



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RODRIGO LOURENÇO DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA NA  
FASE REGIONALISTA DE ALMEIDA JÚNIOR 1893-1899**

---

Londrina  
2019

RODRIGO LOURENÇO DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA NA  
FASE REGIONALISTA DE ALMEIDA JÚNIOR 1893-1899**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Margaret Marchiori Bakos

Londrina  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Santos , Rodrigo Lourenço dos Santos.

A construção da representação do caipira na fase regionalista de Almeida Júnior 1893 - 1899 / Rodrigo Lourenço dos Santos Santos . - Londrina, 2019.  
116 f. : il.

Orientador: Margaret Marchiori Bakos Bakos.

Coorientador: Charles Monteiro Monteiro.

Coorientador: Cláudia Eliane Perreiras Marques Martinez Martinez.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019.

Inclui bibliografia.

1. História social. - Tese. 2. Arte. - Tese. 3. Caipiras. - Tese. I. Bakos, Margaret Marchiori Bakos . II. Monteiro, Charles Monteiro . III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Estudos Sociais Aplicados. Programa de Pós-Graduação em História Social. IV. Título.

RODRIGO LOURENÇO DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO CAIPIRA NA FASE  
REGIONALISTA DE ALMEIDA JÚNIOR 1893-1899**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Margaret Marchiori  
Bakos  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Charles Monteiro  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande  
do Sul - PUC-RS

---

Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques  
Martinez  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 29 de abril de 2019.

Dedico este trabalho à minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família pelo apoio financeiro ao longo de todo o mestrado.

Aos professores Márcio Santos de Santana e Gabriel Giannattasio pelas observações realizadas na minha dissertação.

Gostaria de agradecer também ao professor Marco Antonio Neves Soares pelo incentivo à continuação da carreira acadêmica.

**“Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior [...].”**

Oswald de Andrade

DOS SANTOS, Rodrigo Lourenço. **A construção da representação do caipira na fase regionalista de Almeida Júnior 1893-1899**. 2019. 123f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta aos leitores uma interpretação da edificação da representação do caipira no final do século XIX, na cidade de São Paulo, com o auxílio da análise de imagens das obras da fase regionalista do pintor Almeida Júnior. Para tanto, buscou-se compreender o contexto histórico em que as obras foram produzidas, analisar as pinturas em seus aspectos artísticos e representativos e localizar as inter-relações entre os quadros e a sociedade paulista. A metodologia empregada dialoga com os estudos de iconografia de Erwin Panofsky e o conceito de “representação” consolidado por Roger Chartier. Tendo o realismo como ferramenta primordial para alcançar não só os olhos, mas também os corações e a mente de seu público-alvo, Almeida Júnior não apenas reforçou uma mentalidade que estava gradativamente aparecendo em São Paulo, como também inseriu o seu próprio ponto de vista no que tange ao modo das pessoas pensarem e agirem com relação à imagem do caipira.

**Palavras-chave:** Arte. Interior. Representação.



DOS SANTOS, Rodrigo Lourenço. **The construction of the representation of the caipira in the regionalist phase of Almeida Júnior 1893-1899**. 2019. 123p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

### **ABSTRACT**

This dissertation presents to the readers an interpretation of the construction of the representation of the caipira at the end of the XIX century, in the city of São Paulo, with the aid of the image analysis of the works of the regionalist phase of the painter Almeida Júnior. In order to do so, we sought to understand the historical context in which the works were produced, to analyze the paintings in their artistic and representative aspects and to locate the interrelationships between the cadres and the São Paulo society. The methodology employed dialogues with Erwin Panofsky's iconography studies and the concept of "representation" consolidated by Roger Chartier. Having realism as a primary tool to reach not only the eyes, but also the hearts and minds of its target audience, Almeida Júnior not only reinforced a mentality that was gradually appearing in São Paulo, but also inserted its own point of view in what refers to the way people think and act in relation to the image of the caipira.

**Key words:** Art. Country. Representation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> -	Saudade.....	31
<b>Figura 2</b> -	Retrato de José Ferraz de Almeida.....	33
<b>Figura 3</b> -	Retrato de Ana Cândida do Amaral Souza .....	34
<b>Figura 4</b> -	Apóstolo São Paulo.....	37
<b>Figura 5</b> -	Tarquínio e Lucrecia .....	37
<b>Figura 6</b> -	Estudo de nu masculino.....	38
<b>Figura 7</b> -	As Lavadeiras .....	39
<b>Figura 8</b> -	O Derrubador Brasileiro .....	42
<b>Figura 9</b> -	Arredores do Louvre .....	42
<b>Figura 10</b> -	Menino .....	43
<b>Figura 11</b> -	Retrato de Senhora.....	46
<b>Figura 12</b> -	Engenho de Mandioca .....	47
<b>Figura 13</b> -	Más Notícias .....	47
<b>Figura 14</b> -	A Tagarela.....	48
<b>Figura 15</b> -	Retrato de Moça.....	51
<b>Figura 16</b> -	Cozinha Caipira.....	52
<b>Figura 17</b> -	Recado Difícil.....	53
<b>Figura 18</b> -	Caipiras Negaceando.....	55
<b>Figura 19</b> -	Descanso do Modelo .....	56
<b>Figura 20</b> -	Leitura .....	56
<b>Figura 21</b> -	Independência ou Morte .....	79
<b>Figura 22</b> -	Amolação Interrompida .....	85
<b>Figura 23</b> -	Amolação Interrompida (estudo) .....	91
<b>Figura 24</b> -	Apertando o Lombrilho .....	93
<b>Figura 25</b> -	Nhá Chica .....	94
<b>Figura 26</b> -	Caipira Picando Fumo.....	97
<b>Figura 27</b> -	Caipira Picando Fumo (estudo).....	103
<b>Figura 28</b> -	O Violeiro .....	105
<b>Figura 29</b> -	Violeiro na Janela (estudo) .....	110

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I:</b>	<b>CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO II:</b>	<b>ALMEIDA JÚNIOR E A BUSCA POR RESPOSTAS.....</b>	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO III:</b>	<b>MUITO MAIS DO QUE UM SUJEITO SIMPLES: O CAIPIRA E O SEU MUNDO .....</b>	<b>55</b>
<b>CAPÍTULO IV:</b>	<b>CAMPO E CIDADE: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS .....</b>	<b>63</b>
<b>CAPÍTULO V:</b>	<b>UM CAIPIRA PARA QUEM? .....</b>	<b>75</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>104</b>
	<b>NOTAS .....</b>	<b>107</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>

## Introdução

Na presente dissertação investigaremos a construção da representação do caipira na cidade de São Paulo, no final do século XIX. Com base em algumas manifestações artísticas analisaremos e avaliaremos se houve uma idealização da figura desse indivíduo, ou uma busca por algo próximo da representação do real a partir da pintura. As fontes primárias utilizadas para a realização deste trabalho são as imagens dos quadros *Amolação interrompida* (1894), *Apertando o lombilho* (1895), *Caipira picando fumo* (1893) e *O violeiro* (1899).

As obras são de autoria do pintor brasileiro acadêmico-realista José Ferraz de Almeida Júnior e foram expostas, inicialmente, durante boa parte da década de 1890 em cidades brasileiras como São Paulo (no Ateliê Almeida Júnior e na Rua do Paredão) e Rio de Janeiro (na Escola Nacional de Belas Artes). A pintura *Caipira picando fumo* teve destaque no final do período da República da Espada (1889-1894) e as demais remetem ao início da República das Oligarquias (1894-1930) no Brasil. Naquele momento o país passava por grandes transformações, causadas principalmente pelas modificações nas estruturas políticas e econômicas.

O Realismo é um estilo artístico que surge na metade do século XIX na Europa e se destaca, especialmente, na pintura francesa. Os temas mais explorados nesse momento são as desigualdades e os grupos menos abastados, os quais estão em evidência nas pinturas como uma forma de denunciar as mazelas cometidas pelas classes dominantes.

Almeida Júnior, por meio de estudos e viagens que realizou pela França, teve um contato direto com esse realismo proposto pelos artistas franceses. Isso ficou evidente nas suas obras de cunho regionalista, sendo que algumas delas serão analisadas enquanto fontes, conforme mencionado anteriormente. Contudo, apesar de ter inserido essa influência europeia na sua arte, Almeida Júnior respeitou as características culturais do Brasil do final do século XIX adaptando às peculiaridades da história do país daquele período. Ao mesmo tempo em que estava fortemente ligado ao movimento acadêmico brasileiro, tinha suas raízes nas propostas europeias do realismo da primeira metade do século XIX.

O debate é altamente estimulante pelo fato de termos conseguido reunir autores de diversas áreas<sup>1</sup>, sendo que cada um deles abordou o tema de formas bem distintas, sobretudo no que diz respeito às reais intenções do artista no momento em que ele produziu as suas obras. Contudo, os autores acabaram ficando mais voltados aos aspectos artísticos e sociais, dando pouca atenção ao contexto histórico-cultural que favoreceu a mudança de temática do artista.

A periodização estabelecida vai ao encontro das transformações que aconteciam no Brasil no último quartel do século XIX, uma vez que esse período foi marcado por crises econômicas, conflitos como a Revolta da Armada (1891-1894), a Revolução Federalista (1893-1895) e a Guerra de Canudos (1896-1897), além da ampliação de novos poderes locais vinculados às propriedades de terras, bem como do cultivo do café. Será necessário também ir um pouco além do recorte cronológico para entender a mudança que ocorre, não só nas linhas artísticas dos pintores como também nas suas próprias visões acerca do universo que os rodeia.

Para alcançarmos uma interpretação satisfatória acerca da representação do caipira, constituída por Almeida Junior nas obras *Amolação interrompida*, *Apertando o lombinho*, *Caipira picando fumo* e *O violeiro*, teremos que percorrer três caminhos: compreender o contexto histórico em que as obras foram produzidas, analisar as obras em seus aspectos artísticos e representativos, e por fim, localizar as inter-relações entre as obras e a sociedade.

O gosto pela História da arte se deu no ano de 2011, na preparação para prestar o vestibular de 2012, fazendo o curso preparatório do Sigma em Londrina, onde tivemos o privilégio de ter aulas de História da Arte com o professor Ricardo Cavallini Fracalossi, que tinha como método construir uma conexão entre a História, enquanto disciplina, e o campo das artes visuais. O apreço pela disciplina de História da Arte se materializou na nossa monografia de TCC<sup>2</sup>.

Durante muito tempo a História da Arte no Brasil e, conseqüentemente, as obras que pretendemos analisar nesta pesquisa, estiveram ligadas aos “manuais” intitulados de *História da Arte no Brasil*, de Francisco Acquerone e *História da Arte Brasileira*, de Pietro Maria Bardi - para citar alguns exemplos. Tais obras tinham como meta organizar artistas e estilos com pouca (ou quase nenhuma) relação mais ampla com o contexto histórico-cultural. Os movimentos artísticos eram catalogados

de forma a compreender a História da Arte Brasileira como uma sucessão de tendências estéticas, com início e fim, sem o estabelecimento da importância cultural dos locais onde essas inclinações surgiram.

Com a ascensão do marxismo no Brasil, a História da Arte foi sendo gradativamente jogada na “periferia” da História. O cenário nos últimos 26 anos, com a entrada massiva da História Cultural dentro dos cursos de História das Universidades Brasileiras, nos trouxe a possibilidade de analisar fontes imagéticas, como as que propomos neste projeto, de uma forma mais plural. Produções como a de Jorge Coli *A violência e o caipira* de 2002, André A. Toral *No Limbo Acadêmico: comentários sobre a exposição Almeida Júnior- um criador de imaginários* de 2007, Karin Philippov *A saudade de José Ferraz de Almeida Júnior: uma análise dos aspectos iconográficos* de 2007, Anna Paula Teixeira Daher *A crítica de Almeida Jr. (1850-1899): sobrevivências e sintomas de violência em releituras contemporâneas* de 2015, para citar algumas, mostram que os estudos sobre a interpretação da vida desse artista, como de suas obras, ainda estão em evidência e com algumas lacunas que podem começar a ser preenchidas com a proposta desta dissertação.<sup>3</sup>

Apesar de alguns autores situarem o campo das artes visuais como sendo uma esfera que se encontra muito distante das possíveis interpretações históricas (aqui estamos nos referindo a autores marxistas “vulgares”, que ainda entendem a arte enquanto um instrumento exclusivo de dominação), acreditamos que elas podem ser um importante objeto de estudo no momento em que, ainda nos dias atuais, a pintura, a escultura e a arquitetura (só para citar alguns exemplos) são grandes transmissores de aspectos culturais de uma determinada época, que podem ser absorvidas a partir de um trabalho investigativo, o qual também pode ser feito pelo historiador.

Uma das visões de história que se pretende trabalhar nesta pesquisa está relacionada com a proposta que a Nova História Cultural nos coloca. Ou seja, interpretar e refletir acerca dos contextos históricos através do estabelecimento de conceitos como: a representação e o imaginário, a cultura popular, os discursos e a linguagem e as práticas culturais. No entanto, o diálogo que será estabelecido com essa corrente historiográfica vai deixar um pouco de lado os conceitos de discursos e a linguagem para dar um enfoque mais específico aos outros, uma vez que as

fontes que serão utilizadas para esse trabalho nos permitem construir uma ponte mais segura com essas interpretações.

As reflexões estabelecidas por Roger Chartier, no que diz respeito ao conceito de “Representação”, podem trazer uma base teórica interessante para uma parte da proposta a que se dedica esta pesquisa. Contudo, a sua utilização no que diz respeito à vida e à obra de Almeida Júnior se torna não muito eficiente, já que a circulação de informações e, conseqüentemente, interpretações sobre o autor durante a sua vida é um tanto escassa. Chartier (2002, p. 23) nos conduz a entender como os leitores de textos ou imagens estão constantemente estabelecendo uma relação entre o que estão absorvendo e o real, uma vez que:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real.

Definido o caminho e as ferramentas disponíveis para conseguir alcançar o objetivo proposto, cabe mostrar com quais domínios da História acontecerá o diálogo. Apesar de estarem situadas em campos distintos, tentarei estabelecer uma ligação entre a história cultural e a história social, uma vez que, tanto a fonte quanto o contexto histórico vão de encontro a esses domínios. Entendendo que a realidade social é estabelecida pelas representações do mundo social, Chartier (2002, p.28) enfatiza que:

Compreender estes enraizamentos exige, na verdade, que se tenham em conta as especificidades do espaço próprio das práticas culturais, que não é de forma nenhuma passível de ser sobreposto ao espaço das hierarquias e divisões sociais.

Com relação a esse aspecto, acredito que podemos pensar em uma História Cultural da Sociedade, por mais que alguns autores não concordem com essa junção e queiram delegar a cada uma dessas temáticas o seu valor próprio. Contudo, será necessário em alguns momentos flertar um pouco com a Nova

História, principalmente no momento em que for abordado o impacto das transformações que ocorreram no Brasil no final do século XIX, e seus respectivos desdobramentos no cotidiano das populações rurais do interior do Brasil.

No que diz respeito à análise das fontes, o método que será utilizado dialoga com a visão que foi estabelecida por Erwin Panofsky. Três níveis foram estipulados por esse autor: Conteúdo Primário (analisar a obra de forma descritiva); Conteúdo Secundário (interpretar os aspectos culturais contidos na obra); e Significado Intrínseco (buscar pistas na história pessoal dos envolvidos no processo de criação da obra, na técnica empreendida pelo autor da mesma e na cultura do período em que ocorreu a produção e a disseminação da obra, afim de se chegar a uma síntese sobre o assunto que está sendo debatido pelo pesquisador).

A obras que serão estudadas representam um dos símbolos que marcam a transição de Almeida Júnior do Academicismo para o Realismo. Elas transmitem diversas características devido à riqueza de detalhes que saltam aos olhos do espectador, que se vê diante de um trabalho artístico que visa reproduzir o mundo como ele é e não como alguns gostariam que fosse. Segundo Masanès (apud Courbet, 2007, p.45) “A imaginação na arte consiste em saber como encontrar a mais completa expressão de uma coisa existente, mas nunca supor ou criar a própria coisa.”

O Realismo, se comparado com os estilos de pintura anteriores a ele, demonstra certa obsessão com relação ao retrato do real, que vai além dos campos artísticos e acaba alcançando o campo das mentalidades no momento em que passa a ser inserido numa esfera de atuação do indivíduo com relação ao mundo.

Será feito um mergulho nos movimentos artísticos que influenciaram o trabalho de Almeida Júnior, para se estabelecer como o Realismo surge, contudo, será dada uma ênfase maior ao próprio estilo de Realismo que é produzido pelo artista brasileiro, ou seja, um Realismo que retrata o homem do interior. Além disso, algumas particularidades da vida do autor serão abordadas, como: infância, os primeiros estudos na adolescência, a vida adulta e a conseqüente inclinação para a temática regionalista na sua última fase artística.

Juntamente com as outras propostas já colocadas, tentaremos criar uma teia de reflexões que nos levem a uma ponte entre as obras do pintor e o contexto



histórico em que elas foram produzidas, estabelecendo assim, um encontro entre uma manifestação artística (que traz à tona um determinado cotidiano) e suas representações, a partir das interpretações que a pesquisa histórica nos permite.

A dissertação está dividida em cinco partes. Na primeira parte será realizada uma discussão mais aprofundada sobre os aparatos teórico-metodológicos que nos auxiliarão na presente pesquisa. Um breve balanço sobre a vida e a obra de Almeida Júnior é o assunto do capítulo II, trazendo um pouco das suas criações, visando mostrar como elas podem revelar algumas de suas facetas. No capítulo III o foco será direcionado para as características que constituem a figura do caipira, bem como, de que maneira as mesmas foram construídas ao longo dos tempos. Já em um quarto momento, faremos uma interpretação acerca das relações entre cidade e campo, tentando demonstrar que além de abismos, há também uma conversa mais próxima entre essas duas concepções de mundo. Por fim, temos a análise propriamente dita das fontes e, conseqüentemente, um esboço da nossa interpretação. A escolha desta estrutura tem como objetivo analisar pontos importantes ao longo dos três caminhos propostos na página onze, e assim alcançar uma interpretação satisfatória das fontes e, por conseguinte, algumas considerações finais plausíveis.

## **Capítulo I**

### **Considerações teórico-metodológicas**

Ao mostrar que o ofício do historiador é em alguns aspectos semelhante ao do investigador e do médico, Ginzburg (1989, p. 171) faz a ressalva de que “Uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos.” Diante disso, se torna crucial compreender que a maioria das culturas que existiram ao longo dos tempos, não conseguiram incutir totalmente uma única forma de conhecimento em seus respectivos períodos, por mais que algumas visões de mundo tenham sido criadas para atingir um estágio de dominação. Um exemplo disso é encontrado ainda nos dias atuais, na escolha da carreira que queremos seguir.

Pelo fato de vivenciarmos experiências distintas de acordo com as opções de trabalho que existem no nosso cotidiano, podemos ter uma percepção de um objeto ou mesmo de uma pessoa, totalmente diferente das de outras pessoas que estão inseridas na mesma sociedade. O ofício do Historiador, por exemplo, tem como um de seus principais requisitos: analisar de forma minuciosa e compreender como se deu as ações de homens e mulheres em um determinado período, assim como a construção do seu respectivo espaço. Para isso, ele dispõe de conceitos e categorias específicas, que podem ajudá-lo ao longo do seu trabalho.

Certeau (2002, p. 66) trata de uma possível operação historiográfica que tem como meta “Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.) *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura).”

Tendo isso em mente, devemos tentar preencher a maior parte das possíveis lacunas teórico-metodológicas que venham a surgir, e assim, romper algumas barreiras que possam aparecer na presente pesquisa. Começamos com um balanço do que entendemos por imagem e dos cuidados que o historiador deve ter com esse tipo de fonte.

Dentre as muitas definições que poderíamos nos pautar para esta dissertação, compreendemos que o significado que mais se aproxima da nossa proposta de entender o que é uma “imagem” dialoga com a ideia de uma “representação”, de algo ou de alguém através do desenho, da escultura, da pintura, etc.

Na historiografia, o direcionamento de olhares mais atentos para a imagem enquanto uma fonte histórica é um fenômeno relativamente novo, uma vez que o pontapé inicial se dá no final do século XX. Já a compreensão de que a arte pode ser entendida como uma forma de linguagem, estava em pauta não só no campo da História, como também, na maioria das Ciências Humanas (Antropologia, Filosofia, Sociologia) em meados do século XX.

Independentemente das diversas especificidades que uma imagem visual carrega consigo, devemos tentar interpretar, além da mensagem que está contida nela, os seus pactos de representação que autorizam o estabelecimento de uma possibilidade de entendimento e, conseqüentemente, uma possível interpretação, buscando chegar o mais próximo possível de uma hipótese plausível. Isso nos leva para um segundo estágio, que Starn (1992) refletiu como sendo as habilidades que temos em “compartilhar do conhecimento interno.” Levando essa problemática para o campo da arte, Froner (2005, p. 238) coloca que

[...] o estudo das manifestações artísticas deve procurar estabelecer um diálogo entre a imagem e o contexto social, recorrendo a todos os

documentos possíveis e disponíveis. É preciso ir buscar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representação, levando-se em conta o lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na realidade [...]

É necessário entender o contexto histórico em que foi produzidas as obras *Amolação interrompida* (1894), *Apertando o lombilho* (1895), *Caipira picando fumo* (1893) e *O violeiro* (1899) partindo das imagens que utilizamos das mesmas (que são as fontes desta pesquisa), de maneira a tentar escapar de uma influência quase que total dos aspectos biográficos do autor no processo de produção dos quadros, uma vez que todas as biografias de Almeida Júnior foram escritas no século XX. Apesar disso, não descartamos que alguns desses aspectos serão relevantes para a nossa interpretação, já que a trajetória de Almeida Júnior ganhará um certo destaque nesta dissertação, tentando estabelecer uma relação entre a sua carreira enquanto pintor e a sua vida privada.

O percurso contará com o apoio das interpretações acerca dos estilos de pintura que estavam em evidência no período; das tecnologias que beneficiavam ou prejudicavam a pintura naquele momento; dos conceitos então disponíveis dentro dos espaços em que o artista transitava; dos fenômenos políticos e geográficos que ocorreram no Brasil e mais especificamente na cidade de São Paulo, no final do século XIX. Todos esses aspectos são importantes para decifrar como se deu o processo de criação das obras, partindo inicialmente do meio ao qual estavam ligadas para posteriormente retornarmos a esse mesmo meio e alcançar as hipóteses finais no que diz respeito a sua pertinência, naquele momento da sociedade paulista.

Uma análise somente descritiva do objeto de estudo (no nosso caso, a construção da representação da figura do caipira em quatro obras do pintor Almeida Júnior) levaria a interpretação do nosso tema à uma base de medição de níveis, deixando de lado visões ou mesmo distorcendo as mesmas, que não corresponderem a um entendimento harmonioso e progressivo. Nossa proposta visa um caminho totalmente oposto, no momento em que buscará construir uma ponte entre as fontes selecionadas e a sociedade paulista no final do século XIX.

Visualizar que havia a existência de um discurso repleto de variações, uma vez que esse mesmo discurso se firmava em propostas que alternavam entre

semelhanças e diferenças, podem ser contributos essenciais para se entender a sensibilidade dos sujeitos históricos envolvidos. Froner (2005, p. 238), mostra que no campo da História a união faz a força “Assim é a História: não é o contexto, a sensibilidade, o tempo, a obra ou o artista separados por um abismo, mas a união destas partes no tempo desta união ou de sua investigação.”

Já na História da Arte (sendo um dos campos que pretendemos estabelecer um diálogo) temos um cenário um pouco diferente. Para uma grande parcela dos estudiosos que não se debruçam nesse tipo de temática, ela é relegada a um segundo escalão nos estudos de História; para uma outra parcela, ela seria os resultados incompletos da Estética e para uma outra parcela significativa, ela se limitaria a um conhecimento paralelo repleto de ciladas. Nossa postura, no entanto, enxerga no diálogo com a História da Arte, a possibilidade do entendimento das conexões, oposições e arquétipos que são próprios do mecanismo de circulação dos sentidos.

Podemos dizer que, mesmo com as diferenças claras que foram colocadas anteriormente, segundo Kern (1996, p. 106) “Tanto a História da Arte como a História estudam a arte e a rede intrincada de relações sociais com a qual ela se vincula, buscando identificar o papel dela (arte) na sociedade, bem como a sua significação.”

É necessário também reconhecer que uma História da Arte não pode mais ser vista como uma linha de sucessões e progressos. Um outro olhar com relação a historicidade da arte deve ser estipulado. Os estilos, em um primeiro momento, e posteriormente os movimentos artísticos, devem ser entendidos de uma maneira mais flexível. Suas durabilidades foram distintas e a convivência dos mesmos se deu em alguns momentos de forma pacífica e em outros, de maneira conflituosa. Desse modo, a História da Arte não se reduz a uma interpretação que coloca os artistas e suas respectivas produções em uma única fileira, mas sim como algo que foi construído com o auxílio de várias fileiras que se sobrepõem em alguns casos, e em outros estabelecem uma relação de trocas.

Isso é indispensável para tentar interpretar de que forma os estilos e os movimentos artísticos europeus contribuíram para a arte brasileira que foi realizada no século XIX. Como de costume, a aparição de diálogos com os movimentos

artísticos europeus ocorreu de forma tardia no Brasil. Durante boa parte do século XIX, há flertes com o neoclássico e o romantismo de forma simultânea. Já na metade da década de 1880 surge o interesse pelo realismo, impressionismo e simbolismo (para citar alguns exemplos).

Tratando especificamente da arte produzida no século XIX no Brasil (pois é o período que o nosso recorte cronológico remonta), Pereira (2012, p.101) nos alerta sobre duas armadilhas que ainda insistem em permanecer nos estudos atuais

Não me parece correto [...] continuar estudando – como ainda acontece hoje – a nossa arte do século XIX nas dicotomias tradicionais: o fechamento da Academia de um lado e a abertura a novos temas e novas técnicas fora da Academia; ou ainda, a produção brasileira alienada da realidade do país, imersa numa narrativa histórica fantasiada, em oposição ao olhar estrangeiro, que revelaria com maior realismo a paisagem e a vida cotidiana do país.

No entanto, devemos ressaltar que boa parte dos sistemas locais de manufatura artística eram constituídos sobre bases conflituosas. Isso ocorria tanto no espaço acadêmico quanto fora dele. Os embates, em sua grande maioria, não eram pautados por combates ideológicos, mas sim por uma busca de um mercado ainda limitado naquele contexto. Isso pode ser verificado na disputa que houve no início do período republicano entre positivistas e modernos no que tange a renovação da Academia.

Nas ligações sociais que são constituídas tanto nos processos de encomenda quanto nos procedimentos de criação, nas conexões entre os textos e as imagens, nas razões ritualísticas, nos mecanismos pedagógicos e nas formas de exibição com seus aparatos, se encontram os indícios que podem ser coletados e organizados por um pesquisador atento, seja ele um historiador da arte ou um historiador de outra temática que irá se apoiar nesses vestígios para a resolução do problema que foi elaborado por ele.

Passemos agora para algumas considerações sobre a obra de arte (no nosso caso a pintura) enquanto uma produção humana que pode nos trazer informações relevantes sobre um determinado período da história e suas respectivas mensagens. Para Fabris (1995, p. 11)

A obra de arte como estrutura significativa permite, sem dúvida, que dela se extraiam elementos analíticos que nos revelam visões de mundo peculiares, mas não se pode esquecer que tais visões se estruturam a partir das leis da representação plástica, de meios semânticos próprios, que não podem ser confundidos com outros instrumentos e outras práticas.

Entendendo que há diversas maneiras de se interpretar as leituras tanto de textos como de imagens, Chartier (2002, p. 61) considera que

Concebidos como um espaço aberto a múltiplas leituras, os textos (e também todas as categorias de imagens) não podem, então, ser apreendidos nem como objetos cuja distribuição bastaria identificar nem como entidades cujo significado se colocaria em termos universais, mas presos na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente.

Para interpretar os códigos não-verbais que estão inseridos em uma obra de arte, é necessário em um primeiro momento a identificação do tema. Isso é alcançado quando estabelecemos um recorte cronológico e distinguimos a produção artística que escolhemos, de suas possíveis origens e de outras manifestações artísticas que ocorreram no mesmo período. Refletir de maneira cuidadosa as ligações entre o autor e a sua criação, entre a criação e o seu tempo e entre as diversas criações do mesmo período, demanda um certo afastamento por parte do pesquisador do seu objeto de estudo. Isso deve ocorrer uma vez que a inclinação para se estabelecer valores universais deve ser abolida da nossa escrita.

O segundo passo é dado quando analisamos os modelos de interpretação do mundo visível nesse mesmo momento da história, para formular hipóteses que nos levem as motivações da produção de uma obra de arte. Os comportamentos sociais, que muitas vezes derivam de processos inconscientes, ou então de preceitos morais internalizados, podem nos dar pistas sobre as combinações ou conflitos de pensamentos de uma determinada época, independentemente do objeto que estamos estudando.

É importante ressaltar que os dispositivos auxiliam as camadas de pensamentos a se tornarem um determinado grupo de agentes históricos. Os traços

fundamentais de sua composição não podem ser vistos como os detentores de uma forma de pensar superior, mas sim como uma das formas de pensar que são encontradas em um determinado período. Isso se torna necessário, para fugirmos do conceito de mentalidade utilizado por sociólogos e historiadores dessa temática.

Num terceiro momento, devemos examinar como se dá a relação entre as fontes literárias e as tradições do mesmo período e suas possíveis influências na manifestação artística, convergindo assim para a determinação dos símbolos. Nesse ponto, é necessário mostrar quais são as circunstâncias que favorecem a transmissão de recomendações por parte das instituições que avaliam e, de certa forma, legitimam o valor de uma obra de arte.

No final do século XIX, o aspecto realçado no parágrafo anterior é personificado no papel das academias e escolas de arte na Europa e, no caso do Brasil, da Academia Imperial de Belas Artes que com o advento da República no final da década de 1880, passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes. Todas essas instituições escolares atuavam de forma decisiva em diversas esferas da cultura de seus países, cada uma contendo as suas especificidades.

Por fim, fazer uma imersão nos comportamentos sociais, com as práticas religiosas e as filosofias em vigor na época que estamos debatendo, podem ser elementos úteis para modificarmos o olhar inicial sobre o objeto de estudo, que normalmente é pautado por interpretações particulares, carregadas de estereótipos. Sinalizar o local onde as interpretações foram realizadas, tanto do período que estamos estudando quanto aquelas que foram realizadas posteriormente, se tornam mecanismos primordiais no exercício de distanciamento.

Essas “quatro fases” culminam na interpretação de que são múltiplas as relações que as pessoas ou os grupos conservam com o mundo social. Chartier (2002, p. 169) mostra isso quando coloca que

[...] primeiramente, as operações de recorte e de classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível, “presentificam”, a coerência de



uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder.

O que foi exposto nos parágrafos anteriores, se aproxima, de certa forma, de algumas teorias e metodologias propostas por historiadores e historiadores da arte no século passado. Um exemplo disso se dá na proposta de que em um primeiro momento devemos beber na fonte da Iconografia. Ela foi definida por Panofsky (1982, p. 19) como sendo “o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo de diferente da sua forma.” O mesmo Panofsky (2014, p. 26) também mostrou como se deve proceder o processo de interpretação e organização do material coletado

O primeiro passo é, como já foi mencionado, a observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos. A seguir, cumpre “descodificar” os registros e interpretá-los, assim como as “mensagens da natureza” recebidas pelo observador. Por fim, os resultados precisam ser classificados e coordenados num sistema coerente que “faça sentido”.

Aliado a isso, achamos oportuna a utilização do conceito de “Representação” do historiador francês Roger Chartier. Vejamos algumas questões relevantes que devem ser levantadas sobre esse conceito.

Entendemos, primeiramente, que a representação é a ferramenta utilizada por uma pessoa, ou um grupo de pessoas, que concede, edifica, fabrica ou desenvolve um sentido para o mundo social. São conferidos a ela uma dupla orientação, ou melhor dizendo, uma dupla incumbência.

Ela pode reconduzir para um determinado momento uma ausência. Nesta primeira incumbência, a representação tem a capacidade de exibir algo que se encontra ausente (uma pessoa, um objeto ou mesmo um pensamento), trocando ele por uma imagem que se encontra apta a representá-lo de maneira adequada. Em outras palavras, representar é constituir um conhecimento sobre algo ou alguém com o auxílio de uma mediação. Isso pode ser visto em pinturas, textos, ações, em algumas ilustrações, em formas de comunicação com traços distintivos como as adivinhações, insígnias, contos ou parábolas.

Sua segunda incumbência seria apresentar as particularidades da sua presença como imagem, estabelecendo na pessoa que dirige seu olhar à ela um observador. Nesse momento, ocorre a exibição de uma presença, o aparecimento para um auditório de alguém ou de algo. Esse mesmo algo ou alguém, é quem estabelece a sua própria representação. A imagem e sua alusão se encontram unidas, se confundem, se apoiam uma na outra. Como veremos nos capítulos IV e V, esse aspecto dialoga, de certa forma, com a proposta do realismo de retratar o real sem idealizações.

Cabe lembrar que há dois aspectos indispensáveis, sem os quais não podemos compreender a relação de representação. Um deles, diz respeito ao entendimento do signo como signo, estabelecendo a distinção da coisa significada. Já o outro, dialoga com a presença de acordos partilhados que regulam a vinculação de um signo com a coisa.

Com tudo o que foi debatido até agora, encaminhamos os últimos olhares para o sinuoso trajeto que nos leva às possíveis interpretações de uma obra de arte (no nosso caso, uma pintura).

Devido a incapacidade que temos de fazer com que o nosso entendimento de uma obra de arte seja percebido na sua totalidade por outras pessoas, nos pautamos em compreensões já estabelecidas por outros autores a fim de que o nosso entendimento se aproxime de algo plausível. Em outras palavras, apenas conseguimos transmitir a nossa interpretação de uma manifestação artística, quando refletimos a partir de uma exposição ou uma descrição verbalizada já existente dessa mesma obra.

A escolha de um tipo de interpretação em detrimento de tantas outras que se encontram disponíveis, deriva do realce que elegemos para a nossa pesquisa e que irá ditar o rumo da nossa escrita. O tipo de escrita que optamos por utilizar, simboliza também (em menor escala) a nossa reflexão sobre a interpretação que elegemos em nossa pesquisa. Baxandall (2006, p. 43) dá um exemplo do que foi dito neste parágrafo, que se aproxima do nosso objeto de estudo, uma vez que analisamos imagens de pinturas

Quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si quanto uma representação que temos dele mediada por uma descrição parcialmente interpretativa.

Nós, enquanto pesquisadores, também devemos buscar em uma obra de arte os significados que se encontram fora do estabelecimento de sua materialidade. Ou seja, aquilo que está oculto em um primeiro momento, mas que começa a ganhar cores vivas no mergulho interpretativo sobre a história do processo de construção dessa manifestação artística. Existe também a possibilidade que se apresenta no momento em que nos aproximamos de uma suposição contundente, acerca da recepção da obra por parte dos seus observadores.

A intenção que se encontra por trás de uma obra de arte, não pode ser vista apenas como parte integrante de uma narrativa mental do período, mas sim como uma ponte que liga essa manifestação artística e o seu contexto de produção, com aspirações a um estabelecimento de suposições no que diz respeito aos motivos que levaram o autor a agir daquela forma, e não de outras formas também disponíveis no mesmo período.

É nas ações do autor, enquanto sujeito histórico, que podemos encontrar as melhores pistas para o entendimento da sua atuação enquanto artista. Baxandall (2006, p. 159) realça essa questão quando coloca que “Em todas as épocas, os pintores desenvolveram capacidades e aptidões visuais específicas da profissão e, naturalmente, esses modos particulares de ver têm grande influência na pintura que produzem.”

Todos esses desdobramentos dependem em maior ou menor grau da resolução de dois problemas: a noção de “influência” e a “disparidade cultural”, que o historiador enfrenta em seus estudos sobre as manifestações artísticas do passado.

Esses dois pontos são singulares e essenciais para a nossa pesquisa, por se tratar de pinturas realizadas no final do século XIX no Brasil. Aceitar, em um primeiro momento, de peito aberto e de forma definitiva, a imposição que ainda encontramos em diversos trabalhos sobre a fase regionalista de Almeida Júnior, de uma ideia de influência quase que total do realismo francês, além de adentrar em

um terreno pantanoso, mantêm vivo o espírito de uma história da arte linear e progressiva que laboriosamente queremos abandonar.

O que foi colocado no parágrafo anterior poderá ser observado no último capítulo desta dissertação, quando iremos observar que aquilo que Philippov (2007) ressalta em algumas pinturas do realismo europeu como sendo “um mecanismo de denúncia social”, não pode ser transferido para as telas com temática regionalista de Almeida Júnior. Baxandall (2006, p. 101-102) aponta para a maldição contida na ideia de influência

A palavra “influência” é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influência: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta.

As relações entre um tipo específico de pintura e a sua importância na construção de trabalhos posteriores nos mostram que as posições não são fixas, elas estão em constante mudança. Tanto a técnica quanto a temática são reformuladas, e assim, os artistas que bebem em fontes anteriores ou mesmo contemporâneas ao seu período modificam a sua forma de enxergar a sua arte e, conseqüentemente, o mundo que os cerca. Mesmo a ideia de tradição deve ser observada com cautela, uma vez que Baxandall (2006, p. 105) tem uma opinião um pouco diferente a cerca deste conceito

[...] não considero a palavra ‘tradição’ como uma espécie de gene cultural estético. Entendo-a antes como uma visão especificamente analítica do passado, que se relaciona de modo ativo e recíproco com um conjunto de aptidões e habilidades passíveis de serem adquiridas na cultura que tem tal visão.

Também devemos tomar cuidado com os detalhes que nos são apresentados, quando procuramos conceitos ou mesmo categorias que possam nos aproximar com mais cautela do período que estamos estudando. Quando compreendemos as ideias de um determinado tempo, não podemos ser

contaminados pelas adaptações das mesmas no nosso tempo presente. É necessário respeitar as diferenças culturais.

## **Capítulo II**

### **Almeida Júnior e a busca por respostas**

No tocante ao debate historiográfico sobre as biografias voltadas exclusivamente para a vida e a obra de Almeida Júnior, foram encontradas, até o presente momento, três publicações no formato de livro e uma produção de cunho acadêmico, todas elas realizadas por autores que não eram ou não são historiadores: *Almeida Junior. Sua vida e sua obra* (1946) de autoria de Gastão Pereira da Silva; *Almeida Junior. O romance do pintor* (1985) de autoria de Vicente

de Paulo Vicente de Azevedo; *José Ferraz Almeida Junior. Coleção Mestres das Artes no Brasil* (1999) (obra voltada para o público infanto-juvenil) de autoria de Nereide Schilaro Santa Rosa e, por fim, *Reverendo Almeida Júnior* (1980) de autoria de Maria Cecília França Lourenço (Dissertação de Mestrado).

Todas essas obras, em maior ou menor grau, procuraram, segundo Perutti (2007, p. 41) construir a figura de Almeida Júnior enquanto um “Fundador de um certo repertório imagético sobre São Paulo, de uma iconografia que toma os brasileiros e paulistas como protagonistas, e mais: sua história de vida seria parte constitutiva de uma certa história do Estado.” É no balanço realizado por essa autora que vamos nos apoiar para debater alguns aspectos sobre a vida e a trajetória do pintor ituano.

Para fazer um rápida interpretação da vida e da obra de Almeida Júnior, enfatizando a sua carreira, selecionamos neste capítulo alguns aspectos da sua vida que enxergamos como relevantes para a presente dissertação. Esses “recortes” são vistos como essenciais para Borges (2008, p. 220) uma vez que “Ao narrar os acontecimentos de uma vida, seja em um verbete para uma enciclopédia, seja em uma biografia do tipo ‘mergulho na alma’, os fatos passam por uma seleção permanente, pois não há outra forma para narrar uma vida a não ser selecionando o que nos parecer significativo.”

Tomamos ainda a liberdade de não nos atermos completamente a uma certa “maldição” chamada linearidade, que segundo Borges (2001, p. 6), vai de encontro com a formulação de uma importante pergunta “Quando começa e quando termina o percurso de uma vida? Temos que pensar nas duas pontas: o estudo de uma vida deve passar inevitavelmente pelas origens familiares, embora não necessariamente a narração deva começar por aí.”

Tendo em vista o que foi debatido até agora nesse capítulo, se faz necessário a formulação de algumas perguntas. Até que ponto a figura de patrocinadores na trajetória de Almeida Júnior foi o único fator determinante para suas conquistas na esfera artística? O contato com as tendências artísticas européias contribuíram em que medida para a sua “conversão” ao Realismo? Em algum momento antes da sua fase regionalista houve uma inclinação para composições ausentes de idealizações? As respostas para essas perguntas, no

decorrer deste capítulo, podem nos auxiliar no entendimento de como os locais em que o artista transitou indicavam os rumos que ele tomaria na sua fase regionalista e, conseqüentemente, na sua construção da representação do caipira.

José Ferraz de Almeida Júnior foi assassinado a facadas por um parente distante no dia 13 de novembro de 1899. O crime ocorreu em uma rua próxima ao Hotel Central na cidade de Piracicaba, localizada no interior do estado de São Paulo.

Uma das motivações levantadas e que, de certa forma, permeia os estudos sobre o final da vida do artista, coloca que o delito teria sido causado por uma relação extraconjugal entre o pintor e sua prima Maria Laura do Amaral Sampaio, então casada com José Sampaio de Almeida, que teria sido descoberta pelo último por meio de uma volumosa correspondência de Maria Laura com Almeida Júnior, encontrada pelo marido traído. A mesma correspondência que faz com que o observador da obra *Saudade* (figura 1) sinta o sentimento da ausência de alguém, pode ser também o combustível para a ira e, conseqüentemente, a morte de uma pessoa.



**Figura 1** - Saudade, 1899, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 101 x 197 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Contudo, a relação entre o fazendeiro e o artista não estava atrelada somente a questões de infidelidade. Almeida Júnior teria emprestado uma soma em dinheiro para José Sampaio no final da década de 1890, uma vez que, o último passava por um período de dificuldades econômicas. Entretanto, a possibilidade do crime ter sido ocasionado em função da dívida que existia entre os dois é pouco explorada pelos biógrafos que se debruçaram na vida e na carreira de Almeida Júnior.

José Sampaio se utilizando de uma arma branca golpeou Almeida Júnior, que teria tentado se defender e, em consequente, revidar com uma arma semelhante a de seu algoz, contudo, o artista acabou falecendo em virtude dos ferimentos, no mesmo local onde se deu o embate. Em um período onde o vislumbre



de um futuro, não muito distante, estava presente nas ideias relacionadas ao progresso e a modernização, temos na busca pela redenção da honra, uma manifestação clara de práticas que remontam tanto ao período colonial quanto ao imperial.

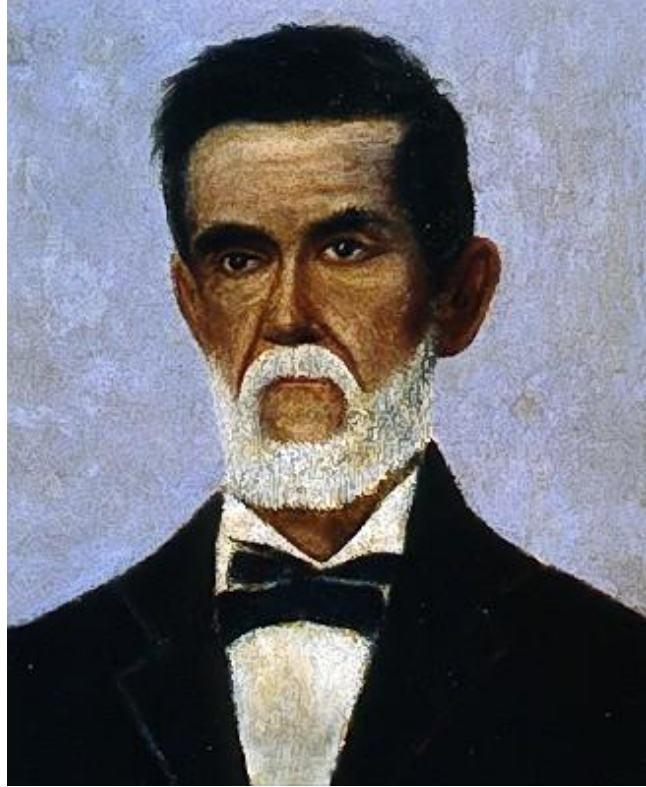
Muitos desses caipiras que foram retratados como sujeitos isolados nas pinturas de Almeida Júnior, não dialogavam com o momento vivido pelo seu criador, uma vez que o pintor circulava entre o ambiente rural e o urbano e se acontecia algum tipo de isolamento por parte do artista (ainda que temporário) ele se dava na cidade e não no campo.

Como a maioria dos habitantes que viviam no interior do Brasil no século XIX, Almeida Júnior provavelmente teve uma formação inicial religiosa, pautada no catolicismo, tendo sido batizado poucos dias após o seu nascimento. Na infância teria dividido suas atenções entre a sua formação básica nos estudos e a sua atuação na Igreja Matriz de Itu como ajudante do padre local, tendo como uma de suas funções tocar o sino da Igreja.

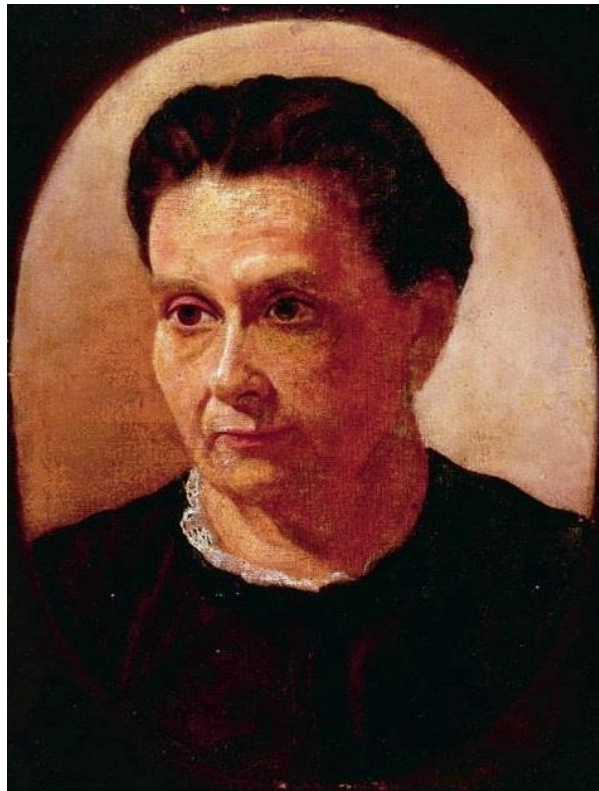
Ainda na sua mocidade, as boas relações que tanto o futuro pintor quanto a sua família mantinham com pessoas influentes da região, favoreceram o início dos seus estudos mais voltados para a pintura. Segundo Perutti (2007, p. 49)

Miguel Correa Pacheco, pároco da Matriz de Nossa Senhora da Candelária [...] Foi o padre quem obteve, numa coleta pública, o dinheiro suficiente para que Almeida Júnior, na época com 19 anos de idade, pudesse embarcar para o Rio de Janeiro.

A viagem ao Rio de Janeiro carregava consigo (entre outros objetivos) a esperança de uma melhoria nas condições financeiras da família de Almeida Júnior, que naquele momento se encontrava desprovida de posses. Apesar de seu pai José Ferraz de Almeida (figura 2) e sua mãe Ana Cândida do Amaral (figura 3) serem provenientes de famílias tradicionais, e que durante um longo período de sua história se encontravam estabilizados financeiramente, as condições econômicas da família naquele momento não eram favoráveis.



**Figura 2** - Retrato de José Ferraz de Almeida, s.d., Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 38,2 x 46,1 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



**Figura 3** – Retrato de Ana Cândida do Amaral Souza, s.d., Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 38 x 49 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ainda no que diz respeito ao pai de Almeida Júnior, ele teria sido um pintor pouco prestigiado na região de Itu e tinha no ofício de fiscal da Câmara Municipal, dessa mesma cidade, boa parte da renda mensal que servia para sustentar a sua família. Essa profissão no final do século XIX não era vista com muita importância pela sociedade do período, logo, sua remuneração era infinitamente mais baixa do que outras ocupações então vigentes naqueles tempos ligadas à política e à economia.

Inseridos em um contexto adverso, os pais de Almeida Júnior vislumbravam na figura de seu filho a possibilidade de uma carreira como artista, estabelecendo assim, uma saída para os seus problemas econômicos que não fosse pelo casamento.

Iniciando os seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes em 1869, Almeida Júnior, ao longo do curso que realizou nesta instituição, teria sido aluno do pintor brasileiro Vítor Meireles de Lima e do pintor francês Jules Le Chevrel. Perutti (2007, p. 51) nos mostra como foi a rotina de estudos de Almeida Júnior durante a sua permanência na AIBA

Para se ter alguma ideia do que Almeida Júnior aprendera naqueles anos, cumpre destacar as disciplinas nas quais se inscreveu. Em 1871, solicitou matrícula em Matemática Aplicada, Desenho Geométrico, Desenho Figurado e Modelo Vivo e, em 1872 em Pintura Histórica e, novamente, Modelo Vivo, cursos realizados até 1874. Nesse mesmo ano, matriculou-se também no curso de Estética. Este constituía o currículo padrão das instituições de arte acadêmica, seguindo o modelo da *École des Beaux-Arts*, em Paris.

Sua origem rural e humilde se manifestava na possível timidez com que era vista as suas relações com outros alunos e também com os professores na AIBA, contudo, as premiações que recebeu tanto de exposições quanto de concursos que participou ao longo de sua carreira acadêmica nessa instituição nos mostram que a sua dedicação era bastante intensa aos estudos e, conseqüentemente, também enquanto pintor.

Já próximo do final do século XVIII, a maioria das instituições ligadas à produção e ensino de arte na Europa tinham como seus principais cânones na pintura: a relevância concedida ao desenho como um primeiro estágio para se alcançar o objetivo final de uma pintura; o ateliê como um espaço primordial para o trabalho do artista; a utilização constante de modelos para a execução de uma obra e a inclinação para uma temática histórica nos quadros, tendo nas representações do passado da nação uma de suas principais inspirações.

O modelo europeu foi, de certa forma, importado para o Brasil e teve na AIBA uma certa vida longa e fértil. Com exceção da última característica mencionada no parágrafo anterior (tendo em vista que mais adiante veremos que a utilização de um tema histórico por Almeida Júnior ocorreu em poucas ocasiões), Almeida Júnior ao longo de sua carreira levou consigo essas regras gerais em praticamente todas as suas produções.

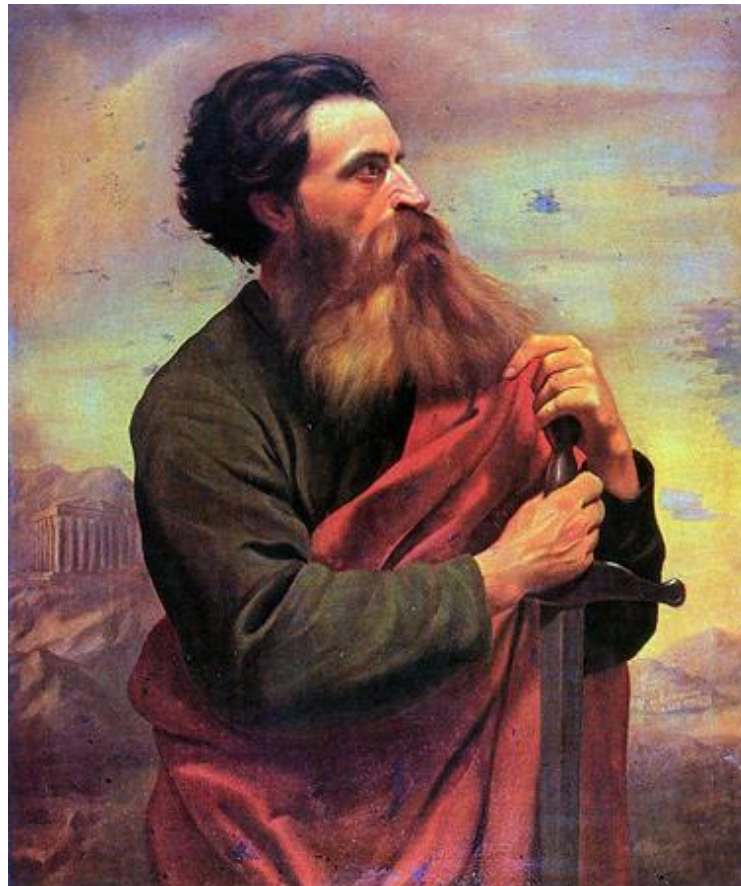
Cabe lembrar que o conceito Acadêmico para a historiadora da arte Sonia Gomez Pereira (2012) não está relacionado com um movimento artístico, mas sim com um “modo específico de ensino e produção artísticos”, pautado por uma afeição a um sistema específico de regras.

Ainda no tocante aos padrões estabelecidos, na pintura pelas instituições acadêmicas ligadas à arte na Europa, e que influenciou o modelo estabelecido no Brasil representado pela AIBA, temos no movimento Neoclássico (que tinha como uma de suas premissas a busca por parte do pintor de um saber que o ajudaria a construir uma representação do passado mais fidedigna e, portanto, mais próxima do que realmente teria ocorrido) uma fonte constante de influência.

O conhecimento da literatura então vigente no período que estava sendo retratado pelo artista e o contexto histórico em que o evento se deu, eram ferramentas imprescindíveis no processo de construção da obra. Perutti (2007, p. 52) realça que havia

uma hierarquia entre os gêneros pictóricos, que deve ser levada em conta para compreendermos o tipo de pintura realizada por Almeida Júnior nesse período inicial de sua carreira. [...] O artista deveria pintar histórias, aqui entendidas como cenas de grandes narrativas, sejam elas bíblicas, mitológicas, ou do passado da nação (as *pinturas históricas*). Além disso, as pinturas com figuras humanas eram mais apreciadas do que as que traziam apenas objetos ou elementos da natureza, como as paisagens ou naturezas-mortas.

As temáticas religiosas (figura 4) e antiguidade romana (figura 5), bem como alguns estudos de figuras humanas (figura 6) são algumas das marcas do começo da carreira do pintor. Chama a atenção o fato de que no início de sua carreira não encontramos nenhuma pintura com temática histórica, sendo esse gênero um dos mais requisitados pela AIBA naquele período. Somente duas décadas após a sua conclusão do curso nesta instituição é que o artista iria se debruçar em uma temática histórica para a produção de um quadro.



**Figura 4** – Apóstolo São Paulo, 1869, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 77 x 97 cm. Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (Itu, São Paulo).



**Figura 5** – Tarquínio e Lucrecia, 1874, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 90 x 72 cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

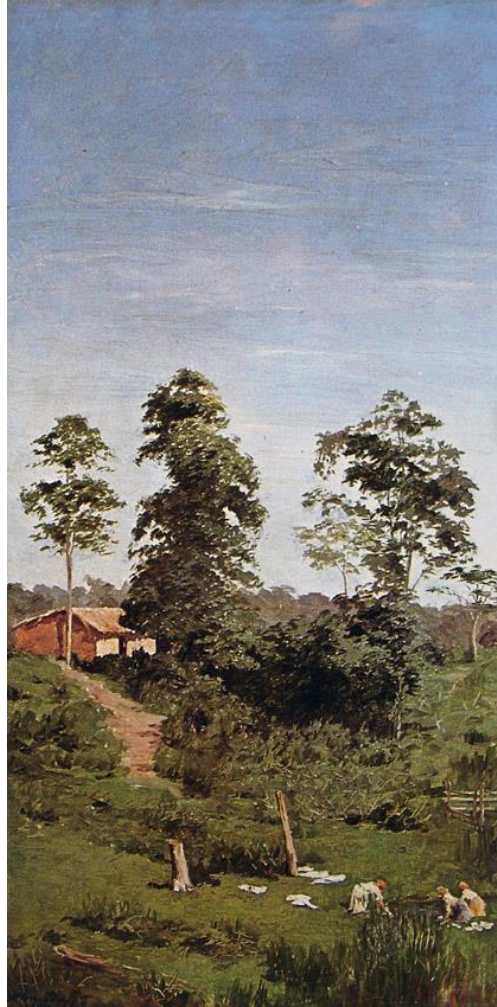


**Figura 6** – Estudo de nu masculino, s.d., Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O curso na AIBA foi finalizado em 1875. Retornando para sua cidade natal (Itu/SP) Almeida Júnior estabeleceu seu ateliê em um sobrado. Nesse período, o artista teria publicado alguns anúncios em um dos jornais da cidade, em que se oferecia para trabalhos relacionados com pintura. Segundo Nascimento (2010) essa prática, na época, era “uma atividade incomum”.

Os primeiros trabalhos que foram encomendados nesta fase da carreira do pintor estavam mais direcionados para a temática de retratos. Porém, temos alguns exemplos, já nesse período, das primeiras empreitadas como pintor de paisagens (figura 7), em que a figura do camponês já se encontrava representada (mesmo que em uma escala menor). Essa representação não se encontrava no catálogo de temáticas que o ensino acadêmico previa para seus alunos.

Cabe ressaltar que o retrato foi uma de suas principais fontes de renda ao longo de sua vida enquanto pintor, apesar da temática regionalista ser o enfoque desta dissertação. Entre a sua conclusão do curso na AIBA e a sua ida a Paris para um novo ciclo de estudos, Almeida Júnior trabalhou em Itu por pouco mais de um ano, realizando na maior parte do tempo retratos de pessoas ligadas à política de Itu e também de São Paulo.



**Figura 7** – As Lavadeiras, 1875, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 42 x 82 cm. Coleção particular.

Não encontramos, entre os pesquisadores que se debruçaram na vida e na obra de Almeida Júnior, algo mais concreto sobre as reais motivações que levaram o imperador Dom Pedro II a patrocinar do seu próprio bolso a ida do pintor à França, bem como a estadia em Paris e os respectivos gastos que Almeida Júnior teve na *École des Beaux-Arts*. Nem vamos nos estender nesse assunto, uma vez que concordamos com Perutti (2007, p. 54) quando a mesma coloca que

Independentemente da situação específica na qual Pedro II teria reconhecido o talento de Almeida Júnior, o importante nesse fato é que o artista só foi a Paris graças a um amparo pessoal do Imperador, que agiu



diretamente em seu benefício sem que o pintor tivesse prestado o concurso para concorrer à bolsa.

Desde 1845 o Prêmio de Viagem à Europa era dado para aqueles artistas que se destacavam nas Exposições Gerais de Belas Artes, que eram realizadas na AIBA.

O ituano que nasceu no dia 8 de maio de 1850, se deparava naquele momento com um novo mundo, pelo menos em termos artísticos. O pintor chegou em Paris em 1876, contudo, somente em 1878 é que o pintor teria iniciado os seus estudos na École des Beaux-Arts. Nesse ínterim, Almeida Júnior planejou uma preparação para o curso na instituição parisiense, tendo tido aulas particulares com Alexandre Cabanel. Curiosamente, Almeida Júnior voltou a ter aulas com o seu antigo mestre na École des Beaux-Arts. A oportunidade de estudar por um longo período em uma das maiores instituições artísticas da Europa naquele momento, segundo Simioni (2005), era um feito que poucos “artistas patricios” conseguiram alcançar.

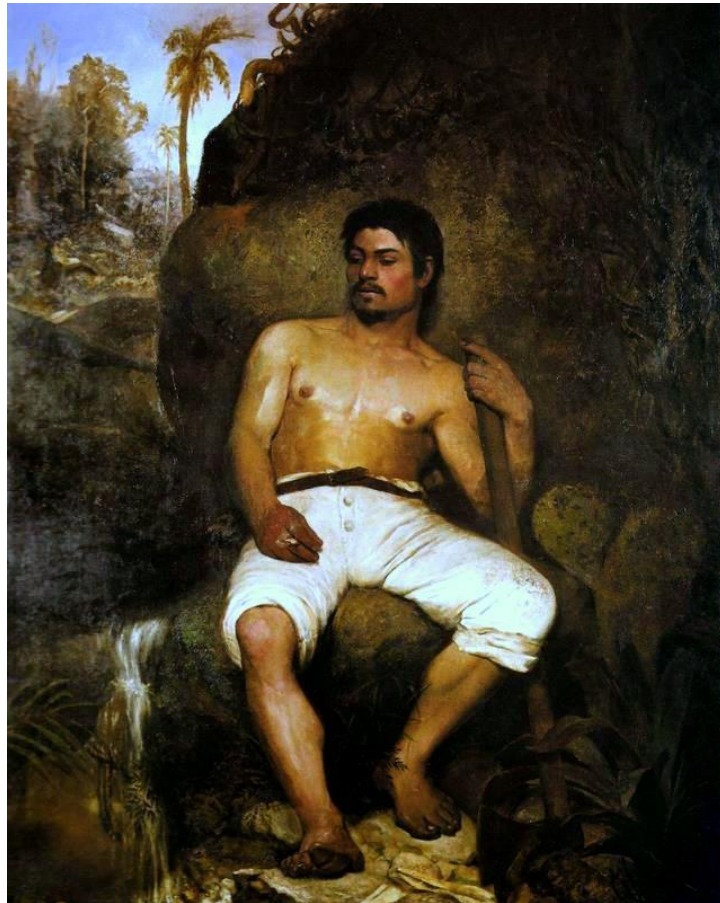
Durante a sua estadia em Paris (1876-1883) Almeida Júnior teve a oportunidade de não só participar de alguns eventos, como também de absorver um pouco do espírito desses eventos. Seja nas Exposições Universais, nas galerias comerciais ou mesmo nos panoramas que circundavam a cidade francesa, várias perspectivas e múltiplas propostas se apresentavam para o pintor brasileiro. Perutti (2007, p. 56) mostra que

Embora pouco se conheça a respeito de sua “fase parisiense”, certo é que esse foi um momento decisivo para Almeida Júnior como pintor; tanto por seu amadurecimento técnico, quanto por conta da ampliação de seu repertório pictórico. Apesar de ter cursado uma escola de ensino acadêmico, com ênfase no estilo neoclássico, ele não deixou de ter algum contato com outras correntes estéticas em voga fora dos muros da academia, como as conhecidas como realismo e impressionismo.

É possível que mesmo em uma instituição como a École des Beaux-Arts, em Paris, na segunda metade do século XIX (espaço no qual o academicismo e o movimento neoclássico ditavam de certa forma os rumos dos estudos e das respectivas produções de seus alunos), não estivesse totalmente blindada no que

diz respeito a outras influências. Ainda na primeira metade do século XIX, começam a surgir propostas, ainda que em um estágio embrionário, de movimentos artísticos que começam a romper com alguns cânones estabelecidos anteriormente pelas instituições de ensino.

Se no período em que esteve na AIBA, Almeida Júnior já dava pequenos sinais de que não se submeteria totalmente a alguns temas propostos pela academia, na sua produção no período em que estudou em Paris temos um certo avanço na proposta de uma mudança de temática, afim de experimentar novas possibilidades enquanto pintor. Obras como O Derrubador Brasileiro (figura 8), Arredores do Louvre (figura 9) e Menino (figura 10) demonstram essa intenção do artista.



**Figura 8** – O Derrubador Brasileiro, 1879, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 182 x 227 cm. Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 9** – Arredores do Louvre, 1880, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 54 x 36 cm. Acervo do Automóvel Clube (São Paulo, SP).



**Figura 10** – Menino, 1882, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 56 x 80 cm. Coleção particular.

Durante o curso na École des Beaux-Arts, Almeida Júnior participou de exposições coletivas no Salão de Paris de 1879 a 1882. Após a finalização do curso, o pintor voltou ao Brasil em 1883 e estabeleceu seu atelier na cidade de São Paulo. Chama atenção o fato do artista não ter optado por sua cidade natal (Itu) e muito menos o Rio de Janeiro, onde talvez se localizava o epicentro da vida cultural do Brasil naquele momento. Perutti (2007, p. 69) se posiciona sobre a escolha de Almeida Júnior

[...] o fato de ter optado por residir em São Paulo, atuando como artista “autônomo” é absolutamente coerente com a temática regionalista adotada em suas pinturas, na qual o caipira, enquanto “tipo genuinamente paulista” foi personagem valorizado na constituição de uma certa identidade ao Estado. Isso não significa que possamos explicar os temas regionalistas de suas pinturas exclusivamente por essa opção, mas apenas que ela ajuda a compreender sua adoção.

Cabe ressaltar que a relação do pintor com o meio artístico carioca era muito boa na década de 1880. Tanto que em 1886 Almeida Júnior recebeu o convite para dar aulas na AIBA, com o fim de ocupar a cátedra de pintura histórica que estava a cargo de seu antigo professor Vítor Meirelles. Almeida Júnior acabou recusando o convite e optou por ficar em São Paulo. Mesmo com a recusa, o artista foi intitulado professor honorário da AIBA em 1887. Essa atitude de distanciamento do pintor ituano também poderia ter demonstrado (ainda que em um estágio embrionário) que a percepção do autor com relação a pintura histórica já se encontrava em um outro patamar. Masanès (2007, p. 38) refletindo sobre o cenário artístico na Europa, sugere que

A pintura da segunda metade do século 19 é sempre mais realista no sentido em que presta particular atenção à transição da classe trabalhadora rural ou do ambiente urbano da sua época. Isso sugere que devemos repensar a noção de pintura histórica em termos destes novos centros de interesse.

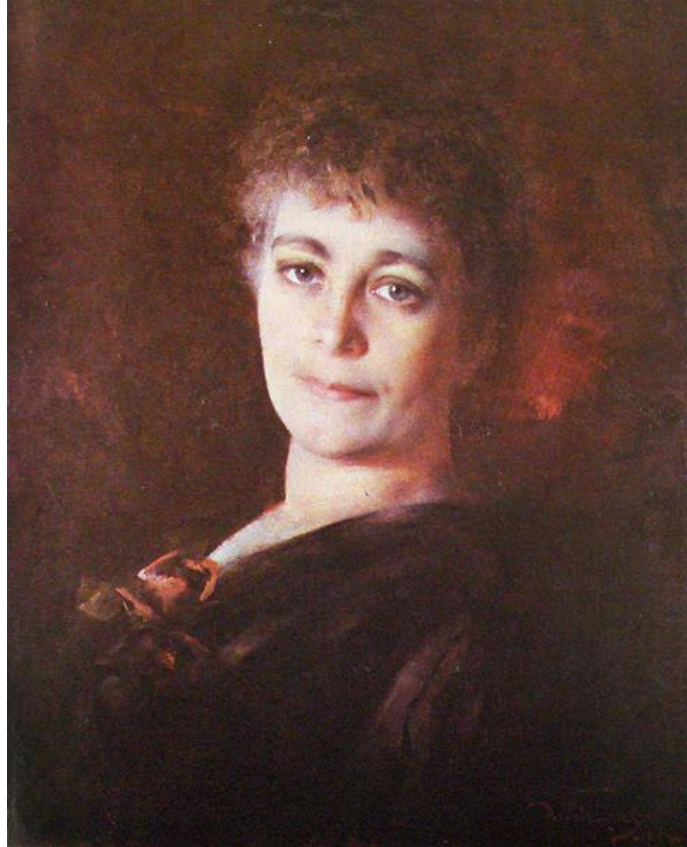
Tendo sido um dos poucos pintores que não deu aula nas instituições de ensino naquele momento, e tampouco ocupou algum tipo de função com vínculo

institucional nesses espaços, Almeida Júnior se distanciou de uma prática muito comum no período, que era a de utilizar essas instituições como trampolins para a carreira artística.

Apesar da relevante notoriedade conquistada ao longo dos seus períodos de estudo em instituições como a AIBA e a École des Beaux-Arts, uma das principais características da sua carreira é uma certa autonomia, pelo menos no que tange a uma dependência institucional. Entretanto, Almeida Júnior não desprezava o ofício de professor, tanto que ele dava aulas particulares no seu ateliê em São Paulo. A propaganda dessas aulas aparecia no formato de anúncios em alguns jornais paulistas. Cabe ressaltar que esse tipo de publicidade, era um tanto incomum para aquele período. Infelizmente, não encontramos em nenhum acervo digital disponível na internet a imagem de algum jornal do período contendo a propaganda das aulas de Almeida Júnior.

Almeida Júnior conservou um certo contato com a atmosfera artística europeia, mesmo após o seu retorno ao Brasil, por intermédio das viagens que realizou até o fim de sua carreira, sendo as exposições e os museus o seu principal foco de atenção. Essa prática pode ter dado subsídios importantes para a inclinação que Almeida Júnior teve nos anos finais da década de 1880, e que se transformaria no seu legado artístico.

Veremos agora algumas obras de pintores contemporâneos a Almeida Júnior, que tiveram uma formação tanto no Brasil quanto na França e são, em alguns aspectos, muito semelhantes ao do pintor de Itu. Décio Villares (figura 11), Modesto Brocos (figura 12), Rodolfo Amoedo (figura 13) e Belmiro de Almeida (figura 14) nos mostram que no final do século XIX havia uma gama de temáticas que poderiam ser exploradas pelos pintores.



**Figura 11** – Retrato de Senhora, 1889, Décio Villares. Óleo sobre tela, 44,8 x 54,6 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 12** – Engenho de Mandioca, 1892, Modesto Brocos. Óleo sobre tela, 75,80 x 56 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 13** – Más Noticias, 1895, Rodolfo Amoedo. Óleo sobre tela, 74 x 100 cm. Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 14** – A Tagarela, 1893, Belmiro de Almeida. Óleo sobre tela, 82 x 125 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

As quatro imagens possuem em comum a representação da figura da mulher. Contudo, as temáticas são visivelmente distintas. Na figura 11 temos um retrato, já na figura 12 visualizamos uma rotina de trabalho do cotidiano rural, na figura 13 é captado um momento seguido de um sentimento e, por fim, na figura 14 percebemos a interrupção de uma tarefa doméstica.

Falando especificamente da primeira obra temos (igualmente ao longo da carreira de Décio Villares) uma inclinação da sua pintura (uma vez que o artista também atuou como caricaturista e escultor) mais voltada para o retrato. E é justamente no retrato feminino que aparecem não só as suas principais



características técnicas, como também parte do pensamento positivista com o qual o artista estava ligado após a sua estadia na Europa, na década de 1870.

Em Retrato de Senhora (figura 11), é perceptível o objetivo que Décio Villares tinha em transferir da suavidade da pintura a beleza feminina ideal do período. A mulher retratada preenche praticamente toda a tela. Os traços são suaves e finos e as cores dialogam, de certa forma, com a proposta do romantismo (exploração de contrastes fortes e em alguns casos, sem harmonia). A busca por uma aparência serena, contida nos olhos da retratada, tenta dialogar com o restante da composição, que por sua vez, procura transmitir uma sensação de estabilidade para o espectador que está observando a obra no seu conjunto.

A temática rural que encontramos em Engenho de Mandioca (figura 12) destacando a rotina de um trabalho realizado no campo, apareceu em outros momentos na carreira de Modesto Brocos. Chama a atenção o direcionamento que o pintor dá com o posicionamento da luz e a forma como o mesmo se beneficiou das cores que utilizou, tentando trazer ao espectador uma sensação de que pele, roupas, ferramentas e o próprio cenário se apresentam com uma certa harmonia.

Apesar da tela contar com homens, o número maior de mulheres também favorece, de certa forma, a proposta de um acordo entre o espectador e a obra como um todo. Diferentemente de Almeida Júnior, que não explorou a figura do negro em trabalhos no campo, Modesto Brocos se utilizou desta representação para a constituição de boa parte de suas obras com temática rural.

O olhar tradicionalista de Rodolfo Amoedo, que acompanhou o artista durante boa parte de sua carreira, se chocava com a busca por uma representação realista da burguesia carioca daquele momento. A idealização contida na obra Más Notícias (figura 13) parece não respeitar a forma como essa temática era tratada pelos movimentos neoclássico e romântico, correntes essas que eram tidas como principais influenciadoras da arte produzida no Brasil ao longo de boa parte do século XIX.

O tema perde a sua importância primordial no momento em que a técnica era o objetivo mais importante que o pintor queria apresentar ao seu público. Essa característica vai de encontro com a reflexão de Hernández (2008, p. 33) sobre o realismo europeu

Muito mais objetiva resulta a nova postura que passa a considerar o Realismo como um movimento que navega entre duas águas: a acadêmica, que mostra ilusoriamente a realidade através de uma superfície acabada que beira os limites do fotográfico (fini); e uma tendência mais 'ousada', que valoriza os elementos formais de representação e em alguns casos favorece o desaparecimento do tema.

O desenho foi corrigido até chegar a um estágio satisfatório para o autor, reforçando o que Andrade (1984) entende como sendo "um jeito de definir transitoriamente" a ideia da obra final. Além disso, a suavidade de boa parte das cores também foi revista pelo pintor. Contudo, Rodolfo Amoedo, no momento em que opta por retratar membros da burguesia local, se afasta das temáticas religiosa e histórica que regiam juntamente com a mitologia os temas propostos pelas academias de arte, tanto no Brasil como na Europa.

Almeida Júnior em menor escala, também se deparou com o problema de criar uma representação realista na última fase de sua carreira, sem cair no terreno pantanoso das cargas idealistas que os movimentos anteriores ao realismo tinham como uma de suas funções primordiais.

Por fim, em A Tagarela (figura 14) Belmiro de Almeida representou uma personagem que aparentemente suspende os seus afazeres domésticos, na esperança que seu espectador inicie uma conversa, para ela papaguear sem parar. As linhas são bem utilizadas, mostrando que a composição se encontra bem estruturada. Se junta a isso o zelo que o pintor teve com relação a distribuição das cores, tendo no primeiro plano uma divisão satisfatória e, no segundo, a pertinência de abusar do marrom em um diálogo com outras partes da obra.

O estabelecimento de um recorte relacionado a um momento de interrupção também foi explorado por Almeida Júnior em algumas de suas obras. Vejamos agora, algumas obras de Almeida Júnior, entre elas, a já ilustrada Menino (figura 10) que dialogam com a temática ou com a técnica empreendida pelos pintores brasileiros apresentados anteriormente, e que foram contemporâneos do pintor de Itu.



**Figura 15** – Retrato de Moça, s.d., Almeida Júnior. Óleo sobre cartão, 46 x 61 cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



**Figura 16** – Cozinha Caipira, 1895, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 87 x 63 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



**Figura 17** – Recado Dificil, 1895, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 215 x 280 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Apesar de algumas diferenças serem inegáveis, seja com relação as técnicas utilizadas e a representação de sujeitos ligados à classes mais ou menos abastadas entre as obras apresentadas acima (de autoria de Almeida Júnior), e as obras dos pintores contemporâneos ao artista ituano analisadas anteriormente, podemos perceber que o retrato era uma temática indispensável tanto para pintores que quase nunca saíam das “muralhas da academia”, quanto para aqueles que não gostavam de ficar presos em “gaiolas acadêmicas”.

A forma como Almeida Júnior tratou a temática rural em suas telas era, de certa forma, um pouco singular, contudo, ele não era o único detentor desse tipo de proposta na segunda metade do século XIX no Brasil. Transmitir a captação de um

instante e, conseqüentemente, um possível sentimento, era um objetivo que muitos pintores buscavam naquele período.

Momentos que representam a interrupção de trabalhos manuais, dos mais variados tipos, também se encontravam presentes em boa parte das produções artísticas ligadas à pintura. No entanto, a característica que mais está presente (em maior ou menor grau) em praticamente todas as obras que expomos aqui, e que talvez mostre uma possível mentalidade estabelecida ao longo de boa parte século XIX no Brasil (pelos menos no que tange a pintura), é a busca por uma representação realista da natureza, do ser humano ou dos objetos.

Antes de seguirmos para o próximo capítulo, cabe ressaltarmos um último feito que Almeida Júnior conquistou já na década de 1890. Na Exposição Internacional Colombiana, realizada na cidade de Chicago, Estados Unidos, no ano de 1893, o pintor ituano apresentou três obras: Caipiras Negaceando (figura 18), Descanso do Modelo (figura 19) e Leitura (figura 20). Acabou recebendo a Medalha de Ouro em uma das premiações, alcançando, de certa forma, um reconhecimento em âmbito internacional naquele momento. Juntamente com a condecoração de Cavaleiro da Ordem da Rosa, conquistada na Exposição Geral de Belas Artes, que foi realizada na AIBA em 1884, essas foram as premiações mais significativas que Almeida Júnior recebeu ainda em vida.

Ao longo da carreira, o pintor ituano participou de mais de 11 exposições coletivas (sendo que quase a metade delas se deram em Paris) e, além da participação, também organizou mais de 4 exposições individuais, que também contavam em algumas ocasiões tanto com o auxílio quanto com as obras de seus alunos.



**Figura 18** – Caipiras Negaceando, 1888, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 79 x 139 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 19** – Descanso do Modelo, 1882, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 130 x 100 cm. Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 20** – Leitura, 1892, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 141 x 95 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Adolfo Augusto Pinto, engenheiro nascido na cidade de Itu e que era amigo pessoal de Almeida Júnior, foi o responsável pela organização da participação brasileira no evento. Ao longo de sua carreira, o pintor ituano sempre soube estabelecer amizades com pessoas influentes da sociedade brasileira. Seja em sua cidade, Rio de Janeiro ou em São Paulo, advogados, militares, políticos e artistas faziam parte do seu círculo de amizades. Essas relações eram e ainda são essenciais para se conseguir uma certa notoriedade em sociedades onde o apadrinhamento é, na maioria das vezes, mais importante do que a capacidade e o esforço do indivíduo.

## Capítulo III

### Muito mais do que um sujeito simples: o caipira e o seu mundo

O termo caipira, na maioria das vezes, é relacionado a um tipo específico de pessoa que tem como algumas de suas marcas: uma organização do seu cotidiano de maneira mais simplória ou arcaica, a ausência de luxo em suas posses, a invenção de alguma coisa ligada a traços coletivos e a submissão a um grupo particular de padrões religiosos. A maioria dessas características também são encontradas nas figuras do caboclo, do caiçara e do sertanejo, tipos esses que são muitas vezes colocados como sinônimos de caipira, mas que possuem algumas diferenças.

Em termos espaciais, o caipira e o caboclo (em menor escala) se encontram mais ligados ao mato, enquanto o caiçara está mais ligado ao litoral e o sertanejo é aquele que vive ou mantém práticas relacionadas ao sertão. O sertanejo por viver de forma um pouco mais isolada, não compartilha tanto das relações coletivas que caboclos, caiçaras e principalmente caipiras estabelecem em seus cotidianos.

Ao longo da dissertação, continuaremos tentando alcançar os objetivos por trás dessas colocações acima mencionadas. No entanto, é necessário nesse momento um pequeno mergulho nas principais características do caipira paulista, pouco ou nada abastado do fim do século XIX, em virtude do mesmo ser o personagem central das obras de Almeida Júnior, as quais iremos analisar ao longo desta dissertação, principalmente no capítulo V.

Começemos com a sua moradia (figuras 22 e 24). O seu lar, que é denominado de forma carinhosa por ele mesmo como “rancho”, tentando enfatizar a ideia de um local de descanso. É constituído de paredes de pau a pique, ou então de varas não barreadas, sutilmente colocadas na terra e o seu telhado é coberto por palhas. Por não dispor de muito dinheiro e o fato de boa parte desse material se encontrar a disposição do caipira na própria natureza ou em doações de vizinhos, a sua casa ficava restrita a esse tipo de construção. Wissenbach (1998, p. 68) mostra a persistência da fisionomia desse tipo de habitação ao longos dos tempos

Quatro séculos pouco serviram para alterar a aparência dos ranchos; conservaram-se tal como na época colonial como frágeis construções, assemelhadas entre si nas moradias de caipiras, sertanejos, ribeirinhos e caiçaras, africanos e crioulos [...]

No entanto, Antonio Candido (2010, p. 46) em sua obra intitulada “Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida” nos mostra que haviam, ainda que em menor número, outros tipos de construções no campo

Havia, é claro, boas construções de pedra e cal, ou terra socada em taipa; a princípio, edifícios públicos e religiosos; depois, a partir sobretudo do século XVIII, casas de moradia da gente de prol. O caipira, contudo, conservou até hoje a habitação primitiva [...]

Essas habitações “sofisticadas” formavam agrupamentos sistemáticos que tinham ligações mais nítidas com a cidade, em virtude do poderio financeiro de seus habitantes.

Há casos de caipiras nesse período que viveram praticamente toda a sua vida em suas choupanas isoladas, ou mesmo superficialmente incorporado em grupos menores, uma vez que, em determinados territórios, a distância entre as casas poderia ser grande, contribuindo para o estabelecimento de poucas relações de vizinhança. Entretanto, esses perfis representavam a exceção e não a regra.

Os viajantes naquele momento que tiveram contato com o tipo de caipira mais solitário que foi citado acima, estenderam esse aspecto para todos os outros tipos de caipira, constituindo uma interpretação totalmente errônea a respeito do modo de vida do caipira que ainda hoje ouvimos de moradores da cidade. Candido (2010, p. 97) enfatiza que devemos interpretar o isolamento do caipira nesse contexto de uma forma diferente

Já vimos que, se nos ativermos às manifestações realmente íntegras de sociabilidade e cultura caipiras, o isolamento deve ser entendido como fenômeno referente ao grupo de vizinhança, não ao indivíduo ou, mesmo, à família. Neste sentido, porém, era bastante acentuado, não apenas sob o aspecto geográfico, mas cultural.

A estrutura básica de sociabilidade do caipira era constituída de um agrupamento de poucas ou numerosas famílias, que tinham como uma de suas principais características (em maior ou menor grau) um sentimento de pertença daquele local, motivado pelo convívio, pelas ações de auxílio recíprocas e pela relação entre lazer e religião. Independente do baixo ou alto número de famílias que transitavam em espaços relativamente próximos, era no bairro que se concretizava a sociabilidade do caipira.

Apesar de haver uma clara diferença entre aqueles que eram mais abastados e os menos abastados, não só em virtude da situação econômica mas também pela sua contribuição cultural para aquele momento, isso não remonta a uma possível disparidade social no nascimento desses grupos. O posseiro, o rico fazendeiro e o pequeno agricultor, na maioria das vezes, tem na sua matriz familiar antepassados que partilhavam no início de suas caminhadas de conjunturas de vida semelhantes.

Pensando no tipo mais comum que era encontrado no território de São Paulo, temos o perfil do caipira que era detentor do seu território sem o aparato burocrático, também conhecido como posseiro. Eram, na maioria das vezes, carentes de recursos econômicos, utilizando o auxílio de sua própria família e de vizinhos no cotidiano de seus trabalhos, para compensar a lacuna financeira. É justamente na introdução dos membros da família e na ajuda dos moradores próximos de seu rancho, que se encontravam dois dos grandes pilares de sustentação da sua estrutura social. Isso não quer dizer que não havia latifúndios nesse período, sendo a maioria deles estimulados pelo trabalho servil.

É necessário ressaltar que a relação entre o caipira e sua vizinhança no fim do século XIX se diferencia das propostas que surgem no século XX, uma vez que o segundo período contém elementos que devem ser interpretados a luz da pertinência de permanências e rupturas. Entendemos por elementos de permanência ou persistência, as tentativas de perpetuidade das características do

modo de vida tradicional do caipira. Já os elementos de ruptura ou transformação refletem a absorção dos modelos modernos.

Um exemplo que podemos citar do que foi dito no parágrafo anterior pode ser ilustrado no abalo que a base das relações de vizinhança sofreu na primeira metade do século XX, abrindo espaço para o fortalecimento dos “conjuntos familiares” que ganhavam destaque no cenário rural, graças ao suporte que davam tanto para os indivíduos quanto para as famílias nucleares.

Candido (2010, p. 243) coloca que as relações de vizinhança, no período mencionado acima, devem ser interpretadas de uma forma diferente “[...] preservam-se relações e práticas no âmbito da vizinhança, num sentido agora ampliado, o que não só permite conservá-las, como escapar parcialmente à centralização ecológica determinada pela dominância do centro urbano.”

Passemos para a alimentação. Havia muito pouca diversidade regional de alimentos no cotidiano dos caipiras. Mudanças só ocorriam em virtude de períodos de seca. Por compartilharem culturas e, conseqüentemente, atividades semelhantes, a rotina não exigia alterações drásticas. O seu sustento se encontrava naquilo que era plantado e, posteriormente, cultivado em suas pequenas roças particulares.

A dieta do caipira era constituída de mandioca, feijão e milho. Essas plantas já eram cultivadas pelos indígenas há muito tempo e são um bom exemplo da influência desse grupo nos caipiras. Contudo, as formas de preparação desses alimentos, na maioria das vezes, não se baseavam nos moldes indígenas. Havia, segundo Candido (2010), “uma adaptação de técnicas culinárias portuguesas” de um lado e, de outro, a constituição de modelos próprios de cada região. Cabe ressaltar que a mandioca já na primeira metade do século XX foi trocada pelo arroz.

Em sua cozinha era raro encontrar carne de vaca. A carne bovina era trocada por aquilo que os caipiras conseguiam capturar em suas caças. O tipo de animal e o seu tamanho determinava a ocasião e a constância desse tipo de alimento em sua mesa. Os caipiras observavam atentamente a rotina dos animais selvagens e com isso estabeleciam métodos de captura dos mesmos. Assim temos mais um momento em que se percebe a influência dos índios em suas atividades. A caça, enquanto uma ação ligada à sobrevivência, simbolizava um momento único no cotidiano da vida dos caipiras.

Ainda sobre a questão dos métodos de sobrevivência dos caipiras, diferentemente do cenário urbano em que, segundo Bruno (1991), no fim do século XIX, começaram a ser realizados investimentos mais concretos em instituições de “combate a certas moléstias”, os moradores do interior lidavam com seus problemas de saúde de uma forma bem distinta. Wissenbach (1998, p. 69) nos mostra que havia um mescla de medicina alternativa e crenças religiosas

Diante da ausência de boticas e de médicos, as populações rurais enfrentavam a adversidade das doenças com receitas caseiras, com folhas e raízes encontradas nas matas, com excretos dos animais misturados, no mais das vezes, com simpatias e orações.

A religião, como já foi colocado anteriormente, representa uma característica importante dentro do cotidiano do caipira, tendo o Catolicismo Popular um papel muito claro dentro desse cenário. Além da sua utilidade nos momentos de necessidade (como no já mencionado caso de problemas de saúde), ela também se manifestava em conjunto com o lazer, como nas festas religiosas e, de maneira mais restrita, ao viés religioso com os dias de guarda. Tudo isso fazia com que a religião tivesse um papel fundamental na sociabilidade não só dos caipiras, mas também de todos os indivíduos que viviam no campo.

Para entendermos um pouco mais dessa relação do caipira com a religião, devemos identificar na temporalidade que era construída por ele a combinação de dois períodos distintos e que ao mesmo tempo eram regulares. O primeiro é o da natureza, que era constituído pelo ciclo de estações do ano. Nessa época o caipira tinha que lidar com a sua agricultura de subsistência e com a caça. O segundo remetia ao circuito de festividades do seu Catolicismo Popular. Essa época era marcada pela união do lazer com a religião, onde os seus desejos mais profundos eram libertados, se transformando em pedidos e preces.

Dentro dos costumes do Catolicismo Popular praticado pelos grupos rurais de uma forma geral, a figura dos santos realizava uma tarefa primordial nesse contexto. Havia uma relação de afeição com os santos locais, que era potencializada não só pelas missas, como também pelo estabelecimento de uma ligação diária com as divindades, personificada na representação de uma ou mais imagens de santos

que algumas famílias tinham em seus aposentos. Wissenbach (1998, p. 79) reforça que as ligações mais profundas se davam nos rituais e nos objetos que os homens que viviam no interior carregavam consigo. Carregados de esperança e fé “A proximidade física com os elementos do sagrado era ainda mais evidente quando envolviam os ritos e objetos de proteção a que estavam habituados caipiras, caboclos e sertanejos.”

No entanto, havia espaço para outras crenças nesse cenário rural. Por estabelecer uma relação de trocas com a natureza que os cercavam, caipiras e caboclos (para citar alguns exemplos) estabeleciam também uma visão de mundo carregada de valores mágicos. Os sons que florestas e matas produziam, assim como os ruídos produzidos pelos animais, faziam com que esses grupos alternassem momentos de receio e de estima.

Havia também a crença entre os grupos rurais, de que certas partes do corpo carregavam uma certa dose daquilo que necessitavam para realizar suas tarefas cotidianas. A barba e o cabelo que eram normalmente grandes (um dos motivos aos quais se direcionava a esses grupos a alcunha de primitivos, principalmente por parte dos moradores da cidade) seriam os exemplos mais comuns de poderes sobrenaturais contidos no corpo. Essas partes não eram cortadas por completo, apenas aparadas em momentos de desconforto, uma vez que, uma parte da força física desses sujeitos estava relacionada com a manutenção desse costume.

Passemos para a questão do trabalho na vida dos caipiras. Em virtude de estarem ligados com o seu meio de uma forma totalmente diferente da que estavam habituados os moradores da cidade e o seu respectivo espaço, os habitantes do campo eram muitas vezes tachados de vagabundos pelos cidadãos. Candido (2010, p. 102) se inclina a entender a relação entre o caipira e o trabalho como algo constituído de aspectos distintos do cenário da “selva urbana”

Resumindo, podemos dizer que o desamor ao trabalho estava ligado à desnecessidade de trabalhar, condicionada pela falta de estímulos prementes, a técnica sumária e, em muitos casos, a espoliação eventual da terra obtida por posse ou concessão.”

Ainda no que diz respeito ao trabalho, temos as relações entre as famílias dos caipiras potencializadas pelos mutirões. Esse trabalho em conjunto visava auxiliar famílias necessitadas de ajuda, seja na lida da lavoura, ou mesmo nos serviços rotineiros de sua casa. Essas pessoas que estendiam a sua mão para o outro, na maioria das vezes, não buscavam recompensas.

Haviam duas posturas bastante claras no que diz respeito à forma de ajuda e também na escolha dos necessitados. Uma delas procura manter uma atitude tradicionalista com relação ao auxílio, estendendo todos os tipos de ajuda possíveis a toda e qualquer família e, de outro modo, existiam aqueles que se pautavam por um possível senso de realidade e optavam não só na escolha do tipo de cooperação que seria dada, influenciado pela interpretação das necessidades que tinham que ser resolvidas com maior urgência, como também a qual família seria destinada a oferta de assistência, baseado no seu histórico de sociabilidade e importância naquela sociedade.

Por outro lado, haviam também relações mais próximas da ótica capitalista, praticada com intensidade nas cidades. Parcerias eram realizadas entre médios, pequenos proprietários de terra e grandes proprietários de terra, nas quais eram fixados prazos para o pagamento de dívidas. O devedor pagava seu débito com alimentos, animais, dinheiro ou então com serviços prestados.

Até a metade do século XX, o tempo de duração para quitar um acordo girava em torno de um ano. Normalmente, o período de acertos se dava nos meses de entressafas. Contudo, existiam ocasiões em que esse prazo não era suficiente para sanar as dívidas (por exemplo, em virtude da perda parcial ou mesmo total da colheita, que fazia com que os lucros não chegassem nas mãos do agricultor que estava devendo), desta forma o acordo que inicialmente havia sido estabelecido de forma verbal era passado para o escrito, na forma de uma promissória, que simbolizava uma possibilidade de prorrogação do débito.

Por fim, os passatempos do caipira naquele período, devem ser debatidos, porque foram e ainda são, uma de suas marcas mais conhecidas. Seja nas brincadeiras da infância e da adolescência, ou nas famosas rodas de viola, as formas de entretenimento do caipira eram interpretadas de forma pejorativa pelos moradores da cidade, que se apoiavam em valores que não levavam em



consideração o meio que circundava o cotidiano do homem do interior e por isso o colocava na posição de um sujeito vagabundo. Para Candido (2010, p. 102-103) “O lazer era parte integrante da cultura caipira; condição sem a qual não se caracterizava, não devendo, portanto, ser *julgado* no terreno ético, isto é, ser *condenado* ou *desculpado*, segundo é costume.”

Quando criança, os poucos brinquedos - e quando existiam - que se apresentavam para os filhos do caipira normalmente eram produzidos no próprio rancho, com o auxílio dos materiais que tinham a sua disposição (a madeira e a borracha serviam para a construção de carrinhos e estilingues). Já na fase adulta, a música ocupa um espaço significativo no cenário de entretenimento do caipira (mesmo na infância e principalmente na adolescência, em alguns casos, os pais já ensinavam os primeiros acordes de viola para seus filhos), nas letras estavam contidas tanto as alegrias quanto as tristezas do seu cotidiano.

Nos dias atuais, ainda conseguimos encontrar resquícios de alguns aspectos que foram debatidos ao longo desse capítulo e que estão diretamente ligados ao modo de vida tradicional do caipira no século XIX. A manutenção se deve muito em virtude da continuidade das práticas de colaboração entre os bairros nas zonas rurais, onde as tradições podem até aparecer de uma forma estética diferente, porém sem a perda de suas características e de seus objetivos iniciais.

## Capítulo IV

### Campo e cidade: aproximações e distanciamentos

Como vimos no capítulo II, Almeida Júnior teve suas origens ligadas ao campo e manteve aspectos dessa fase da sua vida, mesmo em um primeiro contato com a cidade. Seu trânsito entre o campo e a cidade foi uma constante durante sua trajetória e o pintor teve que lidar com as influências dessas duas mentalidades. Em vista desta questão, se torna necessário algumas reflexões sobre estas duas localidades de atuação do artista no decorrer da história desses espaços.

Ao longo dos tempos, os mais variados sentimentos relacionados tanto à cidade, quanto ao campo, ganhou força e poder de propagação. Os níveis de importância dos espaços também variaram muito de período para período. Williams (1990, p. 11) lembra que

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica.

Muitos dos pontos positivos e negativos que são direcionados para as relações entre cidade e campo são semelhantes aos vínculos entre as formas como somos criados e o conhecimento que adquirimos posteriormente. Em ambos os casos percebemos que ao longo da história as atuações são constantes.

Não apenas há embates entre imaginações e vivências, mas também de locações e rendimentos, circunstância e domínio, formando uma rede de relações mais extensa. Williams (1990, p. 19) reforça isso colocando que “A vida do campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e idéias, através de uma rede de relacionamentos e decisões.”

É interessante notar como ainda no século XIX temos indícios de abusos da natureza e do homem no campo, que eram organizados e finalizados na cidade. O caminho inverso ocorria muito mais de forma simbólica do que propriamente como algo concreto. Williams (1990, p. 75) reflete que

Obviamente, a cidade se alimenta daquilo que o campo a seu redor produz. Isso ela pode fazer graças aos serviços que oferece, em autoridade política, no direito e no comércio, àqueles que comandam a exploração rural, aos quais está normalmente associada por vínculos de necessidade mútua de lucro e poder.

Uma visão ainda muito presente no imaginário do século XIX era de que a oposição entre campo ingênuo e cidade degenerada, se dava em todas as esferas de relações entre esses dois espaços. Hoje já sabemos que muitos dos eventos que ocorriam na cidade naquele momento eram produzidos pelas necessidades de alguns grupos rurais dominantes.

Muito mais do que uma simples interpretação que coloca a importância do casamento no campo de um lado e maquinações e traições na cidade de outro, a “sagacidade v.s. sandice”, ou mesmo a honestidade contra a perversão é na urgência de direcionamento do patrimônio que reside uma das questões primordiais. Williams (1990, p. 78) mostra que esse objetivo era buscado pela maioria das pessoas nesse contexto

[...] se prestarmos atenção às conversas animadas da cidade, vemos que elas nunca ficam por muito tempo sem girar em torno de questões de propriedade e renda. Até mesmo as aparentes exceções à regra – os inocentes, os despreziosos, os fiéis – normalmente terminam revelando-se herdeiros.

Os negócios realizados entre moradores da cidade e do campo, que envolviam grandes quantidades de valores, chamavam a atenção de apenas uma pequena parcela da população rural. Eram, na maioria das vezes, realizados por grandes e médios proprietários de terras, que já haviam direcionado uma pequena parte de sua renda para o seu filho, enquanto a esposa do proprietário preparava a sua filha para estar em condições de se casar.

O objetivo era estabelecido com antecedência. O trabalhador rural (que representava a parcela mais significativa da população do campo), na maioria das vezes, tinha que lidar com a sobrevivência de sua família, limitando-se a atuar no espaço de terra que detinha ou naquele que era direcionado por seu patrão.

Para contrapor um olhar reacionário que ainda insiste em idealizar o campo, estabelecendo uma relação de oposição com a cidade, nos inclinamos a enxergar no século XIX uma história do campo pautada por uma fórmula mais tolerante e conseqüentemente mais flexível. Mesmo em períodos de grandes transformações (como é o caso do nosso recorte temporal), a luta pela persistência de certas ideias, imagens e formas não podem ser um empecilho. Williams (1990, p. 387) reforça que “O campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em suas inter-relações.”

O isolamento tanto físico quanto social de alguns grupos no final do século XIX, entre eles o que se situa os caipiras, há um certo tempo não são tomados como algo absoluto. Analisando a dinâmica dos comportamentos desses indivíduos, chegamos a uma incorporação dos mesmos em grupos maiores, em virtude das estradas que davam acesso as cidades vizinhas e também as mais longínquas. Nos últimos anos do século XIX, o trânsito entre grupos e conseqüentemente culturas foi favorecido, graças ao advento de uma malha ferroviária que cortava o país, e até mesmo o caipira representado por Almeida Júnior em sua fase regionalista (figuras 22, 24, 26 e 28) poderia ter tido uma mobilidade muito maior do que a que foi retratada pelo artista em suas obras desse período. Wissenbach (1998, p. 56) mostra que havia uma certa tradição nesses deslocamentos

[...] a dispersão em grandes extensões geográficas, a mobilidade e a miscigenação foram características que marcaram a fisionomia e o viver de largos contingentes que se deslocavam periodicamente no interior de uma mesma área ou em direção a outros pontos do país. Os traços dessa infixidez aparecem disseminados por quase todos os habitantes das zonas rurais: nos caipiras e caboclos, paulistas e mineiros, que a assimilaram de seu passado histórico e étnico e que continuavam a expressá-la em constantes mudanças, quando deixavam para trás moradias, capelas e até mesmo bairros rurais [...]

Entretanto, é necessário um pequeno recuo histórico para entendermos como as relações entre lei e posse de terras se deram ao longo da história do Brasil, detectando alguns momentos de maior importância para a proposta desta pesquisa. Wanderley (2014, p. S027) ressalta como a ausência de uma lei geral pode ser uma brecha para ocupações, ainda que momentâneas

A legislação fundiária colonial, de origem portuguesa, que perdera legitimidade com a independência nacional, em 1822, só foi substituída em 1850, criando, assim, um lapso de tempo em que apenas vigorava a posse efetiva da terra. Este “vazio” jurídico favoreceu, naquela ocasião, a ocupação precária destas terras, isto é, sem titulação jurídica, por pequenos agricultores, que nelas produziam para o consumo próprio, mas também para o mercado.

Apesar da criação em 1850 da Lei de Terras, o “sistema de posse” não é abolido. Isso ocorreu em virtude da permanência de uma busca por territórios próximos ao litoral, para a construção de grandes propriedades (característica presente no território brasileiro desde o início da colonização). As regiões mais afastadas que cobriam grandes espaços e que não tinham vínculos jurídicos eram ocupadas por diversos grupos, entre eles, o caso mais comum era dos camponeses “posseiros”.

Havia também a possibilidade do estabelecimento de contratos simbólicos, em que o proprietário tinha em suas mãos não só o direcionamento das tarefas e dos locais a serem realizados os trabalhos, como também a forma de pagamento que iria ser efetuada ao trabalhador rural. Wanderley (2014, p. S027) mostra como essa relação se dava entorno do embate entre sobrevivência e dominação

Outro sistema de acesso precário à terra consistia na instalação de famílias de trabalhadores, em uma pequena área (“sítio”), no interior das fazendas – de cana de açúcar, de café etc – autorizada pelos próprios proprietários, onde podiam cultivar alguns produtos alimentares em volta da casa de moradia. O trabalhador, no entanto, era obrigado a trabalhar na cultura principal, recebendo ou não um pagamento monetário complementar, sob a forma de salário.

O processo de decomposição da antiga sociedade imperial na última década do século XIX no Brasil favoreceu de certa forma algumas mudanças nos espaços públicos. Principalmente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, o progresso era visto como um fim a ser alcançado. Esse “momento de afirmações” que o país partilhava, se deu muito em virtude da esperança incutida em seus achados, bem como em suas diversas utopias.

São Paulo vivia no final do século XIX um estado de desarmonia. Schwarcz (2005, p. 155) salienta que “enriquecida por conta do café, [São Paulo] vivenciava uma situação de desequilíbrio: no cenário nacional, seu predomínio econômico não encontrava respaldo na vida política e mesmo cultural.” Por consequência, havia na cidade uma procura por artistas e intelectuais competentes, aptos a dinamizar aquele cenário parco.

Por ser a capital do império no século XIX, o Rio de Janeiro já detinha no interior de seus institutos temáticas históricas ligadas ao passado da nação, que tinham como um de seus principais objetivos a ratificação do império. São Paulo almejava no fim do século XIX, o estabelecimento de “representações” que auxiliassem o processo de constituição de uma história local, ou seja, uma história paulista. Almeida Júnior era uma das figuras mais imprescindíveis para a conquista desses objetivos na capital da província, uma vez que o mesmo, residindo em São Paulo desde a década de 1880, já era um pintor respeitado pela grande maioria do público e, com isso, se encaixava nos pré-requisitos de um construtor de legitimações.

No período imperial, Almeida Júnior gozava de um certo prestígio, conquistado muito em virtude da relação de Pedro II com a arte. Schwarcz (1998, p. 227-228) reflete que “Para d. Pedro II, ele próprio um retratista amador, que recheava seus diários com pequenas ilustrações feitas a lápis, proteger esse tipo de artista era quase uma obrigação de Estado; uma forma de garantir uma iconografia.”

Entretanto, é necessário um olhar que estabeleça uma ponte entre o rompimento e a permanência de aspectos ligados a cultura de São Paulo. Perutti (2007, p. 80) cogita que

a São Paulo desse período não pode ser entendida apenas na chave da ruptura (modernização e racionalização dos espaços públicos) ou da continuidade (persistência de relações sociais estamentais, herança de um passado escravista e patriarcal). Em vez disso, trata-se de pensá-la a partir de temporalidades históricas distintas, em que a modernidade é gestada no interior de um universo de relações cujo *passado rural* se faz presente.

No fim do século XIX, São Paulo passou por um vertiginoso crescimento econômico, em grande parte graças ao café, que favoreceu o enriquecimento de uma boa parcela de suas elites. Sevckenko (1992) entende que a cidade de São Paulo nesse período passou de “núcleo periférico” para “pólo econômico”, em menos de 30 anos. Já no início do século XX, seu centro, que era constituído por aquilo que ficou conhecido como Triângulo Histórico, formado pelas ruas Direita, São Bento e XV de novembro, sofreu uma dilatação. Nesse momento, segundo Nascimento (2010, p. 71), “A cidade passa a ser equipada com teatros, cafés, salões, lojas e cinemas.” Contudo, esse cenário não contava com o apoio cultural e político do país, em virtude da pouca atuação dos mesmos no cenário nacional.

O Rio de Janeiro se localizava em uma outra esfera, concentrando em seu território a maioria dos políticos influentes daquele momento e tendo em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes, entre outros, o fortalecimento ou algo próximo a isso, de uma identidade cultural que São Paulo ainda estava buscando.

A busca por uma maior valorização cultural da cidade e consequentemente a chegada a um nível mais próximo da capital do país, fez com que São Paulo visse em Paris muitas características que deviam ser copiadas.

É interessante notar que em períodos de transformações urbanas, podem emergir buscas por temáticas totalmente distintas. Perutti (2007, p. 163-164) mostra que

Na São Paulo da segunda metade do século XIX, justamente uma época em que o desenvolvimento urbano da região começou a se acelerar, a temática do caipira tornou-se uma verdadeira obsessão. Artigos de jornal e textos literários sobre o tema passaram a ser produzidos em grande quantidade, ora valorizando o caipira por sua simplicidade e suas características genuinamente brasileiras, ora definindo-o como oposto ao civilizado.

O fato de ter havido uma grande circulação de grupos em São Paulo nesse período (incluindo os caipiras) fez com que pessoas ligadas aos jornais das cidades, que faziam parte do interior da Província, começassem a escrever sobre esses conjuntos de pessoas nos seus periódicos, seja na secção de piadas ou mesmo na de curiosidades, para que seus leitores tivessem tanto entretenimento, quanto informações sobre esses grupos.

Com o crescimento gradativo da cidade surgiram novas ferramentas direcionadas para o cotidiano urbano. As novas linhas de bondes e trens e a iluminação a gás, para citar alguns exemplos, eram vistos inicialmente tanto pelo olhar do estrangeiro quanto pelos da elite paulista, com uma certa estranheza e hesitação, muito em virtude de São Paulo na segunda metade do século XIX ainda manter muitas características do seu passado colonial, que remetiam a um ambiente rural.

Ainda nos dias atuais muitas pessoas relacionam imagens do campo ao passado e da cidade ao futuro. Um passado que normalmente é carregado de costumes transmitidos de geração a geração e que contém na figura do homem simples o seu personagem central. Já o futuro, é permeado da ideia de progresso, que leva o “homem moderno” a um constante fluxo de desenvolvimento.

Vale ressaltar que nesse momento a maioria esmagadora da população brasileira vivia no campo. Boa parte dos grupos que viviam no campo naquele momento eram vistos de forma pejorativa, e essa ideia acabou sendo disseminada por boa parte do Brasil. Tessari (2010, p. 32) ressalta que

A cidade, identificada como o lugar privilegiado da transformação, do progresso e da história, era símbolo do comportamento “moderno”, local onde as pessoas consumiam produtos e hábitos culturais europeus, onde se concentravam as escolas e os locais de entretenimento. Em contraposição à cidade, o rural era identificado com os elementos do atraso, a-histórico, cuja população de “caipiras” (ou “caboclos”) estava entregue à ignorância, à indolência, à recusa ao trabalho regular, à ociosidade [...]

O ócio (entendido como algo pejorativo na época) era um dos elementos mais utilizados para denegrir a figura do caipira. No entanto, hoje sabemos que o



labor no campo exigia intensidade e quantidade de trabalho de forma alternada. Isso se dava em virtude da sua relação direta com o clima de sua região, que fazia com que a agricultura produzisse tanto períodos de trabalho intensivo quanto de repouso.

A grande maioria dos trabalhadores rurais tinham apenas a lida da lavoura como sua única fonte de sustento, os períodos de entressafras serviam para colocar em dia os afazeres domésticos, e era justamente esse momento da vida desses grupos que era explorada de forma pejorativa por aqueles que eram contrários a esse estilo de vida.

Levando a tensão colocada no parágrafo anterior para as formas de tratamento que o caipira recebia de boa parte dos moradores da cidade de São Paulo naquele momento, temos uma avaliação negativa, inserida em posicionamentos direcionados a figura do mesmo enquanto um indivíduo apático e, portanto, contrário ao progresso, além do seu estereótipo mais utilizado, o de preguiçoso.

A falta de adequação às conveniências que eram estabelecidas pelos moradores da cidade naquele momento, eram baseadas em premissas que não levavam em conta que a possível falta de sensibilidade do caipira em algumas esferas da sua vida estava relacionada com a sua forma de organizar o seu cotidiano e, conseqüentemente, com a sua própria visão de mundo.

Hoje procuramos entender que agir de forma diferente, não significa necessariamente ser inferior ao outro. Na São Paulo da segunda metade do século XIX, acreditamos que isso não era colocado em pauta pelos moradores da cidade e isso potencializava a manutenção de certos preconceitos.

Apesar do que foi colocado no parágrafo anterior, temos também alguns elogios, que para Perutti (2007) reforçava a sua valorização enquanto um “genuíno paulista”, bem como, no contexto da constituição do Estado, a personificação de uma memória viva do mesmo.

Ainda pensando na relação entre o urbano e o rural como duas realidades que se entrelaçam e, o público que tinha contato com as obras da fase regionalista de Almeida Júnior, Perutti (2007, p. 205) propõe que

Se considerarmos a São Paulo de fins do século XIX como uma inextricável relação entre as temporalidades do mundo rural e urbano, esse público é e não é caipira, identifica-se e distancia-se, a um só tempo, das personagens almeidianas.

Nas quatro obras que escolhemos para analisar nesta dissertação, bem como na maioria das pinturas com a temática caipira de Almeida Júnior, havia, segundo Chiarelli (2009), um tipo de inventário “estético-documental” que serviria como um modelo que estava sendo abandonado pelo paulista em fins do século XIX. Obras como *Caipira picando fumo* (figura 26) e *O violeiro* (figura 28), entre outras do período regionalista do pintor, podem ter sido uma das últimas tentativas de preservação de uma “Representação” do caipira (pelo menos no que diz respeito à pintura) que estava desaparecendo naquele momento.

A quantidade cada vez maior de imigrantes que se estabeleciam no interior paulista naquele momento, ou o fato de que estava acontecendo o nascimento de um novo “modelo de paulista”, pautado por um estado de relativa alegria, muito em virtude da esperança que os lucros do café poderiam lhe trazer, nos dá algumas pistas para entender as experiências de conservação colocadas no parágrafo anterior. Chama a atenção, nesse contexto, o fato de que uma parcela dos trabalhadores negros perdeu seus trabalhos e teve que se adaptar à novas realidades para sobreviver. Wissenbach (1998, p. 60-61) mostra que

Em determinadas zonas de São Paulo, onde os colonos estrangeiros, numericamente abundantes, puderam suprir as necessidades das plantações comerciais, os trabalhadores negros foram relativamente dispensados, aderiram ao modo de vida caipira, caboclo, empregando-se esporadicamente, ou dispersaram-se em direção às cidades.

É de certa forma natural o fato de que os negros tenham tido uma certa facilidade no processo de adaptação do modo de vida caipira, uma vez que em ambos os grupos temos uma dedicação à normas estabelecidas anteriormente, que eram em sua grande maioria pautadas por uma intensa tradição oral que muitas vezes apareciam nas músicas cantadas e tocadas por esses indivíduos. Wissenbach (1998, p. 60) ilustra esse aspecto quando interpreta que

Ao se pôr em trânsito, após a experiência do trabalho compulsório, de margens mínimas de autonomia e de lazer e da impossibilidade de manifestações culturais diretas, os trabalhadores negros, aderindo ao lençol da economia de subsistência, puderam concretizar alguns de seus valores relativos à liberdade.

Todas as características já discutidas neste capítulo, foram de certa forma determinantes, segundo Denis (2008, p. 472) para

[...] a existência de um novo público consumidor de arte e cultura, o qual se encontrava consolidado na década de 1890. [...] Grupo por demais reduzido para figurar com destaque das análises socioeconômicas ortodoxas, essa camada constituída por grandes comerciantes prósperos, funcionários públicos, militares de alto patente, profissionais liberais, homens de letras, seus familiares e agregados, exerceu contudo, um papel primordial nos rumos políticos da época.

Esse público consumidor, em sua grande maioria, ainda buscava na pintura o modelo clássico e conseqüentemente as temáticas que haviam sido imortalizadas pelo academicismo europeu. Entretanto, haviam compradores que viam na temática regionalista de Almeida Júnior uma proposta bastante válida para o momento que São Paulo passava. Vale ressaltar que o embrião da divisão de artistas ligados a movimentos clássicos de um lado e defensores da entrada de uma arte moderna no Brasil de outro, ocorreu na Europa nos anos 90 do século XIX e foi constituído essencialmente por discípulos da antiga Academia Imperial, que já nesse período se chamava Escola Nacional de Belas Artes.

Os pintores brasileiros que atuavam no final do século XIX tinham que lidar com diversos públicos, como já foi dito, mas também com as instituições que legitimavam o seu trabalho para o bem ou para o mal. Para Eulalio (1992, p. 159)

A pintura brasileira das últimas gerações do século XIX vai ter de se orientar por tais parâmetros, se não pretender afastar-se seja do ensino oficial, seja da clientela com disponibilidade financeira, que começa a surgir, seja da perspectiva de participar o mais depressa possível da ambicionada galeria de museu.

Até meados da década de 1840, na Europa, o consumidor de pinturas, na maioria das vezes, sempre recebia aquilo que era acordado com o pintor previamente. Nesse contexto, poderiam surgir ao término do processo de constituição de uma tela, tanto uma pintura sem muita importância para o seu criador quanto um esboço para uma futura obra-prima. Porém, independente do resultado alcançado, o artista tinha de certa forma o seu sustento garantido.

A relativa sensação de segurança acabou sendo gradativamente perdida com o passar dos anos. Isso ocorreu, entre outros fatores, em virtude das sucessivas rupturas, no que diz respeito à tradição, que aconteceram no campo da pintura, abrindo novos horizontes de escolhas.

Os grandes centros culturais europeus na segunda metade do XIX viram o surgimento de particularidades que se estenderiam até o século XX. Gombrich (1999, p. 503) nos lembra que “Só no século XIX é que se abriu um verdadeiro abismo entre os artistas de sucesso — os que contribuíam para a ‘arte oficial’ — e os inconformistas, que só acabavam sendo apreciados depois de mortos.”

Outro aspecto muito significativo que surgiu no século XIX e influenciou os períodos posteriores foi o surgimento da fotografia. Com essa nova forma de retratar a realidade os pintores se viam em uma encruzilhada: de um lado, aproveitar a nova tecnologia para alcançar um realismo nunca antes visto nas telas; de outro, utilizar a brecha imposta por esse avanço como um alibi para se desprender da eterna busca pela representação do real que já se estendia desde a Arte Gótica do século XV. Contudo, havia também um efeito reverso nesse contexto, que é pensado por Mauad (1997, p. 225), “A influência do retrato a óleo na composição dos retratos fotográficos é indubitável.”

No caso específico do Brasil, ainda que houvesse tido a entrada, mesmo que de maneira tímida, de uma arte considerada “moderna” já no final do século XIX e que alcançaria o seu auge na primeira metade do século XX, muitos cânones acadêmicos foram mantidos durante esse período. Isso pode revelar uma tentativa de manutenção de uma tradição ligada a uma busca pelo ideal. Pereira (2012, p. 93) mostra que

[...] este forte conteúdo idealista da nossa cultura durante o século XIX e boa parte do XX deve estar intrinsecamente ligado às opções mais conservadoras, conciliadoras e “acadêmicas” nas artes visuais. Pelo menos, pode explicar dois de seus aspectos essenciais: a permanência inquestionável da narração – e, portanto, da figuração – e a importância que é conferida ao entendimento pelo público de sua mensagem subliminar.

Uma das principais mudanças no que diz respeito a temática das manifestações artísticas, que ocorreu em fins do século XIX no Brasil, se mostrou de forma mais nítida na pintura. Os até então “intocáveis” temas históricos (figura 21) que serviam como modelos a serem seguidos pelos pintores brasileiros, já não eram vistos como uma das únicas alternativas possíveis, perdendo de maneira vertiginosa a sua relevância. Em uma sociedade que passava por um processo de modernização, o interesse pela vida cotidiana se mostrava como uma tendência.



**Figura 21** - Independência ou Morte, 1888, Pedro Américo. Óleo sobre tela, 415 x 760 cm. Museu Paulista.

Ao contrário do que foi por muito tempo assegurado, houve em São Paulo um número considerável de exposições de arte no final do século XIX. Principalmente durante a década de 1890, a quantidade de eventos e também a

relevância dos mesmos aumentou consideravelmente, chamando a atenção da mídia escrita, que aumentou o espaço destinado a essa temática.

Em 1895, foram organizadas pelo menos nove exposições na cidade, sendo algumas coletivas e outras individuais. Em junho do mesmo ano, no seu próprio ateliê, Almeida Júnior juntamente com seus discípulos, realizaram uma exposição de algumas de suas obras. Já em novembro, um retrato produzido pelo pintor poderia ser visto na vitrine da Casa Henschel.

Chama atenção o fato de que muitos espaços que originalmente não eram destinados para exibição de pinturas, passaram a integrar em seus meios esse tipo de arte, aumentando assim sua visibilidade e colocando aquilo que inicialmente era comercializado no local em relação direta com uma cultura mais ampla. Na Europa, as casas comerciais e os ateliês fotográficos tinham um importante papel na difusão de obras de arte. Nascimento (2010, p. 72) mostra que em São Paulo

[...] antes de 1895, foram empreendidas diversas exposições na cidade. Sobressai o papel dos fotógrafos, que abriam seus ateliês para a exibição de obras, muitas vezes apresentadas isoladamente, ou melhor, uma pintura em meio a outros objetos. Utilizar os ateliês fotográficos também como espaços destinados para mostras – nos quais são vistos os trabalhos dos artistas e também dos proprietários dos estúdios pode conferir um status maior para a fotografia e, igualmente, relacionar um espaço comercial às práticas culturais, fato que ocorreu também em diversos outros tipos de estabelecimentos na cidade.

No entanto, apesar da relação entre artistas e ateliês fotográficos ter sido tonificada no final do século XIX e início do XX, já na primeira metade do século XX esse espaço quase não é buscado para exibição de trabalhos.

É possível que o contato entre artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo tenha, senão iniciado, ganhado uma força extra por volta do meio da década de 1890, visto que muitos artistas que moravam no Rio de Janeiro realizaram um número significativo de exposições em São Paulo. A cidade parece que tinha todos os requisitos necessários para o encontro de diversos conjuntos de obras. Escultores e pintores de outras localidades do país foram seduzidos pelas possibilidades existentes na capital do estado. Além disso, havia um clima de

encorajamento no que diz respeito a organização de exposições de artistas estrangeiros.

A quantidade de artistas relacionados a uma determinada exposição, bem como o número de obras expostas tinham certos limites até o final do século XIX. Esse cenário, segundo Nascimento (2010, p. 77), foi modificado

As primeiras mostras apresentadas na cidade ou eram individuais ou de pequenos grupos. As iniciativas de exibir obras de um conjunto maior de pessoas parecem só ter surgido na cidade com relativa constância após a virada do século.

O Brasil no final do século XIX dividia suas atenções entre a exportação de produtos primários e a importação não só de tecnologia e mão de obra, mas também de conceitos. Tessari (2010, p. 16) afirma que

Importou-se ferrovias, tecnologia para beneficiamento dos produtos agrícolas, trabalhadores livres, hábitos de consumo e ideias. E foi em meio a estas tantas mudanças que uma outra mudança precisava se dar: a transformação do trabalho. Foi em meio a estas transformações todas também que as novas formas de representar o povo e o trabalhador brasileiro se deram, reforçando velhos mitos, criando novas interpretações e estabelecendo novos parâmetros de comparação.

Em momentos aonde ocorrem transformações políticas e sociais, e também de redefinição de identidades individuais ou coletivas, as manobras de controle do imaginário social são imprescindíveis. José Murilo de Carvalho (1990, p. 58) em seu livro intitulado “A formação das almas” ressalta que a absorção da mensagem inicial pode resultar no surgimento de uma outra coisa, um outro alguém “[...] o imaginário pode interpretar evidências segundo mecanismos simbólicos que lhe são próprios e que não se enquadram necessariamente na retórica da narrativa histórica.”

A constituição da figura de um herói se dá em virtude do poder que a imagem dele representa; a concentração de ideias e sonhos que são depositadas nele; o marco que ele estabelece e talvez a sua principal função, que é a de ser um ponto de apoio de uma identificação coletiva. O estabelecimento de um herói ou um

símbolo nesse contexto, deve ser feito com cautela, uma vez que adeptos de um passado não muito distante sempre estarão prontos para enfrentar a construção de novas “Representações”. Talvez o grande trunfo do vigor do herói se encontra justamente na sua persistente luta contra aquele ou aqueles que desejam o esfacelamento de sua memória.

Carvalho (1990, p. 69-70) reflete como ninguém a adaptação que deveria ocorrer com relação a figura do herói nacional no início do período republicano no Brasil

O episódio de 1893 de algum modo indicava as condições de aceitação do herói republicano como herói nacional: a eliminação da imagem jacobina, radical. A eliminação da versão frei Caneca, ou mesmo da versão florianista. Para consolidar-se como governo, a República precisava eliminar as arestas, conciliar-se com o passado monarquista, incorporar distintas vertentes do republicanismo. Tiradentes não deveria ser visto como herói republicano radical, mas sim como herói cívico-religioso, como mártir, integrador, portador da imagem do povo inteiro.

Algumas adequações com relação à “Representação” do caipira enquanto um símbolo da cidade de São Paulo (que se encontram nas obras escolhidas para a presente dissertação) já foram debatidas em um capítulo anterior. Por hora é relevante apenas destacar alguns aspectos que eram necessários para o estabelecimento de um “herói paulista”, em virtude da ascensão de São Paulo no cenário nacional. Ele tinha que ser republicano, remeter a figura do bandeirante e ser branco.

É interessante notar como Almeida Júnior estava um pouco mais ligado ao ambiente urbano no fim de sua vida (muito em detrimento da necessidade do mercado no qual estava inserido) do que ao espaço rural, ao qual ele de certa forma pertencia originalmente. Apesar disso, é na última década de sua vida que a maioria de suas representações dos caipiras apareceram.



## Capítulo V

### Um caipira para quem?

Diante de tudo que foi exposto até agora nos capítulos anteriores, é chegado o momento de um mergulho mais profundo na fase regionalista de Almeida Júnior, com o auxílio das imagens dos quadros *Amolação Interrompida* (figura 22), *Apertando o Lombilho* (figura 24), *Caipira Picando Fumo* (figura 26) e *O Violeiro* (figura 28), para tentar compreender com o auxílio da interpretação da técnica utilizada pelo artista, os símbolos ou sinais que podem ser captados pelo nosso olhar, e assim, vislumbrarmos como foi efetuada a construção da representação do caipira por esse artista.



**Figura 22** - Amolação Interrompida, 1894, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 140 X 200 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Podemos observar em *Amolação Interrompida* um certo cuidado com os retoques do enquadramento e a busca do pintor por uma certa exatidão, algo que se assemelha a um dos objetivos do retrato fotográfico. Outro aspecto que dialoga um pouco com a fotografia é a claridade um tanto vigorosa que está contida na tela como um todo. Os pormenores da cultura material contida na obra contêm os mesmos cuidados (em maior ou menor grau) que são vistos na constituição do tipo físico da personagem. Esse padrão corporal tem como um de seus fins, demonstrar uma certa singularidade racial, além de retratar a rotina de um trabalhador rural do interior do Brasil.

Com o auxílio de uma representação pormenorizada, porém, distante de qualquer proposta que dialogue com idealizações exacerbadas, temos na figura desse caipira um pouco da sua vida, personificado em um costume, que poderia simbolizar um modelo paulista que há muito estava sendo perdido em detrimento dos avanços tecnológicos que ocorreram no final do século XIX.

Notamos que na moradia, apesar de aparecer em um segundo plano e não comportar em si uma relação de familiaridade ou particularidade com o caipira, aparece representada de forma integral. A casa nos passa a impressão de ser constituída de taipa de pilão, as janelas e as portas são de madeira e o reboco aparenta estar bastante gasto. Todos esses aspectos se aproximam das características da maioria das habitações do interior paulista no século XIX e que foram mantidas, de certa forma, ao longo de boa parte da primeira metade do século XX.

O marrom-escuro foi a tonalidade escolhida por Almeida Júnior para a casa. Reconhecemos ainda em segundo plano uma cerca feita de madeira que não obedece nenhuma simetria e próximo ao centro dela, uma porteira construída do mesmo material da cerca. Atrás da moradia, a mata se apresenta de forma mais densa e encontramos uma certa diversidade de espécies de árvores.

O trabalho que estava sendo realizado antes da interrupção, não demonstra ter tido o auxílio de uma outra pessoa ou mesmo de um grupo, enfatizando assim um certo isolamento por parte do caipira. Já vimos que a solidão era uma exceção nesse meio, portanto, a ênfase em um trabalho realizado de forma solitária pode nos indicar uma leitura mais individual do artista, no que tange ao

cotidiano do morador do interior paulista, e não uma busca por uma representação totalmente realista desse universo.

A postura e a feição são agudamente serenas. O isolamento também é reforçado pelo tratamento que foi dado à sua casa. Ela foi estabelecida como um componente isolado dentro de uma paisagem em que o sol se apresenta de forma intensa. A cor utilizada na composição da moradia dialoga com o chão de terra batida, transmitindo uma relação íntima entre a terra e a habitação. Além disso, captamos ainda uma coloração na feição do caipira, que também pode compor um “trio de conversação” com a casa e o chão.

Mesmo com todas essas pistas que nos levam para uma interpretação pautada no isolamento, temos no mastro de São João (no segundo plano do lado direito da casa) um possível componente que evidencia, ainda que de forma embrionária, uma certa sociabilidade por parte do caipira. Perutti (2007, p. 209) ressalta que

É o mastro de São João que sugere relações comunitárias vivenciadas pelo caipira, além da religiosidade católica como fator fundamental na caracterização dessa população. Se a subsistência é marcada, nessas pinturas, pelo isolamento; a festividade, vinculada à religião, são atividades coletivas. Os mastros de São João dão a entender, portanto, um distanciamento relativo do caipira em relação ao meio natural; um elemento que distingue esses homens da mera natureza, ainda que esses elementos não sejam revelados de maneira tão explícita nas telas.

A vestimenta tenta dialogar com as roupas que os caipiras utilizavam para realizar trabalhos cotidianos. A forma como Almeida Júnior trabalhou a anatomia da personagem nos revela como seus pincéis são um pouco devedores do realismo europeu, mais especificamente de Gustave Courbet. Contudo, Coli (2005) nos alerta para o fato de que o “impacto de uma obra” não pode ser compreendida em termos universais.

O passado rural do pintor ituano forneceu a ele um conhecimento não só dos costumes caipiras, como também do ambiente caipira, onde as palavras essência e detalhe ganharam muita força em suas obras da fase regionalista. A forma como o caipira é representado não só em *Amolação Interrompida*, mas também nas outras obras que vamos analisar neste capítulo, carregam um pouco da

forma singular com que Almeida Júnior absorveu ao longo de sua vida a cultura do caipira e que ele carregava consigo para onde fosse.

Apesar do advento da motosserra movida à gasolina (1927), o machado que aparece na imagem que estamos analisando, ainda continua sendo muito utilizado, até mesmo por famílias abastadas que vivem no ambiente rural.

Encontramos à esquerda da personagem, certas pinceladas que mais parecem borrões de cor marrom e que foram constituídos a partir do ocre que inundou o marrom claro. É perceptível, também, que pinceladas com coloração esverdeada ocupam uma parte considerável da tela, podendo estabelecer que há uma igualdade ou até mesmo uma maior quantidade dessa coloração, em detrimento do marrom claro que se encontra do lado direito do caipira.

No fundo, o artista se utilizou de pinceladas mais grossas para enfatizar o verde escuro. Apesar de luz e sombra se encontrarem refletidas nessa obra, o calor também é apresentado como um elemento indispensável para a totalidade da tela. Para Baxandall (1997, p. 172) “A sombra é um elemento secundário, o produto de uma relação entre a luz e um sólido denso. A luz é a energia em movimento, mas o calor e o som também o são.”

Temos um homem, em destaque num primeiro plano, que parece fazer um sinal para o observador. Ele se encontra vestido com uma camisa cor de palha, com as mangas dobradas (possivelmente ela era uma camisa originalmente da cor branca e seu tecido é de algodão, mas que em virtude do desgaste e do contato com a terra, ganhou a coloração que vemos na imagem) e uma calça que alterna listras azuis e brancas, também dobrada, até o joelho (a exemplo da camisa, também verificamos as ações do uso contínuo ao longo dos anos e da sua exposição ao solo de terra batida). Seguramente, tanto a calça quanto as mangas da camisa se encontravam encolhidas devido ao fato do caipira estar trabalhando dentro de um riacho.

Seus pés quase não aparecem, pois estão dentro do riacho. Em sua cabeça vemos um lenço com uma coloração palha mais escura. Muito mais do que somente um enfeite, o lenço cumpre algumas funções no ambiente de trabalho do caipira. Entre as principais funções estão: a de abrandar o calor, e a de secar o suor.

Seus cabelos são negros e a pele recebeu uma combinação de marrom com ocre (como já havíamos colocado anteriormente, em função do diálogo que o pintor optou por estabelecer entre a casa, o chão e a pele da personagem). A cor negra também aparece nas sobrancelhas, no bigode e no fino cavanhaque, estabelecendo um movimento em que a tonalidade da cor perde a sua força conforme o rosto do caipira vai recebendo a luz solar.

Seus olhos são direcionados para algo ou para alguém, que aparenta estar na frente do caipira e que foi o responsável pela interrupção do trabalho dele. A mão esquerda tem a coloração mais clara do corpo do caipira e é representada espalmada, dando a impressão que a personagem está acenando para alguém ou algo após ter sido surpreendido.

A cultura material aparece de forma intensa no primeiro plano e traz ao espectador um pouco dos objetos que fazem parte do cotidiano do caipira. Sanches (2010, p. 131) interpreta que

O homem aparece com uma espécie de punhal ou faca no seu lado esquerdo atado à cintura. No seu lado direito há uma espécie de purunga ou porongo (vasilha usada para carregar água), boiando e refletindo sua sombra na água do regato e cuja coloração vai do marrom claro para o marrom escuro, de cima para baixo. Ainda na sua lateral direita, atrás do braço, há um chapéu de palha e sustentada por uma pedra, há uma tábua de lavar roupas, marcada com uma cunha.

O retrato de um momento, que revela para nós o trabalho do caipira e, conseqüentemente, a sua conexão com os objetos e o espaço em que ele os utiliza é revelador, no sentido de mostrar como esse sujeito domina o meio no qual atua. Dentro das especulações acerca dos motivos que levaram Almeida Júnior a pintar esta tela, nos posicionamos de forma um tanto ousada, a entender que o labor desse trabalhador rural foi paralisado por alguns instantes, em virtude do progresso que era buscado pelo observador da cidade. O caipira é pego de surpresa por um discurso urbano oriundo das elites paulistas.

Deixando de lado uma possível idealização desse tipo popular (algo que o artista havia visto nas academias em que estudou, só que com relação a personagens bíblicos, históricos e mitológicos), o pintor se debruçou na confecção

de um desenho que chegasse o mais perto possível de algo perfeito. Para entender melhor como o desenho passa por diversos estágios até chegar ao final da sua concepção, vejamos algumas peculiaridades que a imagem de Amolação Interrompida (estudo) (figura 23) tem a nos oferecer.



**Figura 23** - Amolação Interrompida (estudo), 1893, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 50 X 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

É perceptível em um primeiro olhar que as cores que são utilizadas neste estudo são diferentes da versão final, analisada anteriormente. Nesta tela, o vermelho do lenço na cabeça do caipira tem uma intensidade maior, favorecido pela oposição que ocorre, de forma concomitante, com o verde que preenche boa parte do espaço, uma vez que, nem a pedra (localizada no lado esquerdo da personagem,

no primeiro plano, na tela final) nem a casa e muito menos a mata que representava a paisagem de fundo, estão presentes neste estudo.

Um contraste bem gritante que percebemos nesta tela inicial se dá na fusão de amarelo e verde, juntamente com o alaranjado da terra no chão e da pele do trabalhador rural, em detrimento de uma espécie de mancha azul que se encontra próxima à porunga e o azul claro utilizado no riacho.

As pinceladas foram realizadas com mais rapidez e de forma mais curta. Sua vibração é maior com o contato da luz com o caipira, os objetos e o ambiente, do que na versão final da obra. Cabe destacar também que houve a substituição de uma espécie de prancha, que servia de passagem da terra para o riacho e vice-versa no estudo, por uma tábua de lavar roupa na tela final, acarretando em um redimensionamento do objeto na versão final, no que diz respeito à paisagem.

A forma como Almeida Júnior se utiliza da perspectiva na tela final, favorecendo uma percepção por parte do observador, de distanciamento e também de aumento no tamanho da personagem em comparação com o estudo, dá a sensação de que o caipira se encontra um pouco abaixo da linha do horizonte do observador.

Por fim, cabe ressaltarmos que os tons nessa primeira versão são infinitamente mais fechados que na versão final. Em comum nas duas obras, temos a tentativa por parte do autor de captar um instante e não a construção de uma narrativa. A interrupção da preparação de um instrumento para um determinado tipo de trabalho não diminui a ênfase que Almeida Júnior queria depositar na labuta do caipira. Passemos agora para a análise da segunda imagem Apertando o Lombilho (figura 24).





**Figura 24** - Apertando o Lombilho, 1895, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 88 X 64 cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Diferentemente da obra *Amolação Interrompida*, em *Apertando o Lombilho* temos dois personagens retratados, além de um animal. Eles são representados em uma escala semelhante a dos objetos que os circundam.

O homem e a mulher não são apresentados em um tamanho superior ao do cocho ou mesmo do mastro de São João. Isso pode nos indicar que a proposta de *Apertando o Lombilho* gira em torno de uma aproximação entre sujeitos e o meio em que vivem, ou até mesmo, de uma possível submissão dos mesmos ao ambiente. Essa proposta é totalmente distinta da encontrada em *Amolação Interrompida*, já que o caipira domina quase que completamente o seu território nesta obra. Para Naves (2005), o cuidado que o pintor ituano teve com a particularidade regional, com os tipos populares e, finalmente, com o meio ambiente, não são carregados de “idealizações e fantasias.”

A moradia também é um destaque nesta tela, só que agora a sua percepção se dá por um outro ângulo. A casa está um pouco mais próxima do

observador em comparação com *Amolação Interrompida*. No entanto, há ainda um certo distanciamento, que não nos auxilia a visualizarmos o interior da moradia. Ela conta com a presença de uma mulher no seu interior, que se encontra fumando com o auxílio de um cachimbo.

Uma outra representação de uma figura feminina, um pouco semelhante à essa, só que em uma escala maior e com a visão do observador voltada para o interior da casa onde se encontra uma outra mulher, Nhá Chica (figura 25), foi realizada por Almeida Júnior no mesmo ano da produção de *Apertando o Lombinho*. Não sabemos ao certo qual obra teria sido pintada inicialmente, ou até mesmo, se ambas as telas não poderiam ter sido realizadas de forma concomitante.



**Figura 25** – Nhá Chica, 1895, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 72 X 109 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pinturas como *Apertando o Lombinho* e *Nhá Chica*, além de outras obras produzidas por Almeida Júnior no final do século XIX, em que a figura feminina ganha um certo destaque, demonstram aquilo que Denis (2008, p. 474) ressalta, em

termos de uma possível origem “Surgem na arte brasileira das décadas de 1880 e 1890, talvez pela primeira vez, numerosas representações de mulheres, com direito à profundidade e à agência psicológicas.” Nas duas obras citadas no início deste parágrafo podemos encontrar elementos de introspecção, ou mesmo de serenidade nas mulheres representadas, dando ao espectador uma visão mais profunda do seu momento de pausa. Voltemos agora as nossas atenções para a análise da imagem da obra Apertando o Lombilho.

Novamente, como em Amolação interrompida, temos em Apertando o Lombilho um trabalho sendo realizado de forma individual, sem o auxílio de uma pessoa ou de um grupo. Apesar de uma figura feminina caipira ser retratada na tela, isso não diminui consideravelmente a sensação de isolamento que a obra tenta transmitir.

Tanto o homem, que está estreitando parte dos arreios do cavalo (lombilho) afim de se locomover para locais mais afastados, quanto a mulher, que está cachimbando na entrada da moradia, se encontram distantes do observador, graças ao enquadramento que o pintor optou por utilizar nesta obra. Cabe ressaltar que apesar da carroça, e posteriormente o automóvel, terem trazido mais praticidade e conforto para o morador do campo, ainda nos dias atuais temos exemplos em cidades interioranas de pessoas que se dirigem para a cidade e retornam para o campo a cavalo.

O distanciamento, ressaltado no parágrafo anterior, também poderia simbolizar uma fuga de uma mentalidade voltada para o progresso. Entretanto, assim como em Amolação Interrompida, o mastro de São João (composto de uma peça de madeira vertical) que aparece em Apertando o Lombilho próximo ao caipira, pode indicar um sinal de convivência em sociedade.

A mata aparece de forma mais preponderante nesta tela, muito em virtude da sua proximidade com o espectador. Os caipiras representados, os objetos e a mata, se encontram em uma maior sintonia, se comparado com a tela Amolação Interrompida.

Com exceção de algumas cores que foram utilizadas nas roupas, não temos uma diferença tão grande no tipo de vestuário do caipira de Apertando o Lombilho e de Amolação Interrompida, a não ser a utilização do lenço no pescoço ao

invés da cabeça e o chapéu que agora se encontra na cabeça da personagem, um sinal de que as telas poderiam estar representando ambientes distintos.

Apesar da distância do labor com relação ao observador ser maior, se compararmos com *Amolação Interrompida*, o trabalho que está sendo efetuado pelo caipira ainda continua exercendo a parte mais importante da obra. Vejamos agora, como a imagem da obra *Caipira Picando Fumo* (figura 26) promoveu definitivamente a figura do caipira enquanto um protagonista.



**Figura 26** – Caipira Picando Fumo, 1893, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 141 X 202 cm.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em Caipira Picando Fumo o caipira representado ganhou um fôlego mais generoso. Isso se deve, em muito, ao fato de Almeida Júnior ter se utilizado do corpo da personagem para escorrer de forma suave a luz. O terreno nessa tela, diferentemente das obras Amolação Interrompida e Apertando o Lombrilho, acabou ganhando um destaque maior pela proximidade com o observador e, até mesmo, uma certa invasão do espaço desse mesmo observador.

A constituição do chão é representada de forma irregular. Do lado esquerdo da personagem o pintor se utilizou de uma cor mais densa para representar a terra. Já do outro lado, o artista projetou parte da sombra de uma árvore. Essa é a única menção à uma representação diretamente ligada à natureza, que podemos encontrar nessa tela.

A relação entre o caipira e a natureza é deixada um pouco de lado em Caipira Picando Fumo, para dar espaço a um encontro mais visível entre o caipira e a sua moradia, assim como ocorre na obra O Violeiro figura (28), que será a nossa próxima e última obra analisada de Almeida Júnior. No entanto, voltemos nossos olhares para a tela Caipira Picando Fumo, mais precisamente para o seu cenário de fundo. A parede de taipa com um pequeno buraco próximo da porta e as fendas na madeira da porta demonstram como a construção se realizou de forma simples. Essa sensação de que o acabamento não foi totalmente realizado é típico das construções dos moradores pobres do interior naquele momento, e o fato de sermos oriundos da cidade (com habitações constituídas em sua grande maioria de materiais mais resistentes) faz com que tenhamos uma visão de insegurança no que diz respeito à moradia do caipira.

Como na maioria das obras anteriormente expostas neste capítulo, temos em parte do vestuário do caipira a representação de uma camisa de algodão branca. A calça aparenta ser de uma fusão de dois tecidos, pois passa a impressão de ter sido feita com um material um pouco mais resistente que a camisa. No entanto, temos manchas de terra bem localizadas, principalmente na perna direita da personagem. A roupa de baixo é localizada graças ao final da barra da ceroula, que aparece na perna esquerda da personagem.

Os pés novamente estão nus e em contato com a terra, como em Apertando o Lombrilho. As partes de seu corpo que não ficaram protegidas do sol

revelam a quantidade de horas que o caipira dedicava na labuta diária, aos trabalhos em um ambiente externo ao de sua casa e com as ações do meio em que vive. Mãos e pés foram representados de forma grosseira, para também transparecer as ações da natureza com um todo, ao longo dos tempos, no trabalhador rural.

O trabalho que está sendo efetuado pelo caipira coloca em cena uma faca semelhante às encontradas em *Amolação Interrompida* e *Apertando o Lombilho*. No entanto, ela não se encontra mais na bainha como nas obras anteriores. O observador agora a enxerga com um pouco mais de clareza e, com isso, o processo de preparação para o ato de fumar fica mais evidente, uma vez que golpeando o fumo com a faca e deixando o resultado desses golpes cair nas mãos, o próximo passo seria a colocação dessa substância na palha já cortada, localizada em cima da orelha esquerda do caipira.

Mesmo nos dias atuais, em que o cigarro já vem pronto para o consumo, temos adeptos de um método de preparo do fumo muito semelhante ao representado em *Caipira Picando Fumo*. Tirando o fato do indivíduo ter ou não que picar o fumo, o restante do processo é bastante similar e até mesmo jovens com idade entre 18 e 22 anos aderiram ao procedimento.

Antes da atividade que dá nome a obra temos alguns indícios de que houve uma ação anterior, envolvendo o preparo da palha do milho para enrolar o cigarro.

O que restou das palhas do milho se encontram espalhados pelo chão. Um mesmo objeto (nesse caso uma faca) era utilizado durante todo o processo de fabricação do cigarro. Esses vestígios podem colaborar para uma interpretação voltada para a possibilidade de uma outra pessoa ter estado nesse mesmo local, ou até mesmo um pequeno grupo de pessoas, antes do caipira começar a preparar o seu fumo. Isso poderia revelar mais uma vez, sinais de uma certa sociabilidade, por parte desse caipira teoricamente isolado.

Todas essas características levantadas nos parágrafos anteriores, muito mais do que somente formar um diálogo, constroem uma parte importante do mundo do caipira. Apesar da ação contida na obra passar a impressão de que se trata de um momento de descanso, lazer, ou até mesmo de um vício, nos inclinamos para uma interpretação que ainda dá ênfase no trabalho (seja naquele realizado

anteriormente, o de descascar milho, seja na ação que dá nome ao quadro) potencializando a questão do trabalho manual, mesmo em momentos de relativa calma, estabelecendo assim apenas um momento de pausa.

A estrutura da composição de *Caipira Picando Fumo* revela como Almeida Júnior é devedor do academicismo. A porta atrás do caipira, o braço esquerdo e as pernas estabelecem uma relação de cima para baixo, em virtude da verticalidade que é utilizada pelo artista. Já o barro, juntamente com as varas que auxiliam a sua sustentação na parede da casa e a madeira que forma os possíveis degraus da entrada da moradia, foram concebidos por linhas horizontais, da esquerda para a direita.

Por último, mas não menos importante, temos uma representação de certa forma colossal da faca que é utilizada para cortar o fumo, muito em virtude de sua visualização na diagonal (de baixo para cima e da esquerda para a direita) e que mostra o centro das atenções que Almeida Júnior queria transparecer para o observador da obra.

Podemos dizer que há uma certa harmonia na forma como o pintor de Itu se utilizou das linhas na composição da obra. Conseqüentemente, o realismo que Almeida Júnior tenta incutir em *Caipira Picando Fumo* parece ser livre de questões mais voltadas para a crítica ou até mesmo a denúncia social. Os objetivos do pintor ituanense, tanto nessa tela como nas outras que iremos analisar, se aproximava da proposta do movimento realista, que ganhou força na Europa na segunda metade do século XIX, onde, nas palavras de Toral (2007) havia uma busca “sem idealismos ou poesia” que acompanhava o processo de construção das obras. Ainda nesse sentido, podemos acrescentar a crítica de Malpas (2001) que realça alguns fatores que “desviaram a atenção humana” nos movimentos artísticos anteriores.

Assim como ocorreu na análise da obra *Amolação Interrompida*, é nítido em *Caipira Picando Fumo* que a luminosidade se apresenta de forma um tanto vigorosa. Isso pode ser explicado pelo fato do sol estar muito forte e o caipira ter decidido fazer uma pausa. Essa utilização da luz, de forma demasiada na entrada da habitação, é um dos principais motivos que inviabilizam uma “espiadinha” do observador no interior da casa, mesmo a casa estando bem mais próxima ao observador em relação à *Amolação Interrompida* e *Apertando o Lombilho*.



Apesar do favorecimento da luz, que nos leva para uma leitura mais voltada para o centro da tela, que é o plano onde se desenrola a ação da personagem, temos no cenário ao fundo (mesmo com a representação apenas parcial da moradia do caipira, revelada através da porta e da parede deteriorada) indícios muito relevantes para se entender a obra e principalmente a mensagem como um todo. A cultura desse tipo popular e a sua natureza trocam de lugar assim que emerge um novo detalhe na tela.

Assim como em *Amolação Interrompida*, Almeida Júnior optou por não incluir uma camada de verniz em *Caipira Picando Fumo*. Já em *O Violeiro* (nossa próxima e última imagem a ser analisada enquanto fonte) isso acabou ocorrendo.

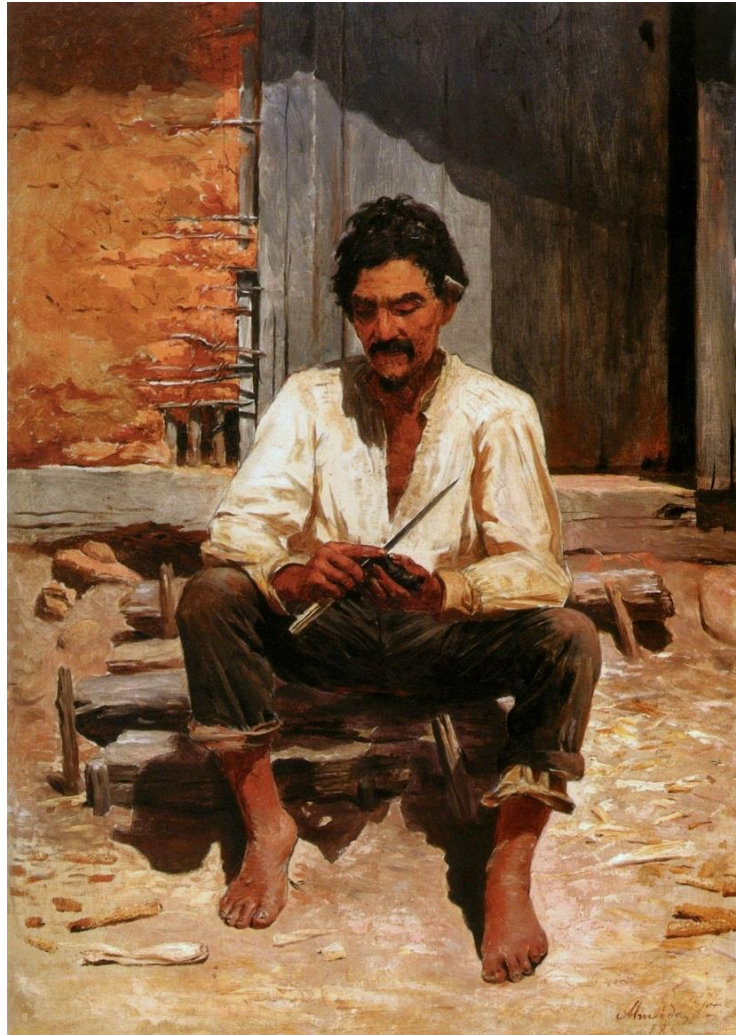
Curtis (2016, p. 111) resume bem o que Almeida Júnior poderia ter pensado no momento da finalização da tela *Caipira Picando Fumo*, tanto em termos técnicos quanto em termos simbólicos. Segundo a autora, podemos observar

Em *Caipira Picando Fumo* (1893), obra do acervo da Pinacoteca, Almeida Júnior retrata o homem simples, sem horizontes, dedicado à tarefa prosaica do preparo do cigarro de palha, cortando o fumo com um enorme facão. Dedicar-se à tarefa sem pressa ou preocupações. Novamente o caipira é surpreendido em um momento de descanso, a pausa merecida após a conclusão dos afazeres cotidianos. O tema, aparentemente sem importância, é apresentado com rara maestria tanto na composição rigorosa, quanto no uso da luz. O caipira, com a pele queimada pelo sol causticante, é colocado no centro da composição, destacado por uma camisa branca, banhado por uma luz aplicada com um pincel competente. Portanto, o caboclo, mesmo sentado no chão em frente a um paiol de paredes de pau a pique, apresenta-se imponente, grandioso.

Ainda no que tange a uma possível influência total da natureza, dos objetos, do meio, enfim, da cultura que cerca o caipira com relação ao seu semblante, não percebemos um diálogo mas sim uma resistência. É a personagem que está no controle na obra *Caipira Picando Fumo* e sua expressão facial transmite claramente uma sensação de mansidão.

A quietude demonstra o quanto esse homem do campo, que se encontrava num estado de relativa harmonia com a natureza, não estava preocupado com a agitação e a ambição que a mentalidade do progresso, tão buscada na cidade, tentava incutir nas pessoas. Antes de adentrarmos na análise da

última imagem, é cabível uma rápida comparação entre a obra final *Caipira Picando Fumo* e *Caipira Picando Fumo (estudo)* (figura 27).



**Figura 27** – *Caipira Picando Fumo (estudo)*, 1893, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 50 X 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A posição do caipira que encontramos em *Caipira Picando Fumo (estudo)*, apesar de ser muito semelhante ao da tela final, tem no semblante desse tipo popular um aspecto que passa a impressão de uma maior concentração no seu trabalho. Sua expressão facial é um pouco mais fechada em comparação com a obra final.

As pinceladas mais desgarradas e a luminosidade menos vigorosa que Almeida Júnior empreendeu nesta tela favoreceu a representação de um caipira mais rude, que o da versão final. Podemos perceber de uma forma mais clara esse aspecto quando fixamos nossos olhares para a representação do final das pernas, bem como, dos pés da personagem. Isso demonstra como o pintor tinha que adaptar certos aspectos em suas produções finais, para atender um público mais tradicionalista no que tange a termos estéticos na pintura. Outra característica que reforça essa interpretação é o fato de a dimensão da obra, em sua versão final, ser significativamente maior do que a do estudo.

Esse público ao qual a obra final era direcionada se encontrava no Rio de Janeiro (então o grande centro cultural do país devido a Exposição Geral de Belas Artes que ocorria na Escola Nacional de Belas Artes), e também em São Paulo (cidade onde se encontrava boa parte das elites oriundas do café e que não só visitavam as exposições tanto individuais como em grupo realizadas por Almeida Júnior, como também, eram consumidores das obras de cunho regionalista do pintor). Já especificamente o estudo em questão não foi dirigido para algum público em particular.

Além de uma menor incidência de luz, se comparada com a tela final (aspecto que já foi colocado anteriormente) temos, em Caipira Picando Fumo (estudo), uma relação um pouco mais distante entre as cores do caipira e do chão e a casa que está localizada no fundo da tela. A faca também é um pouco menor e isso não se deve somente ao fato de a tela ter dimensões inferiores ao da tela final. Todas essas características se dirigem a um caminho oposto ao da interpretação de Daher (2015, pp. 6-7) que escreve

Na emblemática pintura de 1893, Caipira Picando Fumo (PESP), o caipira explode em luz e, até mesmo em razão das cores, praticamente se funde à casa a qual antecede. Sentado nos degraus, tendo ao fundo a parede de pau a pique, pacientemente e com grande concentração pica fumo, usando uma faca grande demais, com grande destreza e naturalidade.

Finalmente, vamos para a próxima e última imagem que analisaremos como fonte, O Violeiro (figura 28), finalizada no ano em que o artista foi assassinado por seu primo.



**Figura 28** – O Violeiro, 1899, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 172 X 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em *O Violeiro*, tanto a expressão facial do homem quanto o semblante da mulher, nos trazem a sensação de que ambos estão compenetrados (cada qual com o seu respectivo pensamento) no ato de cantar. Não houve uma busca por parte do pintor de se alcançar uma harmonia total entre as personagens. Cada um estaria preocupado consigo mesmo. A ausência de fontes para tratar do papel da música no universo caipira do final do século XIX, nos leva a não explorar este aspecto mais a fundo, até porque a sua popularização se deu no século XX, mais especificamente na década de 30, quando ocorreram as primeiras gravações de moda de viola e isso extrapolaria o recorte cronológico proposto por esta dissertação.

Apesar de estarmos lidando com uma representação de um momento de lazer do caipira, o prazer do divertimento é expressado por duas pessoas apenas e

não por um grupo de pessoas. E mesmo essas expressões dialogam mais com a cautela do que com a euforia. Isso reforça a interpretação de Coli (2002), que ressalta a inexistência nos quadros de cunho regionalista de Almeida Júnior, de uma “afetação sentimental”. Se faz necessário lembrar que a busca por uma “afetação sentimental” era um dos objetivos da pintura romântica europeia, algo que não era visto com bons olhos pelo realismo no qual Almeida Júnior estava inserido naquele momento.

Esse instante que é registrado pelo pintor, além de ser um momento de lazer do caipira, também denota um possível período de descanso, uma vez que a forma como foi utilizada a luz nos leva a presumir dessa forma. Ela indica que a moda que está sendo executada ocorre possivelmente entre o fim do entardecer e o começo da noite. No entanto, não sabemos se a ação foi realizada logo após um dia de labor, ou se ocorreu em um dia aonde não teria ocorrido trabalhos braçais mais intensos.

A parte interna da habitação, como em *Amolação Interrompida*, *Apertando o Lombinho e Caipira Picando Fumo*, praticamente não é explorada pelo artista. Mesmo com o auxílio enriquecedor do enquadramento da janela da moradia em *O Violeiro* (muito devido ao fato da persiana de madeira estar completamente aberta para o espectador), não temos pistas de como seria o interior dessa casa. Esse plano de fundo da obra foi preenchido, provavelmente, com pinceladas que indicam um tom fumê, ou até mesmo um marrom forte. Cores essas que não favorecem qualquer possibilidade de uma leitura interna da casa.

Novamente a utilização de uma luz externa um pouco excessiva também não favoreceu uma visão privilegiada desse espaço da habitação. Boa parte dessa luz externa excessiva atinge o corpo do caipira e também recai sobre o instrumento musical que ele está tocando, favorecendo o contraste com a cor mais escura utilizada no interior da casa e, conseqüentemente, no fundo da tela. Contudo, para o restante da obra, Pitta (2013) destaca que o betume utilizado pelo pintor ituano serve como uma ponte que incorpora a luz e delimita o “espectro de valores”.

A função da janela, além de servir de encosto para o violeiro e a mulher, também reside no fato de ela (janela) ser a articuladora da ação das personagens. O olhar do observador é direcionado para o recorte que a janela acaba trazendo

devido à sua centralidade. Sentado na janela e apoiado em uma das laterais, com parte das pernas para dentro da casa, em uma posição diagonal, temos a representação de um caipira tocando uma viola e cantando. Diferentemente do violão (instrumento semelhante a viola) que começava a ser visto na cidade, por parte das autoridades e das elites naquele momento, segundo Sevckenko (1983), como “sinônimo de vadiagem”, a viola se tornaria uma das representações mais positivas da figura do caipira enquanto artista, mesmo pelos grupos que não tinham muito contato com o seu universo. Já na outra lateral, temos uma caipira escorada na janela, só que pelo lado de fora, em uma posição vertical e que também se encontra cantando, além de estar segurando um pano que está localizado em torno de seu pescoço.

As rachaduras que aparecem tanto nas paredes quanto na madeira da janela se encontram um pouco mais visíveis do que nas outras obras que analisamos anteriormente, transmitindo assim a noção de simplicidade que perpassa praticamente todas as esferas do cotidiano do caipira. Os quatro pregos que aparecem na parte inferior da janela (sendo dois do lado esquerdo e dois do lado direito), são grossos e foram pregados com o único intuito de sustentar a madeira.

Não há uma preocupação por parte do construtor da casa (trabalho que era normalmente realizado pelo caipira, às vezes com o auxílio de amigos e vizinhos) em estabelecer um padrão estético arquitetônico. Ele apenas desejava que a janela fosse fixada com um pouco de segurança, na parede de barro que formava a parede de sua moradia. Essa simplicidade que aparece também nos seus afazeres diários, não desaparece em seus momentos de lazer. De todas as casas representadas nas fontes que estamos analisando neste capítulo, a moradia de O Violeiro é a que mais está próxima de uma construção voltada para uma comunidade, se distanciando um pouco, da ideia de isolamento.

A viola não parece estar recebendo dedilhados fortes na possível música que estaria sendo executada nesta tela. O tampo do instrumento recebeu uma coloração de pastel. Já na cabeça, que é onde se localiza os cravelhames, temos um pastel mais escuro. Não sabemos quem é a primeira voz ou a segunda, ou se até mesmo ambos estariam cantando ao mesmo tempo e no mesmo tom. O que podemos presumir é que a letra dessa música deveria ser uma ode ao campo e

suas virtudes, em detrimento do ritmo frenético da cidade grande e a sua busca incansável por progresso.

A coloração da pele do caipira, desta vez, dialoga um pouco mais com as paredes da casa do que com o barro que aparece na parte de baixo da pintura. Nessa parte de baixo da tela foram realizadas pinceladas em cor marrom, ou em cor terra. Os blocos retangulares são fixados com uma madeira, esta foi pintada com um marrom mais escuro. Seu posicionamento na tela se dá num primeiro momento na horizontal (da esquerda para a direita) e, num segundo momento, na vertical (de baixo para cima). O barro, por sua vez, conversa mais de perto com a cor utilizada por Almeida Júnior na representação da pele da mulher.

Talvez por estar do lado de fora da casa, a pele bronzeada da parceira do violeiro é bem mais avermelhada. Um ocre mais próximo de um bronze avermelhado foi utilizado pelo artista tanto no rosto da mulher como em parte do seu figurino.

No tocador de viola temos um marrom claro (também encontrado no batente da janela, só que em uma tonalidade um pouco mais densa) que preenche seu rosto e um pastel claro que compõe parte de sua roupa.

O contraste entre as cores do violeiro e da mulher também reforça a ideia de um certo distanciamento entre as personagens. Os dois, de certa forma, também dividem o controle do meio em que vivem, só que diferentemente de Apertando o Lombinho, as posições das personagens em O Violeiro foram invertidas (o homem se encontra dentro da casa e a mulher é localizada fora da mesma). Contudo, pelo fato de o caipira ter uma parte de seu corpo parcialmente voltada para o lado de fora da habitação, o violeiro domina ambos os espaços e, assim, detém um poder maior do meio se comparado com a mulher.

Já no que tange as roupas que as personagens estão vestindo, temos em O Violeiro o advento da camisa xadrez de manga comprida, bastante requisitada em festas juninas e no inverno em regiões interioranas no Sudeste e no sul do país até os dias de hoje. Em todas as imagens das fontes que analisamos a camisa de manga comprida também tem a função de proteger o caipira dos raios solares. Voltando para a questão do vestuário, vejamos como Sanches (2010, p. 139) analisou a vestimenta da mulher que divide a ação com o violeiro

Desse lado exterior à janela, junto ao batente direito, está postada uma mulher vestida com blusa de coloração avermelhada e respingada de pontos brancos, sugerindo um tecido em petit-pois. Sobre os ombros da mulher descansa um lenço dobrado em formato triangular, cuja coloração vai do pastel claro ao vermelho nos desenhos em riscos verticais e no sentido diagonal, forma essa marcada pela postura das mãos que seguram as pontas desse acessório na altura do peito e sobre a blusa de coloração mais forte. No braço esquerdo da mulher, na altura do punho, existe uma marca em pastel claro sugerindo ser uma peça íntima colocada sob a blusa vermelha. Complementando a vestimenta dessa figura feminina aparece uma espécie de saia marrom, sendo que traços verticais mais claros são feitos com pinceladas finas para causar ao nosso olhar o efeito de pregas.

Tanto o violeiro como a caipira, apesar de se encontrarem em um momento de lazer, trabalham com suas vozes em prol de uma moda qualquer. Os mesmos dedos que tocam a viola são utilizados para o labor do dia a dia, e as mãos da mulher que seguram o pano indicam, nessa união, os afazeres domésticos que são realizados em sua cozinha, seja para ela e seu companheiro, seja para somente ela. A ideia que liga o caipira ao trabalho estava de certa forma em todas as obras que foram aqui interpretadas por nós.

Todas as obras que analisamos neste capítulo se encontram atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. As telas se encontravam anteriormente no Museu Paulista e foram transferidas para a Pinacoteca (inaugurada em 1905) nos anos de 1905 e 1947. Mais precisamente, Amolação Interrompida e Caipira Picando Fumo em suas versões finais foram adquiridas em 1905 e as demais em 1947. Passemos agora para uma rápida interpretação da imagem da tela Violeiro na Janela (estudo) (figura 29), afim de alcançarmos a finalização deste capítulo.





**Figura 29** – Violeiro na Janela (estudo), 1899, Almeida Júnior. Óleo sobre tela, 32,5 X 45,5 cm. Acervo do Banco do Itaú.

A inclusão da figura da mulher na versão final mostra, mais uma vez, que o pintor ituano repensava a sua obra durante boa parte do processo de criação da mesma. Além da ausência da figura feminina, também podemos perceber que nessa versão inicial não encontramos os quatro pregos na madeira da janela. Os blocos de barro não se encontram tão divididos quanto em *O Violeiro*, denotando um diálogo mais próximo, ainda que tímido, com uma possível simetria. Conseguimos ainda perceber claramente no estudo, que as pernas do caipira estão cruzadas, algo que era quase totalmente encoberto pela figura do caipira na tela final.

Por haver uma aplicação da luz em menor escala no estudo, nós temos na composição da obra um preenchimento com tonalidades de cores mais fortes. Isso facilitou o surgimento de um aspecto, que talvez seja a característica que mais salta aos olhos do espectador nesse esboço. Em *Violeiro na Janela (estudo)*, podemos visualizar o interior da casa com um pouco mais de nitidez. A construção

de pau a pique que ficou bem clara no exterior das outras casas que vimos anteriormente, agora também aparece no interior da moradia.

## Considerações finais

Como vimos ao longo desta dissertação, num primeiro momento foi estabelecido um diálogo entre algumas das possíveis teorias da história, que poderiam ser utilizadas para a presente pesquisa, a fim de que o objeto de estudo da mesma pudesse sobrevoar vários campos e alcançar um resultado, se não completo, pelo menos satisfatório. Já com relação ao método que foi empregado, acreditamos que a fusão entre o “método iconográfico” formulado por Erwin Panofsky e o conceito de “representação” pontuado por Roger Chartier acabaram fornecendo um novo olhar, ainda que acanhado, com relação à construção imagética da figura do caipira em São Paulo, no final do século XIX.

Discorrer sobre a relação entre algumas imagens e os seus respectivos símbolos na sociedade, em pinturas como *Amolação Interrompida*, *Apertando o Lombinho*, *Caipira Picando Fumo* e *O Violeiro*, tornou-se uma tarefa cautelosa, pelo fato de ter sido necessário identificar as possíveis características não só com relação a quem produziu as obras, mas também com relação ao público ao qual foi destinado essas pinturas. Sendo assim, muito mais do que tentar alcançar o desfecho dessa relação, talvez seja importante mostrar como o processo se deu e, conseqüentemente, desmontar uma pequena parte para o nosso benefício.

O apoio financeiro que Almeida Júnior recebeu, ainda no início da sua vida adulta (tendo conseguido o dinheiro para a viagem ao Rio de Janeiro, mediante uma coleta organizada na paróquia de sua cidade natal) e o patrocínio do próprio Imperador Dom Pedro II (para a continuação dos seus estudos na Europa) mostram como Almeida Júnior conseguia concentrar na sua figura admiradores de esferas tão distintas. Contudo, muito mais do que somente uma dependência econômica, o que foi valorizado nessas relações, na nossa visão, era a ousadia e o talento que aparecia não só nas obras do pintor ituano, como também nas suas escolhas pessoais.

O contato que Almeida Júnior teve com o Realismo na França (entendido enquanto um estilo de pintura) é nítido principalmente em suas obras de cunho regionalista, onde há o enaltecimento do objeto, a busca pelo frugal e o minucioso, além da tentativa de uma manifestação da realidade e, conseqüentemente, de uma

perspectiva descritiva do mundo (todas elas características gerais que definem o Realismo e são também características que aparecem como os principais aspectos da pintura de Almeida Júnior). Entretanto, cabe salientar que o academicismo não foi abandonado por completo, uma vez que o desenho como esboço nunca desapareceu do cotidiano do pintor e gerou (como vimos no capítulo V) pinturas no formato de estudos, bastante relevantes para a compreensão das suas obras finais.

A idealização de determinadas figuras na pintura, afim de se alcançar um resultado mais satisfatório no que tange a busca por um maior realismo na representação, foi visualizado nas pinturas com temática religiosa e mitológica que Almeida Júnior produziu, principalmente na primeira metade da sua carreira. No entanto, agora pensando na segunda metade da carreira do pintor de Itu (momento em que há uma ênfase em retratar perfis rurais), será que podemos pensar em uma idealização da figura do caipira baseada em uma mentalidade urbana, que de certa forma buscava colocar um indivíduo (que já se encontrava dentro de uma coletividade), se não em total, pelo menos parcialmente isolado dentro de uma sociedade?

Arriscaríamos dizer que a representação do caipira (que Almeida Júnior queria passar nas fontes que analisamos), possui aspectos rurais que eram necessários para a construção de uma figura singular para o momento político e cultural que São Paulo passava no final do século XIX. As elites cafeicultoras que emergiam naquele momento buscavam um sujeito que não compartilhava totalmente os costumes dos bandeirantes do período colonial. Isso se deu em virtude da violência com que esses indivíduos estavam acostumados e que não condizia com a eleição de um herói “civilizado” para a cidade de São Paulo. Já no século XX, o bandeirante foi revisitado e ocupa o espaço do caipira como um legítimo representante paulistano.

Seja com um pequeno mergulho na trajetória de Almeida Júnior ou mesmo na possível absorção dos elementos artísticos e representativos de sua fase regionalista, temos um campo de possibilidades para futuras pesquisas. Talvez pesquisas mais voltadas para um estudo comparativo, uma vez que no Brasil do século XX temos uma busca por parte de vários artistas de diversas áreas em dedicar uma atenção maior com relação aos grupos ditos “marginais” (ao qual no século XIX estava incluído o caipira) e da sua importância enquanto agente histórico.

Outro aspecto que pode gerar bons debates entre os estudiosos da fase regionalista de Almeida Júnior e, conseqüentemente, a produção de textos voltados para essa fase do artista ituano, seria a compreensão de possíveis ausências em suas pinturas desse período, seja no que se refere aos tipos marginais que quando representados, são pouco explorados pelo pintor, seja no que diz respeito aos elementos do universo caipira que quando retratados aparecem de maneira tímida, ou mesmo de forma bem secundária em suas telas. Um exemplo disso pode ser encontrado na pouca atividade religiosa que emerge de suas pinturas e que era parte importante do cotidiano do homem do campo naquele momento.

Muito mais do que somente representar a figura do caipira e o seu cotidiano de forma realista, Almeida Júnior trouxe à tona todo um universo que era parte integrante da sociedade então vigente, mas que não estava presente no âmbito das produções artísticas ou era pouco explorado e quando era, continha traços coadjuvantes se comparado com os heróis que até então ganhavam destaque. Contudo, o pintor ituano também estava inserido em um mercado de arte, onde a imagem do caipira começava a ser procurada por consumidores, muito em virtude da eleição desse perfil rural ao cargo de herói paulistano.

O dia do artista plástico (08 de maio) está relacionado com o dia e o mês de nascimento de Almeida Júnior. Não obstante, sua importância para a arte brasileira vai muito além disso, sendo ainda hoje não só recuperado por artistas contemporâneos como também servindo como experimentos para novas interpretações acerca do caipira.

## Notas

1. Antropologia (Daniela Carolina Perutti), História (Anna Paula Teixeira Daher), História da arte (André A. Toral, Jorge Coli, Karin Philippov) e Sociologia (Ana Paula Cavalcanti Simioni).

2. SANTOS, Rodrigo Lourenço dos. **Transformações sociais na França no período de 1840-1860 e suas representações na obra Os Britadores de Pedra de Gustave Coubert**. 2016. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

3. Ver p. 11.

## Referências

### Anais e Atas

DAHER, Anna Paula Teixeira. A crítica de Almeida Jr. (1850-1899): sobrevivências e sintomas de violência em releituras contemporâneas. **Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural**. São Paulo: USP, 2015, p. 1-13.

FRONER, Yacy–Ara. Historiografia da Arte no Brasil: por um regime de oposições. **Atas do I Encontro de História da Arte**. Campinas/SP: IFCH/UNICAMP, v. 3, 2005, p. 233-240.

PHILIPPOV, Karin. A *Saudade* de José Ferraz de Almeida Júnior: uma análise dos aspectos iconográficos. **Anais do III Encontro de História da Arte**. Campinas/SP: IFCH/UNICAMP, 2007, p. 514-521.

### Dissertações e Teses

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PITTA, Fernanda Mendonça. **“Um povo pacato e bucólico”**: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida do caipira em obras de Almeida Júnior**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba/SP.

TESSARI, Cláudia Alessandra. **Braços para colheita: sazonalidade e permanência no trabalho temporário na agricultura paulista (1890-1915)**. 2010. Tese (Doutorado em Economia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP.

### **Livros**

ANDRADE, Mário de. O Desenho. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. A pintura e a atenção dada às sombras. In: \_\_\_\_\_. **Sombras e luzes**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1997.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

BRUNO, Ernani Silva. O caminho da salubridade. In: \_\_\_\_\_. **História e tradições da cidade de São Paulo: metrópole do café (1872-1918), São Paulo de agora (1918-1954)**. São Paulo: Hucitec, 1991.



CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. A escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação: Marin, o discurso e a imagem. In: \_\_\_\_\_. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. História intelectual e história das mentalidades. In: \_\_\_\_\_. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés/Portugal: DIFEL, 2002.

COLI, Jorge. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

DENIS, Rafael Cardoso. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs.). **Oitocentos**: Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, t. 1, 2008.

EULALIO, Alexandre. O século XIX: tradição e ruptura. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. Revolução Permanente. In: \_\_\_\_\_. **A História da Arte**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Sobre a historiografia da arte oitocentista e as revisões efetuadas durante as últimas décadas do século XX. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, t. 1, 2008.

MALPAS, James. **Realismo**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

MASANÈS, Fabrice. Fama, ou o Amor Absorvente pela Pintura. In: \_\_\_\_\_. **Gustave Courbet**. Trad. Maria do Rosário Boléo. Lisboa: Vernáculo Ida, 2007.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (orgs.). **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EDUR/UFRJ/DezenoveVinte, t. 2, 2010.

PANOFSKY, Erwin. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. Trad. Olinda Braga de Souza. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

\_\_\_\_\_. Introdução: A História da Arte como uma Disciplina Humanística. In: \_\_\_\_\_. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Um monarca nos trópicos”: o Instituto Histórico e

Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas-Artes e o Colégio Pedro II. In: \_\_\_\_\_. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. "Sobre uma certa identidade paulista". In: CARVALHO, Ana Maria de Almeida (org.). **São Paulo**: uma viagem no tempo. São Paulo: CIEE, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque. In: \_\_\_\_\_. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Os maquinismos de uma cenografia móvel. In: \_\_\_\_\_. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luíz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**: República – da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## Periódicos

BORGES, Vavy Pacheco. O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia. **Horizontes**. Bragança Paulista/SP: PPGE/USF, v. 19, 2001, p. 1-10.

CHIARELLI, Tadeu. A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. **Crítica Cultural**. Palhoça/SC: PPGCL/UNISUL, v. 4, n. 2, 2009, p. 125-161.

COLI, Jorge. A violência e o caipira. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, n. 30, 2002, p. 23-31.

CURTIS, Kátia Maria Furtado de Mendonça. Almeida Júnior: um caipira iluminado. **Revista Lumen**. São Paulo: CUA/UNIFAI, n. 1, 2016, p. 104-119.

FABRIS, Annateresa. A história da arte como prática inter-disciplinar. **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 6, n. 10, 1995, p. 7-13.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A imagem visual na nova história e história da arte. **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 7, n. 13, 1996, p. 97-109.

NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 73, 2005, p. 135-148.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista IEB**. São Paulo: IEB/USP, n. 54, 2012, p. 87-106.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social**. São Paulo: Departamento de Sociologia/USP, v. 17, n. 1, 2005, p. 343-366.

TORAL, André A. No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários". **ARS**. São Paulo: ECA/USP, v. 5, n. 10, 2007, p. 39-48.

WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. O Campesinato Brasileiro: uma história de resistência. **Resr**. Piracicaba/SP: SOBER, v. 52, 2014, p. S025-S044.