

## A luz de Almeida Junior

Aracy Amaral

*"Já nos últimos dias monárquicos, a inteligência brasileira principia se inquietando de sua funcionalidade nacional, de alguma forma anunciando os tempos modernos. A influência da técnica européia ainda predomina, e predominará até os nossos dias, mas os artistas de maior valor se voltam para a expressão da terra e do homem. O pernambucano Telles Junior cria paisagens nordestinas de caráter vigoroso e fiel; e em São Paulo, Almeida Junior, em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não apreendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira. Mas isto já era a República, e ecoa o que estavam fazendo na música, com as mesmas hesitações e felicidade intermitente, Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno."*

Mário de Andrade<sup>(1)</sup>

Ninguém ignora que a riqueza é campo propício para o florescimento das artes, que só surgiram na província de São Paulo com a emergência da economia da cana-de-açúcar, no final do século XVIII, localizada na região de Itu, Piracicaba, Jundiaí e Campinas. Não é por acaso que nessa mesma região apareceria a pintura de um frei Jesuíno do Monte Carmelo, a obra de um Miguel Benfício Dutra em meados do século XIX e, pouco depois, um pintor como Almeida Junior, fruto da prosperidade do café, seguidos, já neste século, pela pintura de uma Tarsila.

A obra de Almeida Junior sempre suscita polêmica quando críticos analisam sua produção e a relação entre o impressionismo e a luz presente em suas obras: acadêmico, realista, ou apenas regionalista? Ou, no dizer de Lígia Martins Costa, um artista que avançou mais que qualquer outro seu contemporâneo da Academia ao ir para a Europa, absorvendo a *touche* impressionista, visível, segundo ela, em *Fuga para o Egito*, "tela em que se sente o ar envolvente da madrugada em torno ao grupo central, como uma primeira apreensão do impressionismo, e que depois se perderia ao seu retorno ao Brasil em função, talvez, do ambiente tacanho do interior de São Paulo onde se radica"<sup>(2)</sup>.

Despreocupado com a ênfase na luz, Lígia Martins levantou o aspecto "inaugural" de Almeida Junior em suas pinturas à sua volta da Europa, já desligado da influência de seu mestre Cabanel: "foi Almeida Junior o primeiro pintor que 'sentiu' a influência da terra. Sua maneira, que Mário de Andrade, em carta, designou pela feliz expressão de 'mau gosto' no sentido de ser berrantemente colorida e emancipada de suaves transições de sombras, estava de acordo com a tradição popular nacional, que só se poderia ir pesquisar nas pinturas ingênuas dos festejos do interior..."<sup>(3)</sup>.

Se Lourival Gomes Machado é implacável, pelo contrário, por não ver em Almeida Junior senão um acadêmico a provar a "espantosa capacidade de resistência do acadêmico brasileiro" ao ir à Europa e trancar-se no *atelier* de Cabanel, é contudo ao mesmo tempo com este artista que vemos o pintor de Itu apreender a luminosidade que fascina na leveza etérea do *Retrato de Joana Liberal da Cunha*.



**ARACY AMARAL** é professora de História da Arte na FAU-USP e autora de, entre outros, *Artes plásticas na Semana de 22* (Editora Perspectiva, Coleção Debates)

<sup>1</sup> *As artes plásticas no Brasil*, Mário de Andrade, São Paulo, *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano VII, nº 26, 1944, in *Almeida Junior - vida e obra*. São Paulo, Art Editora Ltda., 1979.

<sup>2</sup> Depoimento telefonado à autora a 15/set./1989.

<sup>3</sup> *Arte e polêmica*, Lígia Martins, in op. cit. Curitiba, Ed. Guafrá, 1942, pp. 39-40.

Além destes autores, Sérgio Millet se deteve para refletir sobre Almeida Junior, assim como Cecília França Lourenço, que lhe dedicou uma dissertação de mestrado<sup>4</sup>. Esta pesquisadora relata, ao mesmo tempo, marcantes exposições de Courbet, mestre do realismo, e de Millet, que se utilizou freqüentemente do "contraluz", durante o período de permanência de Almeida Junior em Paris. Mas, referindo-se em particular à problemática da luz, Gilda Mello e Souza apontaria a influência que os acadêmicos sofreram em Paris a partir do impressionismo, influência indireta que tocaria Almeida Junior, "incorporando francamente as cores vivas postas em voga pelo impressionismo. Nesta perspectiva, e quanto à notação da luz, Almeida Junior surgiria menos como um inovador do que como um pintor tradicional, que teria sofrido a influência do impressionismo indiretamente, através dos acadêmicos secundários, e ajeitara esse sistema híbrido à luminosidade do país"<sup>5</sup>.

Esta incorporação mencionada não deixa de ser um reflexo indireto do impressionismo, como o afirma Gilda Mello e Souza, e daí o não aceitarmos com facilidade a afirmação de Lígia Martins Costa de que o pintor ituano deixa transparecer em suas telas da série dos caipiras um "ar que é mais do Nordeste que de São Paulo" por seu ressecamento, regredindo vivamente, e passando, segundo ela, a produzir pinturas que são admiradas antes por razões sentimentais que por razões de ordem qualitativa.

Não creio que se possa ser tão taxativo na diferenciação da pintura de Almeida Junior na Europa e sua posterior produção no Brasil. Consideramos antes, como Lúfs Martins, que sua pintura traz embutida, na excelência de seu ofício e em sua luz regionalista, de mau gosto, uma preocupação com o espírito local, característica que surgiria posteriormente, vinte e poucos anos depois, no modernismo, quando se anseia por uma pintura, uma música, uma literatura, uma língua coloquial também, que rescendam a uma cultura brasileira ainda em gestação, porém já evidenciando sinais de afirmação. Esta inquietação tem início em fim do século, simultaneamente a todo um processo de urbanização e desenvolvimento do país, após a proclamação da República, e ocorre com ímpeto gradativamente maior até fins dos anos 20 nos estertores da Velha República.

Almeida Junior nasceu em Itu, e com o auxílio de protetores estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo aluno de Pintura de Vítor Meirelles, e pertencente à geração de Rodolfo Amoedo. Regressando a São Paulo, foi alvo da atenção do imperador Pedro II quando de visita a Itu, sendo então convidado a aperfeiçoar-se na Europa, onde permaneceu de 1876 a 1882, estudando com Cabanel. A seu retorno, depois de apresentar-se no *Salon Officiel des Artistes Français*, onde obtém boa crítica com o *Descanso do modelo*, regressa, não ao Rio de Janeiro, porém a São Paulo, onde opta por fixar residência com deslocamentos constantes a Itu. Época de pleno florescimento da cultura cafeeira, respeitado como o grande artista da cidade de São Paulo, é alvo de encomendas as mais diversas, na retratística, para ornamentação de residências como a de Dona Veridiana Prado, de pintura religiosa, chegando igualmente a realizar uma pintura histórica *A partida da monção*, hoje no Museu Paulista. É a partir de inícios de 90 que leva a termo uma série de pinturas baseadas na temática caipira, que surpreendentemente encontrarão acolhida em meio às classes mais abastadas da crescente burguesia de uma São Paulo que começa rapidamente a transformar-se (de seu aspecto colonial fixado em fotografia por Militão em fins de 70), já com mestres-de-obras italianos, com fachadas vistosas a cantar um novo tempo para a cidade que inicia o seu processo de desvaio. Almeida Junior desaparece aos 49 anos, em plena maturidade, assassinado por motivos passionais, em Piracicaba, em frente ao Hotel Central, em 1899.

Em clara discordância com Lígia Martins Costa, Lúfs Martins não vê em Almeida Junior "o mais ligeiro indício da técnica impressionista, mas o fato é que até a sua paleta se conservou bem escura na sua fase européia". Na verdade, a luz não foi pintada por Almeida Junior no sentido dos impressionistas. Contudo, ele realiza, ainda na Europa, telas significativas nas quais trabalha "contra a luz", bem como utilizando-se do reflexo da luz na água (*Fuga para o Egito*, ainda, e, anos depois, *Os irmãos Munhoz*). Já no Brasil, a luz, não aquela fragmentadora de formas dos impressionistas, mas a luz como tema, tão forte quanto o "assunto", surgiria com intensidade em suas obras, e exemplo disso é, em particular, *Saudades* e *Cozinha caipira*, que analisaremos neste texto, ou a luminosidade a infundir deliberada atmosfera à pintura como é exemplo, além das acima citadas, de *Repouso* (coleção particular, Rio de Janeiro), onde toda a metade inferior da tela está imersa em penumbra, em contraposição à metade superior banhada languidamente pela claridade do exterior, modorrenta. Aliás, a característica da penumbra do interior ofuscado pela luminosidade excessiva de fora em *Cozinha caipira* envolve todos os elementos do quadro em monocromatismo a nos reportar à terra paulista (da taipa de pilão, do adobe, da imagem de barro, do forno, dos artefatos utilitários em cerâmica).

4 *Revendo Almeida Junior*, Maria Cecília França Lourenço, São Paulo, dissertação de mestrado para ECA/USP, 1980.

5 "Pintura brasileira contemporânea: os precursores", Gilda Mello e Souza, in *Discurso*, São Paulo, FFLCH/USP, ano V, nº 5, 1974, in op.cit.

Essa luz externa massacrante do interior de São Paulo, luz de meio-dia, como escreveu Luís Martins, a impedir *nuanças* e a revelar descritivamente cada detalhe do casario, dos caminhos, da vegetação, das cores acendidas pelo sol, talvez fosse sempre para ele um deslumbramento. Que o inspira à volta da Europa, na série de telas diante da natureza ou de temática caipira, e enfrentando-a nas pinturas sem sombra, ou justapondo-a à escuridão contrastante dos quadros citados<sup>(6)</sup>.

A excessiva luz externa e a distância tornam inexpugnável o interior misterioso da casa de *Apertando o lombinho*, ao mesmo tempo que o interior resguardado é impossível de se abrir diante do constrangimento da figura do menino de *Recado difícil*. Essa mesma luz tropical caracteriza como soturno o interior penumbroso, despojado e pobre de *Saudades*, a conferir um ambiente emotivo à obra. Assim como a solaridade chapada incidindo sobre os dois personagens de *O violeiro*, apoiados na arquitetura regional de época faz desaparecer o interior enquadrado pelos umbrais da janela em que se apóia o cantor.



"Cozinha caipira", óleo sobre tela de Almeida Jr.

Se dividirmos a produção de Almeida Junior entre certas composições "européias" (interiores de *atelier*, por exemplo), as de preocupação com a luz, realizadas na Europa ou aqui mesmo, como as citadas, a retratística<sup>(7)</sup>, e toda a série regionalista que tanto marcou sua contribuição, veremos que o artista, além de apresentar essa empatia com seu entorno natal e desejar projetá-lo, nos oferece também em algumas telas uma fuga do convencionalismo, o que o torna tão atraente até hoje: é o caso de *Leitura*, ambiente construído para acolher essa figura de mulher placidamente sentada e retida, no espaço e no tempo, sob a mesma solarização mencionada antes. Além disso, atrai-nos em Almeida Junior sua obra como documento de um momento de transição vivido por sua geração em São Paulo: entre a tradição rural regional, por ele descrita em detalhe na *Cozinha caipira* e no *Retrato da família Adolfo Pinto*, ambos na Pinacoteca do Estado (guardião do precioso acervo desse artista), fixando um ambiente novo, progressista, de um tempo que se inicia, vinculado à modernização da cidade a partir das iniciativas geradas pela riqueza do café. Em ambos os quadros a luz se esgueira pela porta aberta. No primeiro, de maneira difusa, como a demonstrar a unidade orgânica de todos os elementos de seu interior, desde a figura agachada, de cócoras, captada à contraluz, de frente para a luz externa, até os menores detalhes de elementos do equipamento da cozinha, fruto de um artesanato secular, maneira de viver, onde o único objeto

6 Quem sabe, essa realidade luminosa do interior paulista fosse para ele como fora para Renoir a descoberta da luz em Argel: "Na Argélia, descobri o branco". Na África do Norte, "tudo é branco: os albornozes, as paredes, os minaretes, a estrada. E, por cima, o verde das laranjeiras, o cinza das figueiras". In *Pierre Auguste Renoir, meu pai*, São Paulo, Paz e Terra, 1988, p. 224.

7 Não são convencionais os retratos de Joana Liberal da Cunha, do general Couto de Magalhães, do dr. José Pinto do Carmo Cintra, assim como o retrato, quase um instantâneo, de Ana Gertrudes de Campos Toledo.

aparentemente industrializado, além das painéis de ferro sobre o fogão, parece ser o grande caldeirão tombado, a incorporar-se como forma à abertura do forno de pão, à boca do pilão e à elipse da peneira de palha trançada sobre a qual se debruça absorta em trabalho a personagem fundida nesse cenário de barro e fumaça sobre o chão de terra pisada. Indiferente, como algo natural, à rusticidade do ambiente, à queda do barro das paredes em taipa de mão, a única figura humana parece fundir-se aos demais elementos: o pão de açúcar ao lado do fogão, as espigas de milho pendentes de vara no alto do grande espaço semivazio, o banquinho a assinalar um equipamento tosco de mobiliário feito domesticamente. É, de fato, para Almeida Junior, o presente a reportar-nos ao passado quase sem avanços.

Como as demais obras da série regional de seus últimos anos, por certo esta cena de gênero é uma não-encomenda, e mais um registro da afetividade por sua região, já explicitada em sua opção em rejeitar o Rio de Janeiro e permanecer na província.

Os artistas da Academia viviam de encomendismo a partir do governo e da burguesia e Almeida Junior não era exceção: os retratos inúmeros aí estão a testemunhar sua inserção no sistema. Porém, ao fixar como imagem sua região, seus costumes, em tantas telas, colocando-as no mercado ele está a testemunhar a abertura de uma nova sociedade que assume sua própria realidade, comprando essas obras, simultaneamente ao anseio de europeização que era o dado mais marcante do tempo, somente rompido como modismo pela influência do romantismo que projetou o indigenismo através da literatura, grande influência na pintura brasileira do século XIX.

Em contraposição ao *Cozinha caiçara*, vemos em *Retrato da família Adolfo Augusto Pinto* uma pintura que se soma às demais cenas de gênero de ambientes urbanos brasileiros, quase todos da última década de sua produção (como *A leitura*, 1892, *Depois da festa*, 1886, *O modelo*, 1897, *O importuno*, 1898, este último quicá desenvolvido a partir de temática de *atelier europeu*)<sup>8</sup>.

Este *Retrato* seria uma pintura banal de encomenda, não fora a intenção bem expressa em registrar a marca civilizada desta nova sociedade dentro de um ambiente subtropical como o nosso, evidenciado aqui ainda uma vez na luminosidade irradiante – exterior *versus* interior – revelando um conjunto harmonioso de pessoas dispostas em linha compositiva sinuosa pela tela. Os olhos do espectador percorrem a pintura também a partir desse lado da composição, do foco de luz à penumbra, a partir do primeiro menino que tem os olhos voltados para o irmão mais velho, a folhear um álbum de fotografias. O olhar da segunda criança se volta para um bebê e, em linha verticalizante, nosso olhar é conduzido para a figura feminina, centro e fundo da tela, olhos baixos sobre a costura, em diálogo atento com a menina que observa seu gesto. Nosso olhar capta novamente o ponto central da composição, o menino em pé observando o álbum de fotografias, para finalmente chegar à figura, por certo principal, de Adolfo Augusto, que ocupa a metade direita da tela, sombria, porém nem por essa razão menos importante: a cabeça reclinada para trás, o olhar no jornal *Revista de Engenharia* que lê e segura nas mãos erguidas<sup>9</sup>.

Quem é afinal Adolfo Augusto Pinto, e por que nos parecem tão relevantes os atributos presentes nesta composição, para nós tão plena do ponto de vista iconográfico?

Nascido em Itu em 1856, da mesma geração portanto que o pintor, estudaria no Colégio São Luiz, indo depois à Bahia para estudar Medicina, e finalmente diplomando-se no Rio de Janeiro em 1880 como engenheiro. Profissão tão prestigiosa como condizente com o progresso que se desejava para o meio local, foi Adolfo Pinto fiscal-de-obras junto ao primeiro Serviço de Águas e Esgotos de São Paulo, tendo depois trabalhado junto à São Paulo Railway, assim como foi igualmente consultor técnico da Cia. Paulista de Estradas de Ferro. Primeiro organizador do Serviço de Estatística em 1886, representou o Brasil em 1893 na Exposição Internacional Colombiana em Chicago, foi considerado por Navarro de Andrade como um *gentleman* e “uma grande figura da engenharia brasileira”<sup>10</sup>.

Retratado, portanto, no apogeu de sua carreira, os detalhes cuidados da composição são reveladores de sua posição social. Assim, a cena familiar do engenheiro Adolfo Augusto Pinto é iluminada pela porta que se abre sobre o espaço lateral da casa, visível a morada vizinha, a assinalar já a densidade do espaço urbano, detalhe enfatizado pela vegetação sobre o muro, e folhagem de palmeira visível do interior. Um ponto de vista baixo, centralizando a visão no ponto mais profundo do quadro, na mulher do engenheiro a ensinar diligentemente sua filha a cozer. Todos na cena acham-se ocupados em seus próprios misteres ou lazer. A localização do engenheiro em primeiro plano atrai nosso olhar que procede por fascínio pela luz, da esquerda para a direita, do mais luminoso ao mais sombrio e, aí se detendo, a buscar detalhes que definem o ambiente mais moderno da época, enfatizado pela tapeçaria que pende da poltrona ao solo, recanto acolhedor para o cão fiel acomodado a seu lado.

O equipamento doméstico é também denunciador de comportamento urbano: o apreço pela vegetação disposta em vaso ou dentro de *cache-pot*, palmáceas e begônias, estas sobre o piano-

8 Essas obras ocorrem quase à mesma época de interiores rurais já citados, como *Saudades* e *Cozinha caiçara*, além dos exteriores rurais como *Caiçara picando fumo*, *Apertando o lombinho*, *Amolação interrompida*, *Nhã Chica*, *Cabeça de caiçara*, *Recado difícil*, etc.

9 Fora desejo expresso da encomenda, aliás, que ela projetasse um interior doméstico reunindo toda a família num quadro único: *Minha vida (memória de um engenheiro paulista)*, Adolfo Augusto Pinto. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 127. Gentileza bibliografada de Cecília F. Lourenço.

10 Exerceu no decorrer de sua vida os mais destacados cargos, com frequentes viagens ao exterior e ao mesmo tempo colaborando em periódicos como as revistas *Educação* (1902), *São Paulo* (1905), tendo também publicado *Os jesuítas no Brasil* (1917). Ver *Dicionário de história de São Paulo*, Antônio Barreto do Amaral, Coleção Paulista, vol. XIX, São Paulo, Ed. do Governo do Estado de São Paulo, 1980.



Francisco Emolo

"Saudade", de Almeida Jr.

---

armário ao lado de um busto, aparentemente de Beethoven (?): a partitura aberta sobre o teclado parece indicar um exercício apenas interrompido, ao lado de um contrabaixo, assinalando, igualmente, a educação musical da família. A fotografia, invenção de não mais de cinco décadas, se faz amplamente representar na tela, como indicadora do apreço pelo passado familiar, seja nas fotos emolduradas em formato *cabinet size*, em estante de canto atrás do sofá estofado ao fundo da sala, como através do álbum de fotografias folheado pelo menino, que é centro da composição, ainda em pirâmide, e subdividida em três grupos de esquema triangular (o grupo sobre o tapete, o grupo ao fundo, a figura do engenheiro). Além do tapete que aquece o ambiente, elemento que distingue marcadamente este espaço urbano das casas de fazenda de piso lavado, o assoalho de tábuas clara-escuras insinua igualmente uma sofisticação, assim como a caixa de costura, o chocalho e a boneca, entretenimentos e lazer abandonados contra-a-luz, em primeiro plano. Além da sobriedade urbana do vestuário dos retratados, chama-nos a atenção nesse interior, como a representar uma nova mentalidade, a presença de três telas a óleo nas paredes escuras, sendo uma delas uma paisagem. A quarta peça de arte acrescentada pelo pintor à parede é um medalhão de figura em perfil, que acreditamos ver retratado já em outro quadro anterior de Almeida Junior (*Ateliê em Paris*, 1880).

Essa observação aparentemente desimportante nos lembra procedimento acadêmico de Almeida Junior, que retoma imagens por ele criadas, reaproveitando-as em outros quadros. É o caso da caipira pitando na soleira da porta de *Apertando o lombinho*, e que ele focalizará em *close* em *Nhá Chica*, ou como a *Paisagem do Rio das Pedras*, 1899, (Pinacoteca do Estado), de bela luminosidade, e que é absolutamente o cenário de *Piquenique no Rio das Pedras*, de bem maiores dimensões, do mesmo ano (Coleção Elias Zogbi, de São Paulo), onde o artista aloja os participantes do bucólico momento de lazer campestre na margem direita do pequeno rio. Ao mesmo tempo, a personagem feminina no canto inferior direito de *A partida da monção*, dor manifesta pela mão no rosto segurando a manta, é a bela figura sofrida na mesma postura no extraordinário *Saudades*.

Ao realizar uma análise comparativa como esta de duas obras de Almeida Junior, vem-nos à mente intrigante constatação feita por um estudante de graduação da FAU ao estudar *Leitura*, e que concluiu ter sido a paisagem de seu entorno o cenário de uma montagem de diversos locais, e que a grade da terraça, embora disposta na horizontal, é da mesma composição de *O balcão*, de Manet, de cerca de 30 anos antes. Teria Almeida Junior conhecido a obra de Manet? É provável, mas não sabemos. No entanto, talvez mera especulação, mas exatamente essa obra do pré-impressionista francês nos mostra três figuras focalizadas de frente, diante de uma janela "opaca", tal como seriam apreendidas as imagens dos dois personagens de *O violeiro* apoiados também sobre uma grande janela... em arquitetura regional.

Pareceu-nos interessante focalizar estes dois trabalhos de Almeida Junior, da mesma década, um registrando sob encomenda esta burguesia urbanizada em ascensão – qualitativa e numericamente falando – como a família do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, e a tela *Cozinha caipira*, da série de cenas da vida do interior paulista, tão cara a Almeida Junior. São dois interiores coexistindo no espaço e no tempo – o estado de São Paulo –, um a registrar o futuro que se prenuncia através da industrialização, incipiente ainda, já fruto da riqueza do café e do espírito empreendedor, visível nos detalhes da residência urbana; a outra pintura, documento vivo de uma forma de viver pegada à terra como a taipa de mão das paredes e do forno de barro, mas fadada a um lento desaparecimento. Uma, com o aspecto do desejável *comfort* inglês ou americano, tanto quanto o positivismo, imagem de uma sociedade pragmática e cultivada. E a outra, para Almeida Junior uma imagética carregada de empatia vinculada intimamente à própria vida do artista.

E por que desejar que Almeida Junior fizesse o mesmo percurso dos impressionistas da Escola de Paris? Por que considerar uma regressão ou cristalização de sua trajetória as telas que ele produziria a seu regresso da Europa somente porque se dedicaria, a par de suas encomendas, a uma temática que, longe do usual, exemplificaria sua autonomia de voo em um meio novo que acolhe sua produção? Como só ver sentimentalismo e empatia com seu entorno e não reconhecer que essa motivação o tornou original como obra? Não importa que outros tenham vindo depois, imitando-o com mediocridade em academia regionalista. Almeida Junior permanece sensível à luz, à luz local, manipulando-a com rara mestria ao tirar dela partido do ponto de vista formal. Daí porque a poética de obras como *Saudades*, *Leitura* e *Cozinha caipira*, destacam uma peculiar apropriação do valor da "luz", distanciada das preocupações impressionistas. Mas também parece projetar visualmente uma deglutição do impressionismo a partir da cultura e da sensibilidade brasileiras de um tempo de que Almeida Junior foi, sem dúvida, o porta-voz mais expressivo.