

ALMEIDA JÚNIOR, JAMAIS CAIPIRA

João Victor Rossetti Brancato¹

O presente artigo parte de uma questão que já foi explorada exaustivamente pela historiografia da arte brasileira: a relação das obras de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) com a sua personalidade supostamente caipira.² A razão para a insistência no assunto é simples: seu autorretrato, de 1878, pertencente hoje à Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre [Figura 1], e as eventuais implicações que traz para a sua imagem enquanto artista. Recentemente, em 2011, a obra em questão foi tratada sinteticamente na dissertação de mestrado de Tania Crivilin.³ Dois anos depois, a imagem de Almeida Júnior enquanto pintor seria um dos tópicos abordados na tese de Fernanda Pitta.⁴ Pois bem, enquanto o primeiro trabalho discorre, minimamente que seja, sobre esse instigante autorretrato, não se aprofunda no que possa transmitir no mundo das representações de artistas de fins do século XIX. Ponto tocado, por sua vez, pelo segundo trabalho, embora não a partir de seu único autorretrato. Portanto, meu intuito aqui é apenas unir os dois pontos, acrescentando qualquer coisa que ainda possa ser dita sobre o assunto.

Na pequena tela, Almeida Júnior representa a si mesmo então aos vinte e oito anos. Em um busto em três quartos, encara o espectador com olhar seguro e expressivo, atraindo admiração e respeito. O retesamento do pescoço em giro para contemplação do observador, além da boca levemente entreaberta, sugerem alguma espontaneidade no movimento, captada como em um rápido e desprevenido instantâneo. Em *Retrato de pintor* [Figura 2], tela realizada por seu amigo Augusto Rodrigues Duarte na mesma época, isto é, durante o tempo em que ambos se encontravam em Paris para a continuidade de seus estudos, Almeida Júnior também encara o espectador com certa surpresa e espontaneidade, como alguém “interrompido” durante o fazer artístico. Aqui, porém, as sobranceiras arqueadas e o semblante calmo denotam não só a serenidade do ofício como insinuam aproximações com o *Homem com cachimbo* [Figura 3], autorretrato de Courbet em aparente entorpecimento pelo fumo, de pálpebras pesadas e olhar lânguido, símbolo da boemia parisiense de meados do século XIX. Comentando *Retrato de pintor* em sua tese, Pitta dá atenção especial às roupas do retratado, valendo aqui sua citação:

Almeida veste um chapéu, semelhante à cartola do tipo “*Paris Beau*”, em voga entre os boêmios da década de 1830, fazendo parecer que procura filiar-se à essa tradição da boemia e da extravagância, que informa aspectos da auto-representação do artista no século XIX. A

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, com financiamento da CAPES.

² Sobre a trajetória biográfica do pintor, cf.: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

³ CRIVILIN, Tania Maria. *Almeida Junior: a afirmação de uma subjetividade moderna*. Vitória: UFES, 2011 (Dissertação de Mestrado).

⁴ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: USP, 2013 (Tese de Doutorado),

gravata, ou o *neckcloth*, em laço *lavallière*, ou Byron, também é um elemento que pode ser associado a esse tipo do artista derivado do boêmio. Assim o demonstram as conhecidas fotos de Baudelaire por Nadar, o retrato de Baudelaire por Courbet, e mesmo os retratos de Carolus-Duran, por Sargent, o de Bonnat, por Degas, o autorretrato de Cabanel, sem falar no retrato paradigmático feito por Manet, o de Marcellin Desboutin, do MASP. Nesse último, o pintor tem uma cartola ligeiramente semelhante àquela usada por Almeida, e usa a gravata em laço.⁵

Parece não haver dúvidas que os elementos representados na tela de Rodrigues Duarte vinculam Almeida Júnior à boemia parisiense, demonstrando o quão “preocupado estava o pintor ituano em inserir-se nos círculos de pintores ‘modernos’ de seu tempo e de sua convivência”.⁶ Seja ela uma representação do “real” ou um desejo de parecer “real”, Almeida Júnior deixa/escolhe/quer ser representado como um pintor moderno pelo colega. Ao analisar este retrato, Pitta confessa o interesse na tela por apresentar o artista de forma diferente daquela que foi usualmente tratado pela crítica de arte de seu tempo.⁷ Sob um sentido interpretativo que compreenderia a obra como reflexo do artista, a crítica consolidaria uma imagem de Almeida Júnior como um legítimo caipira dada a produção de obras sobre caipiras.⁸ É bem verdade que as menções na imprensa à personalidade interiorana do pintor antecedem sua produção sobre o assunto, e de fato poderiam ser honestas, como no caso de Gonzaga Duque abordando-o como “modesto provinciano, inalteravelmente roceiro”, “simplório no falar e simplório no trajar”.⁹ Contudo, a insistência na questão identifica muito mais um *topos* da crítica de arte da época, que conforme Pitta trata o artista e o meio como uma só coisa. São exemplos disso o discurso realista sobre Millet ou Courbet, que os têm como únicos e legítimos intérpretes de suas respectivas regiões por serem frutos delas.¹⁰ Dentre os muitos problemas sobre a questão, um dos pontos argumentados por Pitta é que, se a pintura de caipiras se constitui como parte importante de sua produção artística, representa apenas uma parte dela. Ademais, deve-se levar em conta o quanto tal imagem tinha por detrás certos interesses ideológicos¹¹, e o quanto não necessariamente corresponderia às expectativas do pintor. Ao menos no retrato de Duarte não fora com um “simplório trajar” que Almeida Júnior fora representado, mas como um par entre os artistas do círculo moderno da Paris de então.

E o que podemos dizer sobre isso em relação ao seu autorretrato? Nele não há nenhuma sugestão à imagem construída pela crítica, nem nada que possa aproximá-lo à representação de um artista boêmio. Se

⁵ Ibidem, p.236-237.

⁶ Ibidem, p.235.

⁷ Ibidem, p.236.

⁸ Ibidem, p.59-61. Cf. também: ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>.

⁹ DUQUE, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.180.

¹⁰ PITTA, op. cit., p.155.

¹¹ Referimo-nos aqui principalmente à crítica paulista e a identificação da pintura de costumes caipiras de Almeida Júnior como um marco na pintura nacional ao representar o brasileiro, entendido aqui como o caipira de São Paulo. Mais sobre o assunto, que integra a questão do “paulistismo”, ver: PITTA, op. cit., p.192-211.

pensarmos em outros tipos de imagens de artistas já bastante consolidadas à época, como a dos elegantes dândis, vestindo ternos, cartolas ou chapéus, luvas e bengalas, transmitindo uma ideia de homens cosmopolitas, bem asseados e modernos – a exemplo do retrato de Manet por Fantin-Latour, de 1867 [Figura 4] –, o autorretrato de Almeida Júnior parece totalmente pobre em elementos para análise. Ele também é insuficiente para revelar o próprio ofício do pintor no ateliê, com vestes apropriadas e carregando suas ferramentas de trabalho, como tantos outros quadros ao longo de toda a História da Arte, e nem mescla vários desses elementos apresentados, como faz o próprio retrato de Rodrigues Duarte ao exibir o artista impecavelmente vestido junto ao pincel, paleta e quadro pintado. Poderíamos citar ainda, a título de comparação, os casos de retratos e autorretratos de artistas brasileiros que fizeram parte do círculo de Almeida Júnior em Paris, como Rodolfo Amoedo e Décio Villares; de artistas portugueses como Silva Porto, Souza Pinto e Marques de Oliveira, ou ainda de seu mestre Cabanel.¹² De todos os encontrados nessa pesquisa, a única semelhança junto ao autorretrato de Almeida Júnior que pode ser verificada está na dignidade da pose, na confiança no olhar. Afora isso, as vestes, o cenário ou os objetos dispostos aproximam-se muito mais às representações já consagradas da época.

Na tela de Almeida Júnior pouco se vê das vestes do pintor. O chapéu e o paletó representados na tela de Duarte são trocados por um leve drapeado branco que cobre seu corpo. Em termos cromáticos e compositivos, o panejamento funciona como um contraponto ao fundo mais escuro, equilibrando a tela. Também garante que o sujeito representado não esteja nu, o que poderia insinuar algum teor obsceno, e nos remete ao ambiente de ateliê, onde eram usados juntos aos modelos. Em todo o caso, isso não parece suficiente. Analisando a questão, Crivilin interroga:

Do que se trata esta roupa com um volume tão expressivo? Temos somente uma pequena parte da vestimenta representada, mas entendemos que se trata de algo com um panejamento volumoso, configurando-se quase como um manto, intensificado pela aplicação da cor branca. Seria um jaleco de trabalho? É fato que, tal solução de vestimenta nos remete a tela de Botticelli citada anteriormente, *Adoração dos reis magos*, c. 1475, onde o respectivo pintor se representa com uma capa com volume similar. Deste modo, entendemos que a ação do pintor de *Auto retrato*, se aproxima de uma solução pictórica ao estilo clássico, uma vez que na época de sua elaboração, Almeida Junior se encontrava em pleno desenvolvimento das atividades acadêmicas em Paris.¹³

Jaleco de trabalho? Improvável quando comparados aos inúmeros retratos de artistas vestindo os seus. A aproximação à tela de Botticelli parece de fato mais coerente, não só por seu robe alaranjado como

¹² Nomes mencionados no trabalho de PITTA, op. cit., p.216.

¹³ CRIVILIN, op. cit., p.42

pelo olhar de relance. Sem dúvidas, Almeida Júnior busca no passado a escolha do traje para seu autorretrato, mas acreditamos que ainda seria possível ir mais longe.¹⁴

Certamente o pintor se inspira na Antiguidade Clássica para sua própria representação. Mais do que um robe como o de Botticelli, suas vestes brancas retomam a toga romana, traje dos cidadãos da Roma Antiga, pintadas por artistas como Gérôme, em *A morte de César*, de 1867; encontradas nos recém-descobertos afrescos de Pompeia e nos retratos de Fayum [Figura 5], que se espalhavam pelas coleções de museus, e esculpidas em estátuas antigas – denominadas *togatus* – presentes na coleção do Museu do Louvre [Figura 6]. Pela forma como contorna o pescoço, o panejamento do autorretrato lembra ainda mais o *paludamentum*, capa dos comandantes militares romanos, também presente em inúmeros bustos, como os dos imperadores Caracala [Figura 7] e Marco Aurélio [Figura 8], pertencentes ao Louvre. Se tomarmos como hipótese a influência que as esculturas antigas pudessem ter causado ao pintor durante sua estadia na Europa, o traje romano poderia muito bem ter sido transposto para seu autorretrato conservando o branco dos mármoreos.

Vestes extemporâneas aos representados, ou especificamente vestes clássicas em personagens pós-Antiguidade, já haviam sido utilizadas em diversos momentos nas artes. Na pintura, podemos citar casos no século XVII, como Mignard e a tela *Luís XIV vestido à romana, coroado pela Vitória diante de uma vista da cidade de Maastricht em 1673*, ou mesmo Rubens e sua *Apoteose de Henrique IV e a proclamação da regência da rainha no dia 14 de maio de 1610*, quadros que harmonizam monarcas e figuras alegóricas em composições históricas. Já na escultura, Pigalle scandalizara a sociedade francesa ao esculpir um *Voltaire nu* nos fins do século XVIII, dialogando a ideia do filósofo iluminista com as representações de filósofos gregos. Muito próximo ao autorretrato do ituano, aliás, outra boa sugestão para inspiração, a estátua de Napoleão Bonaparte sobre a Coluna Vendôme [Figura 9], em Paris, executada por Auguste Dumont em 1863 (a partir do original de Antoine-Denis Chaudet), apresenta o imperador francês como um general romano com paludamento e coroa de louros. Comparando-o ao autorretrato de Almeida Júnior, só restaria o último detalhe para clamar-se imperador. Se podemos encontrar exemplos do tipo, representações semelhantes em retratos de artistas parecem mais raras. Um dos casos poderia ser Caravaggio, nomeadamente no famoso *Pequeno Baco doente*, dos fins do século XVI, em que se representa como um deus romano, com as vestes apropriadas. Em todo o caso, o título da tela não a declara como uma representação do pintor, devendo esse reconhecimento mais aos estudos posteriores.¹⁵

¹⁴ Se a solução pictórica é de estilo clássico, no entanto, careceríamos de uma melhor definição desse sentido. A técnica empregada respeita as normas acadêmicas, mas a possível aproximação com uma obra do Renascimento não garante a vinculação a um estilo clássico nem nos parece ser o mais relevante nesta obra.

¹⁵ AUTORITRATTO in veste di Bacco (Bacchino malato). Galleria Borghese. Disponível em: <<http://galleriaborghese.beniculturali.it>>. Acesso em: 07/02/2018. Um exemplo importante que não se enquadra entre os citados pelas vestes clássicas, mas que também não poderia ser esquecido são os autorretratos de Rembrandt com roupagens exóticas, flertando com o gênero dos *tronies*.

Em seu autorretrato, Almeida Júnior rejeita as opções consagradas da pintura naquele momento para a representação de si enquanto artista e opta por um horizonte anterior, mais remoto. Exibir-se enquanto boêmio ou dândi, como um homem moderno e cosmopolita não parece ser o que procura na tela em questão, muito menos como pintor. Almeida Júnior toma para si credenciais que o vinculam ao mundo clássico. O que isso poderia significar?

A essa altura, os pontos começam a se unir. Ainda sobre o autorretrato, Crivilin afirma que “provavelmente, o pintor dos caipiras, não se representaria em suas telas de forma expressiva, mas sim de maneira subjetiva”, já que “se mostrou, segundo seus biógrafos, um provinciano”.¹⁶ O problema da frase é que pode insinuar a manutenção do discurso sobre o caipirismo do pintor, reforçando uma ideia de que a forma “expressiva” seria a de um Almeida Júnior entre os personagens que pintou posteriormente, semelhante aos caipiras negaceando, ao que teve a amolação interrompida ou ao que pica fumo. Pelo contrário, ao longo de sua vida e a despeito das características citadas pela crítica, o pintor se situaria bastante próximo das elites paulistanas, como se vê por sua produção de retratos.¹⁷ Seu mundo, portanto, parece muito mais próximo daquele que pinta em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, ou de suas cenas de ateliê, do que propriamente dos cenários rurais.

A despeito disso, seguindo a proposição traçada por Crivilin, é possível nos perguntarmos o quanto o retrato de boêmio pintado por Augusto Rodrigues Duarte representaria escolhas pautadas por aspectos subjetivos, ilusórios ou expressivos, realistas. A imagem do pintor integrado ao meio parisiense corresponderia necessariamente à “realidade” vivida naquele período? Talvez sim, talvez não. No entanto, de fato no autorretrato tal questionamento é impossível, pois é totalmente subjetivo: Almeida Júnior escapa do mundo real na imagem que oferece de si. Todavia, mantém vínculos bem estreitos com a cultura europeia. Sua postura viril e confiante, juntamente às vestes clássicas, como um César, declaram suas filiações intelectuais ao Ocidente, ao Velho Mundo, à Grécia e Roma Antigas, raízes inquestionáveis diante da natureza de seu ofício. Pouco importa em seu autorretrato se é um “retraído do bulício”, de “atitudes curvilíneas”; se tem “voz cantada, melodiosa e dolente, [...] ingenuamente incorreta e frases elípticas”.¹⁸ Sem louros, coroa, cetro ou trono, Almeida Júnior impera diante do espectador, seja ele cosmopolita ou provinciano, que se apequena diante de sua solene grandeza.

Por fim, cabe mencionar que outros artistas, entre os fins do século XIX e inícios do XX, também produziram autorretratos escapando da “realidade” ou dos *topoi* estabelecidos nesse trabalho. Antes mesmo dos que se aproximariam de uma poética surrealista, como Salvador Dalí ou Frida Kahlo, seria possível citar aqueles vinculados aos movimentos simbolistas e decadentistas, que talvez poderiam ser reunidos em um

¹⁶ CRIVILIN, op. cit., p.43.

¹⁷ PITTA, op. cit., p.210-13.

¹⁸ Trechos de crítica de Ezequiel Freire ao pintor, em 1888, apud LOURENÇO, op. cit., p.11.

topos à parte, com suas representações exóticas, místicas e etéreas, como os retratos de artistas por Eugène Carrière, o autorretrato de Gustav-Adolf Mossa, William Holman Hunt ou Arnold Böcklin. Ainda caberia citar, à margem dessas tendências, dentre outros, o retrato de Albert Herter como Hamlet ou o imponente retrato de Lovis Corinth armado como um cavaleiro medieval. Os autorretratos de artistas com novas “identidades” denotam o poder criativo, inventivo e a liberdade dos mesmos nesse período, passíveis de escolherem novas configurações iconográficas ao invés de seguirem aquelas bem estabelecidas. Evidenciam que o artista moderno é capaz não só de “recriar” o passado, com as pinturas de história, ou representar o presente, como encorajava Baudelaire¹⁹, mas também de criar novas realidades, de fugir do real, de representar a si mesmo como bem entender ou desejar.

Nenhum dos exemplos acima se aproxima da identidade tomada de empréstimo por Almeida Júnior, à exceção de um autorretrato posterior, datado de 1916, também de um brasileiro, Leopoldo Gotuzzo [Figura 10]. Nele, o pintor de Pelotas se representa olhando para o observador com certa surpresa, vestido em panejamentos brancos que recordam a toga romana. Coincidência ou não, o retrato também fora realizado na Europa, em Madri. Ambos, Almeida e Gotuzzo, pareciam estar assim declarando sua pertença ao mundo ocidental quando se encontravam em seu centro, como estrangeiros.

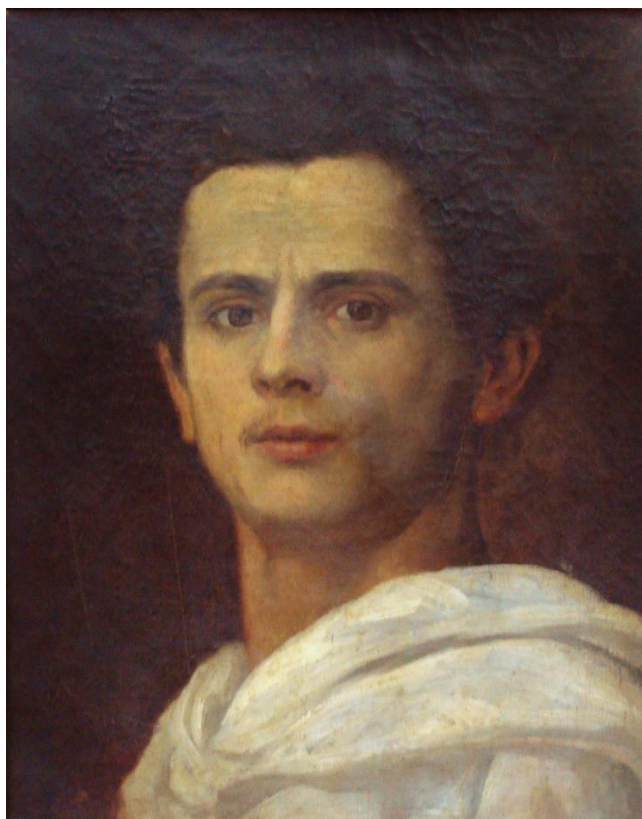


Figura 01 – ALMEIDA JÚNIOR: Autorretrato, 1878, OST, 41x32,5cm. Porto Alegre, Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Foto: Wikimedia Commons.

¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.



Figura 02 - AUGUSTO RODRIGUES DUARTE: Retrato do pintor, 1878c., OST. Lisboa, Museu do Chiado. In: PITTA, op. cit.

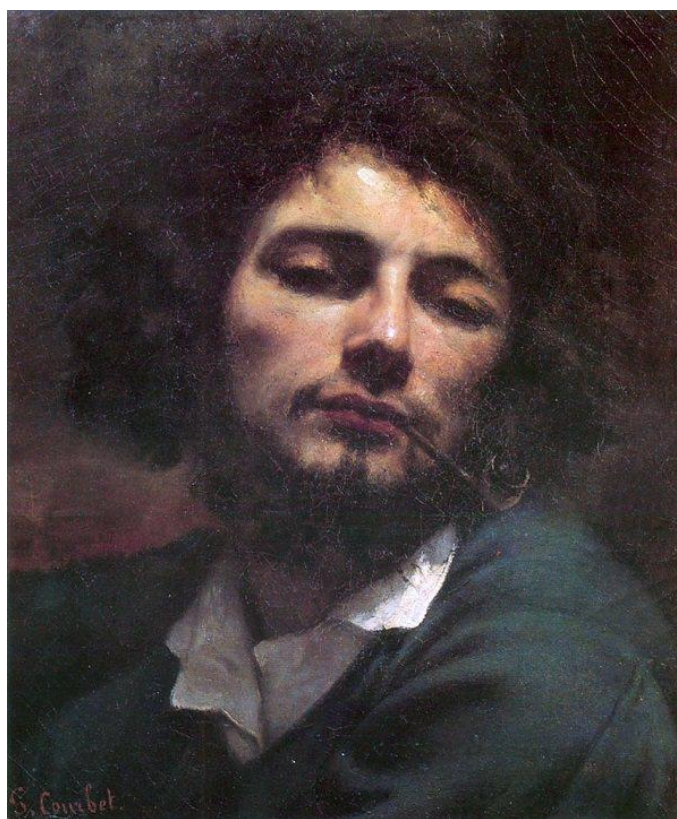


Figura 03 - GUSTAVE COURBET: Homem com cachimbo, 1850c., OST, 45x37cm. Montpellier, Musée Fabre.



Figura 04 - HENRI FANTIN-LATOURE: Retrato de Manet, 1867, OST, 117,5x 90cm. Chicago, The Art Institute of Chicago.

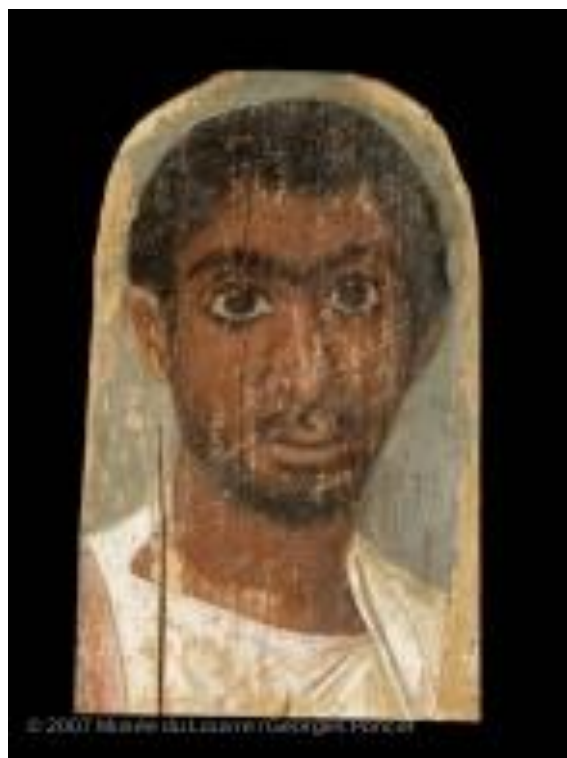


Figura 05 - Retrato de homem, século III a.C., encáustica sobre madeira, 30x18,5cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 06 - Togatus composto a posteriori por cabeça do Imperador Augusto, 20 a.C./século II, mármore, 207cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 07 - O imperador Caracala, 212-215 d.C., mármore, 52cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 08 - O imperador Marco Aurélio, 161, d.C., mármore, 62 cm. Paris, Musée du Louvre.



Figura 09 - AUGUSTE DUMONT: Napoleão Bonaparte, 1863, bronze. Paris.

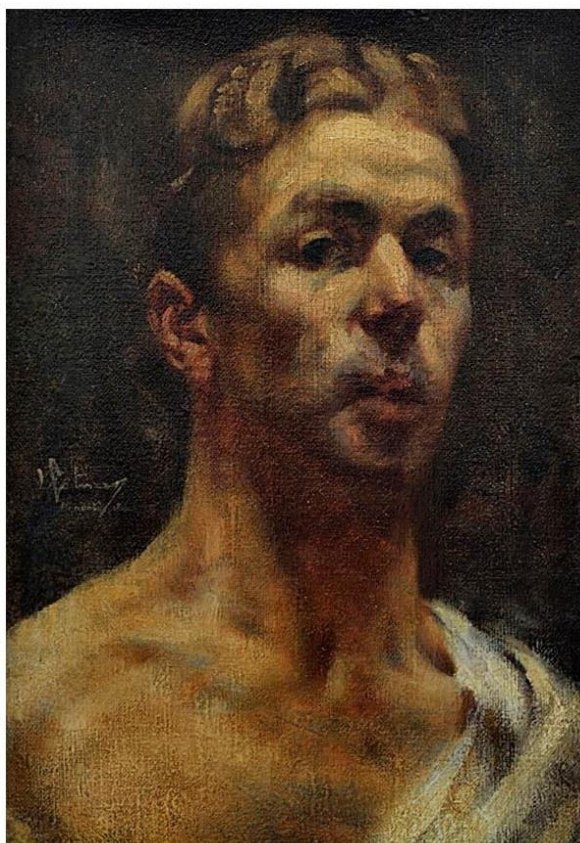


Figura 10 - LEOPOLDO GOTUZZO: Autorretrato, 1916, OST, 30,5x46cm. Pelotas, Museu Leopoldo Gotuzzo. Foto: Daniel Moura.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Raquel Aguilar de. Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/>>. Acesso em: 07/02/2018.
- BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Campinas: Unicamp, 2015 (Tese de Doutorado).
- CRIVILIN, Tania Maria. *Almeida Junior: a afirmação de uma subjetividade moderna*. Vitória: UFES, 2011 (Dissertação de Mestrado).
- FRASCINA, Francis e outros. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. Cosac Naify, 1998.
- PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: USP, 2013 (Tese de Doutorado).
- STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois et WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.
- THE MET MUSEUM. *Ancient faces: mummy portraits from Roman Egypt*. 8 de fevereiro de 2000. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 07/02/2018.