

Almeida Júnior, Modernização e Identidade Paulista: Pintura da Vida Moderna, o Caipira e os Bandeirantes.

Prof. Dr.Fábio Lopes de Souza Santos. EESC-USP.

Cerimônias foram organizadas em diversas cidades paulistas para homenagear José Ferraz de Almeida Júnior, quando de sua morte em circunstâncias trágicas. Refletindo sua fama, um ano depois, foi organizada uma grande exposição reunindo mais de 130 obras. Na geração seguinte, seu prestígio cresceu: Monteiro Lobato e o (então futuro) modernista Oswald de Andrade elogiaram-no, reconhecendo que em suas imagens a arte brasileira havia atingido um novo patamar. Procuraremos entender o sucesso alcançado por suas pinturas, especialmente as “caipiras”, confrontando-as com outros gêneros artísticos que praticou para, simultaneamente, relacioná-las com o processo de modernização de São Paulo e com a procura de identidade por parte da elite paulista.

Sem dúvida, a arte de Almeida Júnior emergiu no final do século XIX como parte da resposta a um anseio nacionalista inovador nas mais diversas áreas. Sentia-se então a necessidade de uma arte verdadeiramente brasileira, colocada muitas vezes nos termos da comunhão da cultura com a vida nacional. Inquietações estas que deram origem à chamada “geração de 70”, que assumiu a tarefa de repensar o Brasil afim de convertê-lo em nação moderna. Esta geração implementou uma nova visão do nacionalismo fundado nos conceitos de terra, raça, língua, folclore, arte e história.

Mas, como retratar o Brasil levando em conta estas novas questões se a prática da Academia Imperial de Belas Artes centrava-se ainda na idealização dos próceres e de grandes eventos da história pátria ou de cenas da literatura indianista? Críticos externos à academia, servindo de mediação entre estas novas exigências e a produção de artes plásticas, colocavam a necessidade de uma nova representação. Em “Belas Artes: Estudos e Apreciações” (1885), Félix Ferreira definiu como veículos apropriados a pintura de gênero e a “paisagem brasileira”. Encontramos perfeita resposta a estas críticas na pintura de Modesto Brocos y Gomez, mestre da Academia. Sua tela “Engenho de Mandioca” (1892)

registra na penumbra de um galpão um grupo predominantemente feminino de trabalhadores, prováveis ex-escravos, sentados em volta de uma pilha de mandiocas, absortos no trabalho de descasca-las. O cuidadoso registro da luz, do espaço e da atividade do trabalho confere um tom realista à cena, que na ausência de qualquer retórica, desprende uma objetividade quase etnográfica. Não se observa nesta pintura qualquer traço de empatia explícita entre o pintor e o grupo humano que retrata. Podemos considerar tal pintura de gênero, redesenhada em representação de costumes nacionais, como respondendo às demandas de um Sílvio Romero ao encurtar a distância entre “vida nacional” e alta cultura.

Como nos escritos da geração de 70, nesta produção visual assumem importância inaudita temas referentes à composição étnica do país, aos legados culturais de africanos, de indígenas e das populações sertanejas que, mesmo sob ótica paternalista, não deixam de ser polêmicos. Se olharmos para “Engenho de Mandioca” pensando nos ideais de uma cultura nacional orgânica, perceberemos a dificuldade em assimilar o legado deixado pelo trabalho escravo. Os impasses desta situação, emparedada entre o desejo de conhecer a realidade da vida nacional e a camisa de força das idéias modernizadoras e deterministas utilizadas para sua interpretação, ficam ainda mais patentes na pintura posterior de Modesto Brocos, “A Redenção de Can”, apresentada em 1911 por J. B. Lacerda no I Congresso Internacional das Raças. Diante da soleira de um casebre de pau-a-pique, assistimos à interação de quatro personagens de uma cena familiar. O pai, indubitavelmente “branco”, olha orgulhoso, descansando apoiado na soleira, o filho de colo “caucasiano” que sua esposa, mulata clara, segura no colo. O sentido alegórico da cena se revela na saudação que, em agradecimento, a avó, “negra”, levanta aos céus (a postura da mãe, sentada segurando o bebê, remete à iconografia da sagrada família). Temos aqui uma alegoria (representação visual de um conceito abstrato) vestida paradoxalmente de roupagem realista, da teoria do Branqueamento, a solução achada pelas elites brasileiras na época do determinismo científico – para pensar o futuro do Brasil.

Outro gênero de pintura nesta mesma época atravessava imenso desenvolvimento: aquilo que chamamos aqui de “pintura da vida moderna”. Surgida na Europa, muitas vezes em polêmica com a academia, tratava de temas do cotidiano metropolitano, então em surpreendente mudança. Se lembrarmos que a Academia Imperial era uma instituição voltada para a modernização do país, não surpreende que seus pintores fossem atraídos pela “pintura da vida moderna”, tal como absorvida e praticada nas academias européias. Esta vertente assume no Brasil a função de crônica de vida da elite, registro dos novos hábitos e descrição de seu consumo refinado, troféus a serem exibidos como prova de sua adequação ao progresso. Desta, a obra de Belmiro de Almeida, “Arrufos” (1887), é mais do que representativa. Nela o pintor “narra”, em um ambiente de refinamento, expresso no luxo do mobiliário e na elegância das vestimentas, os desentendimentos de um casal por meio da contrastante linguagem corporal de ambos. Em sua contemplação, o observador é jogado diretamente no drama que ali se desenrola, entre a mulher que se desespera perante a estudada indiferença e superioridade masculina, sendo levado a se envolver com as paixões que ali imagina estarem em jogo, reconhecendo assim nestes personagens subjetividades de uma complexidade semelhante à sua.

Comparando as obras de Modesto Brocos e de Belmiro de Almeida, percebemos que enquanto a pintura da vida moderna se especializa na descrição da vida sofisticada e urbana da elite, a outra voltada ao especificamente nacional enfoca a atividade agrícola, os tipos raciais não-brancos, elementos do “atraso”. Para o público da época, a distinção era clara: embora ambos gêneros abordassem aspectos da vida brasileira, um representava o povo “objetivamente”, “mantendo a distância”, enquanto o outro idealizava a vida da elite, representando-a de maneira envolvente, subjetiva e complexa.

O fato de Almeida Júnior pintar o “caipira” no momento em que as elites paulistas procuravam definir uma forte identidade regional, facilitou-lhe a abordagem não de distância, mas de identificação com o personagem. O caipira pintado por Almeida Junior não aparece como uma figura representada de forma distante: pelo contrário, o contato com seus

quadros desperta uma sensação de intimidade. Por meio deles não reconhecemos uma figura típica (ou estereotipada) em meio às suas atividades peculiares; pelo contrário, entramos em seu cotidiano, dele participamos, compartilhando suas emoções. O tipo de relação que os quadros estabelecem com o observador afasta qualquer reserva: suas imagens permitem, melhor, pedem, que o público vivencie na cena caipira subjetividades análogas à sua. Não é nada difícil sentir empatia pelo embaraço que toma conta do menino de “Recado Difícil” (1895), entender o sofrimento da viúva de “Saudades”, ficar de sobressalto junto com os caçadores de “Caipiras Negaceando” (1888) ou compartilhar a introspecção do “Caipira Picando Fumo” (1893) ou de “Nhá Chica” (1895) fumando á janela... E neste aspecto Almeida Júnior é renovador. Embora o “tema caipira” se encaixe como uma luva nas expectativas do cenário cultural “nacional-naturalista”, o tratamento dado as supera, ao desviar-se das armadilhas autoritárias ou paternalistas do distanciamento “científico” ou do “pitoresco”. Nos quadros do pintor de Itu, em contraste com os de Modesto Brocos, a “distância” estabelecida entre o público e os personagens dissolve-se antes de se manifestar. A arte de Almeida Júnior parece remediar magicamente este “divórcio” e esta característica, a impressionante “naturalidade” que o pintor de Itu conseguiu imprimir à cena regionalista, foi sem dúvida um dos motivos de seu sucesso. Procuraremos elucidar como o pintor logrou isto: voltemos ao texto clássico de Gilda de Mello e Souza, em “Pintura Brasileira Contemporânea: os Precusores” (*Discurso* nº 5, São Paulo, 1974), que forneceu uma importante pista: após discutir a importância da representação dos efeitos da luz tropical na confecção de uma imagem realista do caipira, acata esta opinião com reservas, preferindo voltar sua atenção para a perfeita representação da postura do caipira alcançada:

“O seu mérito principal não deriva de ter pintado o caipira. (...) Coube a Almeida Júnior surpreender a verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos (...) Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo.

Aprende a sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apóia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreiando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo, ou nas horas de folga ponteando a viola.”

Para continuar sua linha de raciocínio, visando entender a comunhão obtida por Almeida Júnior entre personagem e público, seria interessante fixar a atenção no uso do gerúndio por D. Gilda na descrição das ações do caipira: “amolando (...) arreiando (...) empunhando (...), picando”. O tempo verbal é exato, uma vez que Almeida Júnior sempre pinta o caipira em meio a uma ação: o público quase sempre o surpreende, de supetão, em meio a alguma atividade. Esta técnica está meridianamente clara na tela “Amolação Interrompida” onde um caipira, situado em no cruzamento de caminho com um riacho, se volta espantado e ainda encurvado, olhando diretamente para o observador, como se sua aproximação o obrigasse a interromper sua amolação, e, num gesto obrigatório, saudar o caminhante. Dois efeitos importantes são assim obtidos: a confrontação direta entre público e personagem e a criação de *“uma típica cena dramática em um quadro sem maiores ajudas contextuais que, no máximo, um título”*. Em “Arrufos” encontramos uma estratégia de *“mise-em-cene”* semelhante, na verdade corriqueira na produção da “pintura da vida moderna”, a ponto de merecer uma análise detalhada de Ernest Gombrich, na qual discrimina uma prática bem específica, a *“story telling”*, que define como “pintura anedótica” (Action and expression in Western Art, in *The image and the eye*, Oxford, Phaidon Press Ltd. 1982): “(...) deve haver uma grande diferença entre uma pintura que ilustra uma história conhecida e outra que deseja contar uma história. Não existe uma história (da arte) desta segunda categoria, a chamada pintura anedótica que floresceu principalmente nos quadros do salão do século XIX. (...) É provável, contudo, que o estudante de comunicação não-verbal encontre bastante interesse nestas sistemáticas tentativas de condensar uma típica cena dramática em um quadro sem maiores ajudas contextuais que, no máximo, um título. Várias destas pinturas, claramente, devem ter aprendido mais do estudo do palco realista do

que da cópia do natural (...) A pintura de Haynes King “Ciúmes e Flerte” (1874), dificilmente necessitaria de um título. A moça namoradeira com seu olhar insinuante, suas mãos apoiadas sobre a cabeça, é imediatamente compreensível, assim como é a desengonçada mas agradecida reação do rapaz. A expressão de ciúmes pode ser um pouco óbvia demais, embora o gesto ‘autista’ da mão esquerda da garota seja bastante expressivo”.

Lendo este trecho de Gombrich parece estarmos perante o quadro de Almeida Junior “Pausa do Modelo”, que poderíamos classificar como *“tentativas de condensar uma típica cena dramática em um quadro sem maiores ajudas contextuais que, no máximo, um título”*. Gonzaga Duque (“A Arte Brasileira”, Campinas, Mercado de Letras, 1995), ao comentar esta tela, se entrega à narração implícita nos comentários de Gombrich:

“É um atelier de pintura. O interior é quente e banhado por uma luz fraca e igual. Num fundo de parede brilham duas fainças, uma moldura de quadro, o ferro agudo de uma lança, O pintor – um mestre, de longas barbas louras, corado, simpático, com a cabeça toucada por um barrete de veludo cor de vinho – acaba de descansar a palheta, acende o cigarro e, durante esse lapso de tempo perdido, o modelo – uma morena preludia ao piano uma música. -Muito bem! Muito bem! Dize-lhe o mestre e bate palmas, a sorrir com o cigarro entre os dentes. Ela pára, agradece-lhe com uma risadinha fresca e maliciosa os elogios”.

Nossa hipótese é que boa parte da impressão de realismo ou de intimidade que Almeida Junior consegue passar para o público nas telas de temática caipira provém de estratégias que ele aprendera durante sua estadia em Paris da “pintura anedótica” que ali se praticava. As telas caipiras de Almeida Junior como “Amolação Interrompida” foram estruturadas como narrativa visual da mesma maneira que “Pausa do Modelo”. A tela seminal de Almeida Júnior, o “Derrubador Brasileiro”, também retrata uma pausa no trabalho, o que pressupõe um antes e um depois. Esta maneira peculiar de contar visualmente uma história envolve o observador em um trabalho de imaginação que pressupõe a projeção, na cena representada, de mundo semelhante ao seu, gerando assim a aproximação pelo laço da empatia entre público e representação. Comentamos a

polaridade criada na percepção do público entre “Arrufos” e “Engenho de Mandioca”, que intuitivamente diferenciava dois tipos de pintura, uma voltada para a vida da elite e outra para a dos pobres. Com sua “*mise-em-cene*” do caipira baseada nas estratégias da pintura anedótica, Almeida Júnior quebrou de um só golpe esta dicotomia. Surge então a questão de por que Almeida Júnior lançou mão, decidida e repetidamente, dos recursos da pintura anedótica para pintar o caipira, enquanto Modesto Brocos, que seguramente os conhecia, deixou-os de lado. Podemos imaginar que as peculiaridades da situação por que passava São Paulo auxiliaram Almeida Júnior a preservar intacta sua “identidade pessoal caipira” e a retratar o “personagem caipira” como alguém que comparte a mesma humanidade da elite: junto com o progresso da economia cafeeira, avançava entre a elite paulista a ambição de ter uma identidade própria, paulista. Os anos nos quais esta identidade regional encontra definição coincidem perfeitamente com a maturidade artística de Almeida Júnior. Uma vez que a riqueza do café alçara a província à posição de destaque na economia nacional, a oligarquia paulista passou a fazer exigências, ressentindo o que considerava o pouco respeito por seus interesses, mal representados na estrutura política do Império. Como reação, grupos e depois o Partido Republicano Paulista começaram a fazer propaganda pela solução federativa (ou mesmo em favor do separatismo). Prontamente intelectuais se entregaram à tarefa de definir os contornos, o território, a história e o “*Volkgeist*” da “Pátria Paulista”. Uma das peculiaridades desta “elite” era, admitindo sua condição mestiça, fazer disso fundamento de seu valor. Foi neste contexto, de agitação federalista ou regionalista, que a figura do caipira paulista foi (ao menos simbolicamente) valorizada. Concomitantemente, surgiu, ao lado da figura do caipira, outra representação do “espírito paulista” encarnada no mito historicista do bandeirante, que deu origem a uma produção de pintura histórica que se estenderá por mais de meio século e na qual Almeida Junior teve papel pioneiro.

Ao final de sua vida Almeida Junior recebe de Cesário Mota, importante político ligado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a encomenda das telas “Partida da

Monção” (atualmente no Museu Paulista) e “Epopéia Paulista”. Na “Partida da Monção” encontramos aspectos renovadores em relação à prática corrente da pintura histórica, entre eles o abandono do tom retórico de praxe. Embora nesta pintura as autoridades ainda ocupem a posição central, chama a atenção o deslocamento efetuado para o primeiro plano da massa que embarca. Sem alarde, Almeida Júnior destacou a presença da massa anônima no evento, descrevendo tarefas corriqueiras do embarque ou a aflição da despedida sem grandiloquência. Assim, a “naturalidade” que Almeida Júnior lograra em suas telas caipiras e da vida moderna reaparece em sua pintura histórica, na qual retoma novamente a tática, proveniente da pintura anedótica, de captar um momento do transcurso de ações quotidianas. Embora “A partida da Monção” representasse sem alarde os personagens encarregados da cerimônia de embarque, ela não deixava de homenagear à “elite” paulista. A tela, astutamente, não se restringia à representação de façanhas passadas. Em artigo para a Revista do Brasil, Monteiro Lobato apontou a presença dos retratos do “Conde do Pinhal, Campos Sales, Prudente, o pai do artista, o vigário de Itu” (Chiarelli, T. *Um Jeca nos vernissages*, São Paulo, EDUSP, 1995).

As telas de Almeida Júnior revezaram-se entre o elogio da vida caipira, a homenagem ao passado bandeirante e o deleite perante o refinamento moderno. Apesar de sua aparente disparidade, estas imagens do “progresso”, do “tradicionalismo bandeirante” e da “simplicidade caipira” constituíam facetas complementares e ajudavam a elite paulista a lidar com desafios trazidos pela riqueza do café, ao harmonizar seus desejos (aparentemente contraditórios) de estar em dia com Paris e de ser herdeira privilegiada de tradições coloniais. Analisando-os como um conjunto, percebemos como os gêneros praticados pelo pintor de Itu responderam aos anseios desta elite, que se queria moderna mantendo os privilégios de sempre. Almeida Júnior soube equacionar em suas pinturas inúmeras questões levantadas pela modernização, razão de sua permanência no cenário cultural do século XX.