

CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA OBRA DE ALMEIDA JÚNIOR

Daniela Carolina PERUTTI¹

■ **RESUMO:** O pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) ficou conhecido, sobretudo, por pinturas que trazem como protagonista o caipira, personagem até então pouco explorada pela produção pictórica brasileira. Contudo, ao contrário de alguns de seus contemporâneos, como Modesto Brocos, é quase inexistente a presença de personagens negras em suas telas. E é justamente essa quase ausência que abordaremos no texto a seguir. Investigaremos duas das poucas obras de Almeida Júnior nas quais o negro aparece, ou quase desaparece, de modo a compreender os fragmentos discursivos produzidos pelo artista a seu respeito. São elas: *A negra*, na qual a proximidade dada à figura humana em relação ao espectador parece tencionar a total ausência de luz desta tela de pequenas dimensões; além de *Partida da Monção*, pintura histórica feita sob encomenda e cuja personagem negra aparece em posição de destaque.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Almeida Júnior. Século XIX. Pintura brasileira. Raça. Corporalidade.

A despeito de sua formação predominantemente acadêmica, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) foi considerado por muitos um inovador. Poucos são os críticos que fazem referência ao pintor sem apontar uma inovação pela qual o artista ituano teria sido responsável. Isso se deve em parte ao fato de, a partir do final dos anos 1880, Almeida Júnior ter privilegiado como assunto de suas telas cenas simples, de momentos do cotidiano, mesmo em gêneros pictóricos que convencionalmente não eram tratados com esse enfoque, como as pinturas religiosa e histórica. E, dentre esse conjunto de obras, aquelas que mais chamaram a atenção do público foram suas telas regionalistas, que trazem como temática principal o modo de vida interiorano, rural.

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – e-mail: daniperutti@yahoo.com.br

Na maior parte dos casos, a grande discordância entre os autores que se voltaram sobre sua produção reside em identificar quais elementos nessas obras seriam de fato renovadores. De um modo geral, nas críticas de autores como Gonzaga Duque-Estrada (1888), Monteiro Lobato (1950), Luís Martins (1940), Sérgio Milliet (1942) e, posteriormente, Aracy Amaral (1990), só para citar alguns nomes, dois elementos principais são interpretados como inovadores: a temática regionalista abordada ou o uso das cores e luminosidade (a paleta de Almeida Júnior).

Compartilhando dessa percepção de que o artista ituano seria um inovador nas artes brasileiras, Gilda de Mello e Souza (1980) considera que a grande contribuição de Almeida Junior estaria menos na escolha do tema em si – o caipira – e mais no modo pelo qual o artista o desenhou: enfatizando os gestos de seus personagens, como o jeito de se apoiar no instrumento, de andar ou de segurar a enxada – e que podem ser definidos por meio do conceito de “técnicas corporais”, de Marcel Mauss². Nas palavras da autora, “[...] Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo” (1974, p.225).

A dinâmica dos gestos, das expressões e do posicionamento do caipira representado mostra que, independentemente das convenções pictóricas com as quais tenha dialogado, Almeida Júnior trabalhou de maneira particular com tais tradições, construindo representações do caipira a partir de uma corporalidade que lhe seria própria. Conforme demonstramos em um estudo sobre o pintor em questão, o corpo seria, nesse sentido, a chave explicativa da constituição do caipira como personagem local, tipicamente paulista, e nacional (PERUTTI, 2007).

Apesar de uma ampla literatura dedicada a debater os elementos mais ou menos renovadores da pintura de Almeida Júnior, há uma questão pouco discutida pelos autores que se dedicaram a analisar sua obra. Ela diz respeito à figura do negro, personagem de certo modo presente (e reconhecida pela crítica) na pintura de outros artistas produzida em finais do século XIX, como Modesto Brocos (1852-1936) e Antonio Ferrigno (1863-1940). Como pensar tal figura na obra de Almeida Júnior? Até que ponto o artista privilegiou certo tipo de caipira, mais produto do cruzamento do branco com o indígena do que o caipira negro ou mulato?

² Marcel Mauss define o conceito de técnicas corporais como atos tradicionais eficazes: “Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (1974, p.211).

É fato que quase inexitem personagens negras nas telas de Almeida Júnior, mesmo em sua produção dos anos de 1890, marcada pela introdução de personagens populares como tema. E é justamente essa quase ausência que pretendemos explorar no texto a ser apresentado. Investigaremos, assim, duas obras de sua autoria produzidas após a abolição da escravatura – *Negra* (1891-Coleção RLM - São Paulo) e *Partida da Monção* (1897-MP) – nas quais o negro aparece, ou quase desaparece.

A ideia é compreender os fragmentos discursivos produzidos pelo artista, por meio da pintura, a esse respeito. Mais do que chegar a uma conclusão fechada sobre o assunto, interessa levantar algumas questões que estas imagens suscitam, à luz de suas demais telas elaboradas no período.

A escravidão: uma pedra no sapato da pintura neoclássica

Ao contrário da figura do indígena que – tornada símbolo idealizado de uma certa nacionalidade – fora apropriada e adequada às tópicas greco-romanas pelos artistas da primeira geração da Academia Imperial de Belas Artes como Vítor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), a imagem do negro como personagem constitutiva de um certo Brasil sempre foi vista com desconforto pela produção artística oficial. Pautada pelos ideais neoclássicos, as personagens deveriam ser sempre dotadas de valores morais como a honra, a coragem, o heroísmo. Nesse sentido, um tema ou personagem que figurasse em determinada obra deveria ser digno de ser pintado o que, certamente, não ocorreu com a figura do negro escravizado.

Neste caso, não se pode deixar de mencionar a produção pictórica de dois artistas que, no início do XIX, se depararam com essa questão: Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830). Ambos eram parte de um conjunto de artistas franceses que, após a derrota de Napoleão em 1815, decidem tentar a vida na colônia portuguesa que se estabeleceu nas Américas.

Vinculados à corte de d. João, Debret e Taunay teriam contribuído para constituir uma arte oficial, vinculada ao Estado, que resultaria anos depois na criação de uma Academia Imperial de Belas Artes nos trópicos. Pautados pelos ideais do Iluminismo

de uma Paris pós-Revolução, tais artistas se vêem obrigados a lidar, no Rio de Janeiro, com uma realidade um tanto distinta da que viviam, especialmente pela existência de escravos por todas as partes da cidade. Para aqueles artistas, a presença massiva dos escravos fazia-se embaraçosa demais para caber em uma pintura neoclássica.

Em termos pictóricos, como bem demonstrou Rodrigo Naves (2001), Debret buscou resolver este embaraço modificando seus materiais e técnicas da tradicional pintura a óleo – que exigia uma moralidade e elegância formal próprias do neoclassicismo – para as aquarelas de pequenas dimensões. As pequenas aquarelas davam um ar menos grandiloqüente, mais informal e transitório às suas pinturas, o que melhor se adequaria à realidade encontrada nas ruas do Rio de Janeiro.

Seguindo um caminho distinto, Taunay manteve-se na pintura a óleo, procurando ajustar a paisagem brasileira à sua paleta neoclássica. Exímio miniaturista, o artista optou por representar a figura humana sempre diminuta diante da vegetação. Assim, em telas como *D. João e Carlota Joaquina passando na quinta da Boa Vista perto do Palácio São Cristóvão* (1816/21-Palácio de São Cristóvão/RJ) e *Vista do Rio com a Glória tomada do palácio de Sua Excelência o marquês de Belas* (1816/21-Col. Paulo Geyer/MI), chama a atenção a definição e o acabamento dados às miniaturas de figuras das elites em oposição aos escravos, extremamente escuros e mal definidos (SCHWARCZ, 2008).

Com o surgimento da AIBA em 1826, a produção pictórica passou a estar mais diretamente vinculada a um projeto oficial de constituição simbólica da nação, sobretudo no reinado de D. Pedro II, no qual o índio é eleito como figura representativa de um passado propriamente brasileiro. Deste modo, depois de Taunay e Debret, o negro só reaparece de modo mais significativo no período republicano na pintura em finais do século XIX, período marcado por certa renovação nos temas e personagens.

O mais interessante dessa ampliação temática, no caso do Brasil, é o fato de dois dos artistas mais expressivos que trouxeram o negro para suas telas serem estrangeiros: o espanhol Modesto Brocos, que vem para o país na década de 1870; e o italiano Antonio Ferrigno, que viveu no Brasil entre os últimos anos do século XIX e o início do XX.

Deste modo, as telas com representações de negros que mais ficaram conhecidas pelo público do período são as que possuem,

de um certo modo, o olhar estrangeiro, distanciado em relação ao negro. Seja em imagens de mulatas exóticas, seja naquelas que procuram propagandear o branqueamento através das gerações, o fato é que, em tais obras, o negro é tratado como um outro, distante do espectador, como analisaremos mais adiante.

Almeida Júnior, o IHGSP e a constituição da imagem do paulista

Ao lado de Cesário Motta Jr. e Ramos de Azevedo, só para citar dois nomes, Almeida Júnior fora um dos 139 fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP). Uma das preocupações fundamentais daquela instituição consistia em erigir uma historiografia paulista oficial. Nesse contexto, a figura do bandeirante, reapropriada pela literatura historiográfica de São Paulo como “herói e fundador do caráter valente e laborioso dos paulistas”, cumpriria um papel fundamental.

Em primeiro lugar, devemos relembrar a situação de São Paulo no fim do século XIX, com um acelerado crescimento econômico e com o enriquecimento de parte considerável de suas elites. No entanto, esse processo não encontrava respaldo na situação política e cultural do Estado, por oposição ao Rio de Janeiro. As grandes instituições culturais estavam, em sua maioria, na então capital do país. Além disso, São Paulo ainda não havia encontrado uma certa identidade cultural que no Rio de Janeiro foi consolidada por meio de instituições tais como a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Ora, todo poder instituído está em grande medida articulado a um repertório de imagens e símbolos, e para mante-los as instituições vinculadas ao Estado assumem importância central. Nas palavras de Schwarcz:

A iconografia oficial, cujos suportes são variados – insígnias, ícones, alegorias, rituais e a própria etiqueta – leva, em última instância, a que a opinião pública se acostume a associar o poder a uma imagem mental do poder. Isto é, transforma-se o Estado constituído na única forma de poder possível e visível. (2005, p.155)

Deste modo, as elites do Estado de São Paulo se encontravam, em finais do século XIX, diante da tarefa de constituir um certo

aparato simbólico no qual pudessem ser identificadas e também que revelasse a contribuição de São Paulo e dos paulistas para a constituição da nação.

O fato de as instituições artísticas e historiográficas de caráter nacional terem se enfraquecido, não dando conta dos ideais republicanos – a exemplo do IHGB, fortemente vinculado à monarquia –, é compensado pelo surgimento das mesmas em um nível local. No caso de São Paulo, o final do século XIX abarca o surgimento de algumas instituições de grande relevância como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista. Em relação ao primeiro, fundado em 1894, seu intuito consistia em assumir o modelo do IHGB com seus estudos históricos, literários, geológicos e botânicos, e traçar uma suposta especificidade regional (SCHWARCZ, 2002). Tratava-se não apenas de constituir uma tradição, mas de erigi-la em contraposição àquela desenvolvida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Para além de olhar as especificidades da região, de voltar-se para fatos particulares e relevantes para os paulistas, interessava articular o regional ao nacional, de modo a tornar a historiografia paulista capaz de dar conta de fatos e questões concernentes, inclusive, ao país como um todo. E São Paulo ocuparia um lugar de destaque nessa nova versão da historiografia brasileira, por meio da aproximação entre a República e os ideais republicanos – que diziam respeito à nação – e o Estado.

Assim, a figura do bandeirante foi eleita personagem fundadora de São Paulo e do modo de ser paulista. O grupo que compunha o Instituto, formado por políticos, jornalistas e escritores – além do próprio Almeida Júnior – foi um dos responsáveis por dar forma e popularidade a esta personagem. Como analisa Schwarcz, o bandeirante foi associado a um tipo de atitude valente e laboriosa, a um “[...] espírito aventureiro cuja trajetória vitoriosa corresponderia à do estado de São Paulo de um modo geral” (2002, p.132). Além de relacionado à trajetória do Estado de São Paulo, o bandeirante corresponderia ao perfil do homem republicano e de suas virtudes. Assim sendo, o espírito republicano estaria presente em São Paulo desde as suas origens, como o mostram seus pretensos fundadores.

Se a ideia desse instituto era estabelecer um contraponto em relação à historiografia carioca produzida durante a monarquia, a figura do bandeirante cumpriria bem essa função. Isso porque remetia a um imaginário dos interiores do país, por oposição ao

litoral que, até então, era o lugar por excelência das elites, da civilização e do progresso brasileiros. Com a figura do bandeirante, um herói do interior, São Paulo e as elites paulistas – a maioria composta por fazendeiros, gente do interior – construíam sua posição simbólica no cenário nacional.

Outra instituição que contribuiu para o processo de constituição de uma certa identidade de São Paulo é o Museu Paulista (Museu do Ipiranga), cuja principal função, quando fundado, era a de se constituir como um monumento à nação. Em 1894, o Museu recebe coleções e é inaugurado como Museu Paulista. A mudança de nome para Museu Paulista é reveladora de uma disputa simbólica das elites paulistas, associada ao prestígio que carrega um espaço oficial representante da *sciencia* em São Paulo. Deste modo, além de monumento à nação, o museu é reapropriado como uma instituição paulista de caráter científico, vinculando a *sciencia* determinista ao republicanismo e à São Paulo.

Em 1889, com o edifício quase pronto, foi proclamada a República, e os paulistas passaram a vislumbrar um uso ainda não pensado para o palácio monumento: um instituto de celebração dos homens que participaram do movimento republicano e da construção da nação, com destaque para os paulistas. É assim que, em 1893, durante a gestão de Bernardino de Campos na presidência do estado, o monumento é destinado a Museu do estado, recebendo o nome de Museu Paulista, e não Museu do Ipiranga, como ficou popularmente conhecido. (CHIARELLI, 1995, p.240).

O Museu Paulista, enquanto instituição de *sciencia*, teve que lidar com a questão racial e da miscigenação em voga e, distante da visão idealizada e branqueada dos bandeirantes difundida pelo IHGSP, o fez de maneira um tanto pessimista. Ou seja, “[...] era a degenerescência que marcava o presente e o futuro do homem brasileiro e, quiçá, paulista” (SCHWARCZ, 2005, p.168).

A tarefa de ambas as instituições de constituir uma memória, um passado legitimador para São Paulo deveria fazer sentido para seus agentes. Considerando a memória como a maneira pela qual o passado se articula ao presente – alterando, inclusive, o seu curso –, ela constitui um processo tanto de lembrança quanto de esquecimento. Trata-se, portanto, de muito esquecer e pouco lembrar. Assim sendo, se os paulistas bem se lembravam de seu passado bandeirante, eles muito esqueciam dos negros e indígenas (SCHWARCZ, 2005).

Mas para bem esquecer, era necessário, do ponto de vista de boa parte dos integrantes do MP, que índios e negros não existissem no presente. Nos discursos de Von Ihering – zoólogo nomeado, em 1894, diretor do Museu Paulista – fica explícito seu posicionamento a favor da dizimação dos índios *caingangues* em nome da civilização ou para que o progresso pudesse, finalmente, se apossar do Estado.

Assim, nesse jogo produzido pelas elites em que uma certa tradição para o Estado era gestada, os paulistas se faziam cada vez mais bandeirantes e menos *caingangues*. Além de se associarem ao perfil do homem republicano desde as suas origens, essas elites procuravam definir São Paulo como um lugar de homens brancos, por oposição ao país miscigenado. Não é à toa que, já no início do século XX, a política imigratória do Estado deu total preferência aos europeus.

No que diz respeito à inserção de Almeida Júnior nesse contexto, vale destacar que ele já vinha empreendendo a tarefa de erigir personagens “tipicamente paulistas” antes mesmo de ingressar no IHGSP: as telas *Derrubador Brasileiro* (1879-MNBA), *Caipiras Negaceando* (1888-MNBA) e *Caipira Picando Fumo* (1893-PESP), por exemplo, já eram reconhecidas pelo público na época. Se por um lado o ingresso naquela instituição colaborou para que essas personagens aparecessem com mais frequência em suas pinturas, por outro, o fato de o artista ter contribuído na escolha e valorização de temas locais antes mesmo do IHGSP certamente foi decisivo para que fosse incluído entre os seus fundadores.

Tendo em vista os objetivos dessa elite paulista articulada em torno do IHGSP, podemos considerar que se o caipira das pinturas de Almeida Júnior foi eficaz de um ponto de vista simbólico isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de o artista compartilhar certos valores com o seu público, não existindo, na prática, uma separação radical entre um e outro.

Deste modo, as pinturas de Almeida Júnior são mais do que imagens de um passado rural: são imagens do passado articuladas ao presente, selecionadas pelo artista e que ganham significações precisas no momento histórico que vivenciou. Contudo, ao mesmo tempo em que partilham um certo universo de significações, suas pinturas são responsáveis por produzirem novos significados acerca dos bandeirantes e dos caipiras – imagens do passado –, mas também sobre o progresso do Estado – que as projeta para o futuro.

Nesse sentido, os caipiras que Almeida Júnior trouxe para suas telas, vinculados historicamente aos antigos bandeirantes, estão associados a um tipo físico específico. Eram miscigenados, mas dentro de certos limites. Alguns traços considerados indígenas podem ser neles identificados – como a barba rala, de poucos pelos – mas não havia nada que os identificasse de forma mais direta aos negros. Afinal, como diria Cornélio Pires (1924), anos depois, dentre todos os tipos de caipira, o caipira preto constituía o tipo da pior espécie, “um farrapo de gente”.

Em relação ao negro e à questão racial, Almeida Júnior optou pelo silêncio. Não esteve vinculado explicitamente a discursos sobre o branqueamento por meio de suas pinturas, tal como Brocos em seu *Redenção de Cam* (1895-MNBA)³. Mas também optou por não representar o negro, mantendo apenas alguns discretos traços indígenas em seus caipiras. Das poucas exceções encontradas, destacamos as obras *Partida da Monção* e *Negra*, que serão analisadas a seguir.



Modesto Brocos, *Redenção de Cam*. 1895, óleo sobre tela, 199 x 166 cm, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).

³ A obra *Redenção de Cam* foi apresentada no *Salão de Belas Artes* de 1895 e, posteriormente, no *I Congresso Internacional das Raças* junto com a tese de João Baptista Lacerda relativa ao branqueamento. Para este, em até três gerações não existiriam mais negros no país. A obra aparece, portanto, diretamente vinculada a uma tese, um discurso específico relativo à questão racial no Brasil.

O negro e o sertanejo em *Partida da Monção*

A partida de uma caravana de sertanejos pelo rio Tietê foi o mote escolhido por Almeida Júnior para a composição de sua única pintura histórica acabada: *Partida da Monção*. A maioria das personagens que partem está localizada do lado esquerdo da tela; umas na beira do rio, outras já no interior de suas embarcações. Do lado direito, há outro aglomerado de pessoas que se despedem: um padre, uma mulher com uma criança no colo, um casal no canto direito inferior. O que parece ligar de alguma maneira um grupo ao outro é o cabo preso na terra por uma estaca e amparado por um sertanejo no centro da tela.

Conforme afirma Singh Junior (2004), a idéia de compor *Partida da Monção* partiu muito provavelmente do interior do IHGSP, especialmente de Cesário Motta Júnior, presidente-fundador do instituto e amigo íntimo de Almeida Júnior. O médico, natural de Porto Feliz – cidade de onde, no passado, partiam as monções – teria sido um dos maiores incentivadores do pintor na composição dessa tela, já que mantinha um interesse pessoal pelo tema. Os monçoeiros eram considerados desbravadores dos interiores do país, uma versão fluvial da figura do bandeirante.

Assim, é certo que, na composição de *Partida da Monção*, o artista mantinha um certo compromisso com as ideias de tal instituto, e isso passava pela escolha da cena a ser representada, personagens, enquadramento e paleta. Entretanto, ao observarmos de perto a versão final dessa tela de grandes dimensões, verificamos que as soluções encontradas pelo artista para a sua obra não estavam inteiramente coladas aos discursos propagados pelos membros do IHGSP.

Mesmo no caso de uma pintura histórica que aborda, nas palavras de seu autor, “uma tradição gloriosa para os paulistas”, Almeida Júnior conseguiu compor representações de certa vida cotidiana, o que a diferencia de outras pinturas de temática semelhante feitas no período. A própria escolha do tema da partida de uma monção abriu possibilidades para o artista trabalhar de maneira mais individualizada as personagens, já que a despedida é o que mobiliza suas ações. Se pretendia exaltar uma “tradição gloriosa aos paulistas”, Almeida Júnior poderia ter escolhido para representá-la o próprio ato de desbravamento dos interiores, de descoberta das minas, que tanto lembrou na nota

explicativa que acompanhou a exposição da pintura⁴.

Mas, de todas as opções de que dispunha, a cena escolhida foi a do momento da partida, o que possibilitou uma sobrevalorização das figuras de mulheres, crianças e velhos, imagens que ganharam sucessivamente, no período da Primeira República, certo *status* na pintura.

Antes disso, nas cenas de pintura histórica que envolviam, em geral, grandes batalhas e acontecimentos, era comum que o artista exaltasse as figuras representadas como heróis. Nesta perspectiva acadêmica, as personagens são representadas por meio de corpos musculosos e bem definidos, em posturas corporais expansivas, como nas composições clássicas. Estes constituem recursos comuns de exaltação das figuras representadas.

No caso de *Partida da Monção*, consideramos que tais representações estão presentes mais no discurso produzido por Almeida Júnior para divulgar sua obra – na nota explicativa distribuída na ocasião da exposição – em que ele define os sertanejos como “destemidos”, “ousados” e “aventureiros”, do que na tela em si. A única personagem que se aproxima de fato da descrição do artista é o homem de lenço vermelho, localizado bem no centro da tela, de expressões rudes e disposto a partir, que analisaremos mais adiante.

⁴ “Os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto-Feliz, descendo o Rio Tietê para Cuiabá. As de que se tratam eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palha e simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas. O quadro que ofereço à apreciação do público representa a partida d’esses heróis, que depois da missa na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, acompanhados do Padre, capitão-mór e povo, embarcavam-se no Porto Geral, recebendo na ocasião a solene benção da partida”. Na ocasião da primeira exposição da pintura *Partida da Monção* ao público, no barracão de entrada do Viaduto do Chá, Almeida Júnior divulgou essa nota explicativa, que foi publicada nos seguintes jornais: *Diário Popular*. São Paulo: 20 de dezembro de 1897, p.2; *O Estado de São Paulo*: São Paulo: 1º de janeiro de 1898, p.1 e *Comercio de São Paulo*. São Paulo: 22 de janeiro de 1898, p.1.



Almeida Júnior, *Partida da Monção*. 1897, óleo sobre tela, 73 x 120 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Partida da Monção é constituída, assim, de imagens do cotidiano que se sobrepõem ao momento heroico da partida de uma caravana de desbravadores, relacionadas, justamente, aos discursos produzidos sobre o progresso do Estado, como aquele de Cesário Motta Junior publicado no *Almanaque Literário* de São Paulo:

Desde o começo da fundação da Capitania de S. Vicente os seus habitantes se tornaram notáveis pela energia, pelo espírito empreendedor, pela coragem e tenacidade com que se expunham a todos os perigos, superando-os as mais das vezes. [...] Levados a princípio pela idéia de rechaçar os indígenas, que impediam os estabelecimentos coloniais, e depois pelo pensamento de capturá-los, os paulistas se embrenharam pelas ínvias florestas, arrostando toda a sorte de privações e perigos. (1983, p.132-133).

As descrições dos habitantes da capitania de São Vicente, considerados fundadores do caráter próprio dos paulistas, chegam a se aproximar de narrativas épicas, nas quais os heróis devem passar por todo o tipo de provações para conquistar seu grande objetivo. No caso da tela de Almeida Júnior, a grande provação da maioria das personagens não reside nos perigos exteriores que estes sertanejos terão que enfrentar, floresta adentro. Trata-

se, antes, de provações internas, individuais tais como a perda, a saudade.

Em contrapartida, dentre a infinidade de personagens constitutivos dessa obra, há alguns que parecem não estarem envolvidos diretamente nesse clima de despedida, de provação interna. Dentre eles, os mais destacados na cena são o caipira que tenta soltar o cabo da embarcação preso por uma estaca; e o negro, em primeiro plano, que carrega um baú. No caso dessas duas figuras, o que está em evidência não é a despedida, mas a ação específica que realizam.

O sertanejo, ereto, com um lenço vermelho sobre a cabeça e de expressões rudes, tenta desvincular a embarcação da terra. Ele é a figura central da tela e que relaciona, por meio da estaca que segura, o grupo de pessoas que está em terra firme daquele que embarca. Sua imagem simples, porém robusta, carrega a responsabilidade de constituir um repertório imagético associado ao paulista. Trata-se de uma nação constituída por um tipo específico de caipira: uma figura humilde, com um tom mais realista e palpável em relação aos heróis indígenas da primeira geração da AIBA; porém com um temperamento rude, determinado e aventureiro.

Já o escravo, em pé, descalço e com o corpo acentuadamente curvado, aparece na obra carregando um baú pesado. Tendo em vista sua localização próxima à do espectador, se estivesse com o corpo ereto, sua imagem se sobreporia às demais pelo tamanho. Curvado como está, sua altura chega a se equiparar à do casal sentado um pouco mais à direita. O rosto deste homem foi pintado de perfil, mais voltado para dentro da tela do que para fora, o que nos impossibilita visualizar seu olhar e sua expressão facial.

Se, por um lado, o negro de *Partida da Monção* ganha o destaque do primeiro plano, estando muito próximo do espectador; por outro, o posicionamento de seu corpo curvado, submisso, e de seu rosto voltado para dentro, nos impede de constituir uma identificação com a personagem, assim como ocorre com outras figuras que se despedem.

Ao introduzir o escravo como personagem, o artista opta, desse modo, em seguir uma convenção já estabelecida por artistas como Taunay, de representá-lo curvado, em posição submissa e sem trabalhar características que o individualizariam, como a expressão facial. A mesma observação pode ser feita em relação ao outro negro sem camisa que aparece curvado sobre uma

embarcação, bem ao fundo da tela. Muito diferente do sertanejo que segura o cabo, esse sim representado com o rosto do herói fundador de uma moralidade paulista, o negro aparece em uma situação passiva na cena.

Mulher negra como visagem

Se em *Partida da Monção*, tela de grandes dimensões pintada com o intuito de ser destinada ao Museu Paulista, Almeida Júnior reforça a ideia do negro passivo, sem individualidade, algo bem distinto ocorre em outra pintura de sua autoria, produzida anos antes, intitulada *Negra* (1891–Coleção RLM –São Paulo). A obra chama a atenção pelo fato de ser, possivelmente, a única que conta com uma mulher negra como personagem no interior da produção do artista. Trata-se de uma tela de dimensões pequenas (37 x 25 cm.) que traz uma mulher com um lenço branco à cabeça sentada na entrada de uma casa rústica, de reboco desgastado.



Almeida Júnior, *Negra*. 1891, óleo sobre tela, 37 x 25 cm, Coleção R.L.M., São Paulo.

Por um lado, as soluções encontradas por Almeida Júnior na composição desta tela a assemelham em grande medida a outras de suas pinturas regionalistas, como *Apertando o Lombinho* (1895-PESP) ou *Nhá Chica* (1895-PESP), nas quais a imagem da mulher aparece associada às portas e janelas, e a figura feminina

assume uma posição intermediária entre o espaço de fora da casa e o de dentro (LOURENÇO, 2007; PERUTTI 2007). Do mesmo modo, as tonalidades da obra – marrom, cor de terra e alaranjada – também são uma recorrência em suas demais pinturas que trazem personagens populares como protagonistas, como os caipiras ou os mendigos.

Contudo, *Negra* chama a atenção para uma particularidade em relação às demais pinturas do gênero: Almeida Júnior, acostumado a abusar da luz do sol em suas obras regionalistas – luz que escancara cada detalhe das peles desgastadas das personagens caipiras – escurece sua paleta para pintar a negra, tornando tal figura semelhante a um espectro. Não fosse por alguns traços de seu rosto, seria impossível identificar se a representação é, de fato, de uma mulher negra, ou se negra é a ausência de luz da tela como um todo, que faz da mulher uma espécie de vulto.

É nítida, por exemplo, a diferença entre o tom de preto presente nos ternos dos retratos que Almeida Júnior pintou e o azul quase preto utilizado em *Negra* para a composição do corpo e das vestimentas da mulher. No retrato de *Francisco Eugênio Pacheco e Silva* (1884-PESP), por exemplo, o artista trabalha as nuances do preto da gola e da gravata borboleta do terno, produzindo um efeito específico, de textura uniforme e aveludada. Já os tons presentes em *Negra* configuram-se não como cor, mas como ausência de luz. É possível identificar o lenço sobre a cabeça e os contornos faciais da mulher, que aparece com uma expressão triste, reforçada pela mão levada ao rosto. Já o restante de seu corpo se perde no ambiente escurecido.

Assim, se os corpos de seus caipiras – homens e mulheres – foram desenhados com volume, bem definidos, e em muitos casos associados a determinadas atividades físicas, braçais, o corpo da mulher negra parece não existir. A intencionalidade de evidenciar ao público um gesto, uma postura corporal específica, não se manifesta nesta pequena obra.

Em uma breve comparação com *Mulata Quitandeira* ([18-?]), feita por Antonio Ferrigno na mesma época, observa-se a repetição da tópica da negra sentada à beira de uma habitação, com a mão levada sobre o rosto. Merece atenção o fato de, na tela do artista italiano, o corpo da mulata aparecer repleto de detalhes como pulseiras, bracelete, colares e um lenço branco enrolado sobre a cabeça. Além disso, a pele marrom escura do corpo da mulher também é evidenciada pela luminosidade, adquirindo,

assim, uma tonalidade própria.



Antonio Ferrigno, *Mulata Quitadeira*. S.d., óleo sobre tela, 179 x 125 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na perspectiva de Rodrigo Naves (2005), uma cena simples recheada de detalhes como estes caracteriza a escrava de Ferrigno por uma paradoxal exuberância modesta. Assim, embora seja possível identificar certas recorrências na escolha do tema e tópicos adotadas, a mulata do pintor italiano é dotada de certa dose de exotismo, inexistente na obra de Almeida Júnior. O corpo da primeira possui volume, tonalidades definidas, vestimentas e adornos que se destacam na cena. É, portanto, um corpo desenhado para ser visto. Sem grande riqueza de detalhes, a negra de Almeida Júnior é, em contrapartida, uma figura que se perde no ambiente, um corpo pintado para não ser visto.

Outra diferença fundamental entre as duas cenas diz respeito à posição dos rostos das mulheres. A negra do artista italiano olha para baixo, em direção ao chão, e possui os olhos aparentemente fechados. Nessa perspectiva, a solução encontrada por Ferrigno em *Mulata Quitadeira* parece delimitar a mulher em um universo próprio, distanciada do observador e sem comunicação possível com quem a observa. Ela está ali apenas para ser vista.

Já a negra de Almeida Júnior aparece menos cabisbaixa que a de Ferrigno. Seu olhar está voltado para frente, para fora da tela, estabelecendo uma aproximação maior com o espectador e possibilitando a visualização de sua expressão.

A ausência de luz na representação da mulher negra poderia, em um primeiro momento, levar-nos a entender que a figura humana ali representada foi pouco valorizada. Contudo, a pouca luminosidade que impossibilita apreendermos o corpo da mulher contrasta com a proximidade física da negra em relação ao espectador, o seu enquadramento, que nos permite uma relação aproximada com seu rosto, sua expressão. A esquadria retangular da porta de madeira atrás da figura contribui para valorizar sua imagem e a destacar do ambiente. Recurso muito semelhante será utilizado na tela *Caipira Picando Fumo* (1893-PESP), em que a entrada da casa contribui para realçar o picador de fumo, valorizando geometricamente sua presença na tela.

O gênero do retrato bem demonstrou que o grande elemento individualizador de uma figura humana é o seu rosto. Assim, a sobrevalorização do rosto em detrimento do corpo, geralmente coberto por vestimentas próprias, é uma recorrência neste tipo de pintura, inclusive nas muitas que Almeida Júnior produziu sob encomenda. No caso de *Negra*, não há propriamente uma valorização do rosto da figura, que também está imerso no ambiente escurecido; no entanto, ele é o único elemento que aparece de fato ao espectador e confere uma identidade própria à mulher.

Vista à luz de suas demais pinturas, esta pequena tela, produzida dois anos antes de *Caipira Picando Fumo*, poderia, passar facilmente despercebida no conjunto de sua produção pictórica, assim como a presença do negro, de um modo geral, como personagem de suas telas. Contudo, a tensão estabelecida entre o corpo da mulher, que não se pode apreender, e seu enquadramento aproximado nos dizem algo mais sobre este silêncio em relação ao negro na fatura de Almeida Júnior.

Considerações finais

Almeida Júnior foi capaz de criar um léxico próprio para suas personagens rurais. O enquadramento aproximado, a valorização do gesto, da postura corporal, o interesse em tornar conhecido um modo de vida específico, todos esses elementos podem ser encontrados em suas pinturas do gênero.

Tomando como referência as correntes estéticas ditas realistas ou naturalistas, o artista pôde encontrar um repertório imagético para explorar personagens populares, com modos de

vida simples, em situações cotidianas. Mais do que isso, vinculou essas figuras a uma moralidade propriamente paulista.

No entanto, dentro desta produção pictórica associada à imagem do paulista que Almeida Júnior constituiu, o negro parecia não ter um lugar definido. Seu corpo, seus gestos, suas marcas corporais – elementos tão valorizados nas personagens caipiras almeidianas – lembrariam, de imediato, um passado escravocrata recente que em nada combinava com os ideais republicanos presentes em suas pinturas de finais do século XIX.

No caso de *Partida da Monção*, a presença do negro em posição de destaque parece justificada por uma razão específica. Tendo em vista que uma das premissas da pintura histórica de então constituía a verossimilhança, que incluía o estudo documental daquele evento, a observação direta do lugar a ser representado, Almeida Júnior não poderia deixar de compor a figura do escravo na tela, sob o risco de não cumprir com um importante preceito desse gênero de pintura. No caso, o negro aparece em primeiro plano, em situação passiva, realizando uma atividade braçal.

Entretanto, em uma pintura como *Negra*, em que não há uma referência temporal específica, um corpo de mulher identificado ao trabalho escravo não parecia se adequar ao tratamento intimista comumente dado por Almeida Júnior à figura humana em suas pinturas de gênero. A solução encontrada pelo artista foi, portanto, a de adotar um enquadramento aproximado, mas em uma tela de pequenas dimensões e pouca luminosidade. Desta forma, a proximidade física da mulher em relação ao espectador contrasta com o pouco que se pode apreender de sua imagem corporal.

Em outras representações do período, a figura do negro era caracterizada, sobretudo, pelo seu corpo, relacionado ao trabalho físico, braçal, à sexualidade, à amamentação de crianças brancas. Dos negros diminutos de Taunay às mulatas de Brocos ou Ferrigno, é o trabalho braçal ou o corpo exuberante dessas figuras que primeiro chama a atenção. E é nesse aspecto que a mulher pintada por Almeida Júnior causa estranhamento: trata-se de uma negra quase sem corpo, ou cujo corpo parece não caber nas representações que certa São Paulo, por meio de instituições como o Museu Paulista e do IHGSP, fez de si mesma.

PERUTTI, D. Considerations about the representation of black people in the work of Almeida Junior. *Perspectivas*, São Paulo, v.37, p.65-85, jan./jun. 2010.

■ **ABSTRACT:** *The “paulist” painter Jose Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) became known, above all, by paintings that bring the peasant as protagonist, a not much explored character by the Brazillian pictorical production. However, on the contrary of some of his contemporary, like Modesto Brocos, it is almost inexistent the presence of black characters on his paintings. And it is just this near absence that we will approach then. We will investigate two of the few Almeida Junior’s works, in which appears, or nearly disappears, the black person, in order to understand the discursive fragments produced about him. They are: A Negra, in which the proximity given to the human figure in relation to the spectator seems to stress the total light absence of this little dimensioned paint; as like Partida da Monção, historical ordered painting, in which the black character appears in detach.*

■ **KEYWORDS:** *Almeida Junior. Nineteenth Century. Brazilian paint. Race. Corporality.*

Referências

ALMEIDA JÚNIOR, J. F. *Partida da Monção*. Diário Popular, São Paulo, 20 dez. 1897. p.2.

_____. *Partida da Monção*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 jan. 1898. p.1.

_____. *Partida da Monção*. *Commercio de São Paulo*, São Paulo, 22 jan. 1898. p.1.

AMARAL, A. A luz de Almeida Júnior. *Revista da USP*, São Paulo, n.5, p.57-60, mar./maio 1990.

LOBATO, M. Almeida Júnior. *Revista Paulistânea*, São Paulo, n.34, p.4-8, maio/jun. 1950.

LOURENÇO, M. C. F. Introdução. In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

MARTINS, L. Almeida Júnior. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n.66. p.5-22, 1940.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. p.209-234.

MILLIET, S. *Fora de forma: arte e literatura*. São Paulo: Anchieta, 1942.

MAGALHÃES JUNIOR., C. N. de A. M. Porto Feliz e as “Monções” para Cuyabá. In: LISBOA, J. M. *Almanach Litterario de São Paulo para 1884*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1983. p.131-151.

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

_____. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 2001. p.41-129.

PERUTTI, D. C. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PIRES, C. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1924.

SCHWARCZ, L. K. M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Sobre uma certa identidade paulista. In: CAMARGO, A. M. A. (Org.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. São Paulo: CIEE, 2005. v.2. (Série Nossa História).

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SINGH JUNIOR., O. *A partida da monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SOUZA, G. M. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 223-47.

Bibliografia Consultada

COSTA, A. M.; SCHWARCZ, L. K. M. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Coleção Virando Séculos).

DUQUE-ESTRADA, G. *Arte brasileira*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1888.

LÉVI-STRAUSS, C. A Eficácia Simbólica. In: _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LOURENÇO, M. C. F. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação (mestrado em artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARCZ, L. K. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Glossário

AIBA: Academia Imperial de Belas Artes

IHGSP: Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

MNBA: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

MP: Museu Paulista

PESP: Pinacoteca do Estado de São Paulo

