



## **Itu e São Paulo no século XIX: as pinturas de José Ferraz de Almeida Junior e a construção do espaço urbano.**

ARNALDO MARTIN SZLACHTA JUNIOR\*  
arnaldo.junior@pitagoras.com.br

As transformações políticas, econômicas e sociais do final do século XIX para o início do século XX, a transição do Império para a República, são fontes extremamente ricas para qualquer pesquisa historiográfica, tais propostas de produção de pesquisa sobre esse período fazem-se necessário uma criteriosa escolha do objeto bem como do recorte para que possamos ter debates que aprofundem as discussões e que colaborem com novas perspectivas desse momento da História do Brasil .

Um dos elementos que mais representam as ideias e os discursos de mudança é a cidade, nesse mesmo espaço se debatia o novo, se defendia o antigo e pensavam em ações para transparecer o moderno. As cidades, de acordo com a historiadora Sandra Pesavento, torna-se um objeto de múltiplos discursos e olhares, que não necessariamente constroem uma hierarquização, mas que se justapõem-se, podendo se contradizerem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiro ou de maior importância que os outros (PESAVENTO, 2002: 9).

Dessa forma entendemos ser de grande importância para a historiografia as análises de diversas percepções das cidades de São Paulo e Itu a partir das pinturas de Almeida Junior, que possui um olhar para o interior, para o viver do sertanejo e o ambiente que convive, assim podemos refletir através das fontes imagéticas sobre culturas, hábitos, costumes e discursos que muitas vezes não se completam nos documentos escritos.

A presença das chamadas fontes imagéticas não são recentes para o estudo da história, desde a antiguidade há relatos da presença das produções visuais dos homens do passado como forma de entender as antigas sociedades. Entretanto, o debate sobre o uso e os métodos envolvidos ganham destaque com a corrente historiográfica da escola dos Annales no século XX, que propõe uma história sem exclusão, construindo assim o relato histórico com as outras vozes que não a presente pela história oficial da escola clássica e da tradição positivista que buscava nos documentos oficiais escritos a presença dos grandes heróis.

A pesquisa histórica proposta pelos Annales é de uma história que amplia suas possibilidades por meio de um arcabouço maior de fontes documentais como fontes

---

\* Arnaldo Martin Szlachta Junior é mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina, e docente da faculdade Pitágoras de Londrina

orais, monumentais, vestígios materiais e ícones imagéticos como, no nosso enfoque, a pintura. A Nova História propõe, pelo trabalho de análise minucioso por parte do historiador sobre as imagens, uma série de características que mostram determinado período histórico. Peter Burke, em testemunha ocular aponta como as fontes pictóricas revelam sobre a cultura material e os costumes de determinado grupo social em seu espaço e em sua época. (BURKE, 2004)

Encontramos preciosos vestígios de uma cultura material específica, efêmera e perecível e assim podemos conhecer como eram, ou como a sociedade mais aceitava as concepções de vestuários, costumes, utensílios domésticos, meios de transportes, mobiliários, entre outros. Isto significa dizer que, alinhada a vestígios e as fontes iconográficas, pode-se ter a representação material mais conclusiva sobre o passado. “Imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns, suas formas de habitação, por exemplo, algumas vezes construídas com materiais que não eram destinados a durar.” (BURKE, 2004: 99).

Sendo assim, propomos uma análise da construção do espaço urbano e os discursos que permearam essa transição dos oitocentos para os novecentos a partir das algumas produções pictóricas de José Ferraz de Almeida Júnior, que vamos apresentar com maior enfoque no item “fontes” desse projeto. Sabemos que o trabalho com imagens requer grandes cuidados do ponto de vista metodológico, já que as imagens muitas vezes se apresentam ambíguas possibilitando diversas interpretações (MONTEIRO, 2008: 151). Dessa forma, faz-se necessário uma criteriosa abordagem e discussão técnico metodológica que possibilite a utiliza-la na construção de um pesquisa historiográfica podendo dialogar com uma série de trabalhos que há alguns anos vem ganhando espaço nos debates das pesquisas em história.

As cidades e o campo de São Paulo e Itu, as cidades desde o Brasil colônia, não seguiram a mesma composição das organizações hispânicas, a construção do urbano executada pelos nossos vizinhos obedeciam sistematicamente traçados e planos com as transformações renascentistas da Europa, enquanto na porção mais ocidental das Américas se traçavam planos geométricos racionais ou se reconstruíam novas cidades sobre o plano de ocupação asteca, no espaço do poder lusitano basicamente ocupou-se as regiões litorâneas e de maneira desordenada, isto é, sem um devido planejamento as cidades brasileiras foram surgindo e se transformando de acordo com o momento e as necessidades. (SEVCENKO, 2000: 51). Após a chegada da família real em 1808, o urbano ganhará um outro aspecto, com

a nova mentalidade, a cidade deixa somente de ser o espaço da comércio e da troca e cada vez mais as vaidades e as disputas sociais ganham notoriedade, com a independência e as transformações, principalmente com a ascensão e consolidação do segundo reinado a cidade já é vista como centro das relações culturais e políticas.

Com a chegada do discurso republicano, cidade se desenvolverá a partir de uma ideia calcado na doutrina Positivista Comteana, onde os critérios de planejamento e o cientificismo em atuação com o desenvolvimento econômico, o bem estar da sociedade vislumbrando o progresso, ou seja, o glorioso estado positivo da sociedade (TRINDADE, 1999). A cidade não poderia ser aquela que durante tempos se solidificou não como um modelo, mas como uma situação improvisada e cabocla, era a hora de pensar a cidade para o novo tempo, que não se findava na estrutura da cidade, mas, como todo um projeto republicano, é posto o progresso social, baseado numa ordem moral, próprio do positivismo “Neste contexto se insere Comte, que divisava a possibilidade da construção de uma sociedade racional, regida por leis tão científicas quanto aquelas que norteavam a natureza” (PESAVENTO, 1988: 98).

Apresentado as propostas em relação ao debate sobre o imaginário da cidade e o campo, partimos as obras de José Ferraz de Almeida Junior, a sua produção possui um estilo de valorização da figura rude do sertanejo. Percebe-se, em suas pinturas, existem traços dos “homens do interior” (COLI, 2002), essa característica de mostrar os aspectos do cotidiano, tanto daqueles que estavam a margem da sociedade urbana e letrada, como também um olhar para essa cidade que esta em transformação, na pujança da modernidade. Mesmo que alguns autores citem um estilismo artísticos próprio entendemos que suas pinturas se fazem através de um sincretismo técnico e temático.

Entender José Ferraz de Almeida Junior é um processo que requer muita atenção e observação das suas obras das mais distintas épocas. temos que considerar também o meio em que estava inserido e as influências que ele exercia sobre seu trabalho artístico. Ou seja, por mais que suas obras apresentem características peculiares, ainda assim recebem as influências de um contexto em que não concordamos com uma arte própria, livre e sem essas influências.

Nas suas composições, encontra-se o tema do interior, mas circundado a ele é nítido influências do contraste de cores e luminosidade do Barroco, um colorido próprio que remete a tons terrosos que garante uma percepção visual da São Paulo do final do século XIX. A temática rural, tão inerente à obra de Almeida Junior, o faz destacar-se perante os pintores

de seu período. Não estamos dizendo que os outros artistas, contemporâneos a ele, deixassem de produzir algo do gênero, mas que o nosso artista fez disso seu principal traço sem perder um rigor técnico que já comentamos nesse trabalho. Suas construções estão entre os tipos mais simples que permeavam seu cotidiano nos primeiros anos de sua vida e a vivência como estudante em Paris, cidade de grandes construções, do linguajar polido e culto dos homens bem vestidos e os belos aposentos.

Sendo assim, a composição artística de Almeida Junior devem ser observadas como uma construção, visão daquele que foi contemporâneo as transformações do final do século XIX para início do século XX

Em nossa análise associamos as contribuições historiográficas em três perspectivas: História e Imagem, História e Cidades e Construção da identidade nacional no século XIX construindo dessa forma um arcabouço teórico que busca orientar nosso trabalho, apesar de utilizarmos elementos de campos historiográficos distintos. Isso se faz necessário devido as complexidades que pretendemos nessa pesquisa, dessa forma poderemos construir um texto que venha contribuir com o debate historiográfico mais recente, sem a pretensão de conseguir todas as respostas, mas uma contribuição sobre a relação de pinturas e história com enfoque das transformações no imaginário do campo e da cidade em Almeida Junior.

A pintura, independente da técnica aplicada, há tempos foi utilizada como elemento de registro e memória, e os administradores conheciam tais atributos ligados à imagem e faziam dos registros iconográficos a forma de cristalizar uma ideia de um estado forte liderado ou formado por um herói recoberto de honra.

São inúmeros os artistas que buscavam reconstruir determinado momento da história, seja esse momento de curta ou longuíssima distância temporal, por meio dos relatos e dos interesses que faziam parte de determinado estado ou governo, sendo necessário utilizar da criatividade e da imaginação na disposição dos personagens, na forma das vestimentas, o cenário do acontecimento, o rosto dos personagens, entre outros.

Para Burke, as formas de doutrinação e a construção de um grande governante são criações que são possíveis por meio de métodos de construção de imagens e símbolos que seriam utilizados por proporcionarem fácil assimilação e grande impacto ao público em comparação com a linguagem oral e escrita. "Entre a gente do povo (...) impressões físicas têm um impacto muito maior que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e à razão" (BURKE, 1997: 19).

Burke, em um outro trabalho intitulado *Pintores como historiadores na Europa do Século XIX* (BURKE, 2005), elenca a grande utilização da pintura como elemento de se contar ou fazer determinada visão da história e destaca a grande presença dessa ação artística que valoriza o passado marcado por guerras nacionais ditas gloriosas para fortalecer o Estado ou governante nas produções do século XIX, e como há uma mudança significativa na construção dessa história buscando os novos suportes da modernidade.

“Após 1900, e ainda mais obviamente após 1914, a pintura histórica perdeu importância, ameaçada, de um lado, pelo advento de novas mídias da fotografia e do filme e, de outro lado, pela reação contra a glorificação da guerra.” (BURKE, 2005: 19)

As considerações de Burke são sobre a prática das produções das pinturas históricas, ou seja, com a função de utilizar do suporte pictórico como um dos elementos para a construção dos imaginários sobre determinada nação. Havia também aqueles artistas que registravam elementos que faziam parte do seu cotidiano, com a ausência da fotografia, pintores das academias eram contratados para registrar uma série de festividade, eventos e batalhas que eram pintados a partir da observação da cena ou por meio de relatos que possibilitava a construção de imagens a partir da imaginação.

A produção de estudos, esboços e pinturas que não estão ligados às iniciativas oficiais dos estados nacionais podem muitas vezes revelar uma visão impar do artista sobre sua época, possibilitando um leque de pesquisas sobre determinado momento histórico.

Nessa pesquisa utilizamos algumas reproduções de José Ferraz de Almeida Junior que retratam momentos contemporâneos ou muito próximos do autor. Assim, pretendemos observar a Iconosfera que compõe a obra (MENEZES, 2005: 35), ou seja, as imagens que identificam o grupo social retratado. Ressaltamos aqui que os pintores contemporâneos atuavam de forma independente, isto é, mais distantes do momento de retrato, em contrapartida a outros pintores que possuem maior proximidade temporal ao momento estudado, e possuem certa isenção de obrigatoriedade em relação ao estado, o que nos permite observar atributos e características que somam para o entendimento das atitudes e ações que formaram essas sociedades. Tais sociedades não se fazem de maneira imparcial e total a todos que habitam a capital e o interior paulista, quem vem retratar traz consigo elementos da sua época, do seu espaço e do seu íntimo (JOLY, 2006), tão logo pretendemos

enfocar nesse trabalho a visão, o imaginário do paulista pelos olhos de José Ferraz de Almeida Junior.

Interpretar uma mensagem analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significação aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 2006: 44)

Joly nos permite entender e nos ajudará a conduzir essa pesquisa ao afirmar que as imagens são construções intencionais de seu autor e de sua época. A imagem está no presente, mas ela é um resultado de intenções, concepções e ideias do passado, pois a imagem que chega até nós é uma fonte material e sofreu as ações do tempo que modificaram sua cor, suas linhas, pinceladas, nitidez entre outras características. Ao pesquisador cabe observar atentamente, além dos atributos que a imagem nos revela conhecer, ou tentar distinguir as características próprias daquela sociedade entendendo o que o autor afirma, separar o pessoal do coletivo. Não é simplesmente seccionar o autor de sua sociedade, como sujeitos únicos e singulares, mas fazer entender o processo de estilismo técnico que está presente nas pinceladas de uma obra pictórica.

A arte, do ponto de vista da documentação histórica, é uma resposta às definições e acontecimentos de uma época que ultrapassam os modelos e situações presentes nos chamados documentos oficiais, não é que consideramos que o que esses documentos escrevem são inválidos, mas é que eles apresentam certos dados como números, relatos que simplesmente narram um acontecimento. Assim, cabe ao historiador ler, interpretar e entender nas entrelinhas e na leitura a contra pelo e este trabalho estende-se, como em nosso caso, a análise dos documentos visuais.

Concordamos com Pesavento que quando utilizamos uma imagem ou, em nosso caso específico, a pintura, essas interpretações e atenções estão tão presentes quanto em qualquer outra fonte, a diferença é que presenciamos a sensibilidade de uma época. Ali convergem-se sonhos, perspectivas, modelos, julgamentos numa fonte material.

Imagens pictóricas, discursos poéticos e lendas são representações do mundo que se oferecem ao historiador como portas de entrada ao mundo das sensibilidades da época que as engendrou. Se a definição aristotélica as coloca do lado das coisas não verdadeiras, por contraste à história, narrativa do acontecido, tais representações, contudo, não deixam jamais de ter o real como referente. Seja como confirmação, negação, ultrapassagem, transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas, a arte é um registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprios e ao mundo. (PESAVENTO, 2002: 57)

A imagem reflete o pensamento e a sociedade da época. Em nosso segundo capítulo percorremos esse histórico das transformações no século XIX desenvolvidas durante o segundo reinado, uma construção de uma identidade para a recente formação do Brasil como país. A produção intelectual passa a ser incentivada pelo imperador que ao visitar a Europa, principalmente à França, faziam-no inspirar em tais iniciativas, tal qual o concurso de como escrever a História do Brasil e as bolsas de estudos nas academias de arte europeias. D. Pedro II ficaria conhecido como o mais importante mecenas das artes nacionais, um destaque que damos eram os concursos que aconteciam na Academia Imperial de Belas Artes na qual aquele que se destacava por méritos e títulos de formação poderia ter seus estudos custeados pelo império. Em ralação a isso, encontramos nas obras desse momento inicial uma construção visual que une os elementos já citados com outros referentes às antigas civilizações clássicas.

A característica mais constante na pintura de Almeida Júnior, que permanece desde as primeiras até as últimas telas, é o sentido firme e exato da composição. Não me refiro a uma construção visual aprendida em escola, por meio de receitas, que resolve com facilidade banal a disposição do cenário, dos personagens e dos acessórios. Trata-se de uma intuição exigente e infalível, uma ossatura rigorosa que não busca leis de equilíbrio, mas de estabilidade, sem as quais, para ele, a pintura não pode existir. (COLI, 2002: 23)

Sobre esse conceito de união de capacidades técnicas, atuações próprias do artista e a ideia de estilismo próprio, contaremos com as colaborações do professor e crítico de Arte Rodrigo Naves. Nesse trabalho intitulado “Almeida Junior: O sol no meio do caminho”, Naves faz uma análise destacando a presença da luminosidade que o artista utiliza por meio do sol presente no interior paulista (NAVES, 2005). Encontramos essa mesma luminosidade no início da sua produção, em que encontramos traços barrocos que utilizam a luminosidade tropical típica do interior paulista.

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento, fez uma análise dos espaços públicos a partir das concepções a partir das concepções a cerca das imagens contidas nas cidades, que compreende em assumir um postura metodológica em poder atingir o real através de se suas representações. A autora vem discutir a representação, entendendo-a como fator crucial para as transformações na cidade, há uma sobreposição de elementos de forma cotidiana na cidade “A representação deixa ver uma ausência, estabelecendo a diferença entre aquilo que representa (representante) e o representado. Mas ao mesmo tempo a representação afirma uma presença daquilo que se expões no lugar do outro [...]” (PESAVENTO, 1995: 281).

Assim, percebemos que a cidade é o elemento crucial sendo a vanguarda da transformação e do discurso da modernidade, apesar das transformações no campo desde o período colonial, pelo ponto de vista visual, o ambiente natural representava naquele momento a mentalidade atrasada do interior e do caipira, já a cidade mostrava as conquistas e a novidade dos homens como Ulpiano Bezerra de Meneses aponta “a cidade é um artefato, coisa feita, fabricada pelo homem, segmento do universo material socialmente apropriado” (MENEZES 1985: 199).

“Qual realidade? Qual cidade? A cidade dos antepassados, dos heróis fundadores e outros heróis (dos vilões), dos donos do poder, de ontem e hoje? Ou, conforme fonte de informação, a cidade do eruditos e dos historiadores dos portos oficiais, dos urbanistas, planejadores e tecnocratas? Dos habitantes? Quais? Do homem de rua e daquele que, com suas mãos a constrói, simples instrumento?” (MENEZES 1985: 199)

Ao abordarmos as transformações do Campo e da Cidade, pretendemos ter em mente que trabalhamos com recortes de um cidade, ou de um espaço, que vive em transformação. As transformações no espaço urbano sempre foram presentes diariamente, seja por situação de interesse sócias, econômicos, culturais ou estéticos. Dessa forma não pensamos a identidade de uma cidade mas como aponta Hall “(...) em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento (...)” (HALL, 2006: 39).

Não poderíamos falar dessas transformações sem a presença do discurso modernista e positivista da republica sem nos depararmos com termos como ‘Identidade Nacional’ e ‘busca e construção do conceito de nação’ na historiografia. Pretendo apresentar, de maneira sucinta, mas não simplista, a articulação dos conceitos de identidade nacional entre os autores Stuart Hall e Néstor García Canclini.

A identidade nacional, aprofundada por Stuart Hall, em *Identities Culturais na Pós-Modernidade* (HALL, 2003), traduz uma ideia de pertencimento a uma nação, ou ainda de um sentimento de vínculo entre a população e a pátria; a união e empatia de pessoas pelo mesmo país. Para Hall, a identidade cultural não se mostra parte intrínseca do indivíduo, mas sim parte de sua natureza, já que o fortalecimento do vínculo do cidadão com sua pátria auxiliam no desenvolvimento de sua constituição psicológica e sua identidade individual.

Nesse contexto, segundo o autor, o homem moderno necessita de uma referência, ou ainda de uma identificação com algo maior, mais amplo, como por exemplo



uma nação para identificar-se consigo mesmo. Por consequência, partindo da premissa de que identidades são criadas pela inteligência e convivência humanas, Stuart Hall, de forma marcante, conclui que as identidades nacionais não estão formadas e concebidas no momento em que o indivíduo nasce. Para o autor, as identidades são consequências de representações, isto é, de uma reunião de sentimentos, acepções ou significados utilizados para definir um grupo de pertencimento, como se a identidade fosse uma comunidade imaginada (HALL, 2003: 50)

Desta forma, torna-se imperioso analisar como as culturas nacionais conseguem reunir as diferenças em uma mesma identidade. De acordo com Stuart Hall, o entendimento de nação ultrapassa a ideia de entidade política somente. Para o autor, a nação é algo que produz sentidos, uma vez que, nas palavras do autor: “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2003: 49).

O antropólogo argentino Néstor García Canclini (1997), com foco na pós-modernidade e na cultura a partir do ponto de vista latino-americano. Em sua obra, que proporciona um aprofundamento sobre o processo de formação da identidade nas sociedades latino-americanas, um debate necessário para nossa proposta de pesquisa, Canclini aponta que a identidade latina sempre foi uma construção híbrida, por consequência, até um tanto lógica, da maneira como as essas sociedades foram formadas, resultado de uma confluência das culturas europeias, indígenas e africanas.

Assim, para esse autor, a formação plural de sociedades latino-americanas, desde sua origem, é resultado de processos de hibridação, isto é, processos socioculturais em que estruturas e práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas (CANCLINI, 2000).

Os referidos processos de hibridação são processos constantes e permanentes, o que afasta a ideia de existência de uma única identidade, delimitada e imutável. Dessa forma, é condizente dizer que as identidades não podem ser tidas como puras ou autênticas e devem sempre ser observadas em seu contexto histórico de construção. Nessa esteira, a identidade brasileira, bem como os processos de identificação no Brasil, também são abordados sob o ponto de vista de uma construção de identidade híbrida, proposta por Canclini para a América do Sul.

Frente a estes estudos, pretendemos conciliar as contribuições historiográficas e das ciências humanas com a proposta de uma pesquisa articulada com

10  
concepções históricas cuja as fontes seriam construções de José Ferraz de Almeida Junior e como o referido artista enfoca a cidade, o campo e suas transformações. Pretendemos colaborar com a historiografia com uma análise moderna atuando com as linhas e discursos recorrentes na atualidade, contribuindo assim para o campo de discussão nas áreas de Arte, Memória e Patrimônio.

Não é possível analisar José Ferraz de Almeida Junior sem citar Maria Cecília França Lourenço, essa pesquisado é uma das principais referências sobre o pintor Ituano, sua dissertação de Mestrado pela Universidade de São Paulo, cujo título é “Reverendo Almeida Junior”, nela a autora faz uma análise das concepções históricas e artísticas do pintor (LOURENÇO, 1980). Lourenço também possui uma publicação pela Editora da Pinacoteca do Estado de São Paulo chamado “Almeida Junior, um criador de imaginários” (LOURENÇO, 2007). Essa última publicação é uma obra bem completa com reproduções fotográficas das obras num excelente qualidade gráfica e conta ainda com fontes primárias como cartas e anúncios de jornais sobre o artista ituano.

Apresentaremos aqui as obras, que apresentam esse olhar sobre os espaços urbanos e rurais que estavam em transformação no século XIX, utilizar nessa pesquisa, trata-se de uma apresentação visual de acordo com o tema que propomos, mas que possivelmente podem ser trocadas ou observadas por outra ótica. Inicialmente apresentaremos as produções que enfocam a paisagem e os aspecto do Campo.



Salto de Itu, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de, 1886 óleo sobre tela, dimensões 135 x 199 cm Acervo do Museu Paulista (São Paulo ,SP) Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

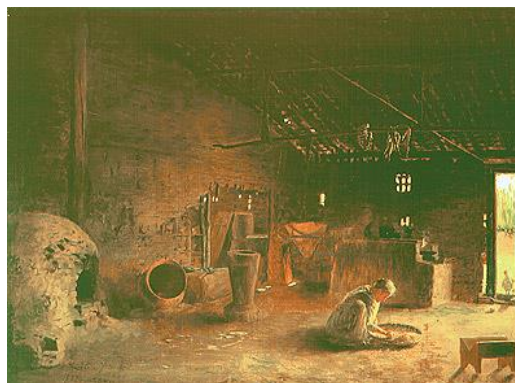


Pescando, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de, 1894 óleo sobre tela, Dimensões 64 x 85 cm, Coleção Particular Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

A paisagem destaque de sua obra nos convida a observar de perto os aspectos e detalhes que ele imprime em seus quadros, podemos observar as características de sua pintura e seu traçado, o referido pintor não foi grande adepto de uma representação realística, assim como fizeram os neoclassicistas, é como se Almeida Junior deixasse um recado técnico: para observar a obra é preciso certa distância, é preciso ter os olhos ao todo.

Ao plasmar na pintura a tradição do passado rural, Almeida Junior consegue, com astúcia, agradar diferentes tendências, muitas vezes forças em confronto. Está em pauta, Nesse complexo conjunto pictórico, o desejo na construção iluminista, voltada a proceder ao inventário das formas naturais e dos tipos humanos para então erigir uma dada história. O artista em estudo examina cuidadosamente a natureza dada e humana como se fosse um cientista, que decifra e interpreta nexos. O momento paulista se caracteriza pela criação de instituições e iniciativas das chamadas riquezas, ao lado do despontar de teorias na Europa sobre emoções, a origem das espécies e os mecanismos ópticos provocados pela proximidade de dadas cores. (LOURENÇO, 2007: 105)

Na sequência apresentamos as reproduções que chamaremos de espaços de transformação na qual são mostrados os elementos rurais mas que já revelam uma outra iconosfera, para o cotidiano encontrado também urbano.



Cozinha Caipira, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de, 1895 óleo sobre tela, dimensões: 63 x 87 cm Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo ,SP) Reprodução fotográfica Romulo Fialdini



Ponte de Tabatinguera, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de, 1895 óleo sobre tela, dimensões: 46 x 60 cm Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo ,SP) Reprodução fotográfica Isabella Matheus

Nessas obras destacamos, além do espaço, o agente de transformação que foi o sertanejo do interior, Precisamos ter em mente que, como toda obra de arte, é uma construção de ideias e imagens. Pensando a arte, mais precisamente a pintura, como uma grande escolha de cenários, cores, personagens, espaço entre tantas outras coisas. O que forma um quadro é uma grande seleção desses itens e as iniciativas dos artistas, que nesse caso mostram um rural que tende a transformação.



Rua de São Paulo Antigo (Rua da Consolação no século XIX), ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz. Sem data, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 21 x 32 cm, Disponível no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ, Brasil)



Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto, ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz. 1891, Óleo Sobre Tela. Dimensões: 106 x 137 cm, Disponível no acervo da Pinacoteca do Estado São Paulo (São Paulo, SP, Brasil)

Chama-nos a atenção a transformação dos espaços por ele retratados, e possível perceber as suas modificações e notar que a cena da obra com a que se apresenta nos dias atuais é irreconhecível. Seus personagens além de dialogar com o ambiente nos revelam um cotidiano que já não nos pertence, seja a cena de família que destaca um homem e possivelmente sua família num ambiente que demonstrava a modernidade da elite letrada; ou senhora, velha ou não, juntamente à criança, caminha pela Rua de São Paulo antiga, o que fazem não é importante para nós. Mas a sua presença junto daquele espaço é importantíssima, pois compõe a cena e mostra uma época.

## REFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004

\_\_\_\_\_, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: **O imaginários e o poético na Ciências Sociais**/ José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novais (Orgs), Bauru, SP: Edusc, 2005

\_\_\_\_\_, Peter. **A fabricação do rei, A construção da imagem pública de Luis XIV**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350:

\_\_\_\_\_, Néstor García. Narrar o multiculturalismo. In: **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 4.<sup>a</sup> ed., 2001, p. 143 a 160

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. pp. 66-76.

COLI, Jorge, A violência e o Caipira. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n° 30, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 103 p. Título original: The question of cultural identity.

\_\_\_\_\_, Stuart. A questão multicultural. In: **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003

\_\_\_\_\_, Stuart. . **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

JOLY, Martine. **Introdução à análise da Imagem**, Campinas, Papirus Editora, 2006

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ECA/USP, São Paulo, 1980.

\_\_\_\_\_, Maria Cecília França. **Almeida Junior um Criador de Imaginários**. Editora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2007

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma “História Visual”. In: **O imaginários e o poético na Ciências Sociais**/ José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novais (Orgs), Bauru, SP: Edusc, 2005

\_\_\_\_\_, Ulpiano T. Bezerra de. O museu na cidade x a cidade no museu. Para uma abordagem histórica de meus de cidade. Ver. Bras. De Hist. São Paulo, vol. 5 n° 8/9, pp. 197-205. Set 1984/Abril 1985.

MONTEIRO, Charles. **Urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

\_\_\_\_\_, Charles. Construindo a história da cidade através de imagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS, Nádia Maria Weber, ROSSINI, Miriam de Souza (org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008, p. 148-171.

NAVES, Rodrigo. Almeida Junior: O Sol no meio do caminho. In: **Novos Estudos**, CEBRAP n° 73, novembro 2005 pp. 135-148

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n° 30, 2002. p. 56-75.

\_\_\_\_\_, Sandra J. **O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_, Sandra Jatahy. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. **Estudos Históricos**, Vol. 8, n. 16, 1995, p-279-290, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_, Sandra J. **O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_, Sandra Jatahy. **A Burguesia gaúcha: dominação do capital e disciplina do trabalho (1889-1930).** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada.** São Paulo: Editora Peirópolis, 2000.

TRINDADE, Hégio. A república positivista: teoria e prática. IN: \_\_\_\_\_ (org.). **O Positivismo, Teoria e Prática.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.