

A PRODUÇÃO DE RETRATOS NA PINTURA DE ALMEIDA JUNIOR

Tania Maria Crivilin
taniacrivilin@hotmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O objetivo da presente comunicação é refletir questões a respeito da produção de retratos na pintura de Almeida Junior. Nesse sentido, se faz uma abordagem sobre: a pintura de retratos destinada a pessoas de projeção pública, ligadas a elite política e econômica brasileira na segunda metade do século XIX, a pintura como autorreferência e o uso da fotografia para a produção de retratos. Vale ressaltar que, fazendo referência a toda a obra de Almeida Junior, foram relacionadas 282 pinturas, sendo 230 catalogadas, onde 74 são retratos, ou seja, em torno de 26% da obra do pintor são de retratos.

Palavras-chave: Pintura do Século XIX. Almeida Junior. Retratos.

Eu, permitam-me trazer-me com exemplo, eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que entre tanto, agradam a quem m'os paga – e não agradariam se não fossem um tanto oleografados – ao gosto do freguês¹.

O final da década de 1880, Almeida Junior se encontrava no Brasil e instalado em São Paulo, onde produziu uma série de telas, mas destaca-se na produção de retratos, sendo este o gênero de pintura mais produzido pelo pintor. Fazendo uma referência a toda a obra de Almeida Junior, Lourenço relacionou 282 pinturas, sendo 230 catalogadas pela pesquisadora, onde 74 são retratos, ou seja, em torno de 26% da obra do pintor são de retratos².

A pintura de retratos era, de modo geral, destinada a pessoas de projeção pública, bem como a elite política e econômica do período. Muitas destas obras retratavam presidentes e vice-presidentes das províncias de São Paulo chegando também a atender os estados de Goiás e Mato Grosso. Para além das encomendas de um grupo que se destacava na sociedade paulistana, Almeida Junior também pintou o retrato de seus pais, Anna Cândido do Amaral e José Ferraz de Almeida e de alguns amigos, vale destacar a representação do pintor Belmiro de Almeida e do padre Miguel Correa Pacheco, sendo este último um grande incentivador de sua carreira artística³.

Os retratos produzidos por Almeida Junior apresentavam o estilo convencional, de acordo com a Academia de Belas Artes, nesse sentido, encontramos pinturas tratadas com superfícies lisas, onde os bustos se sobressaem ao fundo de tonalidades escuras dialogando com a sobriedade das expressões e das roupas. Assim, temos o retrato de *Francisco Eugênio Pacheco e Silva*, 1884, que se configura como um busto, com o fundo em tonalidades escuras, deixando a iluminação da tela direcionada para um ponto, no caso na lateral direita do rosto e para parte da camisa sob o paletó. O olhar oblíquo, as expressões e as roupas sóbrias, todo o conjunto pintado em superfície lisa. Com o mesmo tratamento pictórico, Almeida Junior fez outros retratos sendo

estes apresentados de três quartos, como *Joaquim Egídio de Souza Aranha*, 1896 e de corpo inteiro, como *Padre Miguel Correia Pacheco*, 1890.

Há também retratos que fogem dessas convenções, apresentando pinceladas soltas sobre fundo claro que deixam aparecer o gesto do artista. Percebe-se o predomínio de tons branco e azulado, e diferente dos retratos citados anteriormente; o corpo se configura em posição oblíqua e o olhar de frente, como o retrato de *Joana Liberal da Cunha*, 1892. Detalhes preciosos da fisionomia e da roupa da retratada contrastam com a parte inferior da tela, onde figura e fundo se misturam em suaves pinceladas, que velam as minúcias trabalhadas tão primorosamente em grande parte da tela. O aspecto geral verificado nessa obra acentua-se no último decênio da vida do pintor, momento em que se observam sinais de ruptura com os padrões acadêmicos⁴. Neste caso, estaria esse tratamento pictórico ligado ao percurso dos impressionistas no que tange a pincelada? Para Lourenço, perde-se muito quando se associa a produção de Almeida Junior tão somente com a francesa contemporânea a ele⁵, mas é fato que, guardada as devidas características individuais, o retrato de *Joana Liberal da Cunha* traz um tratamento pictórico que nos remete aos retratos trabalhados pelos impressionistas, em destaque Auguste Renoir com a tela *Madame Henriot*, c. 1876. Em verdade, o quadro do pintor ituano deixa transparecer um contraste entre as pinceladas: umas são precisas, contínuas e reveladoras, aspectos ainda ligados ao “claro escuro”, e outras são imprecisas e descontínuas, que conferem ao trabalho uma interrupção no ritmo da pintura e se configura quase como uma colagem, se diferenciando da tela de Renoir, que deixa transparecer toda atmosfera de uma mesma linguagem no ritmo das pinceladas.

Outro retrato que chama a atenção, neste período, é a pintura que traz a imagem de seu contemporâneo *O pintor Belmiro de Almeida*, 1898. Uma obra pintada sobre madeira, de pequeno porte – 55 x 47 cm -, mas que produz um efeito de estranheza em todo o conjunto da obra do pintor. Aparentemente se trata de uma cena de interior de ateliê, um tema muito trabalhado por Almeida

Junior, como também por muitos artistas, nacionais e estrangeiros, desse período.

A maneira como foi organizada a composição produz bem o aspecto cenográfico de uma situação comum aos ateliês, porém, na coluna revestida com tecidos onde normalmente são colocados os modelos para serem reproduzidos nas telas, está sentado o pintor Belmiro de Almeida. Este segura na mão direita um leque, possivelmente uma alusão ao leque representado em *Arrufos*, 1887, e pela inclinação de sua cabeça e direção do olhar parece estar interessado em algo que foge do campo representado. A obra é tratada com pinceladas largas, que confere a esta um efeito geometrizado e irregular, como também é o caso do piso, da sombra da coluna, do tecido vermelho e de todo o fundo da cena. Há a aplicação de uma pequena variedade de cores, predominantemente o vermelho e o marrom, que contrastam com a grande área clara do tecido que está no plano mais recuado da cena, atrás do pintor representado. Esse efeito contribui compositivamente, dando destaque para o modelo, tanto pela sua projeção para o primeiro plano da tela, como pelo contraste com seu paletó.

A pintura como autorreferência

O fato de ter colocado o pintor Belmiro de Almeida no lugar do modelo cria um espaço para pensarmos algumas questões sobre pintura brasileira no final do século XIX. Afinal, por que estaria o pintor atuando como motivo da pintura? Lourenço, em *Espaço para vida moderna*⁶, aventa a hipótese de entronização do próprio artista, uma espécie de auto-elogio, já que o pintor representado ocupa o lugar supremo da pintura. Complementaremos a observação de Lourenço acrescentando a possibilidade de que Almeida Junior ressalta nesta atitude uma relação de dependência entre pintor e pintura, que se transforma no território da própria pintura.

Assim, nesse universo, encontramos situações outras, onde Almeida Junior representa seus próprios quadros dentro de suas telas, é o caso de uma

pintura citando outra, dando espaço para pensarmos ainda em um auto-elogio, como sublinhou Lourenço anteriormente. Assim, em *O importuno*, 1898, temos a presença da tela *Arredores do Louvre*, 1880, fixada na parede do ateliê no plano de fundo da tela. Em *O modelo*, 1897, temos a presença da tela *Figura, (Academia, estudo nu)* s/d, fato que levou Coli, em suas pesquisas sobre o pintor dos caipiras, comentar que Almeida Junior gostava tanto da sua tela *Figura*, “[...] que a inseriu numa outra tela, *O modelo*, de 1897, onde o estudo aparece dependurado no alto da parede”.⁷

É oportuno fazermos um parêntese para lembrarmos que tanto a representação de uma tela dentro da outra, como a retratação de artistas nas telas, pelas mãos de outro pintor, poderia ser mais um gosto da pintura da época, refletindo posturas e soluções oitocentistas européias. Nesse sentido, encontramos ressonâncias na história da arte quando Henri-Fantin Latour (1836 - 1904), pintou *O retrato de Manet*, 1867, Edouard Manet (1832 - 1883) pintou *Claude Monet Pintando em seu Barco-Estúdio*, 1875, Pedro Américo (1843 - 1905), pintou *O retrato do escultor Cândido Almeida Reis*, 1888, e também quando Georges Seurat insere em sua tela *As modelos*, 1886/88, a representação de seu outro quadro *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte*, 1884/86.

Voltando um pouco no tempo, a história da arte nos mostra uma longa tradição na representação do próprio artista em suas obras, mas deve-se considerar que esta atitude adquiriu funções distintas no seu decorrer. Lourenço⁸ observa que, ainda no século XV percebe-se que esta postura estava ligada a ideia da transformação do artista ligado as corporações de ofício em ganhar uma posição privilegiada em relação aos demais artesãos, como o caso de Sandro Botticelli⁹ (1445 - 1510), quando se retratou na obra *Adoração dos Reis Magos*, (c. 1475). A pesquisadora ressalta que a atitude dos artistas em se representar ao lado de figuras bíblicas ou da nobreza pode ser interpretada como um desejo em conservar sua imagem na condição de memorável, conquistando assim, um lugar na sociedade de seu tempo¹⁰.

Posteriormente, o *status* pleiteado no Renascimento é reconhecido pelas mãos de Peter Paul Rubens, que em *Auto retrato com Isabel*, 1609/10, mostra para a sociedade particularidades de sua vida, uma vez que este quadro foi pintado logo após seu casamento com Isabel Branbt¹¹. Mas, é com Velázquez que esta tônica chega a um ponto crucial, onde com a tela *As meninas*, 1656, o pintor ao se representar em ação, cria um campo de discussão mais amplo, questionando o lugar da pintura, do pintor e também o lugar do espectador.

Mais tarde, já no século do nosso estudo, Gustave Courbet, com a tela *O atelier do pintor*, 1854/55, apresenta, segundo Alan Bowness, “[...] a declaração de independência do artista moderno, uma declaração de absoluta liberdade para criar o que deseja criar”¹². Acreditamos que a observação feita pelo historiador da arte britânico fosse ao encontro do que pensava o próprio pintor sobre sua tela. Conforme Fried, Courbet realizou as pressas sua obra com intuito de colocá-la na Exposição Universal de Belas Artes de Paris em 1885, mas esta foi recusada. Nesse sentido, Courbet decidiu realizar uma exposição “alternativa”, em um espaço temporário, próximo ao local da Exposição Universal, com recurso próprio. Mas, esta não teve a repercussão esperada pelo artista.¹³

A composição do quadro compreende umas trinta pessoas, que a primeira vista, estão distribuídas em três grupos compostos por políticos, filósofos, críticos, caçadores, camponeses, pessoas do convívio do pintor, alguns animais, uma mulher nua, um menino do campo e o próprio Courbet, que aparece no centro da composição, pintando uma paisagem. Para Fried, esta tela, ancora sua argumentação sobre a relação da pintura realista e a existência de seu criador e, configura junto com *As meninas* de Velázquez e *A alegoria da pintura* de Vermeer¹⁴, “[...] uma das três melhores representações da representação de toda a arte ocidental”¹⁵.

Ao trazermos os recortes feitos acima para o cenário da pintura de Almeida Junior, nos deparamos com o fato, de que o pintor realizou um único

autorretrato, trata-se de *Auto retrato*, 1878, um óleo sobre tela de medidas reduzidas, 41 x 32, 5 cm, que hoje está na Pinacoteca Ruben Berta, - Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre. Se observarmos a data, perceberemos que Almeida Junior se encontrava em Paris à época de sua elaboração, estava com vinte e oito anos, e de certa maneira, ainda não havia iniciada sua expressiva produção de retratos.

Em verdade, tecnicamente, Almeida Junior tratou seu autorretrato de maneira convencional, assim como fez com os retratos de muitas personalidades que produziu; superfície lisa, tonalidades escuras no fundo contrastando o claro tom da pele do rosto, explorando assim, a técnica do claro escuro. Mas, a maioria de seus retratados mostra expressões sóbrias, normalmente não dirigem o olhar para o espectador e dadas as suas posturas corporais, sempre nos dão a impressão de estarem posando.

Contrariamente, em *Auto retrato*, vemos a representação de um jovem com os olhos fixos enfrentando diretamente o espectador. A firmeza do olhar é realçada pela tensão das rugas entre as sobrancelhas, o que confere à pintura uma sensação de confrontação entre o retratado e o espectador. Tudo isto, aliado a representação do vigor do gesto, onde Almeida Junior nos dá a impressão de ter acabado de virar para nos olhar, contribui para que percebamos na pintura uma intenção em registrar, de forma realista, uma ação momentânea.

Desta mesma maneira, encontramos em Courbet, em sua importante produção de autorretratos, estudados por Fried, algumas telas como, *Le Désespéré*, 1843, onde o crítico identifica neste quadro características realistas por captar “[...] um efeito expressivo momentâneo, em grande medida como já havia feito o jovem Rembrandt em sua série de autorretratos em água forte de 1630”¹⁶. A observação feita por Fried em relação a *Le Désespéré*, vai ao encontro do que pontuamos em *Auto retrato* de Almeida Junior, mas uma coisa nos chamou a atenção na obra do pintor ituano, a representação de sua roupa. Na verdade,

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

Diante do exposto, é possível pensarmos que quando Almeida Junior produziu sua tela *Auto retrato*, a ideia de que esta se configurasse como autorreferência, não ganha muita repercussão, uma vez que não foi seu gênero de pintura preferida, e nesse universo só produziu um quadro. Quando comparamos com outros pintores, como o próprio Courbet, onde através dos estudos de Fried, nos são apresentados onze autorretratos feitos pelo pintor, essa ideia se distancia um pouco mais. Mas, podemos entender que o ato de representar em um quadro, outro quadro de sua autoria, o artista, revela uma autorreflexão, e aqui sim, uma operação de autorreferencialidade em relação à sua pintura, ou seja, sua obra se interpenetra de seu próprio modo de ser. Nesse sentido, trata-se do que Mallarmé denominava de dobra da obra, traçando um paralelo com o achatamento do próprio jornal¹⁷.

Devemos considerar dois pontos ainda, o primeiro entende que nas abordagens pictóricas que tratam de cenas de interior de atelier, seja natural a tendência dos pintores representarem os objetos que façam parte do seu contexto artístico, como, por exemplo, seu material de trabalho, e por que não, suas obras que ainda estão no atelier. O segundo é fato de que Almeida Junior

por duas vezes foi convidado para dar aulas na Academia Imperial de Belas Artes, e não aceitou o convite, sendo que ainda se mostrou, segundo seus biógrafos, um provinciano¹⁸, e que mesmo em Paris, fazia questão de manter o sotaque e a maneira de ser interiorano¹⁹. Deste modo, provavelmente, o pintor dos caipiras, não se representaria em suas telas de forma expressiva, mas sim de maneira subjetiva. É possível que, representando suas telas como parte da composição de outras, estava deixando que sua obra, e não sua feição se perpetuasse como argumento para discussão da própria pintura.

O Uso da fotografia para a elaboração dos retratos

As modificações resultantes das invenções das máquinas no processo de industrialização e da abolição da escravidão criaram um novo cenário urbano na segunda metade do século XIX no Brasil. As produções artísticas se beneficiaram dessas alterações com a fabricação de tintas industrializadas e na fixação de imagens em vários campos, inclusive o fotográfico. Nesse sentido, pintores tiraram partido da nova técnica e se valeram dessa “estratégia” para o estudo e a representação, principalmente, das feições dos retratados. Lourenço em seus estudos identificou o uso da fotografia pelo pintor ituano para a realização de retratos. Isso se deve principalmente a partir de uma declaração do próprio Almeida Junior para a *Imprensa Ytuana* de 27 de abril de 1884, onde o artista comenta “[...] a impossibilidade de viver do ofício se não se valer dessa estratégia, estudando as feições do retratado com base na nova técnica”²⁰. A partir do leilão divulgado no Diário Popular de São Paulo em 28 de fevereiro de 1900, 1º caderno, p. 3, pode-se aventar a hipótese de que, em alguns casos, Almeida Junior se encarregaria de fixar a imagem do retratado com máquina fotográfica dele próprio²¹.

Deve-se considerar ainda que o uso da fotografia contribuiu, tanto para a vida do retratado quanto para a do pintor, ante a demora para execução dos retratos, fato que não dispensava algumas sessões de modelo vivo. Nesse sentido, tal recurso teve utilização, principalmente, para a elaboração dos

retratos infantis, onde se identifica que, os retratos infantis “[...] advêm claramente de fotografias, pois as longas poses exigidas seriam difíceis para a faixa etária”²².

Contudo, dentro das produções de retratos de Almeida Junior, vale pontuar que mesmo o pintor estando de posse da fotografia para a elaboração de retratos, que lhe norteava para a elaboração composicional, alguns valores sociais deveriam ser considerados. Para Lourenço²³, estas atitudes puderam ser observadas a partir do fato de que algumas famílias conservam a fotografia que serviu de base para a elaboração do quadro, como no retrato efetuado por Almeida Junior para o casal Toledo França. Deste modo, no retrato de *Ana Gertrudes de Campos Toledo*, 1889, as referências fisionômicas partiram de uma fotografia cedida por sua família.

A esposa na foto possui cabelo mais informal, usa vestido claro com gola em “V” e tem semblante diferente. O pintor modifica a expressão facial, deixando-a mais acentuada, madura e compenetrada; também o traje recebe retoques, ficando mais escuro e fechado no pescoço, indicando vestes sóbrias adequadas para uma senhora se apresentar em público²⁴.

Nesse sentido, percebem-se questões que se situam entre a imagem desejada pelo cliente frente à sociedade e o pintor de posse do conhecimento técnico, artístico e criativo. Ou seja, pode-se aventar que a fotografia colaborou para resolver problemas frequentes de ofício, como, por exemplo, a tomada de expressões faciais, mas liberou o artista para a invenção e para a representação de questões subjetivas, que permeiam o território da pintura.

Algumas considerações acerca do uso da fotografia por pintores europeus do século XIX, como o caso de Toulouse Lautrec, Edgard Degas e Gustave Courbet, tem sido relatado por historiadores da arte como, por exemplo, os estudados por Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte Moderna*, o autor acrescenta que:

[...] Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser

substituído por meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor. É isto o que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa²⁵.

Ainda neste contexto, Argan observa que a possibilidade de tornar visível o que escapava ao olho humano, mais lento e menos preciso, envolve a sociedade artística neste momento, e de certa forma, a técnica contribuiu para que os pintores valorizassem o apuro técnico imprescindível na elaboração de retratos.

Ainda no que tange o uso da fotografia como parâmetro estético para a pintura, o crítico Ernesto de Souza Campos, que segundo Ribeiro²⁶ foi o primeiro a indicar a presença de características peculiares à fotografia na obra do pintor em estudo, dedicou um artigo a Almeida Junior na década de 50, onde analisou a obra *Apertando o Lombilho*, 1895, e destaca características como o registro do instante, do fragmento e do gesto fugidio. O crítico identifica na obra “[...] um exato instantâneo do que estamos habituados a ver ao longo das estradas”²⁷.

Em verdade, o registro de uma nova gestualidade caracterizada pela seleção e apropriação do instante, foi um dos elementos que a pintura passou a usar em suas composições, que tinham um diálogo com a fotografia. Machado²⁸, em seu estudo sobre o uso da fotografia na *Batalha de Campo Grande* de Pedro Américo, observa também o constante aperfeiçoamento da fotografia na captação do movimento, onde esta apresentava um novo código visual que alterava a tradicional representação de figuras em movimento. Assim, cita Machado: “[...] Pedro Américo guiava-se, sobretudo pelo uso da fotografia, que se tornou um material documental fundamental aos pintores retratistas e de história”²⁹.

Mas, vale registrar que houve a adoção, por parte da pintura, de toda uma linguagem estética distinta da que se fazia tradicionalmente, onde damos destaque para os enquadramentos das composições e o uso de luz e sombra. Nesse sentido, Perutti³⁰ também considera que na obra de Almeida Junior é possível detectar a presença de um enquadramento diferente daquele que os

espectadores estavam acostumados a encontrar nas retratações dos quadros em geral.

Nesse contexto, é importante fazermos um parêntese sobre o que considera Baudelaire. O crítico que acreditava que a arte não era somente, uma atividade espiritual, e, portanto não poderia ser substituída por meios mecânicos, se deparava então com a realidade de que pintores e espectadores estavam comprometidos com a nova descoberta, fato que fez o crítico comentar que “[...] com a invenção do daguerriótipo, toda a sociedade, como um só Narciso, se lançou a contemplar sua imagem banal sobre o metal”³¹. Mais tarde, Baudelaire que fora tão reticente anteriormente, em uma carta enviada para sua mãe em 1865, se posiciona de forma mais ambígua:

Gostaria de ter seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer um retrato exato, mas tendo o *flo* de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não?³²

Não fossem as condições estabelecidas, que beiram o idealismo, para a elaboração do retrato da mãe, nota-se que Baudelaire consegue estabelecer uma relação de aceitação com a objetiva. O fato é que cada vez mais os pintores viam na fotografia um recurso que contribuía positivamente para elaboração de seus quadros. Entretanto, temos na abordagem de Machado³³, pesquisador citado anteriormente, que Pedro Américo usou do artifício da fotografia para elaboração de algumas de suas obras, mas o pintor via na técnica um limite no registro do instantâneo, no caso, seu caráter fiel e ingênuo, com isso só a imaginação criadora do pintor poderia ultrapassar. Machado complementa observando que:

O pintor passaria a usar as fotografias fiéis e realistas como modelo, mas também a imaginação criadora e a memória inventiva para

representar o movimento, fixar uma ação significativa e dramática na pintura das batalhas e que ele iria buscar com obsessão na representação do instante. Não aquele instante aleatório, petrificado da fotografia da época, mas o instante mais significativo do fugaz movimento, que nenhum fotógrafo ainda seria capaz de registrar com sua ainda limitada e “acanhada” câmera fotográfica³⁴.

Nesse sentido, Pedro Américo parecia estar propondo uma aliança entre o realismo proporcionado pela fotografia e imaginação do artista, algo que superasse a sensação de frieza causada pelo registro do instantâneo fotográfico, que de certa forma vai ao encontro das observações de Baudelaire frente à fotografia, como também, ao idealismo neoclássico presente em Ingres e o realismo de Courbet.

Aparentemente Almeida Junior não se ateu a valorizar tais conflitos, pelo contrário, com sua visão pragmática do ofício de pintor, que envolve conhecimento técnico e criativo sobre a pintura, deixa transparecer que utilizou a fotografia como um recurso que o auxiliasse na captura de detalhes fisionômicos dos retratados, e com isso alcançasse boa expressão no mercado. Fatos que foram entendidos pela crítica contemporânea, como, por exemplo, na figura de Gonzaga Duque, como um pintor que estava atento a *nevrose do século*³⁵.

Notas

¹ ALMEIDA JUNIOR. *Correio Paulistano*, 1890, Apud LOURENÇO, 1980, p. 216.

² LOURENÇO. *Reverendo Almeida Junior*. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980, p. 427.

³ PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Junior*. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 100-102.

⁴ Ibid.

⁵ LOURENÇO, M. C. F. *Almeida Junior: um criador de imaginários*. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 170.

⁶ Ibid. p. 206.

⁷ COLI. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005, p. 101.

⁸ LOURENÇO, 2007, p. 198.

⁹ A partir do que observou Lourenço sobre a presença do artista na própria obra ainda no século XV, buscamos dentro dos artistas do século citado e elencamos Botticelli, por este se representar dentro de uma cena religiosa, trazendo pertinência com o que foi pontuado. Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ GÊNIOS da pintura. *Maneiristas e Barrocos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 119.

¹² BOWNESS, Alan, apud FRIED. *El realisme de Courbet*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2003, p. 159.

¹³ FRIED, 2003, p. 158/159.

¹⁴ *Alegoria da pintura*, 1670: trata-se de uma cena de interior de atelier, onde Veermer traz a representação de um pintor, que nos é apresentado de costas, elaborando uma pintura a partir de uma modelo que está ao fundo, sendo esta modelo a Musa Clío – Filha de Zeus, deus rei do Olimpo, e Mnemósine, deusa da memória, Clío é a musa grega responsável pelo grande fruto da lembrança: a História. Clío é a musa da história e da criatividade, aquela que divulgava e celebrava realizações. Hoje o quadro se encontra no Museu de Kunsthistorisches, Viena.

¹⁵ FRIED, 2003, p. 158.

¹⁶ Ibid. p. 71.

¹⁷ COMPANGON. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.29.

¹⁸ "Contam que indo a Paris um brasileiro importante pediram-lhe para visitar o ateliê de Almeida Junior (...) O que fez, sobretudo, pasmar ao visitante foi ouvi-lo dizer: " - Istou mórtu pór mi pilhar nó Brasil". DUQUE-ESTRADA, apud LOURENÇO, 1980, p.169.

¹⁹ Exemplificando algumas manifestações de comportamento interiorano caberia citar: "Em Paris, quem fornecia a Almeida Junior a pensão imperial era o Visconde de Nioac. Conta-se que uma vez o visconde se aventurou a criticar o sotaque caipira do pintor: Meu amigo, não leve a mal, mas seria melhor você melhorar a sua linguagem tão... provinciana?"

O pintor ficou bravo. E respondeu, indignado, que se orgulhava de ser ituano, com fala à moda dos melhores brasileiros, e que nunca se expressaria de outra maneira, nunca! JORGE. *Vidas de Grandes Pintores no Brasil*. apud LOURENÇO, 1980, p. 169.

²⁰ ALMEIDA, Junior. In: Imprensa ituana. 27 de abr. 1884, apud LOURENÇO, 2007, p. 184.

²¹ Ibid.

²² Ibid. p. 72.

²³ Ibid. p. 184.

²⁴ LOURENÇO, 2007, p. 185.

²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: companhia das Letras, 1999, p. 81.

²⁶ RIBEIRO, S. B. *Almeida Junior e a fotografia: uma nova dimensão da obra do artista*. In: II Encontro de História da Arte, IFCH – Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP.

²⁷ CAMPOS, Ernesto de Souza, apud RIBEIRO, 2006, p.2.

²⁸ MACHADO, W. *1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo*. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <HTTP://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm>. Acesso em: 12/10/2010.

²⁹ Ibid.

³⁰ PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Junior*. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 105.

³¹ BAUDELAIRE, apud FRIED. *El realisme de Courbet*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990, p. 19.

³² BAUDELAIRE, apud ENTLE, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. FACOM – nº 17 – 1º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entle.pdf>. Acesso em: 18/dez/2010.

³³ MACHADO, W. *1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo*. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <HTTP://www.dezenovevinte.net/obras/pa_pafoto.htm>. Acesso em: 12/10/2010.

³⁴ Ibid.

³⁵ GUIMARÃES & LINS. *Gonzaga Duque, Impressões de um amador*. Belo Horizonte / RJ.: Ed. UFMG / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 63.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: companhia das Letras, 1999.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo: Senac, 2005.

COMPANGON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada**: Baudelaire e a fotografia.

FACOM – nº 17 – 1º semestre de 2007. Disponível em:

<http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acesso em: 18/dez/2010.

FRIED, Michael. **El realisme de Courbet**. Madrid: La balsa de la Medusa, 2003.

GÊNIOS da pintura. **Maneiristas e Barrocos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

GUIMARÃES & LINS. **Gonzaga Duque, Impressões de um amador**. Belo Horizonte / RJ.: Ed. UFMG / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.

_____. **Reverendo Almeida Junior**. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

MACHADO, W. **1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo**. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[HTTP://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm)>. Acesso em: 12/10/2010.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Junior. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, S. B. **Almeida Junior e a fotografia**: uma nova dimensão da obra do artista. In: II Encontro de História da Arte, IFCH – Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP.

Currículo Resumido:

Tania Maria Crivilin é Mestranda em História e Crítica da Arte – PPGA - UFES – Orientanda da Prof^ª. Ângela Grando. Especialização em Ensino de Artes Visuais – UFES (2001-2003). Graduação em Educação Artística Licenciatura em Artes Plásticas – UFES (1995-1998). Professora de ensino superior do Núcleo de Design e Arquitetura das Faculdades Integradas Espírito-Santenses – FAESA (2000 até a presente data).