

APROXIMAÇÕES DE ALMEIDA JUNIOR

APPROACHES TO ALMEIDA JUNIOR

TANIA MARIA CRIVILIN*

ISSUE DOI: 10.5008/1809.7367.051

RESUMO

Este artigo objetiva aproximar o leitor das produções pictóricas do artista brasileiro José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), conhecido como o pintor dos caipiras. Para tanto, utiliza os estudos de Pierre Bourdieu, trabalha com revisão bibliográfica e pesquisa de documentos, visando a traçar uma aproximação da obra do pintor com a abrangência na formação acadêmica, incluindo sua experiência no Brasil e na França até a sua atuação profissional em ateliê. Foi identificado que o artista, por meio da pintura, dinamizou o ambiente cultural da cidade de São Paulo, mostrou também seu domínio de observação sobre o comportamento e os costumes da sociedade de modo geral.

Palavras-chave: Pintura do século XIX. Almeida Junior. Regionalismo.

ABSTRACT

This article aims at bringing the reader closer to pictorial productions of the Brazilian Artist José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), known as the painter of hillbillies. To do so, the paper uses Pierre Bourdieu's studies, works with literature review and survey documents, searching for drawing an approximation of the painter's work with coverage in academia, including his experience in Brazil and in France until his professional performance in the studio. It was identified that the Artist, through painting, reinvigorated the cultural environment of the city of São Paulo, also showed his mastery of observation on the behavior of custom and society in general.

Keywords: *The nineteenth century paintings. Almeida Junior. Regionalism.*

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. Desde sua infância e ainda em seus estudos de formação geral, Almeida Junior manifestou interesse pelas artes, por meio do desenho. Ficou conhecido na cidade pelos retratos que fazia por encomenda. 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 (AIBA), permanecendo lá até 1875. Nessa mesma década, vai para Paris continuar seus estudos como pensionista do então Imperador Dom Pedro II, ficando ali até 1882.

* Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes); professora da Unidade de Arquitetura e Design das Faculdades Integradas Espírito-Santenses (Faesa).

Depois de seu retorno e estabelecimento no Brasil, viajou algumas vezes para a Europa, mas sempre regressou para São Paulo, capital, e mais tarde para Piracicaba, lugar onde residiu até sua morte, 13 de novembro de 1899.

Estilisticamente, Almeida Junior aprendeu por meio de referências dos mestres antigos, como era a diretriz da AIBA. Assim, 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-escuro, uma técnica que se define pelo contraste entre luz e sombra na representação de um objeto. Consideramos ainda que o pintor, na França, frequentou o ateliê de Alexandre Cabanel, importante pintor francês, representante do classicismo acadêmico, e a *École de Beaux Arts*, como também vivenciou a força dos acontecimentos artísticos que se passavam fora da academia, a saber, o realismo e o impressionismo.

Toda 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”, expressão usada por Amaral (2000, p. 8). A autora se refere a esse termo para definir o tratamento da luz que Almeida Junior dava à sua pintura quando colocava um objeto em frente ao foco de luz. Já para Costa (1999, apud AMARAL, 2000), na tela *Fuga para o Egito*, Almeida Junior deixa transparecer a absorção da *touche* impressionista. 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, por exemplo, da qual o pintor se apropria com maestria dos efeitos da luz e se distancia das preocupações impressionistas. Em verdade, essa tela seria uma pintura de temática regionalista comum, se não fosse a evidência da luminosidade trabalhada interior *versus* exterior.

Figura 1 – ALMEIDA JUNIOR. *Fuga da Sagrada Família para o Egito*, 1881. OST, 333 x 226cm



Acervo: Museu Nacional de Belas - Artes, RJ.

Figura 2 – ALMEIDA JUNIOR. *Descanso do modelo*, 1882. OST, 100 x 130cm



Acervo: Museu Nacional de Belas - Artes, RJ.

Voltando à tela *Fuga para o Egito*, 1881, apresentada na primeira mostra individual de Almeida Junior na Academia Imperial de Belas-Artes, Rio de Janeiro, o crítico de arte Gonzaga Duque ressaltou o tratamento dado ao grupo de pessoas representadas que compõem a cena religiosa. Essas se distanciavam de imagens bíblicas estereotipadas pela academia e se aproximavam de um grupo de gente sadia que poderia habitar um território real, tanto que as auréolas reluzentes, comuns nessas representações, não tiveram lugar nessa pintura. Gonzaga Duque comenta ainda que, nessa tela, apesar de ser um tema pertinente à Academia, Almeida Junior traz uma compreensão artística mais adequada ao seu tempo (GUIMARÃES; LINS, 2001).

Amaral (2000, p. 8) comenta que, quando críticos analisam a obra de Almeida Junior, sua relação entre o impressionismo e a luz presente nas telas, sempre provocam 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*. Ele o é pelo espírito eminente de franqueza com 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 [...]” (GUIMARÃES; LINS, 2001, p. 63), de seus retratados é “[...] bem estudada e perfeitamente compreendida” (AMARAL; LOURENÇO, 2000, p.7). 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.

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-escuro 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” (AMARAL, 2000, p. 7), podem-se perceber evidências de tais tratamentos pictóricos que, no caso, proporcionaram uma atmosfera de descontração e intimidade na pintura. Tais qualidades levaram o escritor Luís Martins a observar, na pintura citada, o “[...] o reflexo de luz na tampa do piano e o precioso desenho do modelo” (MARTINS, apud GRANDES ARTISTAS, 1991, p. 12).

Desse modo, quando se observa a qualidade do desenho do modelo, é natural a tendência de nos lembrarmos dos torsos apresentados por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), principalmente, em suas telas *Banhista de Valpinçon*, 1808, e *Banho turco*, 1862 (Figura 3), telas que evidenciam a representação de torsos femininos posados de costas. Essa referência pautada na obra de Ingres se intensifica, principalmente por sabermos 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*” (LOURENÇO, 1980, p. 214). Compreendemos aí o quanto o pintor colocava em relevância o desenho e como o entendia como essencial para um bom trabalho.

Figura 3 – JEAN DOMINIQUE INGRES *O banho turco*, 1862. OST, 108cm (diâmetro)



Acervo: Museu do Louvre, Paris.

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, Coli (2010, p. 127) observa que

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 esmalte.

Mesmo entendendo que Coli se atém a evidenciar o domínio técnico de Ingres, apropriaremos-nos 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 cerca é estabelecida pelos componentes formais, que configuram 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*, 1882, de Almeida Junior, podemos perceber o destaque dado ao “[...] tronco nu, de uma pele morena e quente” (GUIMARÃES; LINS, 2001, p. 66), do modelo, pois este figura na parte central da composição, e foi o que nos remeteu às telas de Ingres. Assim, o tronco se destaca do fundo da pintura que é trabalhada 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 está sobreposto à 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” (GUIMARÃES; LINS, 2001, p. 66). A risada e o olhar estão direcionados ao mestre, no lado esquerdo da tela, que aplaude seu gesto descontraído num momento de pausa. As mãos entreabertas do pintor indicam o próximo momento da ação, que seria o estalar da palma no encontro das mãos. Talvez essas palmas tenham provocado o sorriso do modelo.

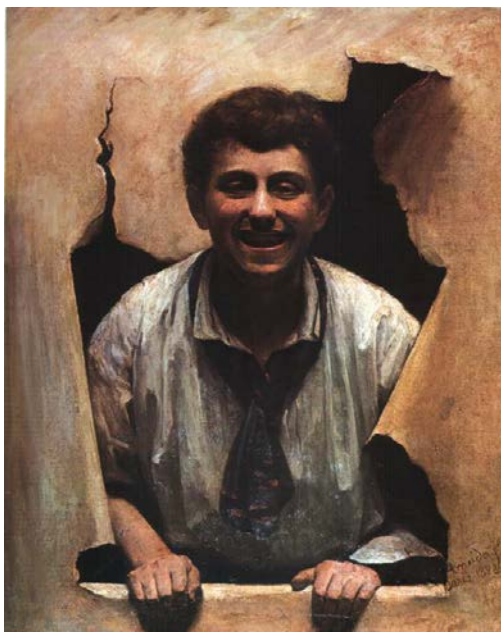
No registro dessa ação, Almeida Junior deixa transparecer, além de elementos técnicos compositivos do desenho e da forma, a cumplicidade existente entre o pintor e o modelo. Tais posturas em frente à pintura foram constituindo um traço distinto na obra do pintor ituano. É o tipo de pintura que nos estimula 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 (2010, p. 133): “A pintura de Ingres não comporta a representação do movimento”.

Mas, se partimos do princípio de que toda pintura é o registro de um instante e que, nesse instante, é congelado um movimento, o que diferenciaria nosso objeto de estudo nessa questão? É possível que a definição do tempo como “[...] uma imagem móvel da eternidade” (BRAGUE, 2006, p. 181), 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 mudanças (PLATÃO, 1987, p.15), 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 4). E, em 1886, já no Brasil, o tema se repete, em dimensões reduzidas. 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 (2007, p. 69) considera, nessa 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 [...]”, pertinente ao mundo das crianças. Podemos perceber, nessa pintura, a maestria de Almeida Junior em criar um campo de discussão sobre a própria pintura, a partir de uma desconcertante atmosfera e efeitos pictóricos que não se encontravam entre seus contemporâneos.

Figura 4 – ALMEIDA JUNIOR. O garoto, 1882. OST, 80 x 56cm

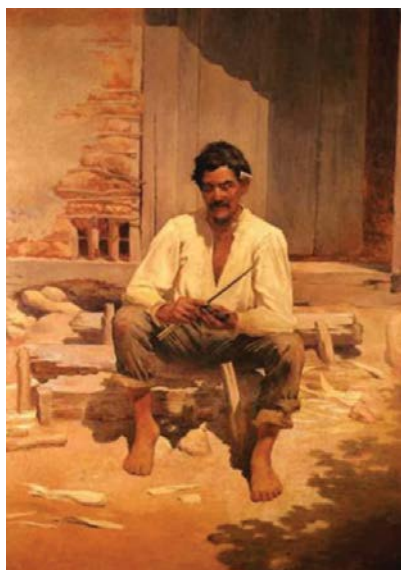


Acervo: Coleção particular.

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. Registrou a figura do homem simples, inserido no meio cultural, acanhado e provinciano de São Paulo, no final do século XIX. Diante dessa 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. Amaral e Lourenço (2000, p. 13) mostram também que a identificação com o realismo é evidenciada na busca pela representação “[...] verdadeira, objetiva e imparcial, portanto sem adjetivações, segundo a célebre definição formulada por Gustave Courbet”. Martins (1940, p. 21) reforça essa 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”. 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 5); *Amolação interrompida*, 1894; *Nhá Chica*, 1895; *Saudade*, 1899 (Figura 6) – que o colocou como um marco divisório na pintura nacional, considerando, assim, a liberdade artística, combinada à personalidade distinta de Almeida Junior.

Figura 5 – ALMEIDA JUNIOR. *Caipira picando fumo*, 1893. OST, 202 x 141cm



Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 6 – ALMEIDA JUNIOR. *Saudade*, 1899. OST, 197 x 101cm



Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Essa distinção é notada, dentre outros fatos, pela recusa ao convite para lecionar aulas de pintura na AIBA, em 1887. É possível também que essa decisão possa estar vinculada à 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 às suas produções, uma de suas obras mais divulgadas e também uma das mais estudadas, *Caipira picando fumo*, 1893. Essa tela impressiona não só pelas suas dimensões – 200cm x 140cm – mas também pelo registro do tema regionalista articulado ao tratamento pictórico da iluminação do quadro, burlando os princípios compositivos tradicionais. Esse é ponto polêmico da crítica contemporânea ao pintor, principalmente quando comparado com os padrões acadêmicos da pintura vigente, que viam ainda expressivo valor nas pinturas históricas.

Segundo Bourdieu (1996), 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 a criação de uma sociedade. Mas a sociedade dos artistas, que parecia “[...] uma sociedade dentro da sociedade” (BOURDIEU, 1996, p. 79), não era só um laboratório onde se inventava um estilo novo de viver. Tinha também a função de ser para si própria o seu mercado. E, assim, transgressões e subversões estéticas que foram introduzidas e pareciam, a princípio, um desafio ao senso comum, estavam em vias de constituírem o universo da arte, tornando possível um novo aporte artístico. Esse caminhar iria constituir, mais tarde, um campo autônomo com reivindicações que dariam 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.

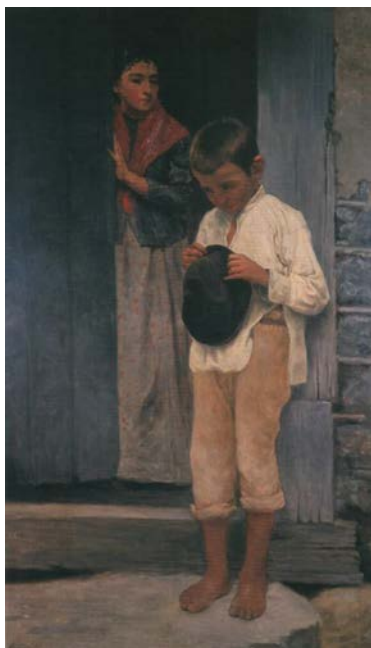
Retomando ainda questões sobre a tela *Caipira picando fumo*, 1893, Naves (2005, p. 135-148) discorre com propriedade sobre a aplicação de uma luz brutalmente física percebida nessa obra:

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. Crestada pelo sol, sua pele revela a aspereza da vida passada compulsoriamente junto à natureza.

Devemos entender que a observação de Rodrigo Naves está localizada um século depois da elaboração da obra e que essa distância temporal condensa um legado de 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, na 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. Nesse sentido, temos as obras *Recado difícil*, 1895 (Figura 7), *O importuno*, 1898 (Figura 8) e *Saudade*, 1899 (Figura 6). Esta última foi produzida no ano de sua morte e, segundo Lourenço (2007, p. 102), é uma das telas mais inquietantes do artista “[...] diante da solução pictórica e do caráter biográfico, de certa forma premonitório, assumido”. Nessa 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” (LOURENÇO, 2007, p. 102). 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, enfatizado ainda pelo título da obra.

Figura 7 – ALMEIDA JUNIOR. *Recado difícil*, 1895. OST, 139 x 79cm



Acervo: Museu Nacional de Belas - Artes, RJ.

Figura 8 – ALMEIDA JUNIOR. *O importuno*, 1898. OST, 145 x 7cm



Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Vale ressaltar que Almeida Junior se destacou, ainda, na produção de retratos, sendo esse o gênero de pintura mais produzido pelo pintor. Fazendo uma referência à sua obra, Lourenço (1980) relacionou 282 pinturas – 230 catalogadas pela pesquisadora, das quais 74 são retratos, ou seja, em torno de 26%. A pintura de retratos era, de modo geral, destinada a pessoas de projeção pública, bem como à elite política e econômica do período. Muitas dessas obras retratavam presidentes e vice-presidentes das Províncias de São Paulo chegando também a atender aos Estados de Goiás e Mato Grosso.

Portanto, é possível perceber que sua pintura tem um forte vínculo com o academicismo. É dotada de um trabalho técnico extremamente minucioso e comporta uma diversidade temática como, temas históricos, religiosos e de gênero. É válido observar que, apesar de sua fatura convencional, com boa aceitação da crítica e do mercado, o artista buscou, de certa forma, inovar em suas representações. Nesse sentido, nas pinturas de gênero, onde se inserem seus trabalhos regionalistas, podemos apreciar a representação da estética caipira. Com isso, Almeida Junior dinamizou o ambiente cultural da cidade de São Paulo, como também seu domínio de observação sobre o comportamento e o costume da sociedade, de modo geral.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A.; LOURENÇO, M.C. F. **Almeida Junior**: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Presença, 1996.

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

COLI, J. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

GRANDES artistas brasileiros. São Paulo: Art Editora Ltda 1991.

GUIMARÃES J., C. LINS, V. (Org.). **Gonzaga Duque, impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

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.

LOURENÇO, M. C. F. **Reveno Almeida Junior**. 1980. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Arte (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1980.

MARTINS JUNIOR., L. A. **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo**, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940.

NAVES, R. **Almeida Junior**: o sol no meio de caminho. São Paulo: Cebrap, 2005.

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].

Recebido em março de 2012

Aceito em agosto de 2012

Correspondência para/Reprint request to:

Profª. Tania Maria Crivilin

Faculdades Integradas Espírito-Santenses (Faesa)

Campus I – Unidade de Arquitetura e Design

Av. Vitória, 2.220, Monte Belo, Vitória – ES, CEP 29053-360

E-mail: taniacrivilin@hotmail.com