

## ALMEIDA JÚNIOR: O SOL NO MEIO DO CAMINHO\*

RODRIGO NAVES

### RESUMO

Com foco na tela “Caipira picando fumo”, este artigo analisa a obra do pintor Almeida Júnior (1850-1899). O autor discute o tratamento concedido pelo artista ao meio social, à natureza, aos tipos humanos, às peculiaridades regionais. Adiante, problematiza a idéia de nacionalidade em sua obra, marcada por instabilidades de forma que dialogam com a tradição crítica do determinismo naturalista.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Almeida Júnior; nacionalismo; determinismo naturalista; pintura brasileira.*

### SUMMARY

Focusing the painting “Caipira picando fumo”, this article analyses the work of the Brazilian painter Almeida Júnior (1850-1899). The author discusses the way the artist used to depict the social environment, nature, human types and regional particularities. Further on, he puts into question the idea of nationality in Junior’s work, which is best understood if seen against the framework of theories such as the naturalist determinism.

**KEYWORDS:** *Almeida Júnior; nationality; naturalist determinism; Brazilian painting.*

[\*] Este ensaio foi apresentado no ciclo “História da Arte Brasileira no Acervo da Pinacoteca”, organizado por Taísa Helena Palhares, em 17 de maio de 2003.

[1] O movimento das mãos do caboclo neste quadro sempre me intrigou. De fato, nunca vi ninguém picar fumo dessa maneira, ou seja, movendo a lâmina de cima para baixo. Essa posição corresponde mais, a meu ver, à ação de descascar laranja. No entanto, várias pessoas que consultei acham plausível essa posição. Certamente, isso não muda em nada a qualidade da tela de Almeida Júnior.

O sol forte não parece incomodar o homem sentado nos degraus da casa. Uma tarefa singela concentra toda sua atenção: picar fumo, atender a um pequeno vício. Não se trata propriamente de trabalho. E sua concentração corresponde ao aspecto caprichoso da atividade. Absorto, suas feições não revelam a tensão de quem necessita alcançar um objetivo preciso. Basta se deixar levar pelos movimentos conhecidos das mãos<sup>1</sup>. O alheamento reduz sua presença física e torna-o menos suscetível ao calor, em proveito de um momento de intimidade, de quem se vê entregue ao ritmo errante das divagações. Ao fundo, a porta entreaberta e a sombra do interior da habitação reforçam a atitude ensimesmada do caipira, como se o abrigo físico da casa ecoasse a proteção evocada pelo recolhimento psicológico, numa quase figuração do que costumamos chamar “interioridade”<sup>2</sup>.

Apenas essa intimidade protetora separa de maneira mais acentuada o caipira do ambiente em que se encontra e o resguardo da indiferença que permeia toda a tela. A luz forte e os tons muito aproximados tendem a romper ameaçadoramente a distância entre todos os elementos do quadro. Cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro. O chão do terreiro se transporta com pouquíssimas nuances para a parede de pau-a-pique. E entre terra e terra as separações são também muito rústicas: degraus toscos e carcomidos pelo tempo, apoiados em estacas precárias, um madeirame que já deixa para trás as marcas do trabalho humano e retorna à condição natural. Monteiro Lobato, antes de mudar suas idéias sob a influência do movimento higienista de Belisário Penna e Miguel Pereira, entre outros, dirá da choça do caboclo brasileiro: “Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam idéia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza — se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias”<sup>3</sup>. Impossível melhor descrição. Posteriormente, ainda na mesma década, Lobato considerará Almeida Júnior “a madrugada do dia seguinte”<sup>4</sup> da pintura brasileira.

Fisicamente, também o homem se distancia pouco desse meio rude. A roupa simples está gasta como aquilo que o cerca. A camisa branca — cortada pobremente, sem botões —, em lugar de realçar a figura humana, torna mais forte a luz do sol, que age sem piedade sobre seu corpo. As palhas de milho espalhadas pelo chão têm um tom semelhante ao da camisa e ajudam — em sua dispersão — a reforçar a precariedade da vestimenta. As calças, sobretudo a perna direita, têm manchas de terra. Nada se afasta definitivamente do chão. As partes descobertas do corpo do caipira também têm um tom próximo ao da terra. Crestada pelo sol, sua pele revela a aspereza da vida passada compulsoriamente junto à natureza. As mãos e, sobretudo, os pés sofreram no contato constante com o meio, e se deformaram, adquirindo um aspecto erodido e arredondado dos elementos submetidos longamente à força dos elementos.

Monteiro Lobato afirma que a versão definitiva de “Caipira picando fumo” seria inferior ao estudo que também pertence à coleção da Pinacoteca. Enquanto o estudo teria sido “(...) feito ao ar livre, com a alma do artista impregnada do tema”, a edição ampliada (o que também ocorreria com “Amolação interrompida”) tem “(...) todos os leves defeitos duma segunda edição ampliada, preparada às pressas para exclusivos fins comerciais”<sup>5</sup>. Contudo, se a versão definitiva pode ter perdido algo do frescor do estudo livre, ela ganhou muito em realismo e em consonância com o tema. A diferença básica entre os dois quadros é o clareamento geral a que Almeida Júnior submeteu a segunda versão. No estudo, os contrastes entre claros e escuros são mais marcados e os volumes um tanto mais acentuados, o que dá maior solidez às coisas e realça levemente a figura do caipira em relação ao fundo. Sem falar que no estudo a figura do matuto é proporcionalmente maior do que no quadro final, e com isso todo o espaço se articula com mais força e determinação. Na

[2] Maria Cecília França Lourenço, autora da mais ampla pesquisa sobre a obra de Almeida Júnior (a dissertação de mestrado “Reverendo Almeida Júnior”, defendida na ECA-USP, em 1980), chama a atenção para essa dimensão íntima nas telas regionalistas do pintor. Ver “Almeida Júnior e a expressão de valores”. Em *Almeida Júnior — um artista revisitado*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000, p. 14.

[3] “Velha praga”. Em *Urupês*. São Paulo, Brasiliense, 2002, p. 162. Esse artigo foi publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, em 1914.

[4] “Almeida Junior”. Em *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo, Brasiliense, 1959, p. 79. No aparente paradoxo entre a crítica ao caipira e o apoio à pintura regionalista de Almeida Júnior, como veremos adiante, residem algumas das razões que ajudam a entender a importância que a pintura de Almeida Júnior adquiriu entre nós, sobretudo para os paulistas.

[5] “Almeida Junior”. Op. cit., p. 82-3. Almeida Júnior não costumava fazer desenhos preparatórios para suas telas e os esboços eram pintados a óleo. Ver ensaio de Maria Cecília França Lourenço já citado, p. 14. Em “Caipira picando fumo”, Almeida Júnior usou como modelo um caboclo da região, apelidado Quatro-Pau ou Quatro-Paus, em referência à carta mais alta do truco e provavelmente uma evidência das habilidades do personagem. Em relação a isso, ver Vicente de Azevedo. *Almeida Júnior. O romance do pintor*. São Paulo, edição do autor, 1985, p. 63.

tela final, não só os tons se aproximam como a sombra introduzida no canto inferior direito (inexistente no estudo) aumenta, por contraste, a força do sol e por consequência o movimento de aproximação de todas as coisas, para o que o clareamento da paleta também contribui decisivamente. E fica difícil não pensar em certos trabalhos do início da produção de Monet — “Jardim em flor” (1866), “Mulheres no jardim” (1866-7), nos quais o recurso a áreas de sombra para intensificação da regiões iluminadas também foi usado — quando observamos o recurso de que lança mão aqui Almeida Júnior.

No entanto, o que realmente importa ressaltar em relação a “Caipira picando fumo” é o contraste entre a aridez do ambiente e a relativa serenidade do caboclo. Prensada entre a sombra do telhado ao alto e a das folhagens no canto inferior direito, a região de luz funciona como uma estufa. E então fica difícil não associar a desolação da cena à intensidade do clima. E se a atitude absorta do caipira o livra em parte do castigo do sol, isso ocorre por uma espécie de renúncia ascética em lugar de prover de uma atividade que submeta a natureza a desígnios humanos. Nesta tela o homem *sofre* o meio, em vez de determiná-lo. Mas convém ressaltar como Almeida Júnior soube encontrar uma maneira de pintar que condiz muito com o tema. Também sua pintura — pelas relações tonais rebaixadas, no papel jogado pelos detalhes do quadro, pela arguta representação da luz — se nega a representar o ambiente caboclo de maneira pitoresca. Há aí uma recusa a representar o caipira por meio de contrastes miúdos e sugestivos dos pequenos arranjos que emprega para tocar a vida. A pintura mesma de Almeida Júnior — ao menos nesta tela — tem algo da fragilidade da vida que descreve, na qual o trabalho humano não interveio na realidade de forma a garantir proteção a homens e mulheres.

A comparação deste quadro com outras obras da época que tratam de temas semelhantes ajuda a identificar as particularidades da arte de Almeida Júnior. Tanto Modesto Brocos (1852-1936) quanto Antonio Ferrigno (1863-1940) — estrangeiros que vêm para o Brasil e que são contemporâneos de Almeida Júnior<sup>6</sup> — têm obras tematicamente próximas a “Caipira picando fumo”. No entanto, vistas mais detidamente, fica claro que para eles a cena rural ou suburbana era ocasião para uma pintura de costumes tradicional, na qual certos episódios cotidianos serviam para fixar acontecimentos ao mesmo tempo singulares e representativos de uma cultura e de um lugar — momentos em que contrastes prosaicos pareciam reunir o pitoresco aos extratos mais reveladores de um modo de vida. Nessa arte mesmo os temas mais humildes tornam possível uma pintura marcada por uma paradoxal exuberância modesta, na qual a figura de uma negra escrava se vê adornada pelos detalhes saborosos que a envolvem, como acontece em “Mulata quitandeira” (s/d), de Antonio Ferrigno, pertencente ao acervo da Pinacoteca. Ou ainda quando pessoas de diversas raças servem de figurantes a uma parábola edificante, como no quadro “Redenção de Cam” (1895, MNBA), de Modesto Brocos. Aí, o elogio do embranquecimento da população brasileira tem

[6] Modesto Brocos, espanhol, chega jovem ao Brasil e estuda na Academia Imperial de Belas Artes, indo posteriormente aperfeiçoar-se na Europa, como costumava ocorrer com os alunos mais bem sucedidos da Academia. Antonio Ferrigno já tinha formação artística quando chega a São Paulo, onde fica de 1893 a 1905, retornando à Itália, onde morre.

um tom quase propagandístico<sup>7</sup>, de par com uma pintura atravessada por uma riqueza de detalhes patética, que tende apenas a dar um aspecto arejado a um significado absolutamente preconceituoso. Nesses quadros, nada revela a aridez que rege a tela de Almeida Júnior. Ao contrário, uma diversidade miúda apenas nos distrai e enleva, afastando-nos da pobreza que lavra entre aquela população.

## II

O sol é o grande personagem deste “Caipira picando fumo”. O homem que se ajeita meio a gosto na porta da casa pode até conviver bem com ele. Mas não está a sua altura. O cismar que o protege também o impede de agir e o que domina o quadro é a exterioridade majestosa da luz e do calor que parecem apenas tolerar a presença daquilo que ainda não foi reduzido a eles. Essa ênfase no meio natural põe esta obra de Almeida Júnior em contato com uma série de manifestações culturais daquele período que ajudarão a compreender melhor a extensão e o significado dessa tela e, talvez, da parte mais significativa da produção do pintor. Será necessário portanto um pequeno desvio antes de voltarmos à pintura de Almeida Júnior.

Num ensaio dos anos 1990, Antonio Candido faz uma análise muito esclarecedora de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, livro publicado com grande sucesso em 1890, três anos antes da realização do quadro que estamos analisando<sup>8</sup>. O objetivo de Antonio Candido é encontrar as singularidades do livro brasileiro em relação a *L'Assommoir*, de Zola, indiscutivelmente a fonte de inspiração para o romance de Aluísio Azevedo. Mas, para os efeitos de minha análise, interessa principalmente destacar certos aspectos da análise de Antonio Candido, que revela com precisão como o naturalismo de Aluísio Azevedo enfatizará sobretudo o sol como o elemento definidor do meio brasileiro — meio esse que para todos os naturalistas constituía uma das chaves para a compreensão das atitudes humanas, de par com a hereditariedade (raça) e outras determinações biológicas —, ainda que o sol possa se infiltrar nos homens pela mediação étnica da mulata, figura racial que também faz as vezes de elemento quase natural.

*O cortiço* se organiza não apenas em torno da habitação coletiva que dá nome ao livro, mas também na oposição entre as figuras de João Romão e Jerônimo, ambos portugueses imigrados e de origem humilde, e cujas atitudes diametralmente opostas em relação ao meio brasileiro conduzirão a desfechos antitéticos. A trajetória de João Romão é a da “formação da riqueza individual”<sup>9</sup>. Pelo trabalho mas também pela exploração mais desabrida, vai de empregado de um vendeiro a homem rico, dono de propriedades e prestes a mudar radicalmente de posição social pelo casamento com a filha de um nobre *parvenu*, o Miranda. Jerônimo, por sua vez, surge como trabalhador exemplar e vai aos poucos sucumbindo à natureza do país, simbolizada por Rita Baiana: “Naquela

[7] Ver Lília Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 11 e 12. Cam era um dos três filhos de Noé. No Gênesis, lê-se que Cam teria surpreendido o pai nu e bêbado. Uma leitura preconceituosa da Bíblia fez desse gesto a razão de ser Cam o suposto fundador da raça negra, cuja escravidão nos tempos modernos seria um castigo pelo ato vergonhoso de seu ancestral.

[8] “De cortiço a cortiço”. Em *Novos estudos*, n. 30. São Paulo, Cebrap, julho de 1991, pp. 111-129.

[9] *Idem*, p. 115.

[10] Aluísio Azevedo. *O cortiço*. São Paulo, Abril Cultural, 1981, p. 78. Citado por Antonio Candido na página 122.

[11] Idem, p. 49.

[12] Antonio Candido. Op. cit., pp. 120 e 123.

[13] Thomas E. Skidmore. *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. RJ, Paz e Terra, 1976. A obra já citada de Lília Moritz Schwarcz também ajuda a esclarecer essas questões.

[14] Skidmore, op. cit., p. 44 sse 49-50.

[15] Henry Thomas Buckle. Apud Skidmore, op. cit., p. 44-5.

mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoavam nas matas brasileiras”<sup>10</sup>.

Enquanto João Romão resiste ao meio e se impõe a ele, Jerônimo cede ao sol onipresente. E aí Aluísio Azevedo faz uma passagem astuciosa entre meio natural e raça. Jerônimo até certo momento suporta o trabalho estafante na pedreira de João Romão, agüentando um sol que parece saído da tela de Almeida Júnior: “Meio-dia em ponto. O sol estava a pino; tudo reverberava à luz irreconciliável de dezembro, num dia sem nuvens. A pedreira, em que ela batia de chapa em cima, cegava olhada de frente. Era preciso martirizar a vista para descobrir as nuances da pedra (...)”<sup>11</sup>. Mas o sol subreptício — a mulata Rita Baiana — termina por amolecê-lo, levando-o progressivamente ao desleixo e à decadência.

Por uma manobra sagaz, Aluísio Azevedo não deixa que Jerônimo sucumba à natureza em suas relações diretas com ela: o trabalho na pedreira. O sol se apodera do português pela mediação da raça — a mulata Rita Baiana —, ampliando o raio de ação do meio e a envergadura de suas influências, ainda que sob a pena de um indisfarçável preconceito racial. Derrubar Jerônimo no lugar mesmo de seus maiores esforços desautorizaria em parte o otimismo naturalista no poder regenerador do comportamento ativo e empreendedor. E Antonio Candido mostra como essa valoração negativa da natureza, principalmente num país de civilização incipiente, invertia a idealização promovida pelos românticos e perturbava a vida intelectual brasileira, marcando-a com um pessimismo que reforçava a dominação colonialista, já que fazia da natureza brasileira algo avesso às virtudes da civilização<sup>12</sup>.

Não era porém apenas o determinismo naturalista que tinha grande influência no país. Outras teorias mesológicas conquistaram significativo trânsito entre as camadas letradas do Brasil, reforçando a visão negativa que fazíamos de nós mesmos. Thomas E. Skidmore<sup>13</sup> mostra como as poucas páginas dedicadas ao Brasil por Henry Thomas Buckle (1821-62) em seu *History of civilization in England* tiveram grande penetração no país, a ponto de serem traduzidas (e com aprovação) por ninguém menos que Silvio Romero<sup>14</sup>. Para Buckle, no Brasil “tão luxuriante é a vegetação que a natureza parece desregrar-se na ostentação de seu poder (...), em meio a essa pompa e fulgor da natureza, nenhum lugar é deixado para o homem. (...) Em nenhum outro lugar há tão penoso contraste entre a grandiosidade do mundo exterior e a pequenez do interno”<sup>15</sup>. Praticamente impossível não lembrar do caboclo de Almeida Júnior a cismar em meio a um calor paralisante. E essas avaliações em torno da natureza têm tanta influência que mesmo no início do século seguinte elas irão ecoar (ainda que problematizadas) em obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha. Mesmo Milkau, o personagem de *Canaã* que acredita na possibilidade de triunfar sobre a natureza brasileira por meio do trabalho, afirmará: “Aqui o

espírito é esmagado pela estupenda majestade da natureza... Nós nos dissolvemos na contemplação”<sup>16</sup>.

A aceitação no Brasil de um pensamento que praticamente inviabilizava a civilização no país não se explica porém apenas por um forte sentimento de inferioridade, que conferia às metrópoles o poder de antecipar o curso da história e os países aptos a trilhá-lo. Uma estratificação social das mais perversas fazia com que esses determinismos de vários matizes caíssem como uma luva num ambiente em que tudo conspirava para um causalismo sem remissão, já que por muito tempo o trabalho escravo condenou uma grande parcela da população — justamente aquela que trabalhava — à simples condição de correia de transmissão. Nos romances do próprio Zola os conflitos e complexidades da sociedade francesa abrandavam a tentativa de reduzir a vida a processos causais simples, e basta ler *Germinal* para se ter uma idéia precisa disso. E, apenas para voltarmos momentaneamente à pintura, me parece que a defesa que Zola fez de Manet e dos impressionistas — que, de resto, ele punha na conta de naturalistas, mas que sem dúvida se afastavam muito de sua estética — se deve não apenas à sua receptividade aos novos movimentos, como também e principalmente à *força* com que esses artistas e suas obras buscavam se *diferenciar* da tradição e do pensamento artístico dominante. Não era o caso do Brasil.

E o que teria Almeida Júnior a ver com tudo isso? É praticamente impossível *provar* essas filiações, embora vários aspectos da obra e da biografia do pintor conduzam nessa direção. Almeida Júnior nasceu numa família empobrecida de Itu, no interior de São Paulo, e toda uma literatura — de Gonzaga Duque a Luís Martins — se esforçou em fazer dele uma espécie de protótipo de seus tipos caipiras, garantindo assim maior verdade a seu trabalho<sup>17</sup>. No entanto, o artista esteve quatro vezes na Europa<sup>18</sup>, parece ter estudado muito em sua primeira estada em Paris<sup>19</sup>, conhecia consideravelmente a produção artística e intelectual francesa e em São Paulo conviveu com círculos acostumados a essas discussões, já que teorias como o naturalismo, o darwinismo social e o positivismo tinham livre trânsito entre eles. Sua sensibilidade para as injunções entre meio social, natureza e produção artística fica clara no que deve ser seu único texto publicado em vida<sup>20</sup>, no qual não só aponta “(...) as dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira”<sup>21</sup> quanto os entraves colocados “(...) pelo mau gosto muitas vezes intolerável do público”<sup>22</sup>.

A meu ver, porém, é antes de tudo sua pintura que dá provas de seu envolvimento com as questões levantadas atrás. Embora tenha estudado em Paris com Cabanel — espécie de sumo sacerdote do academismo declinante —, depois de ter passado pelas aulas de Vítor Meireles na Academia de Nacional de Belas Artes, Almeida Júnior, em suas produções mais independentes (as chamadas telas regionalistas ou caipiras), põe de lado as idealizações consagradas pela academia. De par com produções acomodadas como “Pintura — alegoria” (1892)

[16] Graça Aranha. *Canaã*. Rio de Janeiro, F. Briguier, 1959, p. 40.

[17] Gonzaga Duque escreve: “(...) deste modesto provinciano, inalteravelmente roceiro, surgiu um artista de valor(...) Corot era também de um typo semelhante: pequeno, robusto, tez tostada pelo sol, olhos pequeninos e azues”. Em *A arte brasileira*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts, 1888, p. 155. Luís Martins cita, endossando, palavras de Bazilio de Magalhães, que afirma que mesmo em Paris o pintor “(...) conservava sempre o seu inato ‘caipirismo’, na fala, no trajar, nas tendências e nas idéias (...)”. Luís Martins. “Almeida Junior”, em *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura, LXVI, 1940, p. 7. Monteiro Lobato diz que Almeida Júnior é “(...) paulista da velha tempera, ‘caboclo de bem’”. Op. cit. p. 85. Afirmarções como essas permeiam boa parte da literatura sobre Almeida Júnior.

[18] Sua estada mais longa foi de 1876 a 1882, quando esteve como bolsista de D. Pedro II estudando em Paris, tendo viajado também para a Itália. Posteriormente, esteve na Europa, mais rapidamente, nos anos de 1887, 1891 e 1896. Ver a dissertação de Maria Cecília França Lourenço, já citada, pp. 15-19.



[19] Essa afirmação é feita pelo seu primeiro biógrafo, Gastão Pereira da Silva. Almeida Júnior. *Sua vida e sua obra*. São Paulo, Editora do Brasil, 1946, pp. 78-9.

[20] Filinto de Almeida, crítico de *O Estado de S. Paulo*, na análise de uma exposição de Benedito Calixto, ataca duramente o pintor — texto publicado em 23.7.1890 —, e invoca uma conversa que teria tido com Almeida Júnior para reforçar seus argumentos. Almeida Júnior sai em defesa de sua honra num artigo publicado no *Correio Paulistano* em 3.8.1890. Esse artigo se encontra republicado na dissertação de Maria Cecília França Lourenço, pp. 211-16.

[21] Idem, p. 213.

[22] Idem, ibidem.

[23] Ver o ensaio já citado de Maria Cecília França Lourenço, p. 14.

[24] Outros dados mais ou menos episódicos ajudariam a comprovar os laços de Almeida Júnior com as vertentes intelectuais mencionadas, como a simpatia que o círculo organizado em torno do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo — também ele fortemente marcado pelas teorias deterministas — nutria por sua obra. E não me parece casual que o mais famoso escritor naturalista de São Paulo, o mineiro Júlio Ribeiro, mencione o pintor em seu livro mais conhecido, *A carne* (1888), quando a personagem principal, a emancipada e culta Lenita, imagina construir em São Paulo uma casa decorada por “Aurélio de Figueiredo e Almeida Júnior”. São Paulo, Editora Três, 1972, p. 58.

[25] Esse texto foi distribuído pelo artista por ocasião da exposição pública de “Partida da monção” (1897). Embora o caráter histórico do quadro certamente peça o tom edificante, se lembrarmos que as monções duraram até por volta de 1830, portanto pouco anteriores à época em que se situam os personagens de Almeida Júnior, não parece descabido estabelecer um nexo entre “os destemidos e ousados sertanejos” dessas expedições e a gente retratada pelo pintor. Esse texto se encontra republicado na dissertação de Maria Cecília França Lourenço, na p. 217.

[26] Reprodução fac-similar de *A Bohemia* no catálogo da Pinacoteca mencionado anteriormente, p. 6.

ou “Batismo de Jesus” (1895), ambas pertencentes à Pinacoteca, o pintor também se inclina para um realismo mais próximo das preocupações de Courbet, artista que admirava<sup>23</sup>. Ora, fica difícil se aproximar do mestre do realismo sem pôr a verdade no lugar da beleza, com o que os vínculos com as teorias de Taine e Zola se construiriam a despeito de sua vontade.

Por outro lado, quase todas suas telas regionalistas — que não se reduzem a uma única fase de sua produção — enfatizam essa relação complexa (e, diria, subordinada) com o meio, como mostram “Aperitando o lombinho” (1895), “Cozinha caipira” (1895), mas também “Derubador brasileiro” (1879), “Caipiras negaceando” (1888), “Saudade” (1899), “Nhá Chica” (1895), “Amolação interrompida” (1894) e mesmo “Violeiro” (1899). Principalmente nas duas primeiras telas mencionadas, as figuras humanas, ainda que envolvidas com trabalhos, mal se deixam apartar do meio que as envolve — um meio em que, como no “Caipira picando fumo”, cultura e natureza trocam constantemente de posição, a ponto de a cozinha em que a mulher moureja ter mais o aspecto de um covil do que de uma habitação humana<sup>24</sup>.

### III

Contudo, a condenação que os determinismos nos impunham não parece ter, nas telas de Almeida Júnior, a efetividade prometida. Paradoxalmente, seus personagens regionais — quase sem exceção submetidos àquelas condições adversas que impediriam o advento da civilização no país — nunca (até onde sei) foram vistos pejorativamente, como exemplos de uma espécie degradada e impotente ou simplesmente como miseráveis.

Ao contrário, a começar pela opinião do próprio artista, eram considerados herdeiros de “(...) uma tradição gloriosa para os Paulistas”<sup>25</sup>. No primeiro número da publicação *A Bohemia* — órgão da elite paulista dirigido por José Piza —, de abril de 1896, por ocasião da viagem de Almeida Júnior e Pedro Alexandrino à Europa, o redator louva a arte do pintor itano, que “(...) com uma paciência de beneditino estuda toda a vida paulista no seu estado de pureza primitiva (...)”<sup>26</sup>. Sabe-se lá o que significaria “pureza primitiva”, mas por certo não se tratava de uma ofensa. E Monteiro Lobato vê que dentro do corpo do “Violeiro” “(...) sente-se pulsar o coração ingênuo dos nossos musicistas espontâneos, filhos do campo e do ar livre”<sup>27</sup>. Um pouco mais tarde, em 1940, Luís Martins fará uma interpretação eivada do modernismo de 1922, ao falar “(...) que a gente sente, em seus últimos trabalhos, a preguiça, o dengue, a entrega sonolenta diante do castigo do sol — uma sugestão irresistível de milharais queimando nas tardes de estio, bambuais se debruçando sobre a água mole dos lagos e um canto melancólico de cigarra... Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça — que nenhum

grande artista estrangeiro conseguiria traduzir. Ele é o primeiro clássico de nossa pintura”<sup>28</sup>. E aí nem Mário de Andrade agüentou. E numa carta a Luís Martins diz que sua crítica de Almeida Júnior é bem boa, “(...) embora por vezes você faça um bocado de literatura. (...) em vez de ver esse espírito brasileiro em ‘qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça’ não seria preferível a esta crítica impressionista dar dados mais objetivos”<sup>29</sup>? O curioso é que o mesmo Mário de Andrade, anos antes, escreveria sobre Tarsila do Amaral em tons muito parecidos aos de Luís Martins, e justamente tentando mostrar as diferenças entre a “brasilidade” de Almeida Júnior e de Tarsila: “(...) o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é de um bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena [sic], cheia de moleza e de sabor forte”<sup>30</sup>. Como se vê, a coisa vai longe. E nos nossos dias, Maria Cecília França Lourenço — no painel explicativo instalado na sala com as obras de Almeida Júnior na Pinacoteca — dirá que o pintor “(...) transforma os personagens de suas telas em verdadeiros monumentos ao trabalhador sério, hábil, forte, bravo, competente e destemido”.

Esse duplo movimento em princípio paradoxal — a ênfase negativa no determinismo do meio e a apreciação positiva desse mesmo ambiente e de seus personagens — se explica em boa medida pelo objetivo que envolvia instituições e literatos paulistas, no sentido de criar uma identidade heróica para o povo de sua província, possibilitando assim o estabelecimento de uma história que justificaria um futuro grandioso e promissor. Em lugar de sermos inviáveis, estávamos apenas no começo... donde a pureza dos primitivos, a ingenuidade, o inconscientemente bárbaro, a nos reservar uma origem imaculada. No último quarto do século XIX o enriquecimento trazido principalmente pelo café colocava a província de São Paulo numa posição incômoda em relação à centralização do Império e a sua capital, o Rio de Janeiro. De par com o desenvolvimento de um movimento republicano, se dá em São Paulo um esforço consciente para dotar a província de atributos históricos que justificassem a posição de liderança econômica que vinha alcançando e apontassem para a necessidade de um peso político de que ainda carecia.

Instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Museu Paulista, a Academia Paulista de Letras, o jornal *O Estado de S. Paulo* e um grande número de literatos mais ou menos próximos a eles irão aos poucos produzir um discurso — heterogêneo mas eficaz — que, entre outros aspectos, conduzirá à glorificação dos bandeirantes e a uma valorização da mestiçagem, ressaltadas aí as singularidades com que ela ocorreria na região, onde o isolamento do Planalto de Piratininga teria propiciado a formação de uma sub-raça superior, mescla dos valentes bandeirantes com os altaneiros Guaianá, o mameluco paulista, pai do

[27] “Almeida Junior”, op. cit., p. 85.

[28] “Almeida Junior”, op. cit., p. 19.

[29] Carta de 16.7.1940 de Mário de Andrade a Luís Martins. Há cópia desse manuscrito na biblioteca do MAM-SP. O sinal de interrogação não está presente na carta de Mário de Andrade, embora a oração seja interrogativa.

[30] Mário de Andrade. “Tarsila”. Em *Brasil: primeiro tempo modernista — 1917/29*. São Paulo, IEB-USP, 1972 (org. Marta Rossetti Batista e outros), p. 127. O texto de Mário de Andrade foi publicado em 1929, mas está datado de 21 de dezembro de 1927.



[31] O processo de consolidação desse imaginário é discutido por Antonio Celso Ferreira em *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo, Unesp, 2001. Domingos Tadeu Chiarelli defende idéias semelhantes a essa em sua tese de doutoramento. E acrescenta que esse elogio de uma figura paulista típica também teria a ver com um esforço de diferenciação das elites paulistas diante dos imigrantes que começavam a povoar as cidades do estado. Ver dados sobre a tese na nota 39.

caboclo e do caipira<sup>31</sup>. Almeida Júnior contribuiu para a formação desse ideário e a recepção de seu trabalho seria incompreensível sem a consideração desse processo.

Como se vê, os caipiras de Almeida Júnior carregavam grandes responsabilidades. Por um lado, sofrem a ação decidida do meio e servem como exemplo para as mais diferentes teses deterministas que viam nesse tipo de relação a maneira correta de entender o homem e sua formação. De outro, devem encarnar, ao menos transitoriamente, a bravura da “raça de gigantes”, que de Saint-Hilaire a Alfredo Ellis Jr. acompanharia os paulistas. Não era mesmo pouca responsabilidade. E a própria pintura de Almeida Júnior parece se ressentir desse peso e de tantas satisfações a dar. Mais: será esse compromisso do caipira do pintor com o engrandecimento simbólico dos paulistas que, a meu ver, impedirá que as suas telas radicalizem sem piedade a ação do sol sobre as figuras humanas, esgarçando-as e reduzindo-as a verdadeiros farra-pos humanos, com o que certamente sua arte ganharia em qualidade e mesmo em verossimilhança.

#### IV

Almeida Júnior fez um esforço sincero para produzir uma pintura que se aproximasse mais da realidade brasileira e deixasse de lado o universalismo vazio das fórmulas acadêmicas. Sua produção é muito irregular, marcada várias vezes pelo meio social acanhado a que tinha que responder para ganhar a vida — e isso se nota claramente nos retratos, que foram por muito tempo seu ganha-pão — e por uma inconstância de quem se vê forçado a agradar o público, ainda que sob o risco de comprometer o desenvolvimento de sua obra. Mas em toda sua trajetória revela uma preocupação continuada com algumas questões que o diferenciavam de seu ambiente artístico.

Críticos como Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa consideravam que Almeida Júnior trouxera alguma renovação apenas nos temas, enquanto continuava a pintar à maneira de Cabanel<sup>32</sup>. Ainda que considerado insuficiente, esse novo impulso não seria de se desprezar, sobretudo se o tomarmos em toda sua extensão. Como mostrou Gilda de Mello e Souza, sua atuação “(...) ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e as personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz”<sup>33</sup>.

A meu ver, “Caipira picando fumo” é a tela em que Almeida Júnior consegue ir mais longe não apenas tematicamente, mas sobretudo no esforço de encontrar uma maneira de pintar que afinasse com aqueles temas. Há uma grande controvérsia em torno da luz de Almeida Júnior e de suas relações com as inovações introduzidas pela pintura francesa na segunda metade do século XIX<sup>34</sup>. Nesse quadro, porém, penso ser inegável um embate com a pintura francesa não-acadêmica, o que ajuda a reve-

[32] Sérgio Milliet. “Luz — paisagem — arte nacional”, em *Pintura quase sempre*. Porto Alegre, Globo, 1944, p. 77. Lourival Gomes Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1947, p. 26. Mário Pedrosa. “Visconti diante das modernas gerações”, em *Acadêmicos e modernos*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 122.

[33] Gilda de Mello e Souza. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”, em *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 224. Sobre a importância do pensamento da autora para a história da arte brasileira, ver “Moda caipira”, de Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes, em *Sentido da formação*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

lar os limites e ambigüidades do seu diálogo com a arte mais avançada do momento.

Se a educação artística formal de Almeida Júnior se deu em ambiente acadêmico — Vitor Meireles no Rio de Janeiro, Alexandre Cabanel em Paris<sup>35</sup>, como apontei anteriormente —, o mesmo não ocorreu com sua formação mais ampla. Conhece-se pouco sobre o gosto artístico do pintor. No entanto, a observação de seus quadros deixa poucas dúvidas sobre alguns vínculos, para além dos compromissos acadêmicos das telas mais tradicionais. Courbet e Millet contribuíram para uma relação não idealizada com a natureza e com os homens. E é quase impossível não ver numa obra como “A estrada” (1899) a influência de Corot e de uma luminosidade feita de cores claras e intensas, não mais criada pelo contraste entre claros e escuros. Da mesma maneira, considero muito provável que “O derrubador brasileiro” (1879) tenha encontrado apoio em “O Cristo morto e anjos” (1864), de Manet. Sem falar nos contrastes marcados entre regiões de sombra e luz que o aproximam dos primeiros trabalhos de Monet, como apontei no início. Todos esses quadros evidenciam uma atenção à renovação que ocorria na pintura francesa naquele momento — embora este quadro de Manet seja dos mais moderados — e que tinha na luz um de seus elementos mais decisivos. Gilda de Mello e Souza considera que Almeida Júnior teria optado por uma solução de compromisso, ao aproximar-se das saídas encontradas por alguns pintores acadêmicos secundários — Jules Breton, Troyon, Rosa Bonheur — que incorporavam superficialmente aspectos do impressionismo, sem pôr em xeque os códigos pictóricos dominantes<sup>36</sup>. Penso que haja também outros aspectos além desses.

No quadro que analiso a luz domina toda a cena. Sua intensidade se revela na claridade ofuscante e na proximidade entre todas as coisas, que não têm um contorno muito marcado. No entanto, mesmo nesta tela a luz de Almeida Júnior não consegue, como nas melhores obras impressionistas, romper com a integridade dos volumes e figurar uma ação que fosse além de uma realidade dada *a priori* e inviolável em sua inteireza. E, por não poder transfigurar a realidade, a luz nesse quadro tende a apresentar-se apenas como *calor*, que a desolação do ambiente confirma e qualifica. Cabanel havia transposto a claridade para o interior de suas figuras. E suas mulheres se assemelham a abajures, a volumes iluminados por dentro. Almeida Júnior desloca essa luz para o exterior, criando no ambiente uma verdadeira fornalha.

A luz impressionista — possibilitada pictoricamente pelas pinceladas descontínuas que, justapostas, permitiam a representação da interação recíproca entre as cores — fendia a aparência compacta do mundo, tornando-o apto a novos arranjos e possibilidades. E as séries realizadas por Monet — a Catedral de Rouen, o Parlamento inglês, as ninféias etc. — punham às claras o fim da unicidade do real e a nova disponibilidade do mundo. No entanto, para os impressionistas a luz era principalmente o elemento evidenciador de que o *olhar* adquirira um novo estatuto

[34] Os autores que consideram que o pintor renovou somente nos temas vêem na sua luz apenas elementos tradicionais. Luís Martins (op. cit., p. 12) diz que foi a “(...) influência do sol brasileiro (...)” que clareou sua paleta. Aracy Amaral (“A luz de Almeida Júnior”, em *Almeida Júnior — um artista revisitado*, op. cit., p. 10) também considera que o pintor “(...) permanece sensível à luz, à luz local (...)”. A análise que me parece mais esclarecedora é a de Gilda de Mello e Souza (op. cit., p. 230 ss), à qual voltarei mais adiante.

[35] Sobre a formação francesa de Almeida Júnior ver Patrícia Telles. *Os estudantes brasileiros de pintura na École des Beaux Arts de Paris de 1831 a 1889*. Dissertação apresentada no Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. PUC-Rio de Janeiro, 1992.

[36] Gilda de Mello e Souza, op. cit., p. 231.

diante da realidade. Ele não mais apenas espelhava o mundo, dando como aceita a sua feição sólida e acabada. Ele agia sobre as coisas e as reagenciava, à semelhança das possibilidades abertas pelos novos movimentos sociais e pelas novas técnicas. Nesse contexto, a luz se mostrava como o aspecto pictórico mais propício a libertar a realidade de uma solidez conservadora e entregá-la às oscilações de uma aparência tendente às mais diversas transformações.

No mundo de Almeida Júnior essa desenvoltura era impensável. O meio brasileiro social e tecnologicamente atrasado não permitia que a luz tornasse a vida e a realidade mais porosas e plásticas. Ela precisaria, ainda por um bom tempo, ser entendida como calor, a funcionar como instrumento natural — e não como instrumento do olhar — a serviço de todos os tipos de determinismo, por mais que artistas como Castagneto, Visconti e Parreiras tenham tentado, com maior ou menor sucesso, conduzi-la numa outra direção. Ainda que, por uma dessas ambigüidades que a vida nos trópicos só propiciar, a ação do sol viesse a substituir a história e talhasse a figura mítica de um paulista de tempos remotos, rústico em seus hábitos e feições, mas curtido e escalavrado como uma obra da natureza.

## V

A pintura de Almeida Júnior se caracteriza por ser permeável a quase todas as discussões que procuravam determinar as forças que dariam singularidade à vida do país. Sua atenção ao meio social, à natureza, aos tipos humanos, às peculiaridades regionais parecia apontar para um país mais concreto, produto do cruzamento de aspectos reais, sem maiores idealizações e fantasias. Tentei mostrar o quanto essas idéias estavam permeadas de argumentos altamente discutíveis, algumas vezes decididamente ideológicos e preconceituosos. Mas nada disso vinha muito ao caso. Eram sumarentos os frutos e abriam o apetite.

Não foi acidente portanto o interesse despertado por Almeida Júnior em todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, se preocuparam com a constituição de uma arte nacional: Gonzaga Duque<sup>37</sup>, Oswald de Andrade — de 1915, ainda não modernista —, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Luís Martins... a lista vai longe. Pôr a mão nessa matéria significava sentir o pulso de uma vida rica e promissora, já que ali todos os caminhos se cruzariam. Em 1928, Mário de Andrade olhava com melancolia para uma tradição nacional que, nas artes visuais, não se cumprira. Falando do Aleijadinho, dirá que ele era “(...) o maior boato-falso da nacionalidade, ao mesmo tempo que caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro para a periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do exterior. De fato Antônio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeidas Juniores posteriores, tão raros! são insu-

[37] Depois de apoiar as obras iniciais de Almeida Júnior, Gonzaga Duque o critica pelos temas caboclos e, sobretudo, pela maneira de pintar. Ver *Contemporaneos*. Rio de Janeiro, Typ. Benedicto de Souza, 1929, pp. 110-12.

ficientes pra confirmar”<sup>38</sup>. Passados mais de dez anos, em 1939 — escrevendo sobre os painéis que Portinari realizara para a Feira Internacional de Nova York —, verá as coisas com outros olhos: “São quadros que só poderiam ser concebidos por alguém profundamente brasileiro. Não apenas os costumes, tudo é nosso, o ar, o cheiro, o clima destes painéis. Aquela tradição que Almeida Jr. quis abrir, só agora parece retomada por este pintor, que em vez de perder tempo em buscar a cor do nosso céu, está verdadeiramente fazendo obra de sentimento nacional”<sup>39</sup>. Toda a vez que se tratava de encontrar uma tradição nacional nas artes visuais, lá estava Almeida Júnior como modelo... retomado ou não. Para que se constituísse uma linha forte capaz de autorizar a menção a uma tradição, se fazia necessária a sucessão de momentos densos, manifestações culturais ou artísticas que sintetizassem múltiplos aspectos do Brasil. E Almeida Júnior era sempre o exemplo de plantão.

Para Taine como para Zola a arte seria a expressão de uma raça e de um meio histórico. E Monteiro Lobato — ele mesmo um admirador de Taine e Zola — pronuncia isso com todas as letras ao falar de Almeida Júnior: “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”. E um pouco adiante: “Nunca foi senão Almeida Junior no indivíduo; paulista na espécie; brasileiro no gênero”<sup>40</sup>. Como se vê, tratava-se quase de um desdobramento biológico, em que da semente chegava-se à flor (arte), passando pela planta (o povo, a história) — de resto uma metáfora cara a Taine. Num processo de particularização e determinação crescentes ia-se do mais genérico à singularidade nacional.

Almeida Júnior realmente responde a essa demanda e quer fazer brotar a flor da nacionalidade. O problema é que a nação mal existia e restava se apoiar em idéias prontas e duvidosas. Numa sociedade muito pouco diferenciada e complexa, quase nada contribuía para pôr em xeque aquele movimento evolutivo que conduzia do mais bruto ao mais burilado, ainda que a gema se cristalizasse na figura do caipira. E a pintura, sem ser instrumento de interrogação e questionamento, apenas reafirmava o que já supunha conhecer. Mais do que arte, Almeida Júnior faz cultura — estende a outra área de expressão temas e problemas já delineados e que ele pouco ajuda a avançar ou a discutir. E penso que também este meu artigo — para além de minhas próprias limitações — comprova esse impasse, já que também ele se ocupa sobretudo de dados circunstanciais, que balizariam a pintura analisada.

No entanto, é muito esclarecedor observar como a radicalidade da arte de Dostoiévski — a recusa das idéias dadas e aceitas — leva-o a escarnecer essa ordem bem posta das coisas. O narrador de *Memórias do subsolo* ironiza cruelmente o mesmo Buckle que encantou boa parte de nossa melhor intelectualidade: “(...) proclamo com insolência que todos esses belos sistemas, todas essas teorias para explicar à humanidade os seus interesses verdadeiros (...) tudo isso não passa de logísti-

[38] Mário de Andrade. “O Aleijadinho”, em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975, p. 45.

[39] Mário de Andrade. “Obras novas de Cândido Portinari”. *O Estado de S. Paulo. Suplemento em rotogravura*, n. 134, 1939. Apud Domingos Tadeu Chiarelli. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.* — crítica de arte de Mário de Andrade. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, 1996, p. 162. Esse estudo é extremamente esclarecedor não só do pensamento plástico de Mário de Andrade — que, até onde eu saiba, nunca escreveu um texto especialmente dedicado a Almeida Júnior, embora o mencione em vários artigos — como também do papel que Almeida Júnior joga na sua visão sobre as artes visuais do país.

[40] “Almeida Junior”, op. cit., p. 79.

[41] Fiodor Dostoiévski. *Memórias do subsolo*. São Paulo, Editora 34, 2000, pp. 35-6 [tradução de Boris Schnaiderman].

ca! (...) afirmar, por exemplo, com Buckle, que o homem é suavizado pela civilização, tornando-se por conseguinte, pouco a pouco, menos sanguinário e menos dado à guerra. (...) Lançai um olhar ao redor: o sangue jorra em torrentes e, o que é mais, de modo tão alegre como se fosse champanhe”<sup>41</sup>.

Para fazer um jogo de palavras — mas talvez também para dialogar com elas — com as “idéias fora do lugar” de Roberto Schwarz, não me parece descabido afirmar que na obra de Almeida Júnior o limite era outro: as idéias estavam excessivamente no lugar. De tanto procurar por aquilo que nos determinava, ela termina por elogiar nossa própria incapacidade de transcendência e superação. Tudo conspirava para que a obra de arte fosse apenas a expressão de uma época e de um povo, sem em nenhum momento opor-se a esse movimento de exteriorização ou então constituir-se numa força razoavelmente autônoma que contribuisse para tornar mais complexa a idéia que fazíamos de nós mesmos. O acanhamento da sua pintura não advinha apenas de uma possível falta de talento do artista. Faltava principalmente ar à atividade artística.

Não é de estranhar portanto que desse elogio da nacionalidade — ainda que tingida de bandeirantismo — se desprenda uma tristeza e uma melancolia profundas, ao contrário da formidável alegria impressionista. O delineamento de uma face reconhecível para o país supunha um certo fatalismo e aceitação de nossa própria impotência. O método *interpretativo* de Taine — quaisquer que fossem os seus limites — passava a funcionar como *guia* para a criação artística. E o que, até certo ponto, poderia servir como desmistificação da produção de arte — a identificação das origens da obra de arte, livrando-a de inefáveis inspirações e intuições — terminava por se mostrar como uma decidida esterilização, quando colocado como norte a ser alcançado. Em outras palavras: o que estava posto no início — as origens — teria que ser necessariamente reencontrado ao fim na obra de arte, com o que se estabelecia um círculo vicioso impossível de romper. Também a pintura americana se viu, em determinado momento, prisioneira desse dilema. Enquanto artistas como Thomas Hart Benton e Grant Wood se esforçavam por obter uma pintura voluntariosamente diversa da européia e próxima do que seria o homem americano autêntico, pouco se avançou. No entanto, com Pollock e sua geração chegou-se efetivamente a uma arte diferenciada, e não apenas da produção européia. Com o expressionismo abstrato a própria experiência americana se ampliou, revelando possibilidades de significação e ruptura até então desconhecidas.

A pintura de Almeida Júnior desperta o interesse legítimo daqueles que buscavam uma arte nacional preocupada em interceptar a trama de relações que nos singularizava. E a influência do naturalismo e dos vários determinismos ajudou a delinear as correntes que teciam nossa realidade concreta. No entanto, se à arte bastasse o estabelecimento das condições em que surge, muito provavelmente ela não teria razão de ser, já que uma intranscendência de base paralisaria sua potência. A ênfase

nas circunstâncias que, bem ou mal, definem uma nacionalidade conduziu todas as tentativas de nacionalismo artístico a uma posição paradoxalmente combativa e *impotente*, dado que à arte cumpria não ir além de um solo estabilizado que ela ajudava a caracterizar e que, por sua vez, também a estabilizava e pacificava. E uma arte que deve, de antemão, fazer sentido tende necessariamente a contribuir para perpetuar sociedades em que as forças sociais são conduzidas a uma soma zero, pois um culturalismo as dispõe como um mosaico em que os antagonismos se convertem em contrastes próximos ao pitoresco. Boa parte da produção visual brasileira, ao menos até fins dos anos 1960, foi domesticada e diluída por problemas dessa natureza.

Por isso a luz de Almeida Júnior traz em si o que, do sol, a essa altura da história da arte, era apenas conservação e não ampliação: a luz rebatida, o calor que entorpece. O caboclo que pica fumo parece enlevado em seu afa-zer modesto. Talvez fosse mesmo possível vislumbrar aí um elogio da vida simples, um bucolismo de quem encontrou a justa medida no contato com natureza e vive em paz. Não estivesse também prestes a ser tragado por este sol paradoxal, que fala de crepúsculo em pleno meio-dia.<sup>42</sup>

---

RODRIGO NAVES é professor e crítico de arte.

[42] Para a realização deste artigo contei com a ajuda de muitas pessoas. Agradeço, em especial, a colaboração de Patricia Telles, Cauê Alves, Fernanda Peixoto, José Antonio Pasta Jr., Luiz Felipe de Alencastro, Margarida Sant'Anna, Maria Luíza Ferreira de Oliveira, Tadeu Chiarelli, Tânia Rodrigues, Tiago Mesquita e Vilma Arêas.

---

Recebido para publicação  
em 01 de agosto de 2005.

**NOVOS ESTUDOS**

CEBRAP

73, novembro 2005

pp. 135-148

---