



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A CRÍTICA DE ALMEIDA JR. (1850-1899): SOBREVIVÊNCIAS E  
SINTOMAS DE VIOLÊNCIA EM RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS**

Anna Paula Teixeira Daher\*

O pintor José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899) é fortemente conhecido por uma pequena parte de sua produção: os quadros que contemplam o cotidiano dos caipiras. Tal característica é tão importante que Monteiro Lobato, referindo-se ao artista, dizia estar ele a pintar “não o homem, mas um homem – o filho da terra.” As mais importantes pinturas dessa série são, hoje, parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP), a grande guardiã da obra do artista<sup>1</sup>.

Por ocasião dos 150 anos do nascimento de Almeida Jr., a PESP inaugurou a exposição *Almeida Júnior, um artista revisitado*<sup>2</sup>, na qual dezesseis artistas contemporâneos<sup>3</sup> fizeram releituras da obra do pintor ituano. E, desde então, Siron Franco, Alex Flemming e João Câmara, entre outros, dialogam com a pluralidade de

\* Bacharel em Direito pela PUC-GO. Especialista em História Cultural pela UFG. Bacharelanda em História pela UFG. Integrante do Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM) – UFG e do Grupo de Estudos e Pesquisas de Gênero (GEPEG) – UFG. E-mail: aptd78@gmail.com.

<sup>1</sup> O site da PESP (<http://www.pinacoteca.org.br/>) lista 48 obras de Almeida Jr. em seu acervo.

<sup>2</sup> Almeida Júnior – Um artista revisitado. Exposição em homenagem aos 150 anos do nascimento do artista, de 25 de janeiro a 16 de março de 2000, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Projeto e Curadoria de Emanuel Araújo.

<sup>3</sup> Artistas participantes: Alex Flemming, Antonio Cabral, Antonio Victor, Antônio Carelli, Carlos Scliar, Flavio-Shiró, Glauco Rodrigues, João Câmara, José Cláudio, León Ferrari, Manolo Valdés, Nelson Scenci, Newton Mesquita, Palmiro Romani, Percival Tirapeli, Ranchinho, Siron Franco, Takashi Fukushima. Além disso, foram expostas obras do próprio Almeida Jr. e de Pedro Alexandrino.

personagens que Almeida Jr. escolheu perpetrar, inclusive, e talvez principalmente, o filho da terra.

Uma obra de arte é dona de possibilidades infinitas de interpretação, detentora de significados não só para quem a faz, mas dona de um significado próprio e que não se confunde com a vontade de seu criador, bem como os significados a ela contemplados pelo observador. Mesmo os críticos, que se deparam com a produção artística usando a lente do olhar profissional, munidos de ferramentas e estudos preliminares, não estão imunes ao impacto e à importância do primeiro olhar. Esse primeiro contemplar forja impressões que vão ser a base de tudo o que se entende sobre aquela criação.

As releituras nascem dessa situação, e são, elas próprias, sujeito dessa interação da obra, autor e público. Além disso, se levarmos em conta que a imagem também permite leituras, fazendo do observador um elemento participativo, que, tendo a arte como uma provocação, um objeto que promove inúmeros diálogos, busca novos sentidos acerca do que vê e da relação do artista com o seu tempo, o seu leitor e a sua obra, podemos nos voltar para a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito. Para a Estética da Recepção de Jauss, o fundamental é a importância da leitura e assimilação do texto, visando a reconstrução de condições históricas responsáveis pelas reações do leitor (o sistema autor-obra-leitor dando sentido ao texto) e para a Teoria do Efeito de Iser, com sua análise dos efeitos da obra literária sobre o leitor (a obra literária induzindo o seu leitor a uma nova consciência, relegando os conhecimentos prévios desse receptor a um segundo plano), considera-se que o texto literário é apenas um ponto de partida.

Portanto, permitindo a imagem suas próprias leituras, torna-se o observador um elemento participativo, que, tendo a arte como uma provocação, um objeto que promove inúmeros diálogos, busca novos sentidos acerca do que vê e da relação do artista com o seu tempo, o seu leitor e a sua obra. No caso, de suas releituras, podemos afirmar que é a partir de Almeida Jr. que os artistas contemporâneos, os receptores, constroem, usando o que lêem/vêem e a sua imaginação, suas próprias representações, em uma visão mais abrangente.

Os estudos que abrangem a estética da recepção possibilitam a compreensão do diálogo que se dá entre o espectador, o autor e a obra e arte. Como pondera Jorge Coli ao entender a arte como pensamento (COLI, 2010), autor e obra devem ser considerados separadamente, pois a obra de arte tem vida própria, ideias próprias, significado por si só, independentemente das aspirações e vontades de seu criador ao

produzi-la. Outrossim, as intenções do autor há muito não são suficientes para estabelecer significados para as obras de arte, especialmente se considerarmos que a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras (MALREAUX *apud* PLAZA, 1990, p. 11). Diante da estética da recepção e da ideia de arte como pensamento, o espectador/receptor é, muito mais que um destinatário passivo, ele se insere nesse sistema que compõe a obra de arte, sendo responsável, de certa forma, por sua a construção, pela elaboração de seus sentidos (ROSSETO, 2010, p. 1).

De fato, o ato de leitura vai muito além do preenchimento de lacunas na narrativa (RAMOS, 2013, p. 129). O receptor, ao ler o texto, ao ler a obra de arte, faz um exercício de apropriação, de assimilação dentro de um contexto histórico, em situações específicas que acarretam em leituras que refletem uma época, as evidências, as circunstâncias daquele leitor/receptor. “Quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos”. (EAGLETON, 1997, p. 98). Aqui, ao contrário, o pensamento de Almeida Jr., avaliado por sua obra, será associado à sua vida, trajetória exemplar de traços culturais que podem ser lidos em sua pintura e à partir das tramas que envolveram seu assassinato em 1899.

A crítica à obra de Almeida Jr. vincula a estética caipira por ele representada à busca pela identidade nacional. Monteiro Lobato, por exemplo, defendia que a realidade brasileira só poderia estar refletida nas artes plásticas do Brasil, ou seja, para ele, Almeida Jr. e seus caipiras teria muito mais a dizer sobre nós brasileiros do que pintores europeus. Com efeito, a questão da nacionalidade na arte se insere no espectro da modernidade surgida no Brasil do dezenove (CHIARELLI, 1995, p. 12) e Gilda de Mello e Souza (1980) argumenta que a pintura brasileira anterior ao modernismo só pode ser entendida se for levada em conta a atuação de Almeida Jr.. Esses ideais são refletidos, ainda que de forma sutil, na crítica contemporânea ao pintor, da qual destacamos seus dois mais importantes nomes: Félix Ferreira<sup>4</sup> e Gonzaga Duque<sup>5</sup>.

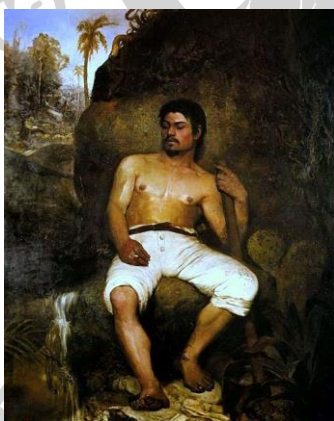
Para Ferreira, um engajado nas questões ligadas à democratização do ensino (CHIARELLI, 2012, p. 11), Almeida Jr., recém chegado de Paris, tinha como grande

<sup>4</sup> Nascido no Rio de Janeiro, Félix Ferreira foi livreiro, jornalista e escritor, colaborando em revistas como *O Cruzeiro* e *O Guarany* e produziu, entre outros, *Belas Artes: estudos e apreciações*, de 1885.

<sup>5</sup> Luiz Gonzaga Duque-Estrada debutou com o livro *A arte brasileira*, em 1888. Além de crítico de arte era romancista, contista, cronista, jornalista e historiador. Fundou várias publicações do período, além de ter trabalhando em importantes veículos de comunicação da época.

virtude o lançamento, juntamente com outros grandes artistas, dos fundamentos de uma Escola Brasileira de Arte (FERREIRA, 2012, p. 129). Por sua vez, no contexto do debate sobre a criação de uma arte nacional, Gonzaga-Duque analisou positivamente a produção de Almeida Jr., entendendo que o grande destaque do pintor estava justamente no fato dele optar por retratar assuntos que chama de domésticos em detrimento de grandes obras históricas (ESTRADA, 1995, p. 39). O paulistano do interior era o pintor do dia a dia do campo, da vida que seguia no ritmo da roça, tão diferente do das grandes cidades.

No entanto, ainda que uma tela como *Derrubador Brasileiro* (Museu Nacional de Belas Artes - MNBA, 1879) tenha sido sucesso entre a crítica, a recepção da temática regionalista foi mais calorosa a partir de *Caipiras Negaceando* (MNBA, 1888), vendo os críticos, em sua arte, uma "encantadora e surpreendente verdade" (DIAS, 2013, p. 34).



**Derrubador Brasileiro (1879)**  
José Ferraz de Almeida Jr.  
Óleo sobre tela, 227 x 182 cm  
MNBA



**Caipiras Negaceando (1888)**  
José Ferraz de Almeida Jr.  
Óleo sobre tela, 281 x 215 cm  
MNBA

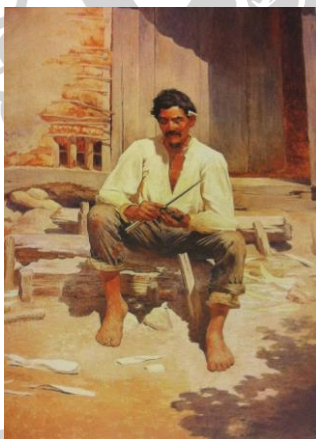
É Maria Cecília França Lourenço, cujo trabalho de mestrado acerca de Almeida Jr. promoveu o resgate de sua obra, quem aclara as escolhas do artista:

A sequência de caboclos evidencia de forma clara essa procura de identidade e simplicidade do tema cotidiano [...] todas as ações foram cuidadosamente elaboradas, transmitindo a verdade interior-psicológica e afetiva, bem como a exterior (roupas, formas cores e expressões de suas individualidades). (LOURENÇO, 1980, p. 137).

A observação contemporânea de Lourenço ecoa percepções oitocentistas acerca dessas escolhas do pintor ituano. À época, nos jornais destacava-se que a arte que aparece, se não é francamente nacional, acentua bem a tendência para isso, frisando o nome de Almeida Jr. e, entre outras, a tela *Amolação Interrompida* (PESP, 1894), que mostra um

"tipo brasileiro e bem brasileiro" (GUANABARINO, 1894, p. 2). Na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro<sup>6</sup>, ainda acerca da Exposição Geral de Belas Artes no ano de 1894, encontramos a seguinte observação acerca dos caboclos de *Amolação Interrompida* (PESP, 1894) e *Caipira Picando Fumo* (PESP, 1893):

A *Amolação interrompida* e o *Picador de fumo* [...] são trabalhos de uma certa importância, mas não se pode afirmar que representem um progresso sobre outros que o ilustre artista produziu anteriormente [...]. Há qualidades fortes de composição nestas duas figuras, mas há também um defeito de origem: foram feitas no *atelier* e representam efeitos que só na viva luz do sol se podem obter. (JORNAL GAZETA DE NOTÍCIAS, RIO DE JANEIRO, 24 DE OUTUBRO DE 1894).



**Caipira Picando Fumo (1893)**  
José Ferraz de Almeida Jr.  
Óleo sobre Tela, 202 x 143 cm  
PESP



**Amolação Interrompida (1894)**  
José Ferraz de Almeida Jr.  
Óleo Sobre Tela 200x140 cm  
PESP

Ao escolher essa temática caipira, Almeida Jr. inovou, optando por caminho muito diverso dos pintores do período, além de uma estética bem particular, diversa do academicismo<sup>7</sup>, fato corroborado pelos próprios modernistas, que o apontavam como o marco de um tempo novo, que esboçava uma renovação (AMARAL, 1998, p. 66). A importância da obra de Almeida Jr. para os modernistas é de conhecimento geral e o

<sup>6</sup> Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1894, p. 2, disponível em [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net), acesso em 04 de janeiro de 2013.

<sup>7</sup> Quanto aos termos "acadêmico" e "academicismo", nesse trabalho o seu uso aponta simplesmente o fato de que Almeida Jr. era um aluno da Academia e, como tal, seguia os padrões das Escolas as quais frequentou. Não se pretende em momento algum classificar a obra dele como acadêmica, nos termos da ressalva de Jorge Coli: "Os conceitos que ajudam o historiador a classificar movimentos, estilos, épocas, estão longe de serem lógicos e precisos. [...] Por exemplo, quando um artista ou crítico moderno diz a palavra "acadêmico", ela perde bastante o seu sentido classificatório para adquirir o papel de insulto. [...] A questão mais grave é que, com o uso, passam a adquirir uma dimensão de verdade mais ou menos estrita e, se não tomarmos cuidado, acabam pondo uma camisa de força nas obras". (COLI, 2005)

trabalho do ituano foi fundamental para os ideais modernistas, pois nele encontraram a semente de uma arte que poderia ser chamada de nacional<sup>8</sup>. Mário de Andrade construiu um conceito de tradição artística brasileira, selecionando obras que, segundo ele, renunciaram atitudes modernistas (CHIARELLI, 1996, p.11) entendendo que, como ressalta em carta endereçada a Cândido Portinari (ANDRADE, 1995), Almeida Jr. é figura central no debate modernista por sua capacidade de captar de maneira direta a realidade rural brasileira, longe de toda tentação anedótica e exótica, por sua dicção claramente nacional, que não tem medo de resvalar para o “mau gosto”, sobretudo em termos cromáticos<sup>9</sup>.

A obra *Derrubador Brasileiro* (MNBA, 1879) é a primeira tela de temática mais regionalista das muitas que seriam feitas por Almeida Jr.. Pintada durante a temporada de estudos em Paris, tanto a paisagem quanto as características do modelo diferem muito das obras posteriores que seguiriam o mesmo tema, mas a inovação é inquestionável. Nesse mesmo ano, a exposição da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tinha como estrelas as telas *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo e *Batalha dos Guararapes*, de Vitor Meirelles (DIAS, 2013, p. 34). Ou seja, enquanto nos salões das academias produziam-se ainda monumentais telas de grandes feitos históricos, Almeida Jr., ele próprio um aluno da academia de arte francesa, voltava-se para a sua gente, sua terra e, em novas visualidades, contava a história do mesmo país desses grandes combates.

De 1888 temos *Caipiras Negaceando* (MNBA), no qual dois caipiras, tendo uma densa floresta ao fundo, estão atentos a qualquer sinal de caça. Monteiro Lobato aponta que os modelos são, de fato, dois caçadores caboclos, vivos e não manequins vestidos de caipira (LOBATO, 2008). Na obra, toda a atenção se volta aos dois pontos iluminados da tela, que em geral se perde na bruma densa da mata fechada, os dois homens que enganam<sup>10</sup> a presa para dar o bote.

Na emblemática pintura de 1893, *Caipira Picando Fumo* (PESP), o caipira explode em luz e, até mesmo em razão das cores, praticamente se funde à casa a qual antecede. Sentado nos degraus, tendo ao fundo a parede de pau a pique, pacientemente e

<sup>8</sup> “Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior”. Oswald de Andrade

<sup>9</sup> Acerca do uso das cores por Almeida Jr., Lourenço aponta que, de fato, a produção pictórica do artista não contempla grande variação cromática, havendo certa constância até em temas diferentes. (LOURENÇO, 1980, p. 140).

<sup>10</sup> Negacear é enganar, surpreender.

com grande concentração pica fumo, usando uma faca grande demais, com grande destreza e naturalidade. Rodrigo Naves, citando Monteiro Lobato, descreve: "tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam idéia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza [...]"(NAVES, 2005, p.136). Das obras contemplando o cotidiano rural do interior paulista e seus principais atores, os caipiras, essa é a primeira a retratar o homem atuando diretamente no meio ambiente, com a casa construída, que é todo o fundo da tela. E, é claro, deve-se destacar o centro da obra, o facão: " essa faca é muito maior do que o preciso para picar fumo. Ela impõe-se numa latência ambivalente: instrumento pacífico ou arma de agressão" (COLI, 2000).

A não menos famosa *Amolação Interrompida* (PESP, 1894), chega com grande riqueza de detalhes, mas quem domina a obra é o homem, aliás, o machado empunhado pelo homem, pintados homem e arma em close. Nessa pintura o caipira, cercado por objetos de uso cotidiano, como a bilha d'água e o chapéu, na mesma e característica vestimenta simples (que se repete em todas as obras dessa temática, sem grandes variações: calça e camisa de algodão, lenço na cabeça, às vezes lenço no pescoço), pés nus mergulhados na água, estivera amolando o reluzente machado, que também é peça do seu dia a dia, em uma pedra na beira do rio. Foi retratado parado, visivelmente interrompido, não se sabe se por um chamado ou se por uma visão, e o caipira ergue o braço.

Contudo, mais do que o resgate da produção de Almeida Jr. pelos modernistas e o fato de que a busca pela identidade brasileira vem, de fato, do século XIX, a conclusão fundamental que trazem essas obras – e as suas releituras, é que a obra de Almeida Jr. pode muito além da simples ilustração de um modo de vida caipira, de brasilidade. O pintor precisa ser lido no conjunto de sua obra, a qual apresenta tantos outros elementos, como os traços da violência.

Simon Schama alerta que se deve ter cuidado para não confundir, romanticamente, arte com vida, pois uma não tem absolutamente nada a ver com a outra, mas também pondera que, sabendo das circunstâncias da vida de um artista, é praticamente impossível analisar o conteúdo de sua obra sem a influência desse conhecimento (SCHAMA, 2010, p. 20). As alegações de Schama vão de encontro à defesa de Jorge Coli, quando este argumenta sobre a arte ser vista enquanto pensamento (COLI, 2010). Para ele, quando um pintor produz uma obra, emprega elementos que constituem um pensamento objetivado e material, “pensamentos” sobre o mundo, sobre

as coisas, sobre os homens que provocam comentários, análises, discussões, que se alteram conforme o analista. Assim, continua Coli, a obra de arte deixa de ser objeto e se torna sujeito pensante, autônoma em relação a seu próprio criador.

E essa obra pensante também deve ser observada sob um outro ângulo, o da ideia de *pathosformel*, o conceito fundamental de Aby Warburg<sup>11</sup>, desenvolvido a partir de seus estudos sobre Botticelli, no qual ele discute a questão do gesto e do movimento na arte do Renascimento (MICHAUD, 2013, p. 23) e que sobrevivem nas imagens, como espectros que atravessam os tempos. Partindo dessa ideia warburguiana, Didi-Huberman chama a história das imagens de história de fantasmas para adultos.

As sobrevivências nos gestos que se repetem, experiências que persistem, esses fantasmas que perduram, são lidos nas imagens como sintomas, que abrem toda uma nova perspectiva de análise das obras de arte, portadoras de distintos tempos e memórias, ainda que inconscientes, de todo um conjunto de pessoas e de toda uma era.

Vê-se que razão lhes assiste ao observarmos algumas das releituras da obra do artista paulista, produzidas para a já citada exposição *Almeida Júnior, um artista revisitado*. O então diretor da PESP e curador da exposição, Emanuel Araújo, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo (MONACHESI, 2000), apontou duas importantes características da obra de Almeida Jr., a inovação de retratar o homem do campo, que aqui já foi discutida e, por outro lado, a questão da metáfora, referindo-se à mitologia que envolve a história do pintor -assassinado pelo marido de sua amante. Para Araújo, os artistas convidados a reinterpretar as pinturas de Almeida Júnior tentaram também explicar a metáfora. De fato, de todas as obras revisitadas, foi *Amolação Interrompida* (PESP, 1894) a que ganhou mais versões.

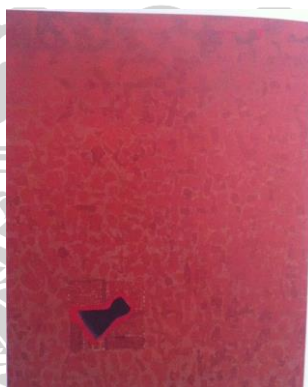
Essas releituras, da autoria de Siron Franco (*GoGo Brasil*, 1999), João Câmara (*O amolador*, 1999), Percival Tirapeli (Obra sem título, 1984, PESP) e Alex Flemming (*Vida Interrompida*, 2000, PESP), são as que mais frisam a arma de potencial violência. Os artistas deram grande destaque ao machado que, em todos os casos, é protagonista da obra. João Câmara, por sua vez, dá especial ênfase ao gesto, a lâmina sacada com fúria contida diante da mulher.

<sup>11</sup> A tese desenvolvida por Aby Warburg acerca das pinturas mitológicas de Botticelli (cujo estudo teve continuidade em Erwin Panofsky e Edgard Wind, membros do Instituto Warburg), apontam o caráter neo-platônico dessas imagens, especialmente diante da representação do amor sagrado e o amor profano.





**Vida Interrompida (2000)**  
Alex Flemming  
Objeto de Madeira e  
Ferro  
100,5 x 25,5  
PESP



**Go Go Brasil (1999)**  
Técnica mista sobre tela  
200 x 150  
Siron Franco



**Amolador (1999)**  
Instalação  
João Câmara



**Sem título (releitura da obra *Amolação Interrompida*) (1984)**  
Percival Tirapelli  
Técnica Mista 5x100x20  
PESP

Flemming destacou as circunstâncias do óbito do artista, morto a golpes de faca pelas mãos do marido de sua amante, tornando-se o machado, para ele, a metáfora da morte do pintor:

Vida e obra de um artista são inseparáveis: portanto, minha “pintura sobre machado” em homenagem a Almeida Júnior chama-se “A vida interrompida” e remete tanto à pintura “Amolação Interrompida”. Onde é retratado um caboclo paulista que para momentaneamente o seu afazer de afiar o machado na pedra de um rio, quanto a vida pessoal de Almeida Júnior, que foi estancada pelo seu assassinato num crime passional. (ARAUJO, 2000, p. 28).

Jorge Coli (COLI, 2005, p. 102) interpreta a visão de Flemming como uma afirmação da violência do machado, e destaca que a inscrição que se vê na obra, “vida interrompida”, tem um sentido específico, introduzindo relações inesperadas, como se o amolador tivesse emprestado seu machado para a execução de Almeida Jr.. Essa percepção é a grande força da obra, é o que lhe dá carga dramática, o que dá ainda maior

poder e peso à arma. Embora Flemming seja direto ao apontar as razões da violência em sua obra, esta é perfeitamente visível nos demais quadros: na lâmina solitária de Siron Franco, no machado ameaçador do Amolador de João Câmara, que paira nas mãos do caipira também armado com uma faca, presa à cintura, e na arma que repousa dominadora na visão de Tirapelli.

Na pintura de Siron Franco, *GoGo Brasil*, o machado bóia em um mar vermelho, dono da tela e protagonista da história ali contada. A cor vermelha, do latim *vermiculos* – verme cochonilha do qual se extrai uma substância escarlate - é a cor das emoções violentas, das duas maiores paixões, o amor e o ódio; é também a cor do sangue, remetendo à vida e à morte<sup>12</sup>, "a intensidade e força intrínsecas do vermelho, podem transformar-se em raiva e fúria belicosa, ou se expressam sob a forma de brutalidade, crueldade, rancor ou revolta." (In Luz e Cor, estudo do Instituto de Artes da Unicamp). Vermelho, a cor da intensidade, é termo usado em expressões idiomáticas usadas para enfatizar uma reação a fortes emoções, como em "ficou vermelho de raiva" ou "viu tudo vermelho".

Quanto a João Câmara, no próprio nome da obra, *O amolador*, vê-se a impressão que a personagem e sua função tiveram sobre ele. Nesse quadro o amolador solitário domina o corpo da odalisca, emprestada da tela de Ingres<sup>13</sup>. Transportada para a releitura, a mulher sensual e brilhante jaz aos pés do amolador ameaçador e pode-se sentir a força, a imposição pelo uso da arma, o medo da lâmina que paira nas mãos do caipira, também armado com uma faca, presta à cintura, sob o fundo escuro. A imagem comprova como, para o mundo rural, era (e é, ainda hoje) fácil ter acesso às chamadas armas brancas, como facas, foices e o machados, visto que a maioria delas é também instrumento de trabalho. Acerca da obra de Câmara, Coli aponta: "A machadinha (...) causou um tal impacto que tomou um sentido simbólico (...) aparece cortando a madeira na qual encontra-se pintada a *Grande Odalisca*, de Ingres." (COLI, 2005).

A obra de Percival Tirapeli (Sem título, 1984, PESP) se derrama em cores, como se houvesse várias telas em uma só e embora seja um fundo abstrato, no canto, ali se pode entrever o ateliê do pintor, com o quadro no cavalete de forma clara no canto e nesse

<sup>12</sup> Como todo significado, ele tem variações. No Japão por exemplo, o vermelho é o símbolo da sinceridade e da felicidade.

<sup>13</sup> *La Grande Odalisque*, de Jean Baptise Ingres (1842). Óleo sobre tela, .91x162 cm. Museu do Louvre.

fundo difuso está encostado o machado, presença concreta dominando toda a extensão; em uma “estranha força entre trabalho e violência” (LOURENÇO, 1984).

Esses sintomas definem um novo modo de estar diante da imagem. Não basta, portanto, entendê-la como representação, ou até mesmo levando-se em conta que a imagem não é somente aquilo que o seu criador pretende, mas o que ela é por si só e o que nós, espectadores, vemos nela. A imagem traz em si uma série de sinais que permitem leituras mais profundas, visualidades mais complexas. A tragédia de Almeida Jr. não está só na frieza da lâmina. Está no desamparo da odalisca, na fúria do machado levantado, na força do vermelho, na tragédia da inscrição que grita a vida interrompida.

Por outro lado, as releituras dos quadros de Almeida Jr., feitas por diversos artistas mostram, com tintas contemporâneas, o que se assimilou da cultura do caipira, da vida da rural no interior paulista no final do século XIX, e, mais uma vez, a violência surgiu em tintas claras e fortes, repetidamente, nas visões de artistas diferentes, que trouxeram essa violência a nós cada um ao seu modo, comprovando o que Setúbal, na mesma esteira de Franco, e também analisando o cotidiano do caipira paulista, conclui:

[...] se, de um lado, esse lavrador brasileiro está definitivamente fincado à terra, buscando, mediante atos de solidariedade, estabelecer relações de vizinhança e compadrio e , ainda, tendo na natureza o cenário e o lugar de suas vivências, sua espiritualidade, sua imaginação e seus assombros, de outro lado, o conflito interpessoal e a violência fazem parte de sua vida desde sempre. (SETUBAL, 2005)

A partir das fontes iconográficas produzidas nos mais diversos tempos, relacionadas entre si e com outros documentos disponíveis é possível apreender uma nova perspectiva da história do Brasil no final do século XIX e suas repercussões até chegarmos ao século XXI, graças aos usos e apropriações de práticas e discursos, e a ciência de que cada um desses quadros traz em si imaginários, relações de poder, padrões de cultura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Portinari, amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari.** São Paulo: Editores Associados. 1995. Disponível em < <http://books.google.com.br> > . Acesso em 04.ago.2012.

ARAÚJO, Emanuel (Direção e Curadoria). **Almeida Junior, um artista revisitado**. Catálogo de exposição, Pinacoteca de São Paulo, 2000.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade**. 512 f. Tese (doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_, Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira In ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. **A arte brasileira**. Campinas - SP: Mercado das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: sobre a contribuição de Félix Ferreira. In FERREIRA, Felix. **Belas Artes: estudos e apreciações**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 9/46.

COLI, Jorge. Arte e pensamento. In: FLORES, M. Bernadete Ramos; et al. **Encantos da Imagem: estâncias para prática historiográfica entre história e arte**. Blumenau: Letras contemporâneas, 2010, p. 209-222.

\_\_\_\_\_. Almeida Júnior: o caipira e a violência In **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. O pensamento das pedras In **Ponto de Fuga**, Jornal Folha de São Paulo, 25. fev. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br>>. Acesso em 27. nov.2013.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas. In **O Paiz**, Rio de Janeiro, 1º de outubro de 1894, p.2. Disponível em [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net). Acesso em 06. jan.2013.

LOBATO, José Bento Monteiro. **As ideias de Jeca Tatú**. Rio de Janeiro: Globo, 2008. Excertos disponíveis em: < <http://books.google.com.br/books>> Acesso em 28. set. 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Jr.**. 632 f. Dissertação (de mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. São Paulo, 1980.

\_\_\_\_\_. Amolação interrompida. In **Boltim n. 30 – Pinacoteca do Estado**. Texto escrito em Janeiro de 1984, disponível no acervo da Biblioteca Walter Wey da PESP.

\_\_\_\_\_. Vivificar a humanidade: natureza e cotidiano. In **Almeida Jr.: um criador de imaginários**. Catálogo. São Paulo: PESP, 2007, p. 129/133.

MONACHESI, Juliana. Almeida Junior, 150, ganha releituras. **Folha de São Paulo, Acontece**, 25 de janeiro de 2000. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp>>. Acesso em 26. out. 2013.

NAVES, Rodrigo. Almeida Jr.: o sol no meio do caminho. In **Novos Estudos**, n. 73. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 23.mai.2012.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. In **Revista eletrônica Brassilpaissdooofuturoboross**, 1990. Disponível em: <[www.cap.eca.usp.br/ars2](http://www.cap.eca.usp.br/ars2)>. Acesso em 26.10.2013.

RAMOS, Alcides Freire. *Os inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade). Recepção e Historicidade a partir das ideias de Wolfgang Iser. In **Narrativas Ficcionais e Escrita da História**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

ROSSETO, Robson. **A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador**. 1º Encontro do de Pesquisa em Arte, Educação e Formação Continuada. 2010. Curitiba. Anais. Disponível em <<http://www.fap.pr.gov.br>>. Acesso em 25.out.2013.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SETUBAL, Maria Alice. **Vivências Caipiras - Pluralidade Cultural e Diferentes Temporalidades na Terra Paulista**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In \_\_\_\_\_, **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Luz e Cor, estudo do Instituto de Artes da Unicamp, Disponível em: <[http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/luz\\_e\\_cor.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/luz_e_cor.pdf)>. Acesso em 19. nov. 2013.

