

1

DO *BOUDOIR* À ROÇA: MÚSICA E SENSORIALIDADE NO OLHAR DE ALMEIDA JÚNIOR SOBRE O URBANO E O RURAL¹

MARCELO TÉO*

Pois si é o fim do mundo, prefiro morrer na cidade!

Almeida Júnior²

Entre o personagem Pestana de Machado de Assis e o cantador folclórico de Sílvio Romero, pode-se dizer, residia o núcleo das discussões sócio-culturais acerca da identidade brasileira em fins do século XIX. Estas duas figuras funcionam, de certa forma, como tipos ideais que cercam o campo de ação das dinâmicas históricas, quase como fronteiras de um debate que então fervilhava. Representam, portanto, extremos de um jogo intelectual de opostos, onde o urbano e o rural são colocados em pauta como elementos paradoxais no delineamento da nação. Todavia, não podem ser vistos de forma linear, ou seja, como duas pontas de uma linha, mas como extremos de um mapa complexo e irregular, onde residem inúmeras pontas e, ao meio, as dinâmicas que lhes dão sentido. A obra de Almeida Júnior contribui para ampliar e, simultaneamente, cavar mais fundo nesse debate, enfatizando do mundo dos sentidos na elaboração de uma identidade a um só tempo rural e urbana, corporal e intelectual, sonora e visual.

* * *

A arte moderna europeia de fins do século XIX tendia cada vez mais à música, em busca de autonomia de linguagem, seguindo o pressuposto de que esta forma de expressão – e não mais a literatura – seria o modelo ideal para uma nova arte, independente das amarras da razão e capaz de expressar os conteúdos da interioridade, pensando o mundo exterior como fruto da ação dos sentidos. Talvez a melhor ilustração desta tendência seja a obra de Georges Seurat, herdeira do colorismo de Delacroix e das equiparações newtonianas entre a cor e o som – divulgadas na Europa do século XIX pelo químico francês Michel Eugène Chevreul

* Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Professor colaborador da Universidade do Estado de Santa Catarina.

¹ Agradeço a Fábio D'Almeida por compartilhar comigo sua pesquisa (ainda não publicada) sobre as aproximações entre obras do pintor Almeida Júnior e do francês Édouard Manet, enfocando as novas capacidades perceptivas do indivíduo no século XIX, e seu impacto na produção pictórica desses artistas. Suas idéias foram inspiradoras para o desenvolvimento de algumas das reflexões aqui apresentadas.

² Conforme Luís Martins, antes de sair de casa em Piracicaba no dia de sua morte (13/11/1899), Almeida Júnior teria sido advertido por uma velha criada sobre uma profecia que anunciava para aquela data o fim do mundo, sendo a frase acima citada sua resposta (MARTINS, 1940: 18).

2

(TÉO, 2008) – e, sobretudo, dos novos modelos cognitivos aventados às vésperas do século XX (CRARY: 1992). Os pontos cromáticos do mestre-fundador do neo-impressionismo – elaborados a partir de cores puras, nunca misturadas na paleta – deveriam alcançar sua efetividade no olho, como acordes musicais soando ao ouvido. As analogias entre música e pintura seguem século XX adentro, crescendo em grau e número. Constituem parte importante do corpo de discussões acerca do processo de autonomização do campo artístico e de validação da arte abstrata como expressão moderna.³

O caso da pintura brasileira, que aqui possui especial interesse, é singular, pois ao conjugar desejo de atualização e invenção nacional, tende duplamente à música, tanto pela via do nacionalismo – que é dominante – quanto através do contato com as vanguardas europeias, muito mais tímido e restrito. Em verdade, a própria história das artes após a Independência esteve intimamente ligada aos ideais e projetos identitários então formulados. O exercício da AIBA vinculava a produção pictórica e escultórica aos ensejos do Império e aos ideais de história do IHGB, predominando uma pintura acadêmica com ênfase na história nacional, produzindo versões que eram fruto não apenas de um diálogo com as tradições clássicas europeias, mas de discussões travadas nos gabinetes do IHGB (EULALIO, 1992: 149). O incipiente comércio de arte fortalecia ainda mais os laços com a pintura tradicional. A própria academia estimulava esse conformismo entre seus pensionistas no exterior, aconselhando-lhes que não se interessassem por novidades e vanguardismos (EULÁLIO, 1992: 158). Conselho que não refletia só um conservadorismo cego, mas a necessidade de correspondência entre formação e expectativas do público restrito para o qual estes artistas viriam a pintar. A opção pela oficialidade, limitada ao Rio de Janeiro na primeira metade do XIX, instituíra-se como alternativa à falta de mecenas.

A crítica de Gonzaga Duque, apesar de trazer alguns caracteres inovadores e modernizantes, como o apoio à inserção de elementos regionais, não chega a questionar os limites de uma nacionalidade mimetizada através de uma linguagem essencialmente europeia.

³ Não interessa aqui discuti-las mais a fundo, a menos que sirvam, ao longo do texto, para iluminar questões fundamentais a este trabalho. São inúmeras, entretanto, as referências acerca dos papéis da música na arte moderna. A obra escrita dos pintores Wassily Kandinsky e Paul Klee é ilustrativa nesse sentido (KANDINSKY, 1990; KLEE, 2001), bem como a análise da obra deste último feita pelo compositor Pierre Boulez (BOULEZ, s/d). Há uma ampla bibliografia mais recente que também tem procurado respostas para a insistente presença musical entre as vanguardas europeias. Ainda sobre a obra de Klee, ver DÜCHTING, 2004. Sobre as relações entre a obra de Braque, de Picasso, ou do Cubismo com a música, ver TRICON, 1992; e CHALUMEAU, 1994. Para uma abordagem mais ampla das vanguardas, ver DENIZEAU, 2004; SABATIER, 1998; SMOLIK, 2009; MAUR, 1999; ARNALDO, 2003, entre outros. Sobre o tema, tenho escritos dois ensaios: o primeiro (*O pincel, a pena e a batuta: literatura e música na constituição do olhar do pintor*) trata da questão a partir do Renascimento até fins do século XVIII (ms); e o segundo (TÉO, 2008) aborda as afinidades pictórico-musicais entre o romantismo de Delacroix e o neo-impressionismo de Seurat e Signac.

Esse problema será melhor trabalhado e discutido alguns anos adiante, quando o tema da cultura popular, especialmente da música, deixa de ser esporádico para tornar-se assunto central entre intelectuais, escritores, artistas e caricaturistas. Durante a década de 1880, são publicados muitos dos contos de Machado de Assis tratando da música popular, bem como parte significativa da obra de Sílvio Romero (*Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, *História da literatura brasileira* e *Etnografia Brasileira*, todos de 1888; além de *Folclore brasileiro*, de 1897).

Em 1882, José Ferraz de Almeida Júnior retornava de Paris, após ter participado por quatro vezes do *Salão dos Artistas Franceses* (1879-82). Lá, onde viveu com recursos privados oferecidos por D. Pedro II, teve aulas com Alexandre Cabanel e Lequien Fils. Embora Cabanel (1823-89) tenha sido aluno de François-Édouard Picot, pintor ligado à tradição davidiana, fato visível nas obras realizadas durante o II Império (1852-70), sua linguagem experimenta um amplo desenvolvimento nos anos seguintes. É sob essa ótica que a relação de Almeida Júnior com seu mestre deve ser vista. Conforme apontou Alexandre Bispo, o impacto da obra de Cabanel na formação do pintor de Itu pode ser visto em obras como *A viúva do mestre-capela (Harmonie)* (1877) [figura 1], onde os sons de um órgão parecem instigar ainda mais os sentimentos de profunda tristeza a uma família de luto, ou no *Poeta florentino* (1861), onde homens e mulheres declamam poesias. As duas obras constituem representações pictóricas de temas musicais e poéticos, fugindo dos temas mitológicos, religiosos ou históricos. Chamam a atenção, por outro lado, para a interação entre o audível e o visível, colocando sob novas perspectivas o problema da pintura musical, já em pauta desde fins do século XVIII, sobretudo com relação à pintura paisagística (BISPO, 2009). A ambiência na primeira tela é construída através de uma articulação entre a sugestão sonora e a luminosidade, fornecendo dados tanto visuais quanto sentimentais (o estado de nostalgia diante da situação da morte). A referência à música aqui é direta. Não são, portanto, as relações entre cor e som que importam – como no impressionismo, do qual Cabanel foi um duro crítico –, mas entre o visual e o sonoro como instrumentos da percepção essenciais à construção de significados da cena e da obra. É visível em Almeida Júnior esse apego ao realismo e à ideia narrativa tal como em seu mestre. No que diz respeito à música, existem também algumas proximidades, especialmente nas pinturas de gênero, onde o sentido alegórico é articulado através de presenças musicais.

Mas para além da formação do pintor ituano, é importante atentar para os usos que faz dela, associando-a as constrições do meio e às ambições pessoais, de forma a gerir sua

movimentação no interior do campo artístico a que pertencia – reduzido às realidades paulista e carioca. Maria Cecília França Lourenço, estudiosa da obra do pintor, chamou a atenção para a relação próxima que o artista manteve com a imprensa, especialmente a paulista, mantendo-a informada acerca de suas atividades em Paris, enviando com frequência notícias sobre seus avanços artísticos e o *Salon officiel des artistes français* (LOURENÇO, 2007:46). São inúmeros os artigos sobre o artista publicados nos jornais paulistas, sempre laudatórios. A tática de Almeida Júnior acaba dando frutos e já às vésperas do seu retorno, uma grande expectativa invade a imprensa e o meio artístico. E aquele pintor tímido e caipira que havia deixado o Brasil rumo à Paris sob a guarda de D. Pedro II, logo passa a ser equiparado a grandes artistas do panteão nacional, tais como o compositor Carlos Gomes (1836-96). No seu retorno, traz consigo um conjunto de obras bastante diverso, incluindo temáticas religiosas, históricas, de gênero e regionais, cobrindo um vasto leque de possibilidades junto ao reduzido número de possíveis compradores. Essa mobilidade parece ter sido um grande trunfo do pintor, pois soube articular, praticamente isento de vaias ou críticas, interesses endógenos da elite, ligados ao meio urbano, aos caracteres mais amplos de um projeto político

republicano, vinculado a uma identidade rural.



Figura 1. Alexandre Cabanel (1823-89). *A viúva do mestre-capela (Harmonie)*, 1877. Óleo sobre tela. Coleção privada.

A música, nesse cenário, pode ser considerada uma presença fundamental, sendo utilizada como marcador social e chave de leitura de algumas das obras mais importantes do pintor. Uma obra do final do período francês adquire aqui especial interesse. Em *O descanso da modelo* [figura 2] – trabalho apresentado no *Salon* de Paris de 1882 –, Almeida Júnior dá mostras do seu interesse em fundir impressões sensoriais no interior da obra, tal qual seu mestre. A cena remete a um instante de descontração, em que a modelo combina os meneios

do corpo nu às últimas notas tocadas no piano, arrancando os aplausos do artista num momento que parece ser o final da peça executada no intervalo do trabalho, como sugere o título do quadro. A nudez descontraída da moça indica intimidade entre ambos, e o seu olhar tímido parece insinuar sua atração pelo pintor. Além do piano – instrumento que Almeida Júnior praticava com certa frequência, tendo mesmo arriscado algumas composições –, há uma profusão de instrumentos musicais presos à parede – flauta, bandolim, pandeiro e uma clarineta –, que poderiam muito bem pertencer a um grupo de instrumentistas negros a tocar danças estrangeiras de forma abasileirada, estilo – o choro – que tomava forma nesse momento. Espalha-se, assim, uma atmosfera de sedução potencializada pelo engajamento dúbio do corpo da modelo, dividido entre o piano e a atenção do pintor. Os olhares se cruzam enquanto os corpos quase suspensos em poses efêmeras assistem o despencar sonoro do último acorde tocado pela modelo, sugerindo uma associação entre os sentidos onde a música auxilia na criação de uma atmosfera pictórica de sensualidade. O interior do atelier sugere a centralidade da música no cotidiano do pintor. Este pinta de costas para um grande quadro de moldura dourada, e muito próximo do piano, cujos castiçais expõem velas gastas provavelmente durante as constantes visitas do artista ao instrumento. O apelo a essa atmosfera intimista, retratando a intimidade do atelier e, num horizonte mais amplo, do lar, estará presente em praticamente toda a prática retratística do pintor, onde o corpo, a mobília, os objetos em geral integram um conjunto articulado para dar a ver, para representar visualmente o pertencimento a um determinado nicho sócio-cultural.



Figura 2. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). *Descanso da modelo*, 1882. Óleo sobre tela (98 x 131 cm). Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Na *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto* [figura 3], realizada quase uma década mais tarde (1891), Almeida Júnior coloca a música em pauta, dessa vez literalmente,

traduzindo-a em silêncio, tal qual uma partitura. A cena apresenta um viés narrativo estruturado a partir de referenciais exclusivamente visuais. A leitura e a observação estão referidas inúmeras vezes na obra – na revista lida pelo patriarca, no livro de fotografias folheado por um dos filhos, nas partituras junto ao piano e ao violoncelo, na atenção da filha diante do bordado realizado pela mãe. O ambiente é silencioso e propício ao cultivo de si, ao estudo, à atualização, ao aprendizado. O sentido da visão adquire centralidade na caracterização das ações narradas no quadro. Os olhares não se cruzam, indicando uma atenção privada a atividades distintas. A presença de instrumentos musicais é tratada como símbolo de refinamento intelectual, como vestígio exclusivamente visual, que não interfere no silêncio absoluto (e que permite ao cão, no canto inferior direito da tela, dormir tranquilamente). O busto de Beethoven revela algo sobre o gosto musical da família, ou pelo menos, sobre a forma que queriam ser vistos. Há um nítido desejo de auto-apresentação por parte dos retratados, como que a oferecer uma versão idealizada, domesticada segundo os princípios da família patriarcal burguesa europeia. Os únicos indícios de que a cena se passa nos trópicos são: primeiro, a vegetação porta afora; e segundo, a criança mestiça deitada aos braços de um dos filhos, simbolizando talvez a promessa de bem-estar social após o final da escravidão através do assistencialismo burguês e do progressivo branqueamento da população negra e mestiça.



Figura 3. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). *Sem título (Cena da família de Adolfo Augusto Pinto)*, 1891. Óleo sobre tela (106 x 137 cm). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Apesar da proximidade estilística entre *O descanso do modelo* e a *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*, do foco em ambientes interiores, de uma sociabilidade tipicamente burguesa, é válido notar como o agenciamento dos significados é distinto. No primeiro caso, é o próprio fazer artístico que é posto em questão. O piano ganha centralidade num espaço

dedicado à invenção plástica, e a música está associada à auto-representação do pintor em seu espaço de criação. No segundo caso, a presença musical segue essa lógica narrativa, exclusivamente temática. Mas são os modos e valores da família burguesa que ganham visibilidade. Não só os instrumentos musicais atuam no sentido de concretizar um modelo pedagógico característico da sociabilidade burguesa no Brasil oitocentista, mas a cena em si é feita para ser compartilhada, conforme desejou seu comitente ao requisitar o retrato familiar que integrará, anos mais tarde, o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, instituição que o próprio ajudou a fundar.

Adolfo Pinto pode ser considerado o primeiro grande urbanista do Estado de São Paulo. Atuou como mecenas de vários pintores, incluindo Almeida Júnior. Além da Pinacoteca, também foi co-fundador da Academia Paulista de Letras. E foi, acima de tudo, um defensor ferrenho da família e dos valores burgueses, conforme explicita na introdução de *Minha vida: memórias de um engenheiro paulista*:

Para que não fique em branco o lugar que o destino me reservou nos anais da minha estirpe, e possam meus descendentes conhecer com exatidão o que fui e o que fiz – embora vivendo sempre em modesta penumbra, na sociedade do meu tempo, lego-lhes de lembrança estes apontamentos da minha vida. E não deixarei de assinalar aqui que foi dos mais interessantes o período histórico em que me coube um lugar no mundo, não só quanto às transformações operadas no regime político, social e material da vida dos povos, como especialmente em relação à extraordinária mudança havida nas coisas e nos costumes da minha terra, coisas e costumes que eu ainda alcancei, a muitos respeito, tais quais eram em plena era colonial (*apud* RABELLO, 2007: 81).

O ímpeto transformador e a ênfase na hierarquia social são foco no depoimento do engenheiro, sendo a família o núcleo gerador das forças da modernidade. No seu seio se processaria essa revolução privada, afetando positivamente as coisas e costumes da sua terra. Nesse sentido, a porta aberta no nível da rua, na obra de Almeida Júnior, parece insinuar a dimensão modelar da cena, a qual poderia ser vista e mesmo disseminada, embora o muro – presença forte nas novas formas burguesas de habitar a cidade – preserve certa privacidade. A disciplinarização da música através da partitura e o consecutivo enrijecimento do corpo, domínio dos instintos, davam forma a um conjunto de expectativas da elite republicana diante de seu próprio futuro. A valorização da vida privada é convertida numa espécie de política da experiência familiar, sugerindo um modelo e, conseqüentemente, um paradoxo característico da família burguesa moderna. A ideia de que é na esfera privada que se elaboram os preceitos de humanidade e civilidade, é posta em dúvida pela própria necessidade do modelo, deixando escapar que, como constatou Habermas, a família não estava “livre das coações a que a

sociedade burguesa submete como qualquer outra sociedade anterior” (HABERMAS, 2003: 63).⁴

No caso brasileiro, em que a estabilidade familiar encontrava-se comprometida pela desigualdade social – ou, conforme alguns preferiam acreditar, pela degeneração racial provocada pela mestiçagem –, a necessidade de um modelo para a moral familiar ficava ainda mais patente. A convivência de opostos tornava-se inevitável à medida que as culturas populares ganhavam espaço junto às novas formas de interação e sociabilidade modernas, estimuladas pelo lazer e pelo consumo cultural, especialmente musical. Talvez isso explique o porquê da presença saliente da música no retrato familiar elaborado por Almeida Júnior, tratando-a como atividade sócio-intelectual, como um lazer controlado, cujo envolvimento deveria passar pelo crivo da razão e do controle dos instintos, opondo-se aos ritmos mestiços que penetravam progressivamente nas camadas mais abastadas. Esse modelo da família burguesa, entretanto, não respondia à necessidade de originalidade estética reivindicada no âmbito político-cultural, pois não fazia mais que reproduzir os modos de sociabilidade importados do Velho Mundo. Sendo assim, cabia inventar um tipo abstrato, uma síntese positiva que revelasse a “essência do homem tropical”: um mestiço com metade dominante luso-europeia.

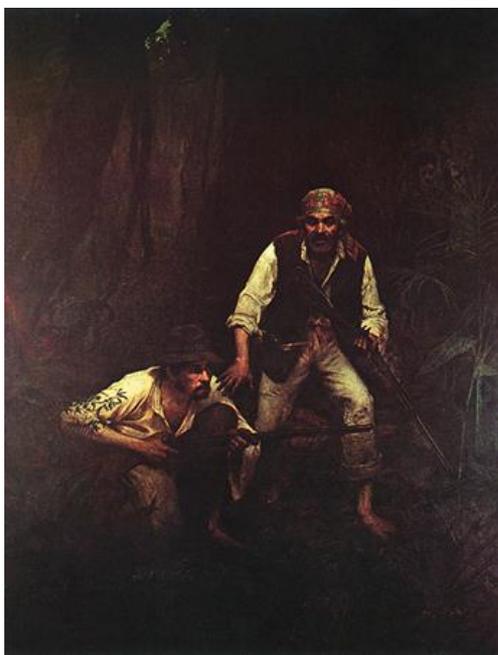
No caso do pintor ituano, o problema da identidade estava conectado mais especificamente ao cenário político paulista, que, pela rápida expansão econômica propiciada pelo café, passava a contestar a primazia carioca no âmbito da cultura. É nessa onda que a figura do caipira adquire grande relevância. Já desde o período parisiense temáticas regionais despertavam o interesse do pintor (o *Derrubador brasileiro* é de 1879). Mas é após o seu retorno, em 1882, que Almeida Júnior dá início a uma fase regionalista, dialogando não apenas com as questões músico-poéticas acima descritas, mas com um realismo ao estilo de Courbet, para quem o interesse pela vida popular, compartilhado também por músicos e estudiosos da então nascente pesquisa da cultura tradicional francesa, foi fundamental.

A perspectiva idealizadora da pintura histórica é substituída por uma pesquisa gestual. O corpo deveria integrar-se à paisagem, expressando a singularidade do brasileiro e, consecutivamente, de sua história. Esta última entendida não mais como alegoria dos grandes fatos, mas como problema interior, presente na linguagem plástica, na relação entre primeiro

⁴ O sociólogo alemão, referindo-se à família burguesa a partir de fins do século XVIII, identifica o que chama de “institucionalização de uma privacidade ligada ao público”, onde a família desempenharia exatamente o papel que lhe é prescrito no processo de valorização do capital (HABERMAS, 2003: 60-8).

plano e fundo, entre humanidade e natureza, entre gesto e musicalidade.⁵ A reflexão sobre cultura popular passa a integrar as entranhas do processo criativo do pintor, centrando sua atenção na formação de uma luz característica, na cumplicidade entre geografia e humanidade, na constituição de uma gestualidade proveniente da experiência rítmica e sensorial da realidade. Seu interesse estético pela expressão popular, sobretudo em sua dimensão sensório-corporal, coloca em jogo essas necessidades políticas do cenário paulista, através de uma abordagem que leva em conta também fatores condicionantes externos, relativos às novas exigências impostas aos sentidos diante da vida urbana moderna, com as quais teve uma convivência mais radical durante o período parisiense.

Através das obras de temática regional, Almeida Júnior conquistou outra clientela – a institucional. Tanto a Escola Nacional de Belas Artes do Rio, ampliando o foco da pintura histórica, quanto o Museu Paulista, inaugurado em 1895, adquiriram obras do pintor com temas rurais. É através dessa seção temática que o artista se notabilizará diante da imprensa nacional, sobretudo paulista, como artista original, termo este associado à ideia de brasilidade. É interessante notar também como, nessa chave do regional, o tratamento do corpo sofre significativas alterações. Ao corpo educado, coberto por adereços de civilização e modernidade, presente nos retratos e nas representações da burguesia urbana, Almeida Júnior contrapõe uma corporalidade mais branda, dotada de novos códigos de expressão – com os quais também era familiar –, criando uma espécie de alegoria da experiência sensorial. E as relações entre o mundo sonoro e visual são colocadas em evidência. Em *Caipiras negaceando* (1888) [figura 4], os dois caçadores, num trabalho conjunto, exercem funções complementares: o mais velho, em pé, volta o ouvido para a mata, enquanto o mais jovem, acorocado, procura a presa com os olhos. O corpo se insere em meio à natureza como



decodificador dos estímulos por ela emitidos, mostrando-se hábil leitor de um texto poli-sensorial. Na penumbra da mata fechada, só a integração dos sentidos numa percepção complexa e atenta seria capaz de garantir a sobrevivência do homem no campo.

Almeida Júnior e Souza (1980) em ensaio que marcou a interpretação da obra corporalidade na obra de Almeida Júnior, ver PERUTTI, 2007.

Figura 4. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). *Caipiras negaceando*, 1888. Óleo sobre tela (281 x 215 cm). Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Essa relação entre humanidade e vida dos sentidos não pode ser entendida como inata do homem interiorano. Ela era também fruto de condicionantes externos, tanto políticos quanto culturais, pois o problema da sensorialidade circundava também as temáticas urbanas desenvolvidas pelo pintor ituano. Entretanto, é nas obras nativistas que esse vínculo é explorado de forma autônoma, contrastando a experiência intersensorial ao saber intelectual. Essa questão fica visível em diversas obras do artista. Uma delas – *O violeiro* [figura 5], realizada no ano de sua morte (1899) – merece especial atenção, pois ajuda a entender a presença temática, conceitual e corporal da música junto ao problema da sensorialidade na pintura brasileira.



Figura 5. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Violeiro*, 1899. Óleo sobre tela (141 x 172 cm). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Sua pintura tornar-se-á, sobretudo a partir de sua assimilação pelo Modernismo paulista,⁶ emblemática de um novo foco de invenção visual, que passa do tema ao gesto. Embora seja evidente o diálogo com o realismo de Courbet e Corot, com o naturalismo português de José Malhoa, e sobretudo com as questões poético-musicais implícitas na obra de seu professor, Alexandre Cabanel, a fatura do *Violeiro* responde a problemas de outra ordem, relativos à realidade local. Ao romper com a perspectiva idealizadora dos tipos pictóricos da academia, Almeida Júnior busca definir a singularidade do caipira paulista através de uma complexa conjunção de elementos. A postura curvada do homem está afeita ao instrumento também curvilíneo, mas sem engajamento algum, diferente dos retratos românticos de músicos – como o retrato de Paganini feito por Delacroix, por exemplo – em que a fusão entre o instrumento e o executante é total. O violeiro, embora se encontre afeito à viola, realiza o esforço mínimo. Seu gesto não é funcional, mas expressivo. Tal qual a mulher ao seu lado, que se utiliza do lenço no pescoço como ponto de apoio sob o qual despenca o peso dos braços, o que torna mais natural o movimento de lento balanço que parece realizar ao ritmo da música. O corpo expressa não apenas o envolvimento com a música, foco no *Retrato de Paganini*, mas, através dele, uma postura diante da vida. A boca entreaberta, a mão tocando as cordas da viola, o corpo afeito às curvas do instrumento, mostram a prática musical como *presença* na vida do caipira, como elemento que, para além de complementar, definem sua experiência, monumentalizando-a. Essa relação com o universo musical é essencialmente física, diferente do que sugere, por exemplo, a menção à música na *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*, onde a partitura insinua uma musicalidade intelectualizada. Assim, a primazia do visual em obras focadas na burguesia urbana é posta em questão no tratamento dado aos temas regionalistas. Em *O violeiro*, a preocupação do artista está em traduzir pictoricamente traços de uma expressividade sensorial, corporal, diametralmente oposta, portanto, à *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*, onde a cultura intelectual se sobrepõe à dimensão corporal.

Ao retratar o caipira, Almeida Júnior tenta dar a ver a vida que passa pelos sentidos, transformando o próprio corpo em fonte de estímulos, objeto tátil, com cheiros, sons e

⁶ O papel precursor de Almeida Júnior na formação de uma pintura nacional foi defendido por críticos modernistas como Sérgio Milliet e Mário de Andrade, e mesmo por Monteiro Lobato, para quem Almeida Júnior conduziria “pelas mãos uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet na França. Pinta não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí (...)”. LOBATO, 2008 [1946]: 86-95. Para uma análise da presença de Almeida Júnior no modernismo, ver CHIARELLI, 2007; e MELLO E SOUZA, 1980: 223-47.

gestos. Se no retrato da família de Adolfo Pinto, a cena se passa no interior da casa, com uma leve abertura ao pátio exterior, em *O Violeiro*, há uma complementaridade maior entre o espaço privado e a rua. A cena se passa à janela, onde a mulher se detém, casualmente, para acompanhar o violeiro, cuja música espalha-se mundo afora, num movimento de expansão.⁷ O tom gasto e rústico da moldura da janela, das paredes que deixam entrever em detalhe procedimentos de construção típicos da região, se expande à humanidade da pintura, às roupas, ao descaso com os ritmos frenéticos da cidade. E a mesma textura incerta e irregular da terra que dá origem ao barro da parede descoberta é reproduzida na pele das personagens que, pela cor e pela ação impiedosa da luz, se confundem ao meio, e pelo ritmo do corpo, manifestam sua singularidade.⁸ O deixar-se tocar pela sonoridade da viola e do canto a duas vozes, característico da música caipira, sugere um momento definidor, capaz de identificar contexto, cultura e individualidade numa só imagem.

Almeida Júnior se conecta, pelo olhar em direção ao popular, à produção histórico-etnográfica dos intelectuais da geração de Sílvio Romero. Entretanto, ao abordar o homem brasileiro a partir de uma perspectiva estética, projeta-se já em direção ao Modernismo. Sua obra fica entre duas modernidades distintas e consecutivas: uma que se utiliza da cultura popular como fonte para uma história profunda, adaptada ao contexto republicano, propondo uma reavaliação do papel do intelectual no interior do novo regime, onde deveria atuar como porta-voz desse canto interior que dava forma à identidade nacional; a outra, apropriando-se das discussões propostas até então, transfere para o campo artístico o foco da discussão acerca da identidade. Tal façanha é alcançada a partir da ênfase no mundo dos sentidos.

O caráter moderno de sua pintura é autenticado pela crítica moderna, lançando-lhe novos questionamentos. Deve ser lida, portanto, também de forma anacrônica, ou seja, como portadora de respostas a perguntas realizadas anos após a sua feitura. Gilda de Mello e Souza, em texto clássico sobre Almeida Júnior, confere às suas obras regionalistas o posto de inauguradoras do “gesto brasileiro” na pintura, seguindo a herança modernista deixada por críticos como Mário de Andrade, Luís Martins, Lourival Gomes Machado, entre outros. É

⁷ Monteiro Lobato afirma que no corpo do violeiro “sente-se pulsar o coração ingênuo dos nossos musicistas espontâneos, filhos do campo e do ar livre” (LOBATO, 2008 [1946]: 92-3).

⁸ Diversos autores já sugeriram essa ligação cromática entre o homem e o meio nas pinturas regionalistas de Almeida Júnior. Aracy Amaral oferece uma discussão interessante sobre a luz em Almeida Júnior, pondo em questão um debate historiográfico acerca das causas possíveis das alterações na luminosidade em suas obras regionalistas (AMARAL, 1990). A discussão é retomada por Rodrigo Naves, o qual vê o problema da luminosidade na obra almeidiana preso aos debates em busca da singularidade nacional, os quais eram permeados por argumentos discutíveis, por vezes decididamente ideológicos e preconceituosos. Essa afinidade demasiado pacífica, teria feito com que na obra de Almeida Júnior as ideias estivessem “excessivamente no lugar”, numa referência às avessas à expressão de Roberto Schwarz (NAVES, 2005: 147).

interessante, entretanto, ir mais fundo na ideia de uma gestualidade pictórica, já que o problema do gesto em si não é exclusivo nem de suas obras regionalistas, nem de sua pintura como um todo. Uma gestualidade burguesa presente em seus retratos, também diz muito sobre outro grupo social, expondo o desejo de distinção social por parte de uma elite, em grande parte rural, no âmbito da metrópole em ascensão (PERUTTI, 2007). Nesse sentido, o problema, na verdade, é a apropriação do gesto caipira, concedendo-lhe um sentido político que ganha notoriedade no âmbito artístico e intelectual local.

A identificação de Almeida Júnior com o universo caipira, sendo ele próprio um homem do interior, lhe conferia, aos olhos da crítica, um certificado de “paulistanidade”. Sua timidez e seus modos interioranos funcionaram como justificativa de uma obra original, proveniente de uma suposta espontaneidade criativa. Não bastava uma pintura de tema nacional, concepção que estava em vias de superação. Era preciso também encontrar formas de certificar que o criador possuía, ele também, um gesto nacional, uma forma inventiva própria. Não por acaso Cândido Portinari será eleito por Mário de Andrade como seu continuador três décadas mais tarde. Também interiorano, o pintor de Brodóski era chamado por Manuel Bandeira – em correspondência com Mário de Andrade – de “Brodosquinho”,⁹ igualando-se, na dimensão inventiva, aos cantadores do nosso folclore; e superando-os pelo exercício de uma arte erudita e refinada, ao gosto das elites intelectuais que encabeçavam o projeto nacionalista.

A condição de homem do interior reservava ao artista uma proximidade com o universo da cultura caipira, interpretado como um elemento estético capaz de revigorar o sistema civilizacional brasileiro, fornecendo um caráter original à nossa personalidade e ao nosso temperamento. O vínculo com a natureza, nesse caso, não se opunha aos ideais da alta cultura urbana, mas os complementava. Dessa forma, as imagens do campo, sobretudo no que diz respeito ao corpo e ao exercício dos sentidos, funcionavam como instrumentos de fortalecimento de uma ideologia cidadina, voltada à construção de uma modernidade que levasse em conta o aprendizado com as mazelas da civilização europeia ao mesmo tempo em que valorizava seu sistema de civilização no âmbito das ideias e da estética. Modernidade esta destinada, acima de tudo – inclusive de suas implicações éticas –, a incluir o Brasil naquilo que se costuma chamar de “o concerto das nações”. O povo como entidade aparece em função

⁹ ANDRADE, 2000: 604; 617; 639-40; 648; 663. Para uma discussão mais aprofundada sobre as aproximações entre Portinari e Almeida Júnior, ver CHIARELLI, 2007: 141-61.

de uma necessidade política, a qual não nasce da convivência cultural, pelo menos não no caso brasileiro, onde os conflitos étnicos se davam na surdina, na experiência cotidiana.

Exemplo interessante desse descompasso é encontrado num texto publicado na *Revista do IHGSP* logo após a morte do pintor pelo cientista, jornalista e político sorocabano Augusto César Miranda de Azevedo (1851-1907). Ao comentar *O violeiro*, a qual acredita ser a obra-prima do pintor, o crítico argumenta: “A figura com fidelidade dá-nos a cópia de uma dessas criaturas capazes de todos os vícios, de todos os crimes e ao mesmo tempo de todas as devoções e atos de maior altruísmo” (AZEVEDO, 1898-9: 610).¹⁰ A associação entre a figura do tocador e o marginal está contida no próprio termo que os define – *capadócio* –, o qual sofre transformações de significado que acompanham as discussões sobre a música popular em fins do século XIX e primeira metade do seguinte, indo do estereótipo negativo à imagem ideal, positivada no nível da abstração.¹¹ Esse olhar dividido entre o preconceito – mais adiante disseminado, entre outros, por Monteiro Lobato em textos agressivos como “Velha Praga” (1914) (LOBATO, 1951), onde acusa o caboclo de “parasita”, “piolho da terra” – e o elogio separava o caboclo real e o caboclo ideal, embora fosse difícil manter essa separação intacta na prática, no contato mais corriqueiro com elementos dessas culturas.

A produção de Almeida Júnior também traz essa divisão entre os cacoetes do olhar urbano sobre as culturas populares e um tratamento mais apurado, especializado pode-se dizer, delas. Obras como *Depois do baile* [figura 6] mostram a insistência na representação de um espaço privado burguês. Ao abordar o tema do baile, o faz a partir do universo individual, remetendo a uma memória sonora resgatada sobre o *boudoir*. Considerando o vínculo forte que Almeida Júnior conservou com seu Estado natal, São Paulo, pode-se dizer que sua ligação com o campo foi tão paradoxal quanto a própria imagem da cidade, especialmente da capital paulista, metrópole em gestação. A fascinação pelo urbano e a necessidade de afirmação cultural e política, pela qual passava a inserção do mundo caipira como elemento de

¹⁰ Segundo o autor, em visita ao atelier de Almeida Júnior, diante do quadro em questão, externou ao pintor tais impressões, obtendo a seguinte resposta: “Você tem razão. A mulher que me serviu de modelo para este estudo é isso mesmo. Passa a noite num *cateretê* a dançar seguido e a tomar pinga, e daí vai servir de enfermeira dedicada durante semanas a um doente pobre, que às vezes mal conhece” (AZEVEDO, 1898-9: 610). O termo em itálico, referência a um ritmo brasileiro, consta no original, indicando um olhar “estrangeiro” do intelectual em direção às manifestações populares.

¹¹ O *capadócio*, termo utilizado por Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-79) ao referir-se ao tocador de viola, traz em si um paradoxo. Sua significação mais genérica remete à ideia de barbárie. O termo adquire novos sentidos à medida que passa a se identificar com a figura do músico, do seresteiro, tida por um lado como marginal e, por outro, como figura portadora de dessa musicalidade capaz de definir, enquanto essência, nossa identidade, associando-se à figura do malandro, do sambista. A associação entre os termos *capadócio* e *malandro* está sugerida no site do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). In: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001857.htm>.

formulação estética, abstrata, de uma identidade regional, parecem ter dividido a atuação do pintor Almeida Júnior. Ainda assim, o seu olhar sobre o urbano recebeu pouca atenção da crítica posterior, talvez por não satisfazer suas expectativas nativistas. Luís Martins afirmou, 40 anos após a morte do artista, que a significação social da arte de Almeida Júnior estaria atrelada à “fixação magistral de um ambiente que tanta importância viria exercer em nossa vida, como fator econômico e político, durante todos os nossos quarenta anos de Primeira República” (MARTINS, 1940: 20). O autor elege São Paulo, através da obra do pintor ituano, como ambiente de fermentação da modernidade nos trópicos, sendo a vida sensorial do meio rural elevada ao status de agente desse processo, o qual se dava através da transformação – pela ação do meio (agente de fermentação) – das substâncias modernas aqui disponíveis. Originava-se, então, uma bebida cujo rótulo indicava a produção campestre, mas que na verdade contava, em sua essência, com sabores essencialmente urbanos: a arte erudita, o intelectualismo, as perspectivas políticas de inserção internacional através da arte e da cultura. Tais atividades, embora dessem voz a uma elite que era, em grande parte, rural, acabavam por

garantir-lhes a presença no *locus* político republicano – a cidade.



Figura 6. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Depois do baile*, 1886. Óleo sobre tela (70 x 100 cm). Coleção particular.

Almeida Júnior talvez tenha realmente optado por morrer na cidade, como sugere a epígrafe desta seção, o que indica a fascinação do pintor diante da modernidade urbana. O caipirismo provavelmente não fosse tanto um cacoete de sua personalidade, como quis boa parte da crítica, mas uma ferramenta de administração de sua posição no campo artístico, impulsionada pela própria realidade urbana, seus estímulos e transformações no âmbito dos sentidos, os quais ocuparam lugar central no universo criativo do pintor, tanto na abordagem do campo, quanto nas alegorias do urbano.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. “A Luz de Almeida Júnior”. In: *Revista da USP*, n. 5. São Paulo, 1990.
- ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP; IEB, 2000.
- ARNALDO, Javier. *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.
- AZEVEDO, Augusto César Miranda de. “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. IV. São Paulo, 1898-9, 594-614.
- BISPO, Alexandre. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). Cultura caipira, Montmartre e Salon – Música e pintura. In: *Revista Brasil-Europa – Correspondência Euro-brasileira*, n. 121/8, 2009:5.
- BOULEZ, Pierre. *Le Pays Fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard, s/d.
- CHALUMEAU, Florence. *Georges Braque et la musique*. Maîtrise, Paris IV, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- DENIZEAU, Gerard. *Musique et arts visuels*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2004.
- DÜCHTING, Hago. *Paul Klee: painting music*. Munich: Prestel, 2004.
- EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. *Do spiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008 [1946].
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca, 2007.
- MARTINS, Luís. “Almeida Júnior”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, LXVI. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.
- MAUR, Karin. *The sound of painting: music in modern art*. Munich: Prestel, 1999.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *Novos Estudos*, 73. São Paulo, 2005.

- PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: FFLCH-USP, 2007 (dissertação).
- RABELLO, Eduardo Vieira. *O desenvolvimento ferroviário visto por Adolpho Augusto Pinto analisado sob as teorias de Georg Friedrich List e John Bernal*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007 (dissertação).
- SABATIER, François. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, vol. 2*. Paris: Fayard, 1998.
- SMOLIK, Noemi. “Frantisek Kupka: solo otra forma de analogía: Kupka, Delaunay-Terk y Nijinsky”. In: *La danza de los colores: en torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009, 75-80.
- TÉO, Marcelo. “Analogias entre cor e som na pintura: de Delacroix ao neo- impressionismo”. In: *Anais eletrônicos do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2008.
- TRICON, Lise. *La musique, source d’inspiration de trois peintres cubistes: Picasso, Braque, Gris*. Maîtrise, Lyon 2, 1992.