



NO LIMBO ACADÊMICO

comentários sobre a exposição "Almeida Júnior- um criador de imaginários"*

As importantes mudanças sociais ocorridas na Europa, em especial na França, na segunda metade do século XIX tiveram uma profunda influência sobre a pintura que se fazia ali nesse período. Essas transformações pelas quais passava a sociedade da época relacionam-se com o processo de intensa industrialização, a luta pelos direitos trabalhistas e civis, a intensa agitação e organização da classe operária e o surgimento de camadas médias urbanas com uma atitude crítica aos regimes que vieram depois do fracasso das revoluções liberais do final da década de 1840. Foi o período também do golpe de estado e da restauração do Império sob Luís Bonaparte, o Napoleão III.

Foi uma época marcada por eventos fundamentais. Em 1848 ocorreu a grande revolta em Paris e arredores, quando a classe média liberal se viu frente à ameaça de uma revolução socialista. Foi o ano também do Manifesto Comunista de Karl Marx. O chamado Segundo Império duraria até 1871 com o advento da III República, em boa parte como consequência da derrota militar da França ante a Prússia ocorrida nesse mesmo ano.

Para pintar a contemporaneidade, esse mundo em constante transformação, os artistas começaram a buscar a utilidade da arte no processo de transformação social em detrimento de uma postura individualista romântica que justificava a arte pela arte.

Essa busca de contato com a realidade fez com que os artistas enfrentassem uma pintura que se punha em contato com a natureza, ainda que essa última compreendesse quase sempre o ambiente rural. A presença de uma atitude romântica persistia, no entanto, pela importância atribuída à natureza como representação das particularidades nacionais e, ao mesmo tempo, criação divina. A representação da natureza como metáfora da noção de pátria é, como sabemos, uma das características do Romantismo do período da Restauração monárquica (1815 em diante). Era a celebração da Europa libertada do Império Napoleônico e dos excessos da Revolução de 1789. Isso explica a admiração dos realistas pela pintura de românticos como o inglês John Constable ou os paisagistas holandeses, que no século XVII também celebravam sua libertação da Espanha.

O assunto da pintura era a “modernidade” definida pelo poeta Charles Baudelaire em 1859 como sendo “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável”¹. Essa ênfase numa reflexão sobre um presente em transformação se contrapõe ao culto ao passado praticado no espaço da pintura ensinada nas escolas oficiais de artes, as Academias, e

1. BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art* [1869]. Paris: Ed. Hermann, 1968.

apresentadas nos seus Salões por meio de obras que privilegiavam, como sabemos, um retorno à Roma imperial e republicana, se fossem neoclássicas, ou à Idade Média e ao “Oriente”, se românticas.

Essa pintura poderia, com efeito, ser chamada de “realista” por sua temática ou então por um conjunto de novo de técnicas, atitudes e recursos disponíveis para sua elaboração. O chamado “Realismo” abrange uma série de atitudes, técnicas e movimentos que vão desde o que se convencionou chamar de “realismo romântico” até um “realismo” propriamente dito, no sentido de corresponder a uma maior objetividade na representação da realidade ordinária. A distinção entre os dois movimentos é, às vezes, sinuosa. Quase todos os artistas aqui mencionados praticaram temas românticos ou neoclássicos no seu período de formação. Mas mesmo depois de formados, recaídas idealizantes eram comuns. O historiador de arte Tadeu Chiarelli também diferencia autores dentro do realismo ao diferenciar Jean François Millet e Gustave Courbet.²

Em termos temáticos, temos um gradiente que vai desde obras que mesclam observação e idealização até outros que se limitam a abordar a realidade das ruas. Ou seja, temos, num extremo, "A dança das ninfas" (1860-65) de Camille Corot, o mesmo que afirmava: “Antes de tudo, a natureza”,³ e noutro o comentário político preciso colado no noticiário do dia, presente nas litografias de Honoré Daumier para a imprensa ilustrada, por exemplo, ou então a crueza de Gustave Courbet com "Mulher com meias brancas" (1861) ou o conhecidíssimo "A origem do mundo" (1866).

A preocupação com a temática social e a saída do estúdio trouxeram uma série de mudanças nas técnicas e nos temas da pintura, que terminaram por opor os chamados realistas às concepções das escolas oficiais de Belas-Artes. Esse processo ocorreu na produção dos pintores franceses e ingleses principalmente a partir da década de 1850 e posteriores. Esse processo refletia, por parte dos artistas, o desencantamento diante dos efeitos da primeira Revolução Industrial e um desejo de trazer à burguesia enriquecida uma nova visão de mundo em desacordo com as idealizações e prescrições acadêmicas, comumente expressando uma preocupação em relação aos trabalhadores do campo ou da cidade.

Uma das vertentes do Realismo era o chamado Naturalismo. Os pintores naturalistas também abordavam temas como a vida dos camponeses, dos operários nas cidades, a dignidade do trabalho braçal, paisagens rurais e urbanas e até mesmo episódios bíblicos. O Naturalismo na pintura, como se sabe, mantinha estreita ligação com o Naturalismo da literatura de Gustave Flaubert e Emile Zola. Na pintura e na literatura pretendia-se uma objetividade quase científica que descrevia a sociedade em termos crus, sem idealismos ou poesia, com uma postura que se pretendia semelhante à do cientista ao analisar a natureza ou os fenômenos físicos. Trabalhos naturalistas começaram a aparecer nos Salões anuais da *École des Beaux-Arts* francesa entre 1876 e 1882.

2. CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995

3. COROT, Jean Baptiste Camille, e POMBO, Luis Eduardo. *Corot narrado por el mismo y por sus amigos, pensamientos y escritos del pintor, sus contemporáneos*. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, 1948.

Em boa parte continuadores do Realismo, os pintores naturalistas aproximam-se deste último movimento pelos temas e por uma certa objetividade ao retratar a natureza. Naturalistas e Realistas, no entanto, diferenciavam-se quando se pensa - especificamente no caso de Gustave Courbet e Jean François Millet (pertencentes aos grupos de pintores conhecidos respectivamente como “Amigos da natureza” e “Escola de Barbizon”) - no seu republicanismo e sua proximidade com o socialismo, a causa operária, os camponeses e a militância política, além da sua ligação com a polêmica e o escândalo. Naturalistas e Realistas ocupavam espaços diferenciados: os primeiros eram aceitos nos domínios acadêmicos por seu naturalismo moderno; os segundos, marginais ao mercado das encomendas da alta burguesia e oficiais, chocavam-se de frente com o conservadorismo técnico e político das Academias patrocinadas pelo Estado e seus Salões. De qualquer forma os Realistas e os Naturalistas tinham muito em comum: recusa às convenções acadêmicas no tocante a métodos e temas e uma certa objetividade no tratamento do real, além de um humanismo difuso, que no caso de alguns dos realistas, como G. Courbet e H. Daumier, assumia a forma da militância política.

A pintura naturalista produziu obras contundentes sobre a sociedade de seu tempo. Penso, como exemplo, num quadro de Fernand Pelez chamado "Sem asilo" (1890), no qual uma criança pobre, vendedora de violetas, dorme o sono dos trabalhadores exaustos em plena calçada⁴. Aproxima-se, pelo tema, de um quadro pequeno, quase um estudo de Almeida Júnior, "A mendiga" (1899), que faz parte da presente exposição da Pinacoteca do Estado. Outras pinturas presentes nos Salões realizados entre 1876 e 1882, como por exemplo, "O Feno", de Jules Bastien-Lepage,⁵ impiedoso na descrição dos menores detalhes característicos da dura vida dos camponeses do interior francês, aproximam-se da atitude presente nos trabalhos de Almeida Júnior sobre o tipo rural paulista, como em "Caipira picando fumo" (1893) e/ou "Amolação interrompida" (1894). Nos dois casos está presente a minúcia fotográfica no acabamento contido e exato, os detalhes da cultura material, uma preocupação em caracterizar o tipo físico como reflexo da particularidade racial e do cotidiano dos trabalhadores agrícolas do interior da França e do Brasil. Em ambos, a expressão do nacional por meio de uma descrição fiel e desapaixonada de sua natureza, de seu povo e da sua vida, crenças e costumes. A influência de Bastien-Lepage, muito marcado pela precisão fotográfica, chegaria também à Inglaterra, onde seus seguidores durante a década de 1880, como George Clausen, denunciavam as terríveis condições de vida e a miséria dos camponeses.

Almeida Júnior parece ter sido sensível também aos trabalhos de Leon Lhermitte, como "O pagamento dos ceifadores" (1882, exposto no Salão desse mesmo ano).

Nessa altura o leitor deve estar se perguntando: Por que estão sendo citados principalmente pintores com obras expostas nos Salões da *École* de 1876 a

4. A obra esteve presente na exposição Paris 1900, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e no Museu de Arte de S. Paulo, em 2002.

5. 1877, exposto no Salão de Paris em 1878.

1882? Simples. Porque correspondem ao período de permanência de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) em Paris. Ele deve ter visto essas pinturas não só porque elas estavam nos Salões mas também porque ele mesmo, Almeida Júnior, expôs nesses mesmos Salões de 1879 a 1882. Cumpria, assim, seus deveres como estudante da *École des Beaux-Arts*.

Além dos *Salons* em que esteve presente, certamente o jovem estudante de artes em Paris, então com 26 anos, deve ter visto alguma das cinco exposições dos Impressionistas que se realizaram no período em que lá esteve. Em Paris, entre 1876 e 1882 ocorreram, ademais, exposições de Jean-François Millet e Gustave Courbet.

Almeida Júnior não era um pintor isolado de seu contexto. Movia-se entre gêneros de pintura no amplo espectro de possibilidades existentes no campo até então hegemônico da pintura acadêmica.

O repertório de temas de Almeida Júnior demonstra que sua obra transitava de um Naturalismo que traduzia para uma linguagem acadêmica moderna o interior do Brasil de final de século até uma pintura para o mercado burguês de província, à base de retratos tecnicamente conservadores e, na sua esmagadora maioria, de interesse menor. Quero dizer com isso que sua pintura transitava entre um Naturalismo contemporâneo ao que se fazia na Europa, uma espécie de “vanguarda acadêmica”, até retratos convencionais no tocante a métodos e temas acadêmicos, que garantiam seu sustento como retratista para um público ignorante do que se passava nos Salões de Paris. Realizou também alguns poucos trabalhos anedóticos como "Puxão de orelha" (s.d.) ou "Recado difícil" (1895). Chama a atenção a pequena quantidade de trabalhos históricos realizados por Almeida Júnior quando comparado a outros artistas seus contemporâneos, Rodolfo Amoedo por exemplo, que tiveram formação semelhante, tendo estudado nas mesmas instituições e em boa parte com os mesmos mestres, como Vitor Meirelles, professor de pintura histórica na Academia do Rio de Janeiro.

No seu retorno de Paris para Itu em 1882, Almeida Júnior instalou-se num meio artístico que existia em boa parte à sombra da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nessa última, conviviam artistas com uma linguagem idealista romântica, como Vitor Meirelles de Lima, e outros mais “realistas”, como Pedro Américo. A identificação deste último com uma pintura mais moderna e republicana, capaz de estabelecer a “verdade dos fatos”, e de Vitor Meirelles com uma visão idealista e anacrônica, deformadora do real e portanto incapaz de enxergar o país verdadeiro, associada à monarquia e sua estética romântica, foi o tema da chamada “Questão Artística de 1879”, em que a imprensa repercutiu os comentários a respeito da exposição conjunta dos dois pintores. Note-se que a discussão envolveu dois artistas acadêmicos. Isso significa que ao retorno de Almeida Júnior da Europa não havia, de forma alguma, uma homogeneidade no campo acadêmico em termos de temas, maneira de pintar e interesses de

seus membros. O Realismo e o Naturalismo foram aceitos com dificuldade pela Academia.⁶ Não existia uma única maneira de ver o mundo e pintar na Academia, mas diversas. A Academia não era uma espécie de Leviatã formado por muitos artistas e uma só cabeça (a do diretor).

Seria necessário, portanto, definir a qual tipo de influência Almeida Júnior esteve exposto e quais foram suas decisões concretas em termos temáticos e técnicos no âmbito acadêmico. A Academia, uma escola oficial de Artes Plásticas, tinha na época um importante papel normativo por exercer uma espécie de monopólio oficial do ensino de artes. Destaque-se o papel dos Salões e das premiações como formadores de opinião sobre o que seria a “boa pintura”, definindo o que o crítico de arte Lionello Venturi chamou de “comunidade de gosto”.⁷ E os Salões anuais exibiam o melhor da produção de seus alunos, professores e outros pintores profissionais, na maioria das vezes ex-alunos. Estamos no tempo em que a arte tinha um pólo irradiador, Paris, e mais especificamente a *École*. As academias de Belas-Artes no Brasil e em boa parte da Europa seguiam o modelo francês, que pregava o culto ao antigo por meio de cópia de desenhos e modelo vivo, estudo dos clássicos e uma rígida hierarquia interna.

Havia também uma hierarquia de gêneros de pintura acadêmica (encimada pelo gênero histórico, depois retratos, paisagem e assim por diante), além de uma grande variedade de estilos (como as interpretações do romântico, do neoclássico, naturalismos etc.).

Almeida Júnior obteve sua bolsa para ir à Europa em boa parte por intervenção direta do Imperador; uma vez em Paris, foi visitado em seu ateliê pelo Conde D’Eu, genro de Pedro II. Mas apesar das suas ligações pessoais com os Bragança, sua estética tinha pouco a ver com o idealismo romântico adotado por boa parte dos escritores e artistas subvencionados pelo Império durante o Segundo Reinado. Sua representação da natureza, por exemplo, está mais próxima do realismo de Pedro Américo que de Vitor Meirelles. Sua pintura, pela captação sem concessões da realidade nacional, aproxima-se de um olhar moderno, republicano e verdadeiramente científico da realidade nacional. Isso não quer dizer que fosse um revolucionário. No Brasil, como nota o pesquisador Tadeu Chiarelli, o realismo e o naturalismo tenderam a mesclar-se numa produção de caráter quase sempre descritivo, desengajado, porém atento a temas ligados à contemporaneidade.⁸ Tais eram seus interesses ao abordar o tema do “caipira”: registrar o verdadeiro Brasil (que se confunde com o interior paulista), com suas particularidades, investindo num gênero pitoresco, atraente aos compradores e politicamente desengajado, porque objetivo. Um dos méritos de Almeida Júnior foi conseguir que a burguesia paulista do café, que ascendia à urbanidade na capital em suas chácaras e casarões, comesse a adquirir com certo orgulho essa visão do rural em grandes telas, tema considerado “atrasado” pelos novos padrões que queriam abraçar.⁹ Também o pesquisador Tadeu Chiarelli registra a demanda

6. LEVY, Carlos Roberto. *O Grupo Grimm. Paisagismo brasileiro no séc. XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1980. In: CHIARELLI, Tadeu. *História da Arte! História da fotografia no Brasil- século XIX: algumas considerações*. In: ARS, Revista do Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2005, e _____. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2007.

7. VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1998.

8. CHIARELLI, op.cit., 2005.

9. AMARAL, Aracy Abreu. “A luz de Almeida Júnior”, In *Textos do trópico de Capricórnio*. Vol. 1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

que havia entre a elite do Estado por trabalhos que retratassem o caipira no final do séc. XIX, ou então por trabalhos com temas relativos à história paulista, como atesta a sugestão de Cesário Motta Júnior, então presidente do Instituto Histórico e Geográfico Paulista, de que Almeida Júnior pintasse "A partida da Monção".¹⁰

10. Chiarelli, 2007.

E da mesma forma que o realista Jean François Millet construiu a imagem de um camponês quando a revolução industrial expulsava esse mesmo camponês de suas terras, Almeida Júnior mostra o habitante do interior paulista no mesmo momento em que essa população encontra-se marginalizada pela agricultura do café para exportação e pela industrialização. Após a proclamação da República, civis e militares, entre eles positivistas como Cândido Mariano da Silva Rondon, preocupavam-se com a ocupação de vastas áreas do interior e a integração de seus habitantes. Não nos esqueçamos de que a década de 1890 foi a década da implantação de linhas telegráficas no Mato Grosso na fronteira com Bolívia e da destruição do Arraial de Canudos (1897). Pintar o caipira, nesse contexto, significa participar de uma abordagem republicana moderna do Brasil (ou pelo menos de São Paulo) num esforço de buscar o país real, expondo os "grotões" à margem do progresso. O caipira de Almeida Júnior seria o atraso num país que buscava se modernizar. Ao mesmo tempo era o símbolo das nossas raízes paulistas, o autenticamente popular que desaparecia ante a chegada de novos tempos.

Processo semelhante ocorreu na vizinha Argentina, quando a poesia naturalista do período abordava a figura do *gaucho* Martin Fierro, de autoria de José Hernández, numa época marcada por intensa imigração estrangeira e transformações sociais e econômicas que ocasionaram o desaparecimento das condições históricas que ensejaram o surgimento desse mesmo *gaucho*.

A exposição de 2007

O texto inscrito nas paredes da exposição intitulada "Almeida Júnior - um criador de imaginários" (título pouco adequado a um pintor que copia a natureza), abrigada na Pinacoteca em 2007, e no catálogo¹¹ dessa mesma exposição, traz pouca informação sobre o contexto acadêmico quando o artista estudou na Academia Imperial de Belas Artes, entre 1869 e 1874, e quando estudou em Paris na *École*, entre 1876 e 1882. Também não foram trazidas obras dos professores de Almeida Júnior ou de seus colegas contemporâneos do seu período formativo no Rio de Janeiro ou em Paris. Finalmente, não é dada muita informação sobre o que se expunha nos Salões. Certamente a exposição ganharia em muito com a exibição de obras ou reproduções dos Naturalistas, Impressionistas, Românticos ou Neoclássicos nos quais Almeida Júnior buscou informação.

Boa parte da prática acadêmica em que se formou Almeida Júnior era baseada na cópia. É fácil encontrarmos experimentações de um estilo romântico

11. NASCIMENTO, Ana Paula (Coord.). *Almeida Júnior, um criador de imaginários*. Catálogo. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007.

com cores quentes e uma pincelada forte, como nos temas árabes de Eugène Delacroix que encontramos por exemplo em "O Marroquino" (1880), ou experimentações de pincelada impressionista aliada a um improvável tema rococó ao estilo "festa galante" como "Figuras de Paris" (*Versalhes*) (1880). Almeida Júnior mostrava-se sensível a algo das cinco exposições Impressionistas que ocorreram durante sua permanência em Paris, além dos Salões da Academia. Também Gilda de Mello e Souza apontou a influência das cores vivas do Impressionismo sobre os pintores acadêmicos brasileiros, influência esta que tocava Almeida Júnior.¹²

Mas seu aprendizado em Paris não produziu apenas experimentações. Seus retratos e outras obras, entre as quais "A pintura (alegoria)" (1892), demonstram não só a presença das mulheres divinas e irreais de Alexandre Cabanel, em cujo ateliê estudou em Paris, mas também a proximidade com a obra "Nascimento de Vênus" (1879), de William Bouguereau, exposta no Salão desse mesmo ano.

Cabanel, campeão dos Salões, bem aceito pela alta burguesia e pelo governo francês da III República, era o expoente máximo do que se chamou "a pintura oficial" do período. Ao visitar o Salão de 1863 Napoleão III ficou tão encantado com o "Nascimento de Vênus" (1863), de sua autoria, que decidiu comprá-lo de imediato. Almeida Júnior buscava a proximidade com essa pintura comercialmente bem sucedida, ao mesmo tempo em que procurava aproximar-se de uma postura Naturalista, uma forma ousada de pintura tendo em vista seu desrespeito pelos cânones enrijecidos do formato acadêmico tradicional. Ao grande formato das obras que abordam o interior paulista (obras de maior fôlego) contrapõe-se o varejo dos retratos de pequeno formato. A obra de Almeida Júnior parece refletir essa audácia contida, esse hesitar entre caminhos já trilhados na Europa e que ele procura refazer na sua pátria, sempre limitada pela necessidade de viver de uma pintura compreensível pelos compradores.

Ou seja: de Alexandre Cabanel aos Naturalistas, existe uma diferença considerável. Todas essas escolhas, que demonstram suas opções no universo acadêmico, devem ser levadas em consideração. Não se pode considerar a "Academia" como um bloco homogêneo. Falta precisão na caracterização das escolhas de Almeida Júnior. É reducionismo chamá-lo simplesmente de "acadêmico".

Os eixos temáticos utilizados na exposição, por sua vez, conseguiram dispersar boa parte dos eixos enfatizados pelo próprio Almeida Júnior em sua obra. Por exemplo, Almeida Júnior sempre demonstrou uma preocupação grande com a relação entre o artista e seus modelos. Vemos essas preocupações em obras como "Ateliê em Paris" (1880), "Descanso da modelo" (1882), "O Modelo" (1897) e "O Importuno" (1898), entre outras. Apesar dessa preocupação constante do artista com esse tema, as obras acima foram dispersas pelas salas da exposição, junto com suas muitas versões. Essas pinturas são, evidentemente, uma reflexão a respeito da condição pessoal do artista.

A relação do artista em geral, e de Almeida Júnior especificamente, com

12. MELLO E SOUZA, Gilda. "Pintura brasileira contemporânea: os precursores". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

suas modelos pode ser comprovado em "O modelo" (1897). Nesse trabalho aparece um artista que examina uma constrangida modelo trazida por uma senhora mais velha. Posar apresenta-se como atividade moralmente condenável ou, pelo menos, constrangedora. A cena apresenta três personagens: uma moça prestes a vender sua nudez e sua honra, a mulher que a trouxe, prestes a lucrar com o negócio, e um pintor que avalia as qualidades da moça como modelo vivo. Este último é retratado de costas e mantém sua identidade oculta. No estúdio representado no quadro aparece a reprodução de um nu, "Figura" (s.d.), de autoria do próprio Almeida Júnior. Que outro jovem artista teria um estudo de Almeida Júnior em seu modesto ateliê se não o próprio Almeida Júnior ?

A pintura retrata o próprio artista, portanto, que mostra cuidado em esconder a identidade, como quem pratica um ato ilícito. Segredo de polichinelo; na verdade ele mostra a intenção de esconder sua identidade, mas toma o cuidado de deixar pistas suficientes para qualquer observador atento saber quem realizou a obra. Mais uma prova de que a relação do artista com suas modelos era uma preocupação para o pintor. Ao dispersar os trabalhos sobre esse tema, a proposta de curadoria ignora uma preocupação constante do autor ao longo de sua vida e obra.

Os temas regionais paulistas em linguagem naturalista, talvez o mais característico de sua produção, também aparecem dispersos na presente exposição. Perdeu-se a oportunidade de se reunirem obras que poderiam e deveriam ser apresentadas juntas num único espaço físico como: "Caipiras negaceando" (1888), "Amolação interrompida" (1894), "Saudade" (1894), "Caipira picando fumo" (1893), "O violeiro" (1899), "Cozinha caipira" (1895), "Caipira pitando" (1895), "Apertando o lombinho" (s.d.) e "Monjolo" (1895), entre outras.

Também as paisagens do interior paulista foram espalhadas pelas salas da exposição, impedindo a comparação e a simultaneidade do olhar do visitante. O critério da curadoria de forma geral diluiu interesses e temas continuamente perseguidos pelo artista por quase vinte anos (no caso da relação artista/modelo, além dos temas regionais), como se sua identidade simplesmente não existisse.

Para esta exposição não vieram obras importantes de Almeida Júnior, tanto as que abordam o paulista, como "Pronto para o domingo" (s.d.) e, entre os retratos, o do General J. V. Couto de Magalhães (1888); outras obras são abordadas à exaustão, como os três exemplares de "Caipiras negaceando" (1888). Uma das versões, a se acreditar que realmente seja de Almeida Júnior, trata-se de uma simplificação grosseira, coisa que o pintor jamais cometeu em toda sua obra. Fica a pergunta: por que trazer todas as versões, boas e fracas, de um mesmo quadro e expô-las em salas diferentes, sem advertência ao visitante? Este último encontra Almeida Júnior num quadro duvidoso ou na melhor versão? Nesse caso, não seria melhor identificar cada obra ?

Infelizmente, também o "crime passional" que aparece na cronologia não

é explicado. Esse é um detalhe importante que o visitante sai sem compreender: afinal, por que Almeida Júnior, aos 49 anos, foi esfaqueado e morto na porta do Hotel Central em Piracicaba ? Saber como e porque morreu o pintor é uma questão justa do ponto de vista da curiosidade do espectador. A pergunta não é respondida. Morreu vítima de “crime passionnal” e pronto. A explicação do crime, ademais, diz muito a respeito do ambiente social e familiar no qual vivia o artista.

O pintor, segundo o processo-crime, era amante de sua prima Maria Laura do Amaral Sampaio. Foi morto pelo marido desta, de quem era amigo e também parente distante, José Sampaio de Almeida. Este último vivia momentos de dificuldades financeiras e Almeida Júnior já lhe havia, inclusive, emprestado dinheiro. A farta correspondência de Maria Laura com o pintor, descoberta pelo marido traído, afasta qualquer outra interpretação do fato. Atacado a facadas, Almeida Júnior procurou reagir, também com uma faca, mas José Sampaio levou a melhor. Foi absolvido em 1902. O juiz entendeu que agira “em estado de completa privação de sentidos”. Posteriormente divorciou-se de Maria Laura e casou-se outra vez. Não se mencionam esses fatos certamente por se temer, de forma equivocada, que possam macular a reputação do artista. A ocultação do acontecido continua no catálogo onde se reproduz o maçante texto do processo-crime de 1900, mas sem nenhuma síntese ou resumo do acontecido. Quem quiser entender que leia as 19 páginas em letras miúdas, sem parágrafos, anexadas ao catálogo. Se a qualidade de um pintor dependesse do julgamento moral de sua vida particular, o que seria de Michelangelo Merisi (Caravaggio), Perugino ou Leonardo da Vinci ?

Finalmente, é bom lembrar que Almeida Júnior, como muitos pintores de sua época, acadêmicos ou impressionistas, utilizava-se de fotografia para realizar seus quadros, fato que não é mencionado na exposição. Embora o trabalho “Almeida Júnior - um criador de imaginários” traga uma foto (s.d.) utilizada para fazer um óleo (1884) de um mesmo personagem, Francisco E. Pacheco e Silva, não se menciona a importância da fotografia para o pintor nesse e em outros casos. Existe também a presença de uma foto em “Saudade” (1894), no qual a personagem do quadro, vestida de luto, chora ao ver uma foto que tirou de um baú. Por parte de Almeida Júnior existe o reconhecimento de que parte do “serviço social”, no dizer do historiador Giulio Carlo Argan,¹³ prestado pela pintura passou para a fotografia, principalmente entre os mais modestos que não podiam se fazer pintar. Enquanto a pintura permaneceu privilégio de elite, a fotografia em papel a partir da década de 1850 passou a atingir parcelas expressivas da população da cidade e também do meio rural, como se vê pela clientela de Almeida Júnior. Segundo Tadeu Chiarelli, os artistas da “geração de 1880” de pintores egressos da Academia (como Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Almeida Júnior e Belmiro de Almeida) produzem “obras onde certos amaneiramentos de viés

13. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

conservador estarão diluídos por uma fidelidade ao real tributária da fotografia”.¹⁴ Seria positivo que o visitante fosse informado sobre a relação entre fotografia e pintura no final do século XIX e sua importância na obra de Almeida Júnior.

A exposição, empreitada louvável que em momento algum pretendi subestimar, constituiu-se uma das melhores mostras abordando a obra do artista. Infelizmente, a proposta expositiva fez com que a obra de Almeida Júnior não dialogasse com a pintura de seu tempo. A abordagem da obra do artista transforma-o em prisioneiro de uma espécie de singularidade irreduzível, porque visto sempre de forma isolada. O pintor, depois de mais de cem anos de sua morte, ainda não foi resgatado da vala comum da Academia. Nesse sentido, a exposição de 2007 não avança na compreensão da complexidade de sua obra e de sua personalidade.

* A exposição “Almeida Júnior- um criador de imaginários”, promovida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 25 de janeiro a 15 de abril de 2007, teve curadoria da Dra. Maria Cecília França Lourenço e foi patrocinada pelas empresas Petrobrás e Telefônica.

André Toral, 49 anos, doutor em História pela Universidade de São Paulo, é professor de História da Arte na Faculdade Armando Álvares Penteado e autor, entre outros, de “Imagens em desordem. A iconografia da guerra do Paraguai ” (Humanitas- FFLCH/ USP 2001).

