



## Almeida Júnior, Modernização e Identidade Paulista: Pintura da Vida Moderna, o Caipira e os Bandeirantes

Prof. Dr. Fabio Lopes de Souza Santos

Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/USP

Cerimônias foram organizadas em diversas cidades paulistas para homenagear o pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), quando de sua morte em circunstâncias trágicas. Ainda refletindo sua fama, um ano depois foi organizada uma grande exposição reunindo mais de cento e trinta de suas obras. Seu prestígio permaneceu: Monteiro Lobato e o futuro modernista Oswald de Andrade elogiaram-no, reconhecendo que em suas imagens a arte brasileira havia atingido um novo patamar. Procuraremos aqui entender as razões do sucesso das pinturas caipiras de Almeida Júnior, confrontando sua pintura regionalista com outros gêneros artísticos praticados por ele e relacionando sua trajetória com o processo de modernização de São Paulo, terra natal do pintor. Analisaremos sua obra tendo como pano de fundo o processo de procura de uma identidade própria das “elites” paulistas. É importante lembrar que o pintor foi também, com a pintura *A Partida das Monções*, precursor na iconografia dos ‘bandeirantes’ e um praticante da chamada “pintura da vida moderna”.

Sem dúvida, a arte regionalista de Almeida Júnior aparecia no cenário cultural do final do século XIX como uma resposta a um anseio nacionalista inovador, formulado nas mais diversas áreas. Sentia-se então a necessidade de uma arte verdadeiramente brasileira, necessidade esta colocada nos termos da comunhão da cultura com a vida nacional. Na raiz destas inquietações situa-se o movimento que produziu tantas expressões de “mal-estar nacionalista”, as obras da chamada “geração de 70”. Apontando o imenso divórcio existente entre a cultura de elite e as condições sócio-econômicas do país, figuras como Silvio Romero, denunciaram a primeira. Segundo eles, as elites brasileiras apenas macaqueavam idéias formuladas na Europa, sem levar em conta o ambiente nacional, a especificidade do povo brasileiro ou do meio geográfico. Esta geração assumiu a tarefa de repensar o Brasil para convertê-lo em nação moderna, lançando mão para isto das mais avançadas doutrinas “científicas”. Paradoxalmente, ansiosa pela criação de uma autêntica cultura nacional, alimentava-se nas idéias internacionais o que, se a induziu a perceber uma série de descompassos, também a levou a cometer outros. Isto fica claro ao depararmos com o determinismo social e racial que presidiu tantas facetas do seu pensamento. Foi a primeira geração a abordar, a partir de uma multiplicidade de pontos de vista, o fenômeno da diversidade étnica do país. Recuperando noções do romantismo alemão mas, principalmente, absorvendo o ideário vigente do determinismo, implementaram uma nova visão do nacionalismo, na qual a nação passava a ser fundada nos conceitos de terra, raça, língua, folclore, arte e história. Estes pensadores, que pertenceram à primeira camada de profissionais “especializados”, fenômeno inédito que correspondia tanto a um novo papel do Brasil na economia internacional quanto ao rearranjo ocorrido entre as classes brasileiras, procuravam responder questões concretas levantadas pelo processo de modernização.

Contemporâneos da renovação de hábitos que atingiu a camada dominante nas décadas finais do Império, que então se torna decididamente urbana e sofisticada, estes estudiosos propuseram-se a pensar a incorporação de novas camadas à nação: à modernização da elite deveria corresponder a de sua população. Havia que criar mecanismos de controle sobre a população e o território para administrar o país rumo ao progresso. Para tal, as camadas dirigentes viram-se às voltas com o problema de ter que conhecer as massas que habitavam o país. No período pós-Abolição, quando se estabelece como regra o trabalho livre e teoricamente a cidadania se estende, elas percebem a necessidade de colocar em novos termos sua relação com as massas de trabalhadores, imigrantes ou libertos. Era preciso promover o encontro do “Brasil” consigo mesmo. Na formulação desta “redescoberta do Brasil” afloram oposições metafóricas: o nacional e o estrangeiro, o litoral e o interior, o povo e a elite, o país real e o oficial. Uma vez que no Brasil a “civilização” apenas arranhava o litoral (como o proverbial caranguejo de Frei Vicente do Salvador) e a nação autêntica escondia-se no interior, para forjar uma nação modernaurgia que os termos opostos se reencontrassem, no tempo e no espaço.

No terreno artístico, críticos externos à academia, servindo de mediação entre as exigências elaboradas pela “geração de 70” (e pelos positivistas) e a produção de artes plásticas, colocavam a necessidade de uma nova representação: como retratar o Brasil levando em conta estas novas questões, se a representação praticada pela Academia Imperial de Belas Artes centrava-se ainda na idealização dos próceres e de grandes eventos da história pátria ou de cenas da literatura indianista? Em Belas Artes: Estudos e Apreciações (1885), Félix Ferreira define como veículos apropriados a pintura de gênero e a “paisagem brasileira”. A “pintura de gênero”, menor na tradição acadêmica européia, foi profundamente modificada no decorrer do século XIX, ganhando em importância à medida que se provava sua eficácia para a criação de imagens que materializavam a aliança entre povo e cultura nacional pregada pelo Romantismo. Nas mãos de Courbet ela ganhou outra dimensão, de contestação da ordem social e da ortodoxia acadêmica. Este tipo de pintura era na segunda metade do século XIX prática corrente na Academia Imperial de Belas Artes, ganhando importância ao voltar-se para a representação de “tipos brasileiros”.

Encontramos perfeita resposta às formulações críticas assinaladas acima na atuação de Modesto Brocos y Gomez, mestre da Academia. Influenciado por Almeida Júnior, dedicou-se ao registro do cotidiano do trabalho agrário. Sua tela *Engenho de Mandioca* (1892) registra na penumbra de um galpão um grupo predominantemente feminino de trabalhadores, prováveis ex-escravos, sentados em volta de uma pilha de mandiocas, absortos no trabalho de descascá-las. O cuidadoso registro da luz, do espaço e da atividade do trabalho confere um tom realista à cena que, na ausência de qualquer retórica, desprende uma objetividade quase etnográfica. Não se observa nesta pintura qualquer traço de empatia explícita entre o pintor e o grupo humano que retrata. Como conseqüência, a atenção do observador é levada ao exame minucioso da postura e vestimenta dos trabalhadores, do processo de trabalho que se desenrola ou das ferramentas, pintados com a minúcia do registro de observação científica. Podemos considerar tal pintura de gênero, redesenhada em representação de costumes nacionais, como respondendo às demandas de um Sílvio Romero, pois encurtaria a distância entre “vida nacional” e alta cultura. Ao retratar o “país real”, ela contribuiria para a criação de uma cultura brasileira segundo os preceitos dos países mais avançados, constituindo, portanto, um passo em direção à formação de uma “cultura nacional orgânica”. Em pinturas como esta foram fixadas, pioneiramente, imagens locais, anteriormente só aceitas nas ilustrações de relatos de viajantes, em periódicos ou em trabalhos científicos, via de regra em técnicas menos valorizadas, como desenho, gravura ou fotografia, e cuja apreciação passava longe daquela dedicada à arte culta. Como nos escritos da geração de 70, nesta produção visual assumem protagonismo inaudito temas referentes à composição étnica do país, aos legados culturais africanos, indígenas e das populações sertanejas que, mesmo sob a ótica paternalista ou autoritária com que são tratados, não deixam de ser polêmicos. Se olharmos para *Engenho de Mandioca* pensando nos ideais de uma cultura nacional orgânica, perceberemos a dificuldade em conciliá-los com a imagem representada no quadro: como assimilar a herança deixada pelo trabalho escravo? Uma elite que gostaria de poder se enxergar como “essencialmente latina, do ramo português”, percebe que, ao tentar criar elos entre cultura popular e erudita, tem que lidar com um legado que, segundo as teorias que acata, revela-se

indigesto, "primitivo". Os impasses desta situação, emparedada entre o desejo de conhecer a realidade da vida nacional e a camisa de força das idéias modernizadoras, autoritárias e deterministas utilizadas para sua interpretação, ficam patentes em uma pintura posterior de Modesto Brocos, *A Redenção de Can*, premiada no Salão Nacional de Belas Artes de 1895 e apresentada em 1911 por J. B. Lacerda no I Congresso Internacional das Raças. Diante da soleira de um casebre de pau-a-pique, assistimos à interação de quatro personagens de uma cena familiar. O pai, indubitavelmente "branco", olha orgulhoso, apoiado na soleira, o filho "praticamente" caucasiano que sua esposa, mulata clara, segura no colo. O sentido alegórico da cena se revela na saudação que, em agradecimento, a avó "negra" levanta aos céus (a mãe sentada e segurando o bebê remete à iconografia da sagrada família). Temos aqui uma alegoria em roupagem realista da teoria do Branqueamento, a criativa solução achada pelas elites brasileiras na época do determinismo científico para pensar o futuro do Brasil.

Outro gênero de pintura atravessava imenso desenvolvimento na época, a ponto de sua prática ameaçar as bases da instituição acadêmica: aquilo que denominamos de "pintura da vida moderna". Surgida na Europa, fora da academia, mas logo incorporada a ela, tratava temas do cotidiano metropolitano, então em surpreendente mudança: referimo-nos às produções do realismo, impressionismo e modernismo. A defesa, se não o elogio, da pintura consagrada a estes novos temas foi feita por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*. Se lembrarmos que a Academia Imperial era uma instituição voltada para a modernização do país, não surpreende que seus pintores fossem atraídos pela "pintura da vida moderna", tal como praticada nas academias européias. Esta vertente assume no Brasil a função de crônica de vida da elite, registro dos novos hábitos e descrição de seu consumo refinado, troféus a serem exibidos como prova de sua adequação ao progresso. Ela teve forte expressão na geração de Almeida Júnior, ele próprio cultor do gênero. A obra de Belmiro de Almeida, *Arrufos* (1887), é mais do que representativa. Além de descrever minuciosamente um ambiente de refinamento, expresso no luxo do mobiliário, na elegância das vestimentas e na linguagem corporal do casal, em sua confecção, Belmiro se guiou pela chamada "pintura anedótica", fundamentando a *mise-en-scène* de seus elementos na representação de uma cena cotidiana, cuja ação pressupõe um momento anterior e outro posterior que cria a narração. Em sua contemplação, o observador é jogado diretamente no drama de uma mulher que se desespera perante a estudada indiferença e superioridade masculina, sendo levado a se envolver com as paixões que ali imagina estarem em jogo, reconhecendo assim nestes personagens subjetividades de uma complexidade semelhante à sua.

Este duplo desenvolvimento da pintura acadêmica reproduz a dualidade apontada por Romero. Comparando as obras de Modesto Brocos e de Belmiro de Almeida, percebemos que enquanto a pintura da vida moderna se especializa na descrição da vida sofisticada e urbana da elite, a outra, voltada ao especificamente nacional, enfoca a atividade agrícola, os tipos raciais não-brancos, elementos do "atraso". Para o público da época, a distinção era clara, embora ambas pinturas de gênero tratassem da "vida nacional", uma retratava o povo objetivamente, "mantendo a distância", a outra retratava "sua" vida, de maneira envolvente, subjetiva e complexa.

Antes de entrarmos em cheio na análise da obra de Almeida Júnior, convém lembrar que ele, além de se dedicar aos temas regionalistas, pintou paisagens, retratou a elite, cultivou a pintura religiosa e mesmo a pintura histórica, já que para atingir a qualidade e novidade que então representou sua produção regionalista foi crucial sua prática da "pintura da vida moderna", uma vez que empregou, inusitadamente, em quadros regionalistas estratégias da "pintura anedótica" presentes nesta última. O fato de ter pintado o "caipira" no exato momento em que as elites paulistas procuravam definir uma forte identidade regional, abriu-lhe a porta para uma abordagem diferenciada, não de distância mas de identificação. Assim, não surpreende que Almeida Júnior fora também pioneiro na pintura histórica regionalista paulista. As inovações de sua arte, cujas raízes estão na AIBA e no ensino acadêmico parisiense, encontraram um ambiente propício no processo de modernização acelerada de São Paulo do final do século XIX. O caipira pintado por Almeida Junior não aparece como uma figura representada de forma distanciada. Pelo contrário, o contato com seus quadros desperta uma sensação de intimidade; por meio deles não apenas reconhecemos a figura típica do caipira e suas atividades peculiares, mas tomamos parte de seu cotidiano e compartilhamos suas emoções. A relação que seus quadros estabelecem

com o observador afasta qualquer atitude de reserva. Suas imagens pedem que o público vivencie subjetividades análogas à sua. Não é nada difícil sentir empatia pelo embaraço que toma conta do menino de *Recado Difícil* (1895), entender o sofrimento da viúva de *Saudades*, ficar de sobressalto junto com os caçadores de *Caipiras Negaceando* (1888) ou compartilhar a introspecção do *Caipira Picando Fumo* (1893) ou de *Nhá Chica* (1895), fumando à janela... Nessas pinturas, o distanciamento social ou o elemento exótico logo retrocedem para dar lugar ao “familiar”, a atividades “normais” em que reconhecemos nosso legado humano comum. Neste aspecto Almeida Júnior é renovador. Embora o “tema caipira” se encaixe como uma luva nas expectativas do cenário cultural “nacional-naturalista”, o tratamento dado as supera, ao desviar-se das armadilhas autoritárias ou paternalistas do distanciamento “científico” ou do “pitoresco”. Nos quadros do pintor de Itu, em contraste com os de Modesto Brocos, a “distância” entre o público e os personagens dissolve-se antes de se manifestar. A arte de Almeida Júnior consegue remediar magicamente este “divórcio” e esta característica, a impressionante “naturalidade” que o pintor conseguiu imprimir à cena regionalista, foi sem dúvida um dos motivos de seu sucesso.

Ao tentar elucidar como o pintor logrou isto, o texto clássico de D. Gilda. Gilda de Mello e Souza, em *Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores* (1974), fornece uma importante pista: após discutir a importância da representação dos efeitos da luz tropical na confecção de uma imagem realista do caipira, acata esta opinião com reservas, preferindo voltar sua atenção para a perfeita representação da postura do caipira alcançada:

O seu mérito principal não deriva de ter pintado o caipira. (...) Coube a Almeida Júnior surpreender a verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos (...) Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo. Aprende a sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apóia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo, ou nas horas de folga ponteando a viola.”

Para continuar sua linha de raciocínio, visando entender a comunhão obtida por Almeida Júnior entre personagem e público, seria interessante fixar a atenção no uso do gerúndio por D. Gilda na descrição das ações do caipira de Almeida Júnior : “amolando (...) arreando (...) empunhando (...), picando”. O tempo verbal é exato, uma vez que Almeida Júnior sempre pinta o caipira em meio a uma ação: o público quase sempre surpreende os personagens em meio a alguma atividade. Esta técnica está meridianamente clara na tela *Amolação Interrompida* onde um caipira, situado no cruzamento de um caminho com um riacho, se volta espantado e ainda encurvado, olhando diretamente para o observador, como se sua aproximação o obrigasse a interromper sua amolação e, num gesto obrigatório, saudar o caminhante. Dois efeitos importantes são assim obtidos: a confrontação direta entre público e personagem e a criação de “uma típica cena dramática em um quadro sem maiores ajudas contextuais que, no máximo, um título”. Em *Arrufos* encontramos uma estratégia de *mise-en-scène* semelhante, na verdade bastante corriqueira na produção da “pintura da vida moderna”, a ponto de merecer uma análise de Ernest Gombrich, na qual discrimina uma prática bem específica, a “story telling”, que define como “pintura anedótica”:<sup>1</sup>

(...) deve haver uma grande diferença entre uma pintura que ilustra uma história conhecida e outra que deseja contar uma história. Não existe uma história (da arte) desta segunda categoria, a chamada pintura anedótica que floresceu principalmente nos quadros do salão do século XIX. (...) É provável, contudo, que o estudante de comunicação não-verbal encontre bastante interesse nestas sistemáticas tentativas de condensar uma típica cena dramática em um quadro sem maiores ajudas contextuais que, no máximo, um título. Várias destas pinturas, claramente, devem ter aprendido mais do estudo do palco realista do que da cópia do natural (...). A pintura de Haynes King, *Ciúmes e Flerte* (1874), dificilmente necessitaria de um título. A moça namoradeira com seu olhar insinuante, suas mãos apoiadas sobre a

<sup>1</sup> GOMBRICH, E. H. Action and expression in Western Art. In: *The image and the eye*. Oxford, Phaidon Press Ltd., 1982. p. 101-103.

cabeça, é imediatamente compreensível, assim como é a desengonçada mas satisfeita a reação do rapaz. A expressão de ciúmes pode ser um pouco óbvia demais, embora o gesto 'autista' da mão esquerda da garota seja bastante expressivo.

Lendo este trecho de Gombrich parece estarmos perante o quadro de Almeida Junior *Pausa do Modelo*, que poderíamos classificar como pintura anedótica, "tentativas de condensar uma típica cena dramática em um quadro sem maiores ajudas contextuais que, no máximo, um título". Gonzaga Duque (*A Arte Brasileira*, p. 183 e 184), ao comentar esta tela, narra uma história completa, prática implícita nos comentários de Gombrich:

É um atelier de pintura. O interior é quente e banhado por uma luz fraca e igual. Num fundo de parede brilham duas faixas, uma moldura de quadro, o ferro agudo de uma lança, O pintor – um mestre, de longas barbas louras, corado, simpático, com a cabeça tocada por um barrete de veludo cor de vinho – acaba de descansar a palheta, acende o cigarro e, durante esse lapso de tempo perdido, o modelo – uma morena preludia ao piano uma música. -Muito bem! Muito bem! Dize-lhe o mestre e bate palmas, a sorrir com o cigarro entre os dentes. Ela pára, agradece-lhe com uma risadinha fresca e maliciosa os elogios.

Nossa hipótese é que boa parte da impressão de realismo, da intimidade que Almeida Junior consegue passar para seu público nas telas de temática caipira provém de estratégias que ele aprendera durante sua estadia em Paris da "pintura anedótica" que ali se praticava. As telas caipiras de Almeida Junior como *Amolação Interrompida* foram estruturadas como narrativa visual da mesma maneira que *Pausa do Modelo*. A tela seminal de Almeida Júnior, o *Derrubador Brasileiro*, também retrata uma pausa no trabalho, o que pressupõe um antes e um depois. Esta maneira peculiar de contar visualmente uma história envolve o observador em um trabalho de imaginação que pressupõe a projeção, na cena representada, de mundo análogo ao seu, gerando assim a aproximação pelo laço da empatia entre público e representação. Comentamos a polaridade criada na percepção do público entre *Arrufos* e *Engenho de Mandioca*, que intuitivamente distinguia dois tipos de pintura, uma voltada para a vida da elite e outra para a dos pobres. Com sua *mise-en-scène*, Almeida Júnior quebra de um só golpe esta dicotomia. Nesse ponto podemos indagar por que Almeida Júnior lançou mão, decidida e repetidamente, dos recursos da pintura anedótica para pintar o caipira, enquanto Modesto Brocos, que seguramente os conhecia, deixou-os de lado. Para explicar a simpatia profunda que exala nas telas de Almeida Júnior pelo caipira, D. Gilda lançou mão da personalidade de Almeida Júnior, enfatizando, apesar de pintor culto e de sucesso, sua formação na sociabilidade caipira, de cuja identidade não abria mão:

Almeida Junior (...) teve o privilégio de moldar sua personalidade forte na província, longe da influencia da Corte. (...) Nada o fará esquecer – nem a estadia na Europa – a experiência de menino de fazenda do interior paulista, que se grava na memória de seu corpo e através da qual irá revitalizar a arte do Brasil", (idem, p. 228)

Podemos imaginar que as peculiaridades da situação por que passava São Paulo auxiliaram Almeida Júnior a preservar intacta sua "identidade pessoal caipira" e a retratar o "personagem caipira" como alguém que comparte a mesma humanidade da elite: a pouca diferenciação ainda existente entre hábitos rurais e urbanos e também o fato de que, junto com o progresso da economia cafeeira, avançava entre a elite paulista a ambição de ter uma identidade própria, paulista. Os anos que assistem à definição desta identidade regional coincidem perfeitamente com os da maturidade artística de Almeida Júnior. Uma vez que a riqueza do café alçara a província à outra posição na hierarquia nacional, a oligarquia local passou a fazer exigências, ressentindo o que considerava o pouco respeito por seus interesses, pouco representados na estrutura política do Império. Como reação, grupos, e depois o Partido Republicano Paulista, começaram a fazer propaganda pela solução federativa e mesmo em favor do separatismo. Prontamente intelectuais se entregaram à tarefa de definir os contornos, o território, a história e o *Volksgeist* da "Pátria Paulista". Uma das peculiaridades desta "elite" era, admitindo sua condição mestiça, fazer disso fundamento de seu valor. No contexto de agitação federalista ou regionalista paulista, o caipira e o mameluco, deveriam ser (ao menos simbolicamente) valorizados, por representar o apego à terra e às tradições.

Nas vésperas e na República Velha, federativa, ganham expressão os institutos estaduais e conseqüentemente emerge uma produção artística e literária de temas regionalistas que adquire expressão e importância na primeira metade do século passado. Não por acaso, surgiu em São Paulo uma vigorosa pintura histórica regionalista centrada na figura do “bandeirante”. Pólo dinâmico da economia, além da demanda por arte, sentia-se ali a necessidade de criar uma personalidade própria, paulista, que a colocasse no mesmo patamar de prestígio político e cultural de oligarquias como a mineira e as nordestinas de larga história (e, por outro lado, respondesse à pressão crescente da migração intensa). Como resultado, surgiu, ao lado da figura do caipira, a representação complementar do “espírito paulista” encarnada no mito historicista do bandeirante. Almeida Junior teve papel pioneiro na criação de ambas figuras. O desbravamento do Brasil era considerado pelos círculos intelectuais entrincheirados no Instituto Histórico de São Paulo como uma tarefa a ser levada a cabo pelos “paulistas”, do passado e do presente. A Província de São Paulo estava em meio a um processo vertiginoso de ocupação de seu interior (café, ferrovias). Não à toa, um pouco mais tarde, Washington Luís vai governar com o slogan “Governar é abrir estradas”.

Ao final de sua vida Almeida Júnior recebeu de Cesário Mota, importante político ligado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a encomenda das telas *Partida da Monção* (atualmente no Museu Paulista) e *Epopéia Paulista*. Na *Partida da Monção* encontramos aspectos renovadores em relação à prática corrente acadêmica da pintura histórica. O primeiro aspecto surpreendente da *Partida* é o completo abandono da idealização e tom retórico de praxe. Embora nesta pintura histórica ainda estivessem em posição central as autoridades constituídas, chama atenção, pela colocação em primeiro plano na cena e pelo realismo com que foi representada, a massa que embarcava. Nesta tela, sem alarde, Almeida Júnior colocou a multidão popular no lugar anteriormente ocupado pelos grandes personagens. A ênfase recai na descrição pormenorizada das atividades corriqueiras em que as figuras populares estão ocupadas, nas tarefas do embarque e na aflição da despedida. Mas, Almeida Júnior ao representa-las, evita qualquer nuance de grandiloquência na postura. Cabe ao observador testemunhar pequenos dramas humanos ou examinar com curiosidade como atividades quotidianas e familiares eram realizadas em outra época. Mesmo personagens de elite, encarregados da cerimônia de embarque, aparecem desempenhando sobriamente suas atividades. O “naturalismo” que Almeida Júnior lograra em suas telas caipiras e da vida moderna reaparece nesta pintura histórica. A mesma preocupação com a *mise-en-scène*, o emprego da técnica da “pintura anedótica” de contar visualmente uma história desconhecida captando um momento do transcurso de ações quotidianas, a descrição verossímil da luz e o amor ao detalhe reaparecem. Mas nem por isto *A partida da Monção* deixava de ser uma homenagem à “elite” paulista, cantando, por meio da representação das façanhas passadas, seu glorioso presente. Em artigo para a Revista do Brasil, Monteiro Lobato aponta na tela a presença de retratos do “Conde do Pinhal, Campos Sales, Prudente, o pai do artista, o vigário de Itu”. Inclusive, como conta Gilda Mello e Souza em *O Avô Presidente*, entre a multidão presente no imenso quadro encontrava-se, como “um dos bandeirantes que estão no bote”, o Dr. Joaquim de Almeida Leite Moraes, o avô de Mario de Andrade que quando Presidente da Província de Goiás empreendeu uma longa viagem oficial por suas terras mal tocadas pela colonização e cujo relato serviu de inspiração às avessas para as andanças de Macunaíma... As telas que Almeida Júnior pintou revezaram-se entre o elogio da vida caipira, a homenagem ao passado bandeirante e o deleite perante o refinamento moderno.

As imagens de “progresso”, de “tradicionalismo bandeirante” e de “simplicidade caipira” constituem facetas complementares da resposta da elite paulista aos desafios plantados pelo processo de modernização. A necessidade de “estar em dia” com Paris e a de definir uma identidade tradicional e regional, aparentemente opostas, resultaram ambas de mudanças promovidas pela riqueza do café. Os três gêneros pictóricos respondem aos anseios desta elite, que se queria culturalmente moderna mantendo privilégios sociais. É por meio desta tripla imagem, tradicional, regional e moderna, que o pintor lidou com questões levantadas pela modernização, que não por acaso voltou a preocupar as gerações posteriores. Reside nesta estratégia a razão de sua permanência no cenário cultural do início do século XX.



## Referências

ADDUCI, C.C. *A Pátria Paulista: o separatismo como resposta à crise final do Império Brasileiro*, São Paulo, Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2000.

ARANTES, Paulo e Oflia. Moda Caipira. In: ARANTES, O e ARANTES, P.E. *Sentido da formação*. Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa, São Paulo, Paz e Terra, 1997.

CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages*, São Paulo, EDUSP, 1995.

FRANÇA LOURENÇO, M. C. *Reverendo Almeida Júnior*, dis. mestrado, ECA-USP, 1980.

GOMBRICH, E.H. Action and expression in Western Art, in *The image and the eye*, Oxford, Phaidon Press Ltd. 1982.

GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: os precursores, *Discurso* nº 5, São Paulo, 1974.

SCHWARCZ, L. M., *O espetáculo das raças*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, R. *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, G.M. *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980.