ficcionais do artista com sua mãe, a fim de

¹¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/187110559497180082/?lp=true>

construir a imagem de um prodígio. Na obra, Ana Cândida advertia Almeida Júnior ainda criança: “deixa o lápis, meu filho”. Revela-se, com isso, a narrativa da figura do gênio, que desde cedo não queria largar o lápis em busca do aperfeiçoamento de seus traços, no diálogo fictício solicita a compra de material para pintar um retrato da própria mãe, desenvolvendo um enredo meritório.

Ainda em 1880, na Europa, o pintor participou do **Salão de Belas Arte de Paris** com duas obras, **Caboclo médio e preguiçoso com o machado ao lado e cigarro na mão** (1880) e o **Remorso de Judas** (1880). Sua participação em salões internacionais por dois anos seguidos já se caracterizava como um feito notável para um artista brasileiro.

Em 8 de junho de 1881, o artista conheceu a Itália. Em livros e pesquisas e apontada a existência de uma foto no arquivo do **Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro**, tirada em 6 de agosto de Almeida Júnior com Pedro Américo. Porém ao entrar em contato com a instituição em junho de 2019, o museu afirmou não ter encontrado essa imagem em seu acervo. Em pesquisas históricas, também é apontada uma carta de Pedro Américo, de 30 de julho de 1882, onde é relatada a passagem que originou o registro. Nela, Américo identifica o pintor ituano como seu aluno.

No ano seguinte, 1882, último ano de Almeida Júnior em Paris, ele participou, mais uma vez, do **Salon Officiel de Artistes Français**, com a sua obra mais admirada pela crítica da época, **O descanso da modelo** (1882). Também foi elogiada pelo famoso escritor português, Dr. Lino de Assumpção. Atualmente, a obra se encontra no **Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro** e seu estudo na cidade natal do pintor, especificamente na **Fundação Marcos Amaro**. No ano de 1939, o pintor Oscar Pereira da Silva fez uma releitura do quadro.

Figura 9 O descanso da modelo (1882) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹²

Almeida Júnior encerrou seus quatro anos em Paris figurando em grandes salões e com láureas da academia. Em agosto de 1882, voltou da capital francesa e, como dito anteriormente, recusou os convites de D. Pedro II para a corte e para **Academia Imperial de Belas Artes**. No entanto, presenteou o imperador com um de seus grandes quadros, **Fuga da sacra família para o Egito** (1881), obra que agradou o presenteado.

Ao recusar seu posto na Academia, o pintor acabou indicando Vítor Meireles de Lima para assumir o seu lugar. “Creio que nenhum outro poderá melhor me substituir, sendo essa, também, a opinião da **Academia**”, disse em carta. É verdade que, na capital do Império, reinavam no cenário das artes, justamente, os nomes de Vítor Meireles e Pedro Américo, fazendo São Paulo parecer, aos olhos de Almeida Júnior, menos inflacionada do ponto de vista da produção pictórica.

¹² Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Descanso_do_Modelo_\(Almeida_J%C3%BAnior\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Descanso_do_Modelo_(Almeida_J%C3%BAnior))

Apesar de suas negativas, tanto o imperador, quanto a **Academia Imperial** tiveram uma boa relação com o pintor. Em 7 de março de 1885, a **Academia** cedeu a Almeida Júnior o título de **Cavalleiro da Ordem Rosa**. Em 8 de novembro de 1886, D. Pedro II visitou Almeida Júnior em seu ateliê paulistano, localizado na Rua Princesa, número 11. A obra **Fuga da sacra família para o Egito** (1881) acabou sendo doada para a **Escola Imperial de Belas Artes**, e hoje se encontra no **Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro**.

Figura 10 Fuga da sacra família para o Egito (1881) de Almeida Júnior



Fonte: Google Arts & Culture¹³

¹³ Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-fuga-da-familia-sacra-para-o-egito/jwHkx_Z_DI_J4w

Almeida Júnior em São Paulo

No dia 5 de abril de 1883, o jornal **A Província**, o maior de São Paulo, anunciava em suas páginas que o pintor Almeida Júnior “propõe-se a fazer qualquer trabalho inerente a sua profissão, como pintor histórico e retratista, a bem assim a ensinar desenho, pintura e noções de perspectiva e anatomia. ”

Na capital paulista, sua primeira encomenda veio de Dona Veridiana Valéria da Silva Prado, aristocrata, filha de Antônio Silva Prado – o barão de Iguape – e mãe do homônimo Antônio Silva Prado que viria a ser o primeiro prefeito de São Paulo, e também de Eduardo Prado, fundador da **Academia Brasileira de Letras**. Dona Veridiana fez uma encomenda com grandes dimensões, uma tela circular com raio de três metros e vinte centímetros. A obra recebeu o nome de **Aurora** (1883) e teria como destino seu palacete no Arouche. O pintor deixou a obra exposta por algum tempo em seu ateliê, antes de a entregar para a aristocrata que, atualmente, é homenageada nomeando uma famosa rua no bairro paulistano da Vila Buarque.

Figura 11 Aurora (1883) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹⁴

¹⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Aurora,_1883.jpg

No mesmo mês de abril, Almeida Júnior foi entrevistado pelo escritor português Dr. Lino Assumpção, em uma reportagem ao **Diário Mercantil**. Na entrevista, o artista demonstrou todo o seu desânimo diante de suas encomendas para retratos. Assumindo que os fazia apenas “para viver”, pelo dinheiro. Este era um pensamento comum entre pintores de várias gerações. Gustave Courbet, por exemplo, artista realista que foi uma das grandes inspirações do pintor ituano, também não gostava de fazer retratos, porém, com o passar do tempo, essa vertente de sua obra se consolidou e seus retratos tornaram-se objetos relevantes na história da arte. Os retratos de Almeida Júnior, por sua vez, não foram valorizados artisticamente com o tempo. O pintor de Itu, quando os copiava de uma fotografia, se quer os considerava como obra de arte.

Em suas próprias palavras para a entrevista de abril de 1883 ao **Diário Mercantil**, “Verdade é que quem envia a sua fotografia para se retratar, poupa umas longas horas de pose; mas ganha muito pouco, porque, além de estragar um artista, se fica com um retrato, perde a ocasião de possuir uma obra de arte. Terá na vera efígie o valor do seu dinheiro e uma prova de seu mau gosto. ”

Com o passar do tempo, Almeida Júnior juntou algum dinheiro com seus detestados retratos e, como já dito no capítulo anterior, recebeu a família real em seu ateliê e foi condecorado pela **Academia**. Em 1887, fez mais uma viagem ao Velho Mundo. E, em 1888, em São Paulo, terminou uma obra que teve enorme repercussão para a época, **Caipiras Negaceando** (1888).

Figura 12 Caipiras Negaceando (1888) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹⁵

Os jornais daquele ano anunciaram o interesse da coroa pela compra da pintura. No ano seguinte, em 1889, a obra foi à Paris, para representar o Brasil na **Exposição Universal de Paris**.

Naquele momento, durante a exposição francesa, a Cidade Luz apresentava ao mundo a **Torre Eiffel**. A construção civil da época se gabava em apresentar as facilidades e a velocidade oriunda da novidade do cimento e do aço armado. Em paralelo, impressionistas faziam obras de forma relativamente rápida e *en plein air*.

¹⁵ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Caipiras_Negaceando,_1888_\(MNBA\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Caipiras_Negaceando,_1888_(MNBA).jpg)

Era a primeira vez na história da arte ocidental que o significado se tornava mais importante que o esforço e o tempo investido para a realização de uma obra: a gigantesca **Torre Eiffel** foi construída em apenas dois anos (1887-1889) e se tornou tão relevante quanto a **Catedral de Notre-Dame**, que demorou 182 anos para ser concluída (1163-1345).

Nesse cenário, é curioso reparar a presença brasileira na exposição logo com o **Caipiras Negaceando**. Uma tela enorme, acadêmica, que o artista levou cerca de um ano para concluir. Não apenas artisticamente, mas politicamente, o Brasil também parecia atrasado em relação ao resto do globo. Fazia apenas um ano que o país tinha proclamado a abolição da escravidão e, então, naquele ano de 1889, sua transição de Império para República foi realizada. No ano seguinte, com um Brasil recém republicano, esse quadro do artista foi comprado pela então **Academia de Belas Artes**.

Em 1891, Almeida Júnior resolveu fazer sua terceira viagem para Europa. Ao retornar para o Brasil, foi convidado para participar de uma comissão de Belas Artes composta por Pedro Américo, Victor Meireles, Aurélio de Figueiredo e Pedro Peres, para organizar uma exposição em Chicago, Estados Unidos. O pintor recusou o convite, alegando ter muitas encomendas para entregar. Quando, em 1893, a intitulada exposição **Columbiana** ocorreu, Almeida Júnior foi premiado ao lado de Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos, Pedro Weingartner e Eliseu D'Angelo Visconti.

Vale comentar que se tratava de um período em que os artistas começavam a assumir, também, o papel de curador. Nesse ponto, Almeida Júnior sempre nadou contra a corrente: pouco se articulou com outros artistas, tinha dificuldades e era dependente exclusivamente da legitimação da **Academia** e de salões oficiais. Uma realidade distinta à de outros artistas do século, Edouard Manet, por exemplo, após o famoso **Salão dos Rejeitados**, em Paris, que reuniu Paul Cézanne, Renoir, Camille Pissarro e o próprio Manet em uma época em que esses artistas não eram aceitos por salões oficiais, disse: "Expor é encontrar aliados na luta".

Em 1893, Almeida Júnior seguiu fazendo suas exposições em seu pequeno ateliê, agora na Rua da Glória, número 73, atitude mantida durante todo o restante de sua vida. Tinha boa relação com o ministro do interior Cesário Motta Júnior, que era

da cidade de Porto Feliz, próxima a Itu, sugerindo seu eterno flerte ao interior do estado na vida profissional e pessoal.

Em 1886, ele ainda iria mais uma vez à Europa, acompanhado por Pedro Alexandrino para se reestabelecer de uma “moléstia no estômago”, segundo os jornais da época.

Um importante termômetro para a produção do artista foram as edições da **Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes**. Na 4ª edição, de 1897, o pintor ituano expôs **Caçando** (1897), **Ponte Tabatingüera** (1895) e **Tanque Velho** (1897). Na época, Antônio Parreiras exaltou a paleta de **Caçando** (1897), afirmando que o quadro de Almeida Júnior “[...] é claro, mas tem cor e bastante cor. O claro-escuro está nele muito bem determinado. Tem luz, mas luz brasileira, forte e quente”. O que remete ao raciocínio apresentado por Oswald de Andrade no capítulo anterior, sobre a importância de Almeida Júnior para a construção de uma identidade nacional. Parreiras aponta os outros dois quadros como inferiores ao primeiro.

Figura 13 Ponte Tabatingüera (1895) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹⁶

No mesmo o ano, o pintor fez a **Partida da Monção** (1897, 390 x 640 centímetros, óleo sobre tela). Obra que aprofundou ainda mais a discussão sobre a criação de um imaginário paulista, como o artista explicou em carta ao jornal **Diário Popular**. “**Partida da Monção** – os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto Feliz, descendo o Tietê para Cuiabá. 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 palhas a simples canoas, partiram conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa dos paulistas”. O quadro foi exposto em um barracão na entrada do Viaduto do Chá, na rua Paredão. Seria uma das obras que representaria o artista na **5ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes**, onde participou com sete obras: **Água Representada** (1898), **Cabeça de Estudo** (1898), **Futuro Artista**

¹⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Ponte_da_Tabating%C3%BCera,_ca._1895.jpg

(1898), **Lavadeira** (1898), **Velha Beata** (1898), **São Jerônimo** (1898) e, como dito, **Partida da Monção** (1897), obra vencedora da medalha de ouro da exposição. Esta seria a última premiação da vida do artista, que veio a ser assassinado no ano seguinte.

Figura 14 Partida da Monção (1897) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹⁷

Em 1889, ainda participaria da **6ª Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes**, desta vez com oito obras. **Cabeça de Estudo** (1899), **A Estrada** (1899), **O Importuno** (1898), **Mamão** (1899), **Piquenique no Rio das Pedras** (1899), **A Mendiga** (1899), além de duas de suas obras atualmente mais importantes, **Saudade** (1899) e **O Violeiro** (1899) – ambas preciosidades do acervo da **Pinacoteca do Estado de São Paulo**.

A 6ª edição da **Exposição** contou com a presença do presidente Deodoro da Fonseca e seus ministros, que, assim como seu antecessor monarca, ficou encantado

¹⁷ Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Partida_da_Monção_\(Almeida_Júnior\)#/media/Ficheiro:Júnior,_José_Ferraz_de_Almeida_-_Partida_da_Monção.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Partida_da_Monção_(Almeida_Júnior)#/media/Ficheiro:Júnior,_José_Ferraz_de_Almeida_-_Partida_da_Monção.jpg)

com a obra do artista e autorizou a compra de seu quadro **Partida da Monção** (1897), que hoje integra o acervo do **Museu Paulista da Universidade de São Paulo**.

A morte de Almeida Júnior ocorreu em um hotel em Rio das Pedras, próximo a Piracicaba, no dia 14 de novembro de 1899. O artista foi esfaqueado pelo seu amigo e parente José Almeida Sampaio. No quadro **A Noiva** (1886), o pintor retratou Maria Laura no dia de seu casamento com Sampaio. O relacionamento de Almeida Júnior com a moça é apontado como o motivo do crime. Em 1900 ocorreu um leilão com o acervo que o pintor deixou e esse quadro foi o mais cobiçado na ocasião.

Figura 15 A Noiva (1886) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹⁸

¹⁸ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_A_noiva,_1886.jpg

Figura 16 Saudade (1899) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia¹⁹

¹⁹ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Saudade_\(Longing\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Saudade_(Longing)_-_Google_Art_Project.jpg)

Os caipiras

Pensar na construção do imaginário caipira, do qual a obra de Almeida Júnior contribuiu imensamente, é um exercício que pode começar com alguns questionamentos, como os que são expostos pela crítica e curadora Aracy Abreu Amaral, em seu texto **Reverendo Almeida Júnior**. “Afinal o que nos encanta em sua obra? Seria tão somente a temática do viver interiorano, cada vez mais eclipsado ante o furor das megalópoles? ”

Em um debate realizado no **Museu de Arte Moderna de São Paulo**, no dia 4 de abril de 2019, com foco no **36º Panorama da Arte Brasileira**, realizado em agosto do mesmo ano com o tema **Sertão: Experimentação e Resistência**, foi enfatizado pelo Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque – autor do livro **A invenção do Nordeste e outras artes** – enfatizou que a ideia de sertão foi relacionada ao nordeste por inúmeros motivos de conveniência narrativa, mas que a palavra exprime, basicamente, a ideia de distância da cidade, independentemente do local. Como exemplo, podemos citar o romance de João Guimarães Rosa, **Grande Sertão: veredas**, que se passa no sertão de Minas Gerais.

Essa ideia de sertão introduz à palavra “sertanejo”, mas também é possível usarmos termos como “camponês”, “caboclo”, “roceiro”, “matuto”, “sem trato na cidade” e, é claro, “caipira”. O caipira seria o aldeão e, nesse caso, encontramos no tupi-guarani a palavra “capiâbiguâra”. “Cai”, significa “gesto de macaco ocultando o rosto”. “Capiiara” quer dizer “o que é do mato”. “Capiã”, “de dentro do mato”. “Capiou”, “caapiária” e “caapi” – todos nomes que remetem à ideia de lavrador.

O folclorista Luís da Câmara Cascudo, em seu livro **Dicionário do folclore brasileiro**, aponta que as duas principais variações da nomenclatura do caipira são o “caapora”, que significa em tupi um “habitador do mato” e “curupira”, que designa um ente fantástico, espécie de demônio que vagueia pelos matagais.

A obra de Darcy Ribeiro aponta o caipira, basicamente, como um tipo de indivíduo rural que é a mistura do homem português com a mulher indígena. Dois séculos atrás esse caipira falava a “língua geral”, ou seja, o tupi-guarani adaptado pelos padres jesuítas, idioma que mais tarde foi morto por imposição da coroa portuguesa.

Já Augusto de Saint-Hilaire – explorador e botânico francês que viveu entre o século XVIII e XIX –, em seu livro **Viagem à Província de São Paulo** descreve o caipira como um ser que possui uma cultura entre a indolência do índio e o trabalho do negro – comparando uma suposta indolência indígena a uma suposta indolência do matuto.

Em obras pilares da sociologia brasileira, como o **Raízes do Brasil** de Sérgio Buarque de Holanda e o **Casa-Grande e Senzala** de Gilberto Freire, essa mesma característica também é sugerida aos povos indígenas. Se pode fazer um paralelo, do ponto de vista estético, da construção do imaginário de índios e caipiras comparando a imagem do quadro do próprio Almeida Júnior, a **Cozinha Caipira** (1895) à fotografia tirada por Cláudia Andujar, **Xirixana Xaxanapi thëri desmancha bananas cozidas em panela de alumínio** (1974, Roraima)

Figura 17 Cozinha Caipira (1895) de Almeida Júnior



Fonte: Site da Pinacoteca do Estado de São Paulo²⁰

²⁰ Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>

Figura 18 Xirixana Xaxanapi thëri desmancha bananas cozidas em panela de alumínio (1974) de Cláudia Andujar



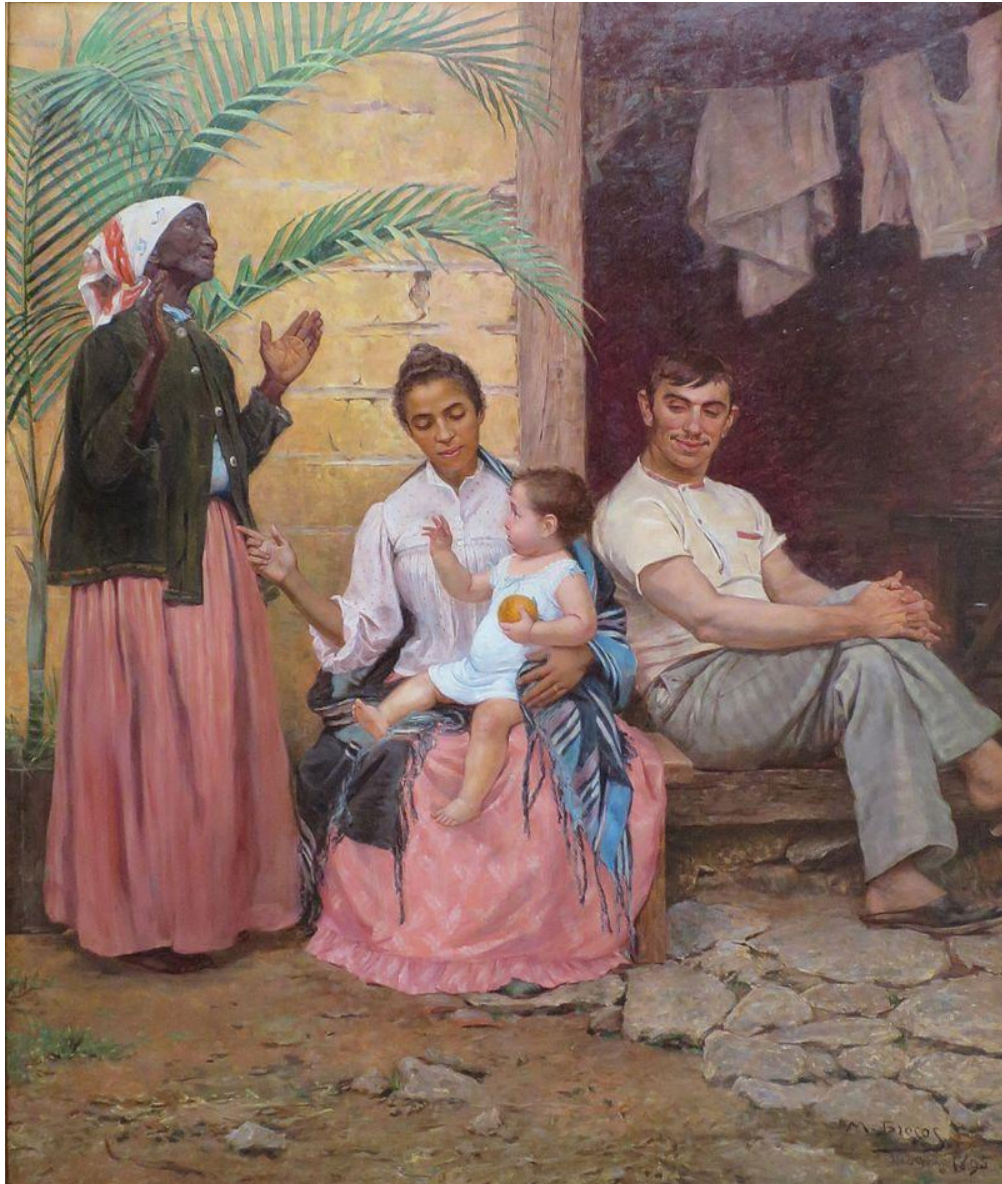
Fonte: Arte que acontece²¹

Tais informações podem ser esclarecedoras diante do desconforto que o público sentiu em 1879, quando Almeida Júnior criou a figura do **Derrubador Brasileiro** (1879, página 22), obra que sugere tal indolência. A mestiçagem apresentada nessa obra também se mostrava malquista.

Esse preconceito também foi escancarado em quadro de 1895 do academicista – e pelo ano, certamente influenciado pela obra de Almeida Júnior – Modesto Brocos, **A Redenção de Cã** (1895). Nesta obra, é retratado um ambiente rural. Nele, uma avó negra agradece ao céu o fato de o neto, filho de uma mestiça com um branco, ter nascido com a pele clara.

²¹ Disponível em: <http://www.artequaeacontece.com.br/claudia-andujar-a-luta-yanomami-2/>

Figura 19 A Redenção de Cã (1895) de Modesto Brocos



Fonte: Wikipedia²²

Quando falamos em comparações de forças de trabalho, também é interessante notar que por todo tempo é retratado na obra do pintor ituano um caipira que trabalha e não se rebela, característica de um imaginário que parece que se prolongou por muitos anos em nossa pintura. Mesmo se pegarmos artistas brasileiros mais modernos, como, por exemplo, Cândido Portinari, vemos constantemente uma imagem de um trabalhador rural que não se opõe aos seus senhores. O **Lavrador de Café** (1969) é um bom exemplo dessa imagem.

²² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam

Por meio de uma análise de acervo do **MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**, é possível notar, por exemplo, que os dois quadros do pintor e muralista Diego Rivera que foram adquiridos pela instituição são **Os Semeadores** (1947) e **O Carregador** (1944). Estas duas obras demonstram trabalhadores rurais absolutamente dedicados em seu ofício, na labuta, no entanto ele era um artista que teve um notório legado engajado na representação da luta de classes. Era um admirador da revolução. Portanto, o recorte de sua obra trazido aos museus brasileiros foge dessa ideia combativa, mas ainda assim, ilustra bem a percepção dignificante da grandeza humana por meio do trabalho. Como sempre defendeu o mexicano.

Figura 20 O Lavrador de Café (1969) de Cândido Portinari



Fonte: Site do MASP²³

²³ Disponível em: <https://masp.org.br/busca?search=portinari>

Figura 21 Os Semeadores (1947) de Diego Rivera



Fonte: Site do MASP²⁴

No livro **Conversas ao Pé do Fogo**, do folclorista Cornélio Pires, é sugerido que o caipira é a face negada do homem burguês, a caricatura oriunda da distância, fazendo o matuto ser entendido como o homem “sem trato”. Supostamente, apenas a distância do cativo da terra pode atribuir ao senhor e seus emissários a identidade do homem “de trato”.

Em **O Povo Brasileiro**, Darcy Ribeiro aponta o caipira como morador da região que ele chama de “paulistânea”, a “paulistânea caipira”, área que tem como *ethos* social a vida rural e é constituída por São Paulo, grande parte de Minas Gerais, Goiás, grande parte do Mato Grosso, norte do Paraná e um pedaço do Rio de Janeiro e do Espírito Santo.

Em uma cidade como São Paulo, é possível notar que o homem nega qualquer resquício do seu lado selvagem. Segundo a mostra **Rios e Ruas**, é possuidora de mais de 300 rios e nascentes encobertos por ruas. A negação da existência do rio,

²⁴ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/os-semeadores>

aos olhos da psicologia, pode ser interpretada como, justamente, a não aceitação de uma natureza caipira e indígena.

Mais uma característica que se pode atribuir à construção da imagem do caipira no século passado é o ciclo de expulsões por meio da força. O caipira é um sem terra, constantemente marginalizado pelo grande latifundiário. O próprio Augusto de Saint-Hilaire fala, em **Viagem à Província de São Paulo**, que o oposto do caipira são os senhores de terra e os bandeirantes, a atribuindo aos bandeirantes a aura dos guerreiros e aos caipiras a aura da vergonha. A obra de Darcy Ribeiro também aponta como caipira o bandeirante que se sedentarizou, que perdeu a iniciativa.

Durante a existência do quilombo dos Palmares e todos os conflitos que o envolvia, os quilombolas prosperaram por cerca de um século, porém, após um robusto investimento militar por parte da coroa, no período entre 1678 e 1680, eles racharam em dois grupos. Um grupo seguiu o líder Ganga Zumba até Cucaú e buscou um acordo com os portugueses – que futuramente veio a não prosperar – e o outro se instalou na Serra da Barriga, seguindo seu líder Zumbi. Em 1694, a coroa chamou justamente os bandeirantes paulistas para exterminar Zumbi e seu quilombo. Esses bandeirantes eram mercenários, acostumados com o mato, sendo que muitos tiveram a experiência dos combates da **Reconquista da Angola**. Foi com a participação decisiva desses bandeirantes paulistas que Zumbi foi fuzilado, decapitado e teve sua cabeça exposta em Recife. Nesse ponto de vista, sim, podemos caracterizar o bandeirante como um representante da **Forças Armada** e, também, um tipo de miliciano, ou seja, uma figura bem diferente à do caipira.

O quadro **Partida da Monção** (1887, página 33), de Almeida Júnior, reforça essa visão equivocada e romantizada dos bandeirantes. Como o próprio autor proclama, a obra retrata “os antigos paulistas” e fala que as partidas da monção “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 palhas a simples canoas, partiram conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa dos paulistas”. Portanto, a obra retrata figuras opostas às imagens retratadas em **O Violeiro** (1899, página 63) e o **Caipira Picando Fumo** (1893, página 49).

Sobre o último quadro, é apontado que o caipira na tela é a imagem de um homem que ocupava a fazenda da família de Almeida Júnior. Chamado de Quatro Paus, ele era considerado o matuto mais dócil dentre os que ocupavam essa terra que não lhes pertenciam. Um legítimo trabalhador rural sem terra, assim como o personagem de Amácio Mazzaropi no filme **Jeca Tatu** (1959), que possui como missão em sua narrativa, a tentativa de não ser expulso pelo grande latifundiário.

Algo que também reforça essa visão sobre a figura do caipira, é que em uma visita em junho 2019 ao **Museu do Homem do Nordeste**, na **Fundação Joaquim Nabuco**, em Recife, a expografia do prédio se mostrou bem didática: em um canto se apresenta a narrativa antropológica dos povos indígenas e, ao seu lado, a exposição exhibe objetos do **Movimento dos Trabalhadores Sem Terra**. Na sala em frente, como contraponto, o grande antagonista destes dois personagens – o sem terra e o indígena – é exposto em objetos e imagens: o grande latifundiário.

Na obra de Gilberto Freire, **Casa Grande e Senzala**, é explicada a dificuldade dos portugueses do início do século XVI em lidar com os grandes rios brasileiros – por não terem experiência com cheias e vazantes. Com esse cenário, os rios médios se tornaram extremamente atrativos. Nesse contexto, o estado de São Paulo seguiu sendo colonizado e explorado nas margens do rio Paraíba, local onde os grandes senhores de terra e seus escravos podiam se nutrir e justamente o caipira, ou seja, o trabalhador rural sem terra, era exposto à fome.

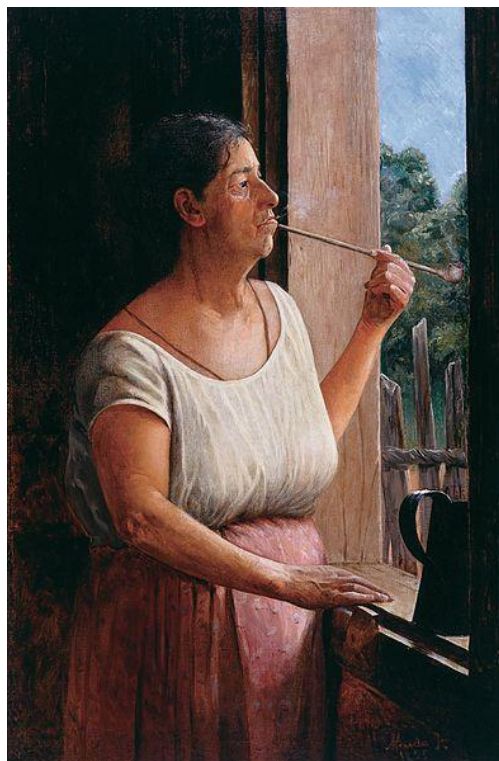
Se Aracy Amaral questiona sobre o que nos encanta na obra de Almeida Júnior e pergunta se “seria tão somente a temática do viver interiorano, cada vez mais eclipsado ante o furor das megalópoles? ”, é possível responder que tal encanto é oriundo de uma narrativa que, como vimos na história do pintor ituano, foi contada por uma figuração tecnicamente impecável, através de suas pinceladas em linho. Nessa narrativa, o que talvez não seja tão honesto quanto a parte pictórica é a percepção de quem se reconhece e de quem dá voz a esse caipira que pica fumo e toca viola.

Figura 22 Foto reprodução



Fonte: Justificando (2017)²⁵

Figura 23 Nhá Chica (1895) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia²⁶

²⁵ Disponível em: <http://www.justificando.com/2017/12/07/vida-longa-aos-sem-terra-e-aos-sem-teto/>

²⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_Nh%C3%A1_Chica.jpg

O tabagista e a quitandeira

Esta monografia foi feita em 2019, um ano em que o Brasil sofre com fortes flertes ao obscurantismo e, também, ao anti-academicismo. Um bom exemplo disso é que, segundo uma pesquisa realizada neste ano pela **Datafolha**, cerca de 11 milhões de brasileiros acreditam que a Terra é plana, número que é semelhante à população total de países como a Bélgica e a Bolívia.

Nesse cenário, um sentimento de incertezas e dúvidas sobre a nossa trajetória aflora naturalmente. Pelos espaços da **Pinacoteca do Estado de São Paulo**, uma sala busca introduzir à sua expografia uma “identidade nacional”. Para isso, estão pendurados em suas paredes as seguintes obras: **O Mestiço** (1934) de Cândido Portinari; **Iracema** (1897) e **Peri** (1987), ambas de Rodolpho Bernardelli; **Baiana Quitandeira** (1931) de Guiomar Fagundes; **Tropical** (1916) de Anita Malfatti; **Preta Quitandeira** (1900) de Antônio Farrigno; **Emigrantes III** (1936) de Lasar Segall; uma obra de Rubem Valentim sem título (1989); uma fotografia de Thomaz Farkas, **Expedição ao Rio Negro, Amazonas** (1975) e, com algum destaque em sua respectiva parede, sendo a maior obra, com 202 centímetro por 141, aparece o **Caipira Picando Fumo** (1893) de Almeida Júnior.

Nessa expografia específica, analisada neste ano, esse caipira que pica fumo é a primeira obra que aparece do artista ituano. Nas salas subsequentes da exposição vem a aparecer mais obras com personagens e paisagens rurais do pintor. Em uma parede na segunda sala, um texto aponta a importância do artista na construção de um imaginário paulista. Inclusive, em exposição realizada pela própria **Pinacoteca**, entre janeiro e abril de 2007, a instituição a intitulou com o sugestivo nome de **Almeida Júnior, um criador de imaginários**.

Em consulta realizada pelo autor dessa monografia sobre o arquétipo do caipira paulista (com 30 indivíduos oriundos do estado de São Paulo e com formação superior), em sua totalidade, os consultados relacionaram o arquétipo do caipira ao personagem Jeca Tatu.

Vale apontar que, segundo a **Pinacoteca**, o caipira é um pilar do imaginário paulista, em oposição à definição de “paulistânea” proposta por Darcy Ribeiro.

Na consulta realizada, ao chegarmos no nome de Jeca Tatu, evocamos duas obras homônimas específicas: o livro de Monteiro Lobato e o filme de Amácio Mazzaropi. Então observamos que ambos autores citados são da cidade de Taubaté, no Vale do Paraíba.

Taubaté foi uma das cidades do Brasil com maior porcentagem de votos a favor do atual presidente da república, Jair Messias Bolsonaro. Foram 81,03% dos votos válidos taubateanos no segundo turno das eleições realizadas em 2018 para Messias e com isso, então, podemos ilustrar uma amostra de representados pelo imaginário do **Caipira Picando Fumo** (1893) – personagem homem, branco, descendente de europeus.

Como contraponto, podemos apontar que existe um outro quadro, na mesma sala sobre “identidade nacional” na **Pinacoteca do Estado de São Paulo**, que possui dimensões e composição parecidas à obra de Almeida Júnior. Me refiro à **Baiana Quitandeira** (1931), com 140 centímetros por 114, feito por Guiomar Fagundes. Neste caso, o arquétipo representado é o de uma mulher negra que acaba ilustrando um outro estado brasileiro, a Bahia. Onde em sua capital, Salvador, 68,59% dos votos soteropolitanos válidos no segundo turno foram, justamente, contra o presidente eleito em 2018.

Figura 24 Baiana Quitadeira (1931) de Guiomar Fagundes



Fonte: Pinterest²⁷

²⁷ Disponível: <https://artsandculture.google.com/asset/baiana-quitadeira/9gGRhr4Yx4YMRA>

Figura 25 O Caipira Picando Fumo (1893) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia²⁸

²⁸ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caipira_picando_fumo.jpg

É notório que o governo de Messias, abertamente, apoia os grandes senhores da terra, o agronegócio e a mineração. Além da indústria bélica – o gesto de fazer um revólver com a mão é uma marca registrada do presidente.

Como vimos no capítulo anterior, podemos apontar que a figura do caipira, hoje, pode ser representada pela figura do trabalhador sem terra. Também, que o oposto ao caipira é, justamente, o grande latifundiário e o bandeirante – este, se o adaptarmos para uma figura atual, seria o responsável por assuntos relacionados com a exploração geográfica, uso de armas e a conquista de território, ou seja, uma figura que faz as funções das **Forças Armadas** e, também, da milícia. Assim como os antigos bandeirantes, Jair Messias Bolsonaro representa o ataque aos povos quilombolas e outras minorias.

Apesar de Almeida Júnior ter criado um imaginário paulista e o caipira ser notoriamente relacionado ao personagem Jeca Tatu, paradoxalmente, a amostra que se identifica com esses arquétipos, é, na prática, defensora massiva de seu contraponto.

Claro que a estética e o imaginário de um povo não podem ser compreendidos exclusivamente pela arte – como aponta Clifford Gleertz em **A Arte como Sistema Cultural** –, função atribuída também à religião, moralidade, ciência, comércio, tecnologia, direito e formas de lazer.

Um caminho para entendermos essa anomalia vem, possivelmente, do fato da narrativa do Jeca Tatu não ter sido feita pelo próprio caipira, mas por Monteiro Lobato. Mais profundamente em sua publicação de 1919, um copilado de textos chamado **Ideias de Jeca Tatu** – grafado errado, em sua primeira edição, “léas de Geca Tatú”. Publicado pela Revista Brasil.

Figura 26 Primeira edição de *Ideias de Jeca Tatu* (1919) de Monteiro Lobato



Fonte: LOBATO, Monteiro, p.12.

Nesse conjunto de textos, Monteiro Lobato mostra um certo desdém pela figura do caipira e, também, pelo povo brasileiro. O acha atrasado e relaciona o matuto com as queimadas em tempos secos. O Jeca de Lobato passa o dia de cócoras e pouco parece com os habilidosos caipiras de Almeida Júnior, que caçam, trocam cartas, manuseiam ferramentas e tocam instrumentos musicais.

A filósofa e crítica literária Gilda Mello e Souza diz que Almeida Júnior foi responsável por uma gigantesca contribuição na retratação de gestos e de formas de apoiar e manusear instrumentos. Ela também destacou a habilidade do artista em retratar o jeito do caipira andar e segurar enxadas, método que o sociólogo e antropólogo Marcel Mauss apontaria como a ideia de “técnicas corporais”. Para Mauss, o simbolismo não reside nos corpos dos personagens, mas nas mãos que os desenham. Na memória do artista se opera o que deve ser representado.

Em **Ideias de Jeca Tatu**, Lobato exerceu sua legitimidade como crítico com uma postura que condiz com sua figura descrita por vários artigos como conservadora e pró Estados Unidos. Parece não gostar de muitos artistas. Em determinado texto, reclama de parte da obra de Pedro Américo. Em outro, aponta erros de Brecheret – todos relacionados à relação do escultor com o Brasil.

Em uma crítica, **Paranóira ou mistificação? A propósito da exposição de Malfatti**, é extremamente cruel com Anita Malfatti – e, até mesmo, com Pablo Picasso,

como no seguinte trecho: “Estas considerações são provocadas pela exposição da senhora Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada nos sentidos das extravagâncias de Picasso & cia [...] Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural”.

Se compararmos esse ponto de vista ao documentário sueco **Arquitetura da Destruição** (1989), filme que descreve o período da Alemanha nazista e relata a sua ofensiva sobre a arte moderna, podemos reparar que em determinado momento o arquiteto, político e artista nazista Paul Schultz-Naumburg fez um comparativo entre imagens de livros científicos com pessoas deformadas e pinturas e esculturas de arte moderna. Naumburg sugeriu à Alemanha que o modernismo seria uma apologia à deformidade. Esse documentário, inclusive, aponta em sua conclusão que em nenhum momento o Terceiro Reich guerreou por poder, mas sim pela busca do que considerava belo. Hitler buscou uma suposta pureza oriunda de referências estéticas das antigas civilizações de Roma, Atenas e Esparta. É possível, sim, fazer um paralelo da visão nazista com a ideia de “arte caricatural” que Monteiro Lobato apontou em sua crítica.

Outro livro de Lobato que se deve apontar é o *Urupês*, de 1917. Nele o autor escreveu as seguintes palavras sobre o caboclo: “Este funestro parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira da penumbra das zonas fronteiriças [...] Chegam silenciosamente, ele e a “sarcopta” fêmea, esta com um filho no útero, outro ao peito, outro de sete anos na aureola – este já de pitinho na boca e faca à cinta. Completam o rancho um cachorro sarnento – Brinquinho –, a foice, a enxada, o pica-pau, o pilãozinho de sal a panela de barro, um santo encardido, três galinhas pevas e um galo índio [...] É um urumbeva qualquer, de barba rala, amoitado num litro de terra litigiosa [...] E agora? Que fazer? Processá-lo? [...] ao caboclo se toca. Toca-se, como se toca um cachorro inoportuno, ou uma galinha que vareja pela sala [...]”.

Em reflexões sobre alguns apontamentos de perfil de Lobato, o crítico Tadeu Chiarelli, em seu livro **Um Jeca nos Vernissages**, defende o taubateano em sua crítica sobre Anita Malfatti. Fala que Anita já se afastava das diretrizes modernistas e que a reação de repúdio ao texto de Monteiro Lobato feita por Oswald de Andrade e, também, por textos duros de Menotti del Picchia, seriam um artifício injusto para

responsabilizar o escritor pela saída supostamente inevitável de Anita do movimento modernista.

Monteiro Lobato também fez a crítica da obra de Pedro Américo por acreditar ser impossível falar de Almeida Júnior sem falar de Pedro Américo. Em seu texto **Pedro Américo**, o escritor finaliza com as seguintes palavras: “não obstante, o consenso unânime da crítica tem-no como nosso primeiro pintor máximo. Inegavelmente foi – até Almeida Júnior. ”

Independente da narrativa de **Ideias de Jeca Tatu** ser ou não contestada por conveniência do movimento modernista, também cabe ressaltar o texto **Em nome do silêncio**, onde Monteiro Lobato é veementemente pejorativo em relação aos músicos de rua, misógino em relação às mulheres que os acompanham e defende uma atitude austera e arbitrária da polícia em relação a eles.

O homem que ditou as características do Jeca Tatu, notoriamente não possuía empatia com ideias progressistas, com civis não elitizados e, claro, com o homem do campo. Porém, sua obra possuía um oásis de elogios entre dunas de críticas: esse oásis é justamente o capítulo que fala de Almeida Júnior.

Apona o ituano como uma jóia portuguesa, pois segundo ele, o Brasil colônia “que outra coisa era se não o próprio Portugal em projeção rarefeita sobre uma nova terra”. Enaltece a **Fuga da Sagrada Família ao Egito** (1882), aponta **Partida da Monção** (1897) como desdobramento do painelista francês Puvis de Chavanness, relembra da medalha dourada em Chicago por **Caipiras Negaceando** (1887), fala que **Saudade** (1899) é o “quadro de mais sentida expressão que possui o Brasil”, porém, na hora de falar do mestiço **Derrubador Brasileiro** (1879), o aponta como “mais um vigoroso estudo de musculatura do que um quadro”.

Em conclusão sobre a obra de Almeida Júnior, disse que “em contato com o homem rude dos campos, único que o interessava, porque único representativo, hauriu sempre no estudo deles o tema de suas telas. Compreendia-os e amava-os, porque por ele se ligava por profunda afinidade racial”. Usou o termo “afinidade racial”.

No momento que o taubateano limitou o **Derrubador Brasileiro** (1879), classificando a obra como um simples estudo, e enalteceu as obras com caipiras brancos, ele, como um dos principais críticos da época e da história brasileira, fez um

recorte do que considera “bom” na obra de Almeida Júnior. Quando Lobato concluiu, vinte anos após a morte de Almeida Júnior, que o brilhantismo do pintor vem de sua “afinidade racial”, ele sugere legitimar apenas um pedaço, arbitrário e racista, de toda a narrativa do pintor.

Isso ajuda a explicar um pouco mais do motivo de outras obras do realismo brasileiro, como por exemplo o **Negro com Bengala** (1938), do pintor Oscar Pereira da Silva, que representa a figura do caipira negro, não ter sido apontado como um pilar de identidade paulista. O caipira negro aparece com muito menos força no imaginário do grande público.

Em tempos de um Brasil anti-academicista, alguns dos ruídos na narrativa da obra – academicista, por sinal – de Almeida Júnior, podem ter vindo sim da intelectualidade. Como no exemplo de Monteiro Lobato, que fez seu Jeca Tatu um recorte, vinte anos tardio, de algumas das piores características que o pintor ituano via em seus modelos.

Hoje, temos um interior paulista que se sente representado esteticamente pela imagem dos caipiras, mas como a exposição da **Pinacoteca** sugere, isso é só um imaginário, contado justamente pelos grandes donos da terra. Não é uma realidade, como, por exemplo, o fato da Terra ser redonda.

Figura 27 Negro com Bengala (1938) de Oscar Pereira da Silva



Fonte: TARASANTCHI, Ruth, p. 9

Depois do violeiro

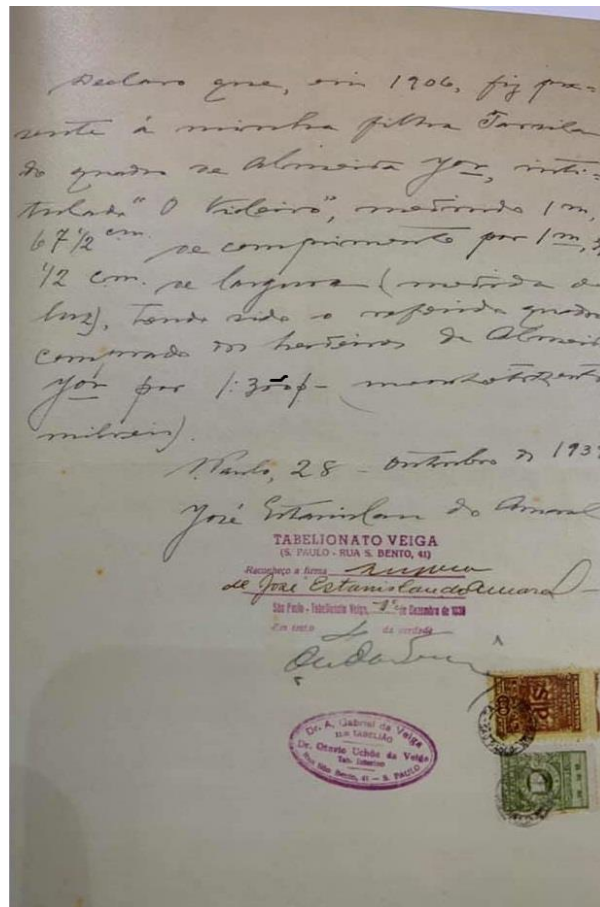
A *belle époque* se trata de “um estado de espírito”. Um clima político e cultural efervescente que, na Europa, começou com o fim da guerra franco-prussiana, em 1871, e acabou com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. No caso da *belle époque* brasileira, muitos estudiosos apontam como o período entre a morte de Almeida Júnior, em 1899, e a Semana de Arte Moderna de 1922.

Um ano pós a morte do pintor, seu acervo foi leiloado. Quem arrematou **O Violeiro** (1899), quadro pintado em seu último ano de vida – seu auge – foi o José Estanislau do Amaral, conhecido como Dr Juca, pai da modernista Tarsila do Amaral.

Tarsila cresceu com o imaginário alimentado pela riqueza da agricultura cafeeira e, também, por referências francófilas. Na parede da casa dos Amarais, a obra de Almeida Júnior representava essa atmosfera. De certa forma, nos dias de hoje, em plenos arraiais juninos, em danças de quadrilha, ainda escutamos essa influência francesa na cultura caipira quando, no meio da roda, escutamos um “*Balancer. Tour*” (“balanço” e ‘volta” em francês).

Em 1906, aos vinte anos de idade, Tarsila ganhou **O Violeiro** do pai, como presente de aniversário.

Figura 28 Documento de doação do quadro O Voleiro (1899) por José Estanislau do Amaral à filha Tarsila



Fonte: GOTLIB, Nádia, p.39.

Após algum tempo, ocorreu a Grande Depressão em 1929, período no qual a família de Tarsila perdeu muito dinheiro. Com a revolução de 1930, a artista modernista perdeu seu emprego de diretora da Pinacoteca que foi dado por Júlio Prestes, forçando a vender seu acervo e na lista de obras que Tarsila vendeu, a obra de Almeida Júnior se apresentou muito mais cara que quadros de nomes como Delaunay, Ingres, Picasso, Anita, Modigliani e outros.

Figura 29 Lista de obras de Tarsila do Amaral para serem vendidas

Tarsila

Almeida Junior	2,06 x 1,76	O Violeiro	35:000 k-
R. Delaunay		La Tour Eiffel	12:000 k-
Chirico	1,30 x 74	L'enigme d'une journée	6:000 k-
Ingres	33 x 18	Nu' majolica assignada	5:000 k-
Marie Laurencin		Svapankola	4:000 k-
F. Léger		La tasse de thé	5:000 k-
Segall	65 x 48	Vaso com cactus (óleo)	1:200 k-
"	54 x 47	Garrafa de Champagne (óleo)	600 k-
"	43 x 37	Calaca (aquarela)	500 k-
A. Soté	80 x 71	Les baigneuses (óleo)	1:000 k-
"	32 x 25	Croquis a pasta	250 k-
"	37 x 23	desenho a lapis	250 k-
"	30 x 24	"	250 k-
Mendes France		Les pigeons (youache) Vendido	400 k-
Juan Gris	31 x 24	desenho	1:000 k-
Janita Malfatti	61 x 55	Nuage rose (óleo)	700 k-
A. Gleizes		Cubismo	2:000 k-
Picasso	27 x 22	de luz - Moldura de Segrain, fase hermetica	5:000 k-
"	18 x 24	de luz - Natureza morta	5:000 k-
"	27 x 22	gravura - retrato de Uppolinaire	150 k-
Modigliani	54 x 40	retrato de Cocteau (desenho)	400 k-
Rugendas	24 x 31	cabecinhas (desenho)	500 k-
Zina Gauthier	31 x 25	Paisagem (aquarela)	100 k-
Laurent De Beul	45 x 35	Animacs (óleo) escola antiga belga	800 k-
J. Goemaus	55 x 47	paisagem (óleo)	800 k-
Sem assinatura	52 x 42	(óleo) paisagem	500 k-

Fonte: GOTLIB, Nádia, p.39.

É curioso o nome de Tarsila ter chegado neste estudo sobre Almeida Júnior bem no ano de 2019. Esta é um momento histórico em que a modernista se encontra em grande evidência. Recentemente ocorreu a exposição **Tarsila Popular**, no **Museu de Arte de São Paulo**, que cravou o grande recorde de público da história da instituição, somando 402.850 visitantes, no entanto sua expografia também sofreu uma severa crítica de Tadeu Chiarelli – crítico e curador que já comentamos neste estudo –, por meio da revista especializada **ARTE!Brasileiros**.

Em sua crítica, Tadeu sugeriu que a expografia realizada pelo **MASP** subverte a percepção das obras de Tarsila. Segundo ele, as grandes pinturas da artista não deveriam estar na mesma parede de quadros de menor importância e que,

consequentemente, isso não proporciona uma experiência educativa adequada ao grande público. Porém, esse cenário se torna conveniente para outros públicos de interesse, como patrocinadores e colecionadores. Então, Chiarelli conclui sua crítica com uma provocação: ele sugere que a Tarsila apresentada não é **Popular**, como o nome da exposição aponta, mas sim populista.

Um emaranhado de referências pode ser apontado através dessa afirmação. Outros artistas também já receberam severas críticas, não apenas Almeida Júnior, mas muitos desdobramentos do homem do campo que o pintor sugeriu. O Jeca Tatu de Monteiro Lobato, por exemplo, foi duramente problematizado – inclusive neste estudo. Já o Jeca Tatu de Mazzaropi, sucesso absoluto nas bilheterias, jamais foi bem aceito pela crítica especializada, forçando o cineasta a afirmar sua célebre frase de que “o Brasil é o meu público”.

Durante as pesquisas para esta monografia, foi melancólico observar que hoje a **Fuga da sacra família para o Egito** (1881) se encontra em uma sala fechada no **Museu Nacional de Belas Artes** no Rio de Janeiro. Que em Itu, terra do pintor, sua única obra exposta é apenas um estudo da obra o **Descanso da Modelo** (1882), na **Fábrica de Artes Marcos Amaro**. E mesmo quando a **Pinacoteca** resolveu realizar a exposição **Almeida Júnior, um criador de imaginários**, em 2007, o professor doutor em história da arte André A. Toral apontou em artigo que a exposição deixou o ituano em um “limbo acadêmico”, já que se tratou de uma expografia que não permitiu o diálogo com outros objetos e obras, não trazendo uma nova luz ao discurso do pintor.

Partindo das supostas premissas insuficientes em diálogos propostos por curadorias, como os exemplos de Almeida Júnior na **Pina** e de Tarsila no **MASP** – apontados respectivamente por Toral e por Chiarelli –, entendo que, apesar de todas as ponderações históricas e narrativas indicadas por este trabalho acadêmico, tanto aos caipiras de Almeida Júnior, quanto ao Jeca Tatu de Lobato, as comparações entre si resultaram em um crescimento mútuo desses personagens do campo. Foi imposto um eco.

Em experiência que tive em 2017, na cidade cafeeira de Divinolândia, interior de São Paulo, passei uma semana na casa de trabalhadores rurais, onde iniciei uma obra que foi o embrião deste trabalho. O fascínio pelo homem do campo, citado no

capítulo anterior, reunido à minha admiração pessoal pelo muralismo mexicano de David Alfaro Siqueiros e pelos caipiras de Almeida Júnior, me fizeram produzir a tela **Divinolândia (2017)**. Obra que agrada meu lado artístico e decorativo, mas que também é problematizada de forma severa pelos meus olhos de curador.

Figura 30 Divinolândia (2017) de Adolfo Caboclo



Fonte: Acervo particular

Entendo que inúmeras referências e desdobramentos da obra de Almeida Júnior perderam substancialmente seu peso no momento em que eles afetivos desapareceram. No instante em que, por exemplo, a música sertaneja se aproxima

do *country* estadunidense, se distanciando do imaginário que tanto discutimos. Ou no momento em que a economia do Vale do Paraíba de Monteiro Lobato deixa de se destacar pelo café e pulsa entre fábricas da Ford e da Embraer.

Historicamente, polêmicas envolveram as obras de Cândido Portinari e seus trabalhadores do campo encomendados por Getúlio Vargas, tão parecidos com a obra de Picasso. Irrefutavelmente, legítimo foi, por exemplo, o pintor Ranchinho de Assis, que analfabeto e com necessidades especiais, pintou a rotina do interior de São Paulo, mas acabou não gozando de grande reconhecimento em vida.

Figura 31 Chegando de Moto na Fazenda (1994) de Ranchinho



Fonte: Catálogo das Artes²⁹

²⁹ Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AcGDtD/>

Por felicidade, antes de finalizar essa monografia e críticos contemporâneos me convencerem que Almeida Júnior é uma joia para seu tempo que se perdeu na modernidade, não encontrando mais eco – um artista que seus desdobramentos se tornaram um convite ao populismo e ao decorativo –, antes de colocar em dúvidas a legitimidade do lugar de fala de Almeida Júnior em relação ao imaginário caipira, li um texto, de 1887, do crítico Gozaga-Duque.

Duque fala que ao ver a obra de Almeida Júnior exposta em 1884, encontrou um “artista de maior originalidade e mais nítida e moderna compreensão da arte”.

Afirma que “ele (Almeida Júnior) é a sua obra. Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto de terra”. Durante sua resenha, Duque descreve o artista como “baixote e quase imberbe. Simplório no falar e simplório no trajar [...] na academia, na gíria dos estudantes da época, o chamavam de “um bicho”, os colegas o caçoavam com seu tipo provinciano. Quando falava, seus colegas o satirizavam”. Gonzaga-Duque também aponta que, mesmo depois de Almeida Júnior passar quatro anos em Paris, ainda conservava seus gestos e uma maneira de falar “como a dos caipiras [...] deste modesto provinciano, inalteravelmente roceiro, surgiu um artista de valor”: Gonzaga-Duque sugere que Almeida Júnior é o próprio caipira.

Quase que como Tadeu Chiarelli parece sugerir em **Um Jeca nos Vernissages** que Monteiro Lobato é o próprio Jeca Tatu em negação.

Afinal, o que é uma produção artística se não um pedaço do próprio artista? Almeida Júnior chegou a ler a crítica de Gonzaga-Duque? Feita alguns anos depois do **Caipira Picando Fumo** (1983, página 48 b'////////////////////), no ano do sucesso estrondoso de **Caipiras Negaceando** (1987, página 29).

Uma sociedade em constante metamorfose faz com que criações artísticas de pouco mais de um século imponham uma série de memórias afetivas, porém imaginários são subjetivos e as voltas do globo mudam o panorama de qualquer percepção. Vivemos “tempos líquidos”, como sugeriu o sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman. Nada dura. Significados se tornam instáveis, ou, como o filósofo Jacques Rancière propõe: hoje, na modernidade, existe um constante afastamento entre o objeto e seu signo.

A maestria técnica das pinceladas de Almeida Júnior ilustrou com a **Ressurreição do Senhor** (1874, página 15) a força do catolicismo em seu período de estudos na capital do império, com o tempo suas obras migraram de tema para caipiras, bandeirantes e mulheres solitárias, quase sempre em um imaginário pertencente à branquitude. Esses signos podem expor o desejo do artista em ser aceito, a negação em narrar histórias mestiças ou até mesmo a identificação mais profunda e escondida do artista em relação ao simplório. Tão importante quanto o imaginário edificado pictoricamente por Almeida Júnior, são as imagens do final do império que ele ocultou ou simplesmente não teve incentivos para criar, fazendo o **Derrubador Brasileiro** (1879), por exemplo, ser um caso com características singulares.

O sociólogo Edgard Morin propôs em sua obra que o homem se difere de todos os outros animais por duas características: a de produzir arte e a de enterrar seus mortos. Por possuir o que chama de “loucura” – Morin chama o homem de “animal louco”, o *homo demens* –, o ser humano se apresenta como uma criatura que está à mercê de sentimentos angustiantes e também da euforia. Que sabe que vai morrer e não aceita a morte, que se apodera do mito e da magia. Com essas características exerce todo um poder de produção artística, exclusivo de sua espécie.

Esta monografia começou com meu fascínio por esse tal poder de produção artística exclusivo dos seres humanos e assumo que a beleza das telas do pintor ituano, de alguma forma, limitou a minha visão. Ao analisar sua obra – com um foco em seus caipiras – com uma lente mais ampla, enquadrando a problematização de motivos e, também, a ausência de elementos, a famosa frase do renascentista alemão Albrecht Dürer passou a me transmitir novas camadas de entendimento: “toda a preocupação com a beleza é inútil na arte”.

Figura 32 O Violeiro (1899) de Almeida Júnior



Fonte: Wikipedia³⁰

³⁰ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_O_Violeiro_\(1899\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_O_Violeiro_(1899).jpg)

Bibliografia

- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez Editora, 2011;
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010;
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida Moderna*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996;
- BAUMAN, Zygmunt. *Arte, muerte y postmodernidad*. Madrid, Sequitur. 2007;
- BRANDÃO, Carlos Henrique. *Os Caipiras de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1983;
- CASCUDO. Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, Global Editora, 2012.
- CHIARELLI, Tadeu. *Entre Almeida Júnior e Picasso*. Campinas, Mercado de Letras, 1994;
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo, Ed. USP, 1995.
- D`AMBROSIO, Oscar. *Contando a arte de ranchinho*. São Paulo, Editora Noovha America, 2003;
- DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, Mercado de Letras, 1995;
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo, Global Editora, 2016;
- FROTA, Leila Coelho. *Ataíde: vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982;
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, L&PM, 2010;
- GARCEZ, Lucília e OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003;
- GEERTZ, Clifford. *A arte como sistema cultural*. Rio de Janeiro, LTC, 2008;
- GOMBRICH, Sir Ernst. *História da arte*. Rio de Janeiro, LTC, 2012;
- GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*, São Paulo, Edições Sesc. 2018;
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. São Paulo, Companhia das Letras, 2016;
- LAGO, Pedro Corrêa. *Debret no Brasil*. Rio de Janeiro, Capivara. 2017;

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura do Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988;
- LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo, Biblioteca Azul, 2008;
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo, Biblioteca Azul, 2008;
- MANOEL, Pedro. *Arte no Brasil*. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1979;
- MARCONDES, Marco Antônio. *Almeida Júnior, vida e obra*. São Paulo, Art Editora, 1979;
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2011;
- NOGUEIRA, Thyago. *Claudia Andujar, a luta yanomami*. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2018.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014;
- PEDROSA, Adriano e SCHWARCZ, Lilia Mortiz. *Histórias mestiças*. São Paulo, Cobogó. 2014;
- PERUTTI, Daniela Carolina. *Almeida Júnior, gestos feitos em tinta*. São Paulo, Alameda, 2011;
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro, Contraponto. 2018;
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006;
- ROSA, Guimarães. *O grande sertão: veredas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992;
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo, Empresa das Artes, 2006;
- TORAL, André. *No limbo acadêmico – comentários sobre a exposição Almeida Júnior: um criador de imaginários*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt;
- VISARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo, Martins Fontes, 2011;
- WULF, Christoph. *Homo pictor*. São Paulo, Hedra, 2013;
- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Guimarães, 1983.

- *Almeida Júnior: criador de imaginários*. Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007;
- *Catálogo geral do Museu de Arte de São Paulo Assis Chatobriand. Livro 3: Arte do Brasil. Arte das Américas. Doações e coleções*. Catálogo MASP, 2008;
- *Franceses no Brasil: 200 anos da Missão Artística*. Editora Brasileira, 2015;
- *Rios e ruas*. rioseruas.com.br;
- *Trabalho de artista: imagem e autoimagem*. Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018;

Jornais

- FILHO, Antônio Gonçalves. *Pesquisador prepara livro sobre Almeida Júnior; Pinacoteca expõe obras do pintor*. Folha de Londrina. Disponível em: https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/pesquisador-prepara-livro-sobre-almeida-junior-pinacoteca-expoe-obras-do-pintor-249799.html?fbclid=IwAR2qoPP-PsoGSfygukK1Hc2p9jTi-tFzJQREqfL7Kx0odN12jO_9_1f7eaY;
- GARCIA, Rafael. *7% dos brasileiros afirmam que a Terra é plana, mostra pesquisa*. Folha de São Paulo. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2019/07/7-dos-brasileiros-afirmam-que-terra-e-plana-mostra-pesquisa.shtml;](https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2019/07/7-dos-brasileiros-afirmam-que-terra-e-plana-mostra-pesquisa.shtml)

Documentários

- ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO Direção de Peter Cohen. Estocolmo, 1989.

Seriados de televisão

- GUERRAS DO BRASIL.DOC. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo, 2019.