

UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ROMUALDO DA CRUZ FILHO

**O DERRUBADOR BRASILEIRO DE ALMEIDA JÚNIOR:**  
Análise Estético-Educacional

**PIRACICABA, SP**  
**2016**

ROMUALDO DA CRUZ FILHO

**O DERRUBADOR BRASILEIRO DE ALMEIDA JÚNIOR:**

Análise Estético-Educacional

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação

ORIENTADOR: PROF. DR. BRUNO PUCCI

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – BRASIL

**PIRACICABA, SP**

**2016**

Ficha Catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNIMEP  
Bibliotecária: Marjory Harumi Barbosa Hito CRB-8/9128

C957d	<p>Cruz Filho, Romualdo da O derrubador brasileiro de Almeida Júnior : análise estético-educacional / Romualdo da Cruz Filho. – 2016. 121 f. : il. ; 30 cm</p> <p>Orientador: Prof. Me. Bruno Pucci. Dissertação (Mestrado) – Universidade Metodista de Piracicaba, Educação, Piracicaba, 2016.</p> <p>1. História do Brasil - Caipiras. 2. Arte Moderna. I. Pucci, Bruno. II. Título.</p> <p>CDU – 37.01</p>
-------	---

## BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Pucci – UNIMEP (Orientador e Presidente)

Profa. Dra. Ana Carolina Kastein Barcellos – UNIARARAS

Profa. Dra. Valéria Esteves Lima - UNIMEP

## AGRADECIMENTOS

Depois de vários anos longe da academia, o retorno à sala de aula para a realização deste estudo só se deu graças ao incentivo do mestre e amigo, o artista plástico Ermelindo Nardin. Ele participou ativamente do movimento artístico de Piracicaba na década de 60 e 70 e gostaria de ver um estudo sistematizado da história das artes plásticas local, a partir do livro que escrevi sobre a Pinacoteca Municipal, em 2005. Este foi o desafio que me apresentou e que me levou ao encontro do professor Bruno Pucci, meu orientador. Se não atendi suas expectativas, espero ao menos não tê-lo frustrado, pois a iniciativa, seguindo um caminho muito diferente do esperado, ampliou sobremaneira minha capacidade de voltar ao tema original em um futuro próximo. Agradeço imensamente a professora Marly Therezinha Germano Perecin por tudo o que me ensinou sobre o caipira paulista e a amplitude do tema, sem deixar dúvidas sobre a força criadora e os limites das obras de Almeida Júnior. Agradeço também o professor Pucci, que me recepcionou com carinho e que em nenhum momento cerceou minha liberdade de pensamento sobre tudo o que estudamos juntos. Especialista em Adorno, ele me permitiu construir meu próprio raio de atuação metodológica e chegar aos meus objetivos, sem condicionantes. Não poderia deixar de citar os professores Cesar Romero e Thiago Borges de Aguiar, que contribuíram cada qual à sua maneira para que eu definisse melhor meu objeto de estudo. Agradeço ainda a professora Valéria Esteves Lima, por me apontar incoerências em minha revisão bibliográfica, que foram motivos de muita reflexão e revisões posteriores, e a professora Ana Carolina Barcellos, por me socorrer de última hora e contribuir com o resultado final deste trabalho. Por fim, agradeço minha esposa, Mônica da Silva Santana, que conseguiu suportar com relativa tranquilidade meus excessos de impertinência no período do mestrado. A ela, meu carinho eterno.

## RESUMO

Propomo-nos a fazer uma análise crítica da obra *O Derrubador Brasileiro*, do pintor ituano Almeida Júnior (1850-1899), tendo como referência, no campo da teoria estética, os filósofos Emmanuel Kant (1724-1804), Georg. W. Hegel (1770-1831) e Theodor W. Adorno (1903-1969). Inspirados pela Teoria Estética, de Adorno, entendemos que toda obra de arte moderna exige uma leitura imanente – a partir do mergulho no objeto – que ilumine seus pontos de tensão, capte aspectos que evidenciem seus enigmas e os traga à tona. Ao alinharmos adequadamente, por meio da linguagem, esses elementos colhidos na viagem, possivelmente consigamos formular uma interpretação do objeto estudado e, assim, construir nosso próprio discurso sobre ele. Para dar sentido a essa proposta, ainda segundo o frankfurtiano, o sujeito, no caso, o observador, precisa estar devidamente preparado teórica e intelectualmente. Sendo assim, além da base conceitual citada, nos apoiamos, durante a revisão bibliográfica, nos principais estudos sobre Almeida Júnior, bem como em uma série de pesquisas no campo da história do Brasil e regional que tratam do caipira típico em questão, como a da historiadora piracicabana Marly Therezinha Germano Perecin, especialista na história do Oeste Paulista do século 18 e 19. O resultado almejado para este trabalho é contribuir para o entendimento da obra escolhida, colaborando, dentro do possível, no campo educacional, para a formação de novos olhares sobre a percepção estética.

### Palavras-chave:

O Derrubador Brasileiro, Almeida Júnior, Caipira Típico, Oeste Paulista, Vale Médio do Tietê, Teoria Crítica

## ABSTRACT

This paper aimed a critical analysis of the art work “O Derrubador Brasileiro” by the Brazilian painter Almeida Junior (1850-1899) according to the aesthetic theory of the philosophers Immanuel Kant (1724-1804), Georg W. Hegel (1770-1831) and Theodor W. Adorno (1903-1969). Inspired by the Adorno’s Aesthetic Theory, it is understood that every modern art work requires an immanent reading from a deep view of the object, hoping it clears its tension points, catching the aspects that point the enigmas out and bring them to the light. When the elements got from a collecting trip were properly aligned through the language, probably they would give us a clue. It would allow us our own interpretation of the focused object. As far as the Frankfurter sense to this proposal is concerned, the subject, in this case, the observer, must be properly intellectual and theoretically prepared. Besides the conceptual principles above mentioned, the literature review is based in the main studies on Almeida Junior and the “caipira” (an inland inhabitant) from the Brazilian and regional history. They were found as well in the Marly Therezinha Germano Perecin’s researches, an specialist on the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries history on the west of the state of São Paulo, Brazil. The main goal of this paper is to enlarge the knowledge of the chosen art work and to collaborate with the construction of new looks on the aesthetic perception.

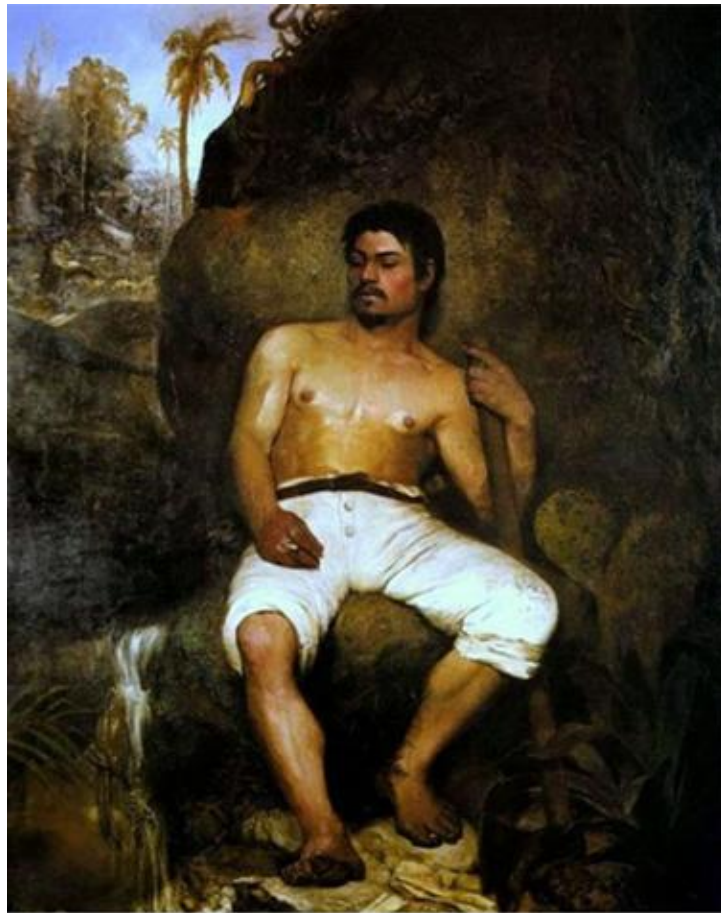
### Key-words:

O Derrubador Brasileiro, Almeida Junior, Typical Caipira, Paulista West, Tiete Medium Valley, Critical Theory.

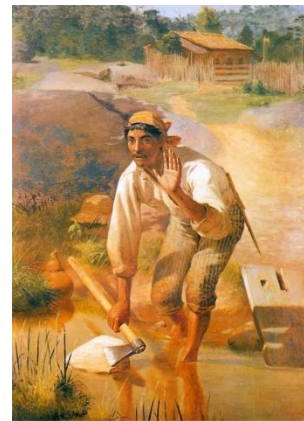
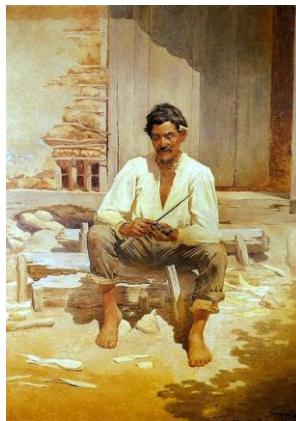
## SUMÁRIO

1. – Introdução (8-14)
2. – Registro do processo - Apresentação (15-20)
3. – Enquadramento e Método (21-23)
  - 3.1. – Luzes da Incógnita (24-28)
4. – Primeira Leitura (29-32)
5. – Olhares e interpretações – Revisão Bibliográfica (33-44)
6. – Metafísica e Moral (45-52)
  - 6.1. – Kant e a arte (53-60)
7. – Salto para Hegel (61-69)
8. – Adorno e a realidade concreta (70-78)
9. – Aspectos da história do caipira (79-80)
  - 9.1. – Do macro ao micro (81-89)
10. – Violência Caipira (90-92)
11. – Oeste Paulista (93-99)
12. – Almeida Júnior, um caipira (100-104)
13. – Camada sobre Camada (105-116)
14. – Considerações finais (117-118)
15. – Referências Bibliográficas (119-121)





J. F. ALMEIDA JÚNIOR (1850-1899): *O derrubador brasileiro*, 1879.  
Óleo sobre tela, 227 x 182 cm.  
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Obras: *Caipira Negaceando*, *Caipira Picando Fumo* e *Amolação Interrompida*

## 1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, propomo-nos a fazer uma análise do quadro *O Derrubador Brasileiro*, do pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), nascido em Itu, interior do Estado de São Paulo. Nossa perspectiva será a formação de novos olhares a partir do desenvolvimento da experiência estética, de observação, fruição e entendimento da obra de arte. O olhar educativo leva em consideração o fato de toda pintura moderna exigir exercício demorado para se captar, em uma leitura imanente, os elementos que a estruturam e dão força à sua manifestação.

Não se trata de enfatizar questões técnicas e habilidades para a criação ou detalhes que possam surpreender pelo seu potencial de encantamento, mas, essencialmente, dar subsídios para a experiência da fruição, elencando aspectos históricos e filosóficos capazes de provocar uma visão crítica do conteúdo representado e ampliar, dentro do possível, o entendimento sobre o que já foi dito a respeito da obra de Almeida Júnior. Assim, vamos contextualizar o artista e a obra para que o ferramental a ser utilizado se faça valer. Como diz Adorno:

Faz parte do instante em que o receptor se esquece e desaparece na obra: instante de profunda emoção. Deixa de sentir o chão debaixo dos pés; a possibilidade da verdade que encarna na imagem estética torna-se para ele, física. Semelhante imediatidade na relação com as obras, no pleno sentido da palavra, é função da mediação, de uma experiência considerável e englobante; esta intensifica-se no instante e para isso precisa da consciência total e não de estímulos e reações pontuais (ADORNO, 1970, p. 274).

Demonstraremos no decorrer deste estudo a atuação de Almeida Júnior, um pintor que contribuiu imensamente para o fortalecimento da imagem do caipira como um dos integrantes fundamentais na composição da identidade nacional, durante a segunda metade do século 19. Ele produziu retratos, temas religiosos, paisagens, natureza morta, pinturas de gênero – que fazem referência às representações da vida cotidiana –, alegóricas e históricas. Antes de tudo, manteve-se sempre atento à dinâmica cultural do Vale Médio do Tietê, onde se localiza sua cidade natal, um importante bolsão da cultura caipira no interior do Estado de São Paulo. Dentre os seus quadros mais conhecidos estão aqueles classificados como pinturas de gênero, que trazem a marca do caipira popular: *O Derrubador Brasileiro* (1879), *Caipiras Negaceando* (1888), *Caipira Picando Fumo* (1893) e *Amolação Interrompida* (1894).

Entendemos, portanto, que a cultura caipira não se limita a apenas um tipo característico, a um personagem particular, mas a uma região específica e engloba todas as classes sociais dessa região. O caipira típico, ‘simplório’, ‘do mato’, como veremos, é destacado neste traba-

lho como um estereótipo a ser superado. Uma vez que a produção de Almeida Júnior é bem mais ampla e diversificada, por se basear em um universo de valores e de percepções de mundo, onde se desenvolve uma realidade socioeconômica fundamental para a formação de todo o Oeste Paulista e parte expressiva do Brasil.

Passado mais de um século de morte, a produção de Almeida Júnior ainda é analisada pela academia de maneira um tanto quanto dependente de referências técnicas e estéticas aprimoradas nos grandes centros, em especial na Europa do século 19. Não há dúvidas de que ele incorporou muitos recursos estilísticos dos seus grandes mestres e de que todo o aprendizado na fase europeia contribuiu sobremaneira para lapidar sua habilidade e dar vazão à sua criatividade. O mapeamento dessas referências, portanto, é essencial para a compreensão do processo de desenvolvimento da pintura no Brasil. Inclusive, dar a dimensão do quanto o pintor ituano se apropriou dessas técnicas e, como isso, contribuiu ou não para o amadurecimento da produção artística nacional. Mas, se não delimitarmos esse vasto campo, o paralelismo formal pode, pela sua refletividade caleidoscópica, enfraquecer a percepção de outras influências que também dão força à sua produção, como a cultura regional e o estado de espírito do próprio autor. São aspectos que estão subjacentes ou evidentes em seus quadros e vão além de simples fontes inspiradoras, pois avançam para o campo metafísico e nutrem o lado autêntico de sua produção.

Não que os estudos levantados nos trabalhos que elencamos na Revisão Bibliográfica não enveredem também para a cultura regional. Mas deixam a desejar no quesito história regional. Ao se olhar o caipira paulista sem os elementos particulares do contexto cultural do Vale do Médio Tietê, dos séculos 18 e 19, há sempre o risco de se permanecer nos estereótipos sobre a constituição do caipira. Se não acessarmos a engrenagem social específica que movimentou os bolsões caipiras do Oeste Paulista e suas peculiaridades corremos o risco da generalização e de acomodação de um conceito em um figurino pouco adequado ao elenco. Pois estamos tratando de uma realidade pujante e carregada de tensões e contradições que não dão margem a simplificações. Tensões, por sinal, que não fragmentam o caipira a ponto de sintetizá-lo como se fosse um tipo ideal específico, na concepção weberiana do conceito, mas sim um todo. Uma vez que o caipira ou o caipirismo, como tratado neste estudo, com base em Perecin, é a cultura que alicerça uma sociedade e abrange todos os seus perfis socioeconômicos, estratégias políticas e níveis de formação, o que não cabe em uma característica ou tipo isolado.

Evidente que há muitos registros que dão força a um tipo síntese, que tenta enquadrar erroneamente o caipira. Esse tipo também está representado em *O Derrubador Brasileiro*, o qual chamamos, ao longo deste trabalho, de caipira autêntico, caipira do mato, caipira primitivo. Mas não se pode perder de vista que a sociedade formada no Oeste Paulista, nos respectivos bolsões, é essencialmente caipira. Por isso consideramos que Almeida Júnior, mesmo pintando figuras ilustres do Império ou da República, de famílias nobres ou pobres desconhecidos, está compondo uma ontologia do caipira, filho de uma cultura específica, rural e agrícola.

Durante a Revisão Bibliográfica, portanto, encontramos relatos sobre a vida e obra do pintor e ficamos sabendo das condições em que ele viveu na infância; os estudos iniciais; a ajuda dos familiares e de ilustres conterrâneos para que ingressasse na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro; a sorte grande que o fez dar um salto na vida, chegando à Europa para estudar na Escola Superior de Belas Artes de Paris, pelas mãos do imperador Dom Pedro II. Em trabalhos dessa natureza, o caipira aparece carregado de clichês. É interpretado como um ser simples em harmonia com a natureza, revelador de uma vida rural orgânica, repleta de luz e calor, de uma pobreza espirituosa e emotiva, sem grandes conflitos internos ou, melhor, sem a percepção de um profundo antagonismo entre ele e o mundo que o rodeia (SILVA, 1946; AZEVEDO, 1985).

Há também estudos críticos que insinuam sobre a emancipação da obra de arte enquanto forma, mostrando o exercício do artista para construir na própria tela um espaço diferente de diálogo com o espectador. Como se o pano de fundo dessa questão fosse o exercício de Almeida Júnior para ganhar independência técnica e estética, reajustando seus recursos pictóricos para construir um novo plano de expressão, arquitetura que começa a fugir dos cânones da academia e o aproxima de conceitos modernos de experimentação, envolvendo com mais intensidade o observador em seus trabalhos, com apoio, inclusive, da fotografia (CRIVILIN, 2011).

Na mesma linha, Pitta (2013) observa a relação entre luz e sombra na obra *O Derrubador Brasileiro* como resultado de uma construção cênica, com holofotes direcionados para provocar determinada sensação, estando o personagem em plano de destaque. Também seria uma demonstração de apuro do artista com os recursos disponíveis naquele período para o trabalho com modelos vivos.

Quando o estudo trata da relação profunda entre homem e natureza, com toques de psicologia e força vital, a discussão avança. Temos então exercícios valiosos para localizar Al-

meida Júnior no seu tempo, com base em uma visão panorâmica consistente do ambiente artístico em que foi educado e se projetou. Aparecem as contribuições e referências no campo estético, repletas de ponderações de especialistas, que facilitaram a compreensão dos problemas candentes na pauta dos movimentos culturais de então. Despontam também a posição de intelectuais que tratam da relação entre conteúdo das obras e o momento histórico (NAVES, 2005; PITTA, 2013). São estudos substanciosos e relevantes que aprofundaremos um pouco mais a seguir.

Nenhum desses trabalhos, porém, segundo a abrangência alcançada por esta dissertação, se aprofunda no aspecto filosófico para tentar captar uma possível autonomia das obras de Almeida Júnior e abrir assim novos caminhos para interpretações livres sobre seu conteúdo sedimentado. Nenhum deles desenvolve a percepção ontológica do pintor sobre o mundo caipira, enquanto um universo com todos os seus tipos sociais e facetas de uma população heterogênea e cheia de contradições, o que dificulta avançarmos sobre uma possível visão filosófica de mundo do artista e daquilo que ele teria tido a intenção de depositar em cada uma de suas telas. Como há poucas informações oficiais e fidedignas sobre o que Almeida Júnior pensava em relação à arte e seus intercâmbios internacionais, bem como sobre sua vida acadêmica e as atividades em ateliês (LOURENÇO, 2007), pudemos observar que a maioria dos estudos relativos ao seu processo produtivo gira, o que é natural em análises historiográficas, em torno de informações publicadas em jornais, por memorialistas, aproximações por suposição aos fatos que ocorreram no campo artístico nacional e marcaram ou não sua biografia, de crítica sobre a qualidade artística dos seus quadros propriamente ditos e, ainda, um mundo de especulações sobre as influências sobre sua estética de artistas renomados que marcaram a história das artes plásticas na Europa do século 19. De uma forma ou de outra, a crítica envereda pelo caminho da interpretação, com bases externas, em que há a predominância do sujeito, no caso, do crítico. São raros os ensaios sobre a forma, no sentido adorniano do termo, de cada obra ou que intensifiquem a relação entre observador e objeto na tentativa de alcançar suas tensões internas para uma interpretação (hermenêutica). Há, enfim, pouca fundamentação filosófica para tentar avançar por outro caminho que possa talvez aprofundar ainda mais a leitura crítica sobre sua produção.

Ao identificarmos essa lacuna, propomo-nos a uma abordagem estético-educativa que amplie os olhares sobre as obras de Almeida Júnior tendo como base a filosofia e a história. Tal abordagem, como apontamos anteriormente, seguiria um processo gradativo, de camada sobre camada, tentando perceber leituras desenvolvidas com ferramentais teóricos distintos.

No plano filosófico, vamos nos aprofundar em Theodor W. Adorno, um crítico por excelência da sociedade moderna e da falta de incentivo para se formar observadores de arte, enquanto seres em busca da própria autonomia sentimental, intelectual e textual, porque, segundo ele, “numa sociedade que faz perder aos homens o hábito de pensarem mais além de si, o que ultrapassa a reprodução de sua vida e acerca do qual se lhes martela que, sem isso, não se sairiam bem, é supérfluo” (ADORNO, 1970, p. 273). Quando se trata da arte, a sociedade, para o frankfurtiano, acaba por ter uma impressão falsa de sua finalidade, como se ela fosse somente produtos a serem vivenciados em busca do puro encantamento ou entretenimento. Sobre o que diz:

Estas obras não são protocolos de emoções – tais protocolos desagradam quase sempre aos ouvintes e deveriam ser as últimas coisas a ser “revividas” –, mas não radicalmente modificadas pela sua autonomia. A alternância do elemento construtivo e do elemento mimeticamente expressivo na arte é simplesmente suprimido ou falseado pela teoria da vivência [...] (ADORNO, 1970, p. 273).

Para este estudo, levamos em consideração também dois outros grandes filósofos que marcaram o século 19: Emmanuel Kant (1724-1804) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Eles compõem a base das teorias estéticas que circulavam nas escolas de belas artes europeias no período. Por isso, achamos importante recuperar alguns conceitos que elaboraram sobre arte para nos aproximarmos do pensar artístico de então. Tais pensadores nos dão a dimensão idealista da estética, possibilitando o entendimento de aspectos da metafísica orientadora da produção artística e do exercício subjetivo do gênio criador, dedicado a revelar as manifestações do espírito e da moral. No plano da simplificação, na escola acadêmica, a beleza estava relacionada basicamente à fidelidade à natureza, forma, volume, cor, sombra, profundidade, detalhamento, precisão etc. Quando muito, seus críticos analisaram-na pela ótica da autonomia do receptor, assunto fortemente estudado pelos pré-românticos alemães. Nessa condição, o indivíduo, no caso, o crítico, dispõe da liberdade para se relacionar com o objeto, perceber suas nuances, estabelecer paralelos, criar novos sentidos, ampliando a leitura com referências estéticas e literárias de sua própria bagagem cultural, para assim revalorizar ou não o que aprecia. Estamos aqui no campo de influência de Diderot e seu sucessor, Baudelaire, até hoje tidos como precursores da crítica de arte no sentido moderno do termo, seja pela técnica que desenvolveram, seja pela rica formação artística de ambos, considerada fundamental para uma boa análise de qualquer obra de arte (ZANINI, 1985, p. 188). Nesse sentido, supomos que a produção do ituano tenha sido avaliada pelo público em geral (não pelos especialistas)

predominantemente com base na filosofia kantiana, sob a tutela do gosto, da percepção do belo universal, sendo a obra a matriz geradora da sensação de prazer ou não provocada em quem a contempla. No entanto, a questão mais importante dos ensinamentos de Kant é a formação moral do indivíduo e sua emancipação, que pouco tem sido levado em consideração no momento da fruição. Um estudo seguro desse aspecto, por sua vez, poderia nos conduzir ao aprofundamento do dilema entre o homem e a natureza, suscitando várias reflexões interessantes capazes de aguçar sobremaneira o nosso olhar em relação ao *O Derrubador Brasileiro* de Almeida Júnior.

Ao compartilharmos em um mesmo espaço teorias de filósofos que antecederam Adorno, observamos a possibilidade de constituir momentos distintos na história da arte marcados pela alteração na relação entre as manifestações artísticas e seu público, como se houvesse uma sequência evolutiva de entendimento estético (conceitual) dependendo da perspectiva entre sujeito e objeto, a partir do momento em que as obras de arte passaram a ser entendidas como tal (obras de arte). Como se na origem do fazer artístico (quando o artista passa a ser reconhecido como artista) houvesse a preponderância da obra e do artista, sendo ele o senhor absoluto da forma e do conteúdo a serem compreendidos na inteireza de sua concepção. Depois ganha força o fluxo de relação entre a obra e o espectador, com a possibilidade de leituras novas a partir do olhar atento de personagens externos. Ou seja, o senhor da relação deixa de ser o artista e a arte e migra para o apreciador. Olhares que seriam compartilhados publicamente, diversificando as possibilidades de leituras sobre a obra. Relação que culminou com a independência do observador em relação à obra e a independência da obra não só em relação ao observador como também em relação a quem a produziu.

Adorno se posiciona neste último nível e clama para que o observador se atente à grandeza da obra de arte e suas particularidades micrológicas (distante da universalidade proposta por Kant e Hegel) e a veja em sua real dimensão, materialista. A produção de Almeida Júnior, até onde temos conhecimento, não chegou a ser analisada do ponto de vista da teoria crítica, segundo a qual toda obra de arte moderna que se preze deve ser portadora de um conteúdo de verdade a ser devidamente iluminado, criteriosamente exposto em suas várias dimensões e analisado em seu contexto histórico. As informações colhidas devem refletir o próprio objeto a ser reinterpretado por um observador portador de conceitos abertos. Nesse tipo de relação, tanto a obra de arte se mantém autônoma, para que o observador possa encontrar nela elementos necessários à fundamentação de sua leitura, como o observador, que precisa estar bem preparado para esse mergulho e exercitar sua capacidade analítica. A obra pode conter ele-

mentos novos e gerar inclusive conteúdos que nem mesmo o autor havia pensado e tido a intenção de expressar no momento em que a compôs (ADORNO, 1970).

Temos até aqui vários motivos para relacionarmos Kant, Hegel e Adorno, porque eles dialogam profundamente entre si e não se excluem. Por isso a necessidade de um entendimento detalhado (dentro do possível neste estudo) da engenharia intelectual de cada um deles, o que se torna muitas vezes enfadonho, caso não se pretenda apenas construir um castelo de linguagem artificial incapaz de representá-los na essência. A ruptura conceitual entre esses filósofos, quando há, apenas abre para a possibilidade do reenquadramento do olhar a partir de quem discorda e dá um salto para novos horizontes. Mesmo assim, tal reenquadramento não esvazia a metafísica do enquadramento anterior, pelo contrário, a enriquece, pois os elementos que vão perdendo força pelo caminho desse processo interpretativo ficam sedimentados na arte como olhares de um tempo e valorizam ainda mais a obra, se ela se garantir em sua força expressiva. É o que chamamos de camadas, que precisam ser recuperadas atentamente para esta proposta de leitura estético-educativa, de camada sobre camada. Evidentemente que não se trata de um processo unidirecional. Cada observador poderá desenvolver seu olhar, desenvolver seu próprio caminho, desde que o resultado seja coerente e sustentável, delineado em um texto único, que traga à tona para reflexão eventuais enigmas do objeto em estudo. Como estamos tentando nesta dissertação.



## 2. REGISTRO DO PROCESSO (APRESENTAÇÃO)

Antes de dar sequência ao estudo, consideramos oportuno, para fins didáticos (reforçando o caráter estético-educacional proposto), a apresentação do processo de formatação do nosso objeto de estudo desde sua concepção. Possivelmente a documentação das etapas pelas quais passamos e como elas se deram sirvam de exemplo a estudos vindouros, ou até pesquisas sobre os vários momentos de um aluno quando ele se propõe a fazer um mestrado mas não sabe exatamente o que vai encontrar pela frente, como foi o nosso caso. De qualquer forma, o registro por si só tem valor especial, se não pelo seu olhar educativo, por evidenciar esse mundo de incertezas da academia, que nos chamam para a reflexão sobre as possibilidades de pesquisas e da difícil tarefa de enfrentá-las.

O projeto nasceu de uma ideia bem diferente do resultado que hora apresentamos. Nem por isso perdeu o propósito original e, digamos, central, que era identificar no movimento das artes plásticas em Piracicaba, ocorrido na primeira metade do século 20, aspectos constitutivos da matriz cultural que lhe deu autenticidade. Mesmo após o recorte da proposta primeira, sugerida pelo mestrando para avaliação da academia, a Análise Estética da Obra *O Derrubador Brasileiro*, do ituano José Ferraz de Almeida Júnior, com base em aspectos da Teoria Crítica de Adorno, que resultou na parte central desta dissertação, o gene da história multifacetada da cidade do interior paulista, rica em pintores acadêmicos, renovadores do cenário artístico do período, manteve-se intacto. O enquadramento proposto pelo professor orientador<sup>1</sup> fechando o foco sobre apenas uma obra, de apenas um pintor, ao invés de tratar da atuação de vários personagens, de diversas vertentes e estilos, deu mais intensidade ao trabalho e reforçou a compreensão do todo a partir de um núcleo objetivo de análises. Análises que podem servir de referência para aproximações da produção dos artistas piracicabanos, principalmente daqueles que tiveram Almeida Júnior como fonte inspiradora, bem como para ampliar o entendimento sobre as relações estabelecidas com as temáticas de suas respectivas obras, a sociedade local e a opinião pública. Características sintetizadas neste trabalho, mesmo que de forma indireta<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Professor Bruno Pucci

<sup>2</sup> A temática rural, a beleza da paisagem com sua gente são constantes e fontes inspiradoras da maioria dos artistas que levaram adiante o movimento das artes plásticas em Piracicaba na primeira metade do século 20. Era um movimento intenso e participativo, com ampla cobertura da imprensa e forte presença dos filhos da elite econô-

Da decisão do aluno de apresentar o projeto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep), passando pelo processo de adequação da temática e ajuste metodológico proposto pelo então potencial orientador do Núcleo de História e Filosofia da Educação, até se chegar a um denominador comum que satisfizesse ambas as partes (orientador e orientado), foi um exercício de decisão ora titubeante ora tenso por parte do pretense mestrando, que precisou, ao aceitar se submeter ao rigor, se dedicar com afinco na construção de uma bagagem bibliográfica a partir do diálogo com pensadores da filosofia apresentados pelo professor, que aceitou de pronto o desafio de acompanhar o trabalho. A única exigência de sua parte foi exatamente o recorte rigoroso e o ajuste de foco, para que o exercício contribuísse com novas possibilidades de diálogo entre arte e a Teoria Estética, de Adorno, pois estudos sobre ou a partir das teses do frankfurtiano são sua especialidade.

A intenção primeira do mestrando visava apenas sistematizar academicamente um livro embrionário, produzido por ele, sobre a história da Pinacoteca de Piracicaba, encomendado pela Secretaria da Ação Cultural da cidade, em 2007, no intuito de marcar a reinauguração do prédio, há anos fechado ao público devido a problemas estruturais graves que provocavam goteiras, infiltração da água de chuva pelas paredes e, conseqüentemente, umidade generalizada e contaminação do ambiente, o que colocava, além do prédio em si, o valioso acervo em risco permanente. A situação precária de preservação das obras ali guardadas era vista com tristeza por toda a classe artística local, pela aparência de abandono e pelo desrespeito a uma tradição ainda viva. A reforma e restauração da casa, portanto, era reivindicação antiga, sempre adiada por falta de recursos, mas antes, pelo fato de as autoridades públicas não considerarem tal investimento prioridade. Até que a então secretária da pasta<sup>3</sup> enfrentou o desafio e conseguiu vencê-lo. Por isso decidiu transformar o feito em marca de gestão, e a reabertura do espaço, em um momento solene. Fez assim a solicitação do livro com a finalidade de enfatizar o valor histórico da Pinacoteca ao grande público. Cruz Filho, jornalista contratado, produziu o conteúdo em tempo exíguo, a partir de informações coletadas nos jornais da cidade, trabalho que demandou dois meses de pesquisa junto ao Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP), com a ajuda de um estudante de história da Unimep<sup>4</sup>. O material, publicado no mesmo ano, sem a devida revisão, vale destacar, foi distribuído na noite da festa.

---

mica e da classe média local. Até hoje Piracicaba preserva a Mostra Almeida Júnior, que neste ano completa 27 edições.

<sup>3</sup> Secretária de Cultura de Piracicaba, Rosângela Camolese

<sup>4</sup> Aluno de História da Universidade Metodista de Piracicaba, Jorge Provenzano

Dois anos após a publicação do livro, o autor recebeu o telefonema do artista plástico e então professor Nardin<sup>5</sup>, que queria conversar sobre a obra. Nardin nasceu e viveu em Piracicaba. Foi professor de artes plásticas da Unicamp e da USP. Antes de ingressar na vida acadêmica, militou no movimento cultural da cidade, principalmente em sua juventude. Em fase posterior, dividiu seu tempo entre sala de aula e ateliê. Mas sempre preservou na memória os grandes momentos em que esteve à frente de manifestações estéticas e ações sociais no município, junto a uma legião de talentos, com o objetivo de mostrar ao grande público a importância da pintura para o registro do espírito de um tempo. Marcaram então uma reunião no seu estúdio, no bairro São Dimas, Piracicaba, para o domingo seguinte, quando Nardin mostrou seus últimos trabalhos, seus planos para o momento e disse ter gostado muito do material jornalístico, mas o considerou um tanto fragmentado, sem explicar exatamente o que queria dizer com o adjetivo. Tudo indicava, pela sua generosidade, que o livro resultou confuso ou até superficial, principalmente para ele, conhecedor daquela história na intimidade. Sugeriu que o texto passasse por revisão sob orientação da academia, a fim de tornar-se material de pesquisa. O autor da obra considerou a ideia interessante, mas a empreitada exigiria mestrado fora da cidade, na Unicamp ou USP. Nardin defendeu, pelo caráter regional do conteúdo, sua formação em uma universidade mais próxima. Segundo ele, as universidades públicas estaduais dos grandes centros estavam mais voltadas à produção artística nacional ou de interesse imediato, deixando de lado aspectos regionais.

Seu trabalho seria um presente a Piracicaba, porque não conheço ninguém que tenha escrito a riquíssima história das artes plásticas desta cidade tendo como referência a Pinacoteca. Esse é o grande valor da sua iniciativa, que contém muita energia acumulada, mas precisa ser melhor estruturada para cumprir a função. De fato, o conceito de Pinacoteca para os artistas acadêmicos tinha relevância ímpar e a cidade foi fortemente marcada pelos pintores figurativistas. Curiosamente, como você bem observou, a nossa foi inaugurada por artistas modernos, abstratos, o que se tornou motivo de intensa polêmica por parte dos seus idealizadores. Há um caldo de cultura rico nessa história a ser explorado.

O desafio ficou de molho por um bom tempo. Somente no ano de 2013 Cruz Filho decidiu levá-lo adiante. Visitou, então, o Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP e conversou com o coordenador do departamento<sup>6</sup>, quando foi orientado a falar com o professor de filosofia. Logo no primeiro contato, depois de ouvir a ideia, o potencial orientador deixou

---

<sup>5</sup> Na ocasião, o professor Ermelindo Nardin estava lecionando na Universidade de Campina (Unicamp). Seu nome, como pintor abstrato, é conhecido internacionalmente no meio artístico.

<sup>6</sup> Professor Cesar Romero

claro que a proposta era interessante, mas a considerou abrangente demais e propôs uma saída. Antes de tudo, perguntou se o aluno era crítico de arte ou se tinha alguma especialidade no assunto. Como a resposta foi negativa, falou: “Não seria interessante então a gente aprofundar no estudo em uma das obras desses artistas que você cita e extrairmos dela toda riqueza necessária para facilitar a compreensão das demais?”. Assim, desenhou uma proposta: “De todos esses artistas citados, existe algum que considere mais relevante?” Foram escolhidos dois: Miguel Arcanjo Benício de Assunção Dutra (1810 - 1875) e José Ferraz de Almeida Júnior (1850 – 1899). Ambos considerados precursores das artes plásticas na região. “Desses dois, escolha apenas um”, sintetizou. A resposta foi: Almeida Júnior, pela sua importância nacional e por ter colocado Piracicaba em sintonia com o que acontecia no Rio de Janeiro, então capital do Império, e Paris, para onde foi enviado a fim de aprimorar a técnica e de onde trouxe uma bagagem cultural respeitável e inovadora. Enquanto Miguelzinho, apesar de grande talento, de ter sido precursor de uma dinastia de artistas que marcaram a histórica cultural da cidade, pela sua influência e capacidade de atuar em várias áreas, seja arquitetura, paisagismo ou artes plásticas, tinha uma vocação mais provinciana, menos ambiciosa do que o outro. Ambos, porém, eram, coincidentemente, ituanos, cidade mãe de Piracicaba, no sentido histórico da expressão<sup>7</sup> e tinham seus nomes consagrados na memória artística local.

O potencial orientador não parou aí. “Escolha apenas uma obra de Almeida Júnior”. Depois de muita reflexão, Cruz Filho chegou ao *O Derrubador Brasileiro*, por considerá-lo a primeira manifestação pictórica sobre o caipira, pintada quando o artista ainda estava em Paris, estudando na *École National Supérieure des Beaux-Arts*, em 1879, como registrou a imprensa ituana em 1880, na página 3 de sua edição do dia 31 de janeiro: “Tivemos a grata notícia de saber que o nosso patrício José Ferraz de Almeida Júnior, que se acha em Paris concluindo os seus estudos na Academia de Belas Artes, já finalizou o grande quadro que tinha em mãos representando o caboclo brasileiro” (LOURENÇO, 2007, p. 293). A obra mede 227 por 182 centímetros, foi produzida em óleo sobre tela e está no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ainda em Paris, segundo nota de um correspondente da Gazeta de Campinas, a obra participou de exposição no Salão de Belas Artes no mesmo ano (1880): “Caboclo médio e preguiçoso com o machado ao lado de si e o cigarro de palha na mão” (LOURENÇO, 2007, p. 293). Cruz Filho defendeu a escolha também com o argumento de que os caipiras

---

<sup>7</sup> Esta tese é defendida pela historiadora Piracicabana Marli Therezinha Germano Perecin em todos os seus estudos regionalistas. Tanto nos artigos publicados pelo Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP), como no romance Histórico Candeias em Espelho D’água, entre outros.

tornaram-se a marca do artista e pelos quais o pintor ganhou dimensão nacional. “Pois bem”, voltou o professor, “se topar, podemos fazer uma análise estética dessa obra, a partir do qual, num futuro próximo, você terá mais facilidade para retornar ao seu propósito original e reescrever a história das artes plásticas de Piracicaba”. O aluno considerou o recorte um tanto quanto radical, mesmo assim aceitou o desafio, sem saber exatamente no que aquilo poderia dar. Por esse motivo, nunca, ao longo do mestrado, perdeu de vista sua ideia que o levou de volta à academia. Com os estudos, acabou percebendo que de fato uma leitura bem elaborada de Almeida Júnior ajudaria muito na compreensão do movimento artístico ocorrido na cidade. O mais interessante: como esse entendimento se daria principalmente no campo filosófico, a dissertação passaria, inevitavelmente, pela discussão sobre a força indutora da criação artística, seus parâmetros históricos e estéticos, suas ambiguidades e tensões, suas relações com a realidade concreta, revigorando a linha mestra da proposta matricial. Com esse novo arcabouço conceitual seria possível, de fato, ampliar gradativamente o raio de ação, até alcançar, quem sabe, em um futuro trabalho, dimensão de história regional.

O eixo de análise do projeto de pesquisa foi construído vagarosamente, conforme os pensadores da estética apareciam nos debates de sala de aula e contribuía de alguma forma para a missão. Cruz Filho, na ocasião da entrevista, deixou seu livro<sup>8</sup> com o professor. O retorno sobre a leitura foi bastante satisfatório. “Gostei muito. Você tem domínio da escrita e temos tudo para o seu mestrado ser produtivo”. Sem perder tempo, o pré-orientador propôs ao aluno matricular-se imediatamente em uma disciplina especial que acabava de iniciar naquela semana: Teoria Estética, com base no livro de Adorno. O retorno à academia foi, assim, fulminante. Mas o desafio não seria fácil, porque se tratava de alguém há décadas distante de minúcias como nota de rodapé, citações bibliográficas e formalidades metodológicas. Além de que o ajuste do projeto estava apenas no começo e exigiria pelo menos um ano de dedicação intensa até se chegar de fato a uma sistematização adequada. Um problema adicional: Durante a banca examinadora, o projeto de análise da obra *O Derrubador Brasileiro* foi submetido ao questionamento do coordenador de departamento, que destacou a ausência do aspecto formativo no escopo:

Afinal, você está ingressando em um departamento que deve, fundamentalmente, tratar de educação, ou ao menos de aspectos desse universo de conhecimento, mas não apresenta nada de específico nesse sentido. O que vemos é um trabalho de estética,

---

8 CRUZ FILHO, Romualdo da, História das Artes Plásticas – Da chegada de Miguelzinho à construção da Pinacoteca, Editora Degaspari, 2007

voltado mais para a história e a filosofia, conteúdos que não satisfazem todos os pré-requisitos do Programa. Então, entendo que você precisa ainda encontrar uma dimensão formativa para a proposta.

Cruz Filho foi aprovado pela banca com essa ressalva: encontrar uma dimensão formativa para o trabalho.

### 3. ENQUADRAMENTO E MÉTODO

Desde o início do mestrado, a literatura estabelecida pelo curso abriu algumas possibilidades para a definição do que poderia ser feito. Mas a condição de dizer que havíamos encontrado um caminho por onde seguir com menos insegurança e com referências sólidas para amarrarmos as várias áreas de estudo em andamento de forma sustentável só apareceu mesmo no início do segundo ano do mestrado, quando do terceiro e último Núcleo de Estudo e Pesquisa em História e Filosofia da Educação<sup>9</sup>. O próprio Adorno, no artigo *Atualidade da Filosofia* (1996), analisado pelo orientador em um dos encontros do núcleo, trouxe a solução. O curioso do processo de organização desta dissertação é que o artigo em discussão foi escrito quando o pensador alemão estava sob o fogo cruzado de seus vigilantes companheiros de cátedra e acabava de ingressar na Universidade de Frankfurt, no início dos anos 30. Nessa fase do mestrado, o orientando já havia estudado vários livros densos do mesmo autor, como *Teoria Estética*, *Dialética Negativa*, entre muitos outros artigos esparsos. Ou seja, o despertar para alguns aspectos da filosofia adorniana que significassem um ponto de partida concreto para a organização do pensamento do aluno se deu como em um salto para trás, porque precisou chegar à origem do pensamento do filósofo para se sentir mais seguro sobre o recorte metodológico que pretendia fazer e definir assim a arquitetura do projeto.

Na ocasião da defesa do artigo citado, no período pré-nazista, Adorno tinha ainda de provar a densidade de seu pensamento, da sua linha de estudo e pesquisa a uma plateia extremamente exigente e ortodoxa. Era uma espécie de aula inaugural de um jovem que procurava marcar posição logo no início de carreira, levantando pontos de conflito entre suas concepções filosóficas e as teses de pensadores consagrados, como Kant, Husserl e Heidegger, entre outros contemporâneos. Ousado? Coloca ousado nisso. Porque era um período de turbulência política em uma Alemanha prestes a conhecer a barbárie conduzida por Adolf Hitler. Em sua ousadia, procurava também diferenciar a pesquisa científica, investigativa, da filosofia, que, segundo ele, deveria ser interpretativa, para não mais disputarem espaço entre si, como se fossem conhecimentos concorrentes e autodependentes. Os estudos filosóficos nessa virada de paradigma deveriam ter, no entender do severo pensador, a ciência como um dos seus objetos de análise, e não continuar naquela toada em que a tendência era a ciência transformar a filosofia em mero instrumento de apoio na justificativa de uma realidade cada dia mais vulnerável

---

<sup>9</sup> Coordenado pelo professor Thiago Borges de Aguiar

ao controle da técnica. Durante a conferência, a pressão não o intimidou a sustentar argumentos contrários à metafísica em voga, apontando conceitos que considerava condenados à morte por tentarem abranger a totalidade do saber, como se fosse possível dar explicações sobre os segredos do mundo, como se houvesse um grande sistema (metafísico) em funcionamento que somente ela, a filosofia (idealista, no caso), tivesse acesso aos seus enigmas. Na contramão daquele movimento, que Adorno considerava inútil e desgastante, defendia um olhar mais atento aos fragmentos expostos, às minúcias da realidade, à construção de novas categorias, não mais como chaves para quem busca algo submerso e escondido no campo subjetivo, seja estruturado cosmologicamente, seja condicionado ao mundo dos fenômenos, mas sim como quem identifica e reordena elementos dispersos no cotidiano dos homens para novas leituras do real. Sem pedantismo, argumentava:

Quem interpreta, quando procura atrás do mundo dos fenômenos um mundo em si, que lhe serve de base e o sustenta, se comporta como alguém que quisesse procurar no enigma a reprodução de um ser que se encontra detrás, que o enigma reflete, em que se deixa sustentar, enquanto que a função para a solução do enigma é iluminar como um relâmpago a sua figura e fazê-la emergir, e não teimar em ir até o fundo do enigma e assemelhar-se a ele. A autêntica interpretação filosófica não aceita um sentido que já se encontra pronto e permanente por detrás da questão [...] (ADORNO, 1996).

Adorno falava uma linguagem menos condicionada enquanto metodologia, permitindo o agrupamento de aspectos conflitantes ou distintos sem amarras, seguindo, como ele mesmo afirma, na contramão do movimento acadêmico, se comparado ao padrão convencional de sistematizar ideias sob o rigor de fórmulas que buscam a coesão e a unidade numa ordem cartesiana de conhecer. Sistema de concatenação de conteúdo que ainda predomina nas universidades, inclusive nos dias de hoje. Ele propunha, então, um novo olhar tendo o ensaio como forma, pelo fato de o ensaio funcionar como constelação a iluminar o objeto de análise abrindo-o para múltiplas possibilidades interpretativas, “até que se juntam em uma figura, da qual se salta para fora a solução [...]” (ADORNO, 1996). Essa defesa da filosofia tornou-se, enfim, algo palpável ao aluno, que via na argumentação uma luz para os seu problema. A filosofia deveria ter essa capacidade, não de revelação de sentidos ocultos, escondidos nas coisas, como, segundo Adorno, supunham os idealistas, mas de investigação de questões palpáveis. O ponto central deste artigo, que chamou a atenção nessa busca de referências para a dissertação, estava exatamente no momento em que o filósofo indicava o materialismo como um dos conceitos centrais de sua proposta. O pai da Dialética Negativa não falava ainda do materialismo histórico e marxista, mas da materialidade das coisas:



Aqui se pode procurar a afinidade, aparentemente tão assombrosa e surpreendente, que existe entre a filosofia interpretativa e esse tipo de pensamento que rechaça com o máximo vigor a noção do intencional, do significativo da realidade: o materialismo. Interpretação do desprovido de intenção, mediante a combinação de elementos analiticamente separados, e iluminação do real mediante essa mesma interpretação: este é o programa de todo o autêntico conhecimento materialista [...] (ADORNO, 1996).

Este é o frescor de sua metodologia. Esta é a sua autenticidade: uma leitura “desprovida de intenção”, por abrir o pensamento sem condicionantes ideológicas, proposta que, posteriormente, vai rever ao flexioná-la para o marxismo, colocando em conflito parte do enunciado da juventude, gerando muitas incongruências em suas reflexões. Por sinal, ambiguidade será a marca de sua filosofia. Esse ponto de equilíbrio identificado pelo orientando, apesar de precário, tornou-se o norte para ele transitar por toda a literatura adorniana sem receio de estar violando alguma verdade absoluta ou constringendo pensamentos ortodoxos ou sendo refém de alguma ideologia. Nesse sentido, o feroz crítico da indústria cultural tornou-se, para a dissertação, uma fonte profícua, por apresentar inúmeras ferramentas criativas a fim de ampliar a intensidade de leitura da obra de Almeida Júnior. Essa liberdade reverberou em uma segunda leitura que fez do texto *Ensaio como Forma* (2003), escrito pelo mesmo pensador mais de vinte anos depois de sua exposição debutante. As palavras daquele Adorno jovem soaram ainda mais claras e vibrantes: “O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, compatível ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário” (ADORNO, 2003, p. 30). Ou ainda: “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-lo através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (ADORNO, 2003, p. 35).

### 3.1. LUZES DA INCÓGNITA

Como foi dito anteriormente, no projeto de mestrado havia-se chegado a um acordo de que seria feita uma leitura do quadro *O Derrubador Brasileiro*, tendo a Teoria Estética de Adorno como uma das referências principais, a fim de subsidiar um entendimento estético-pedagógico da fruição artística. No entanto, o aluno continuava percebendo que tal leitura restringiria seu desejo original se a visão crítica da obra fosse consolidada sem antes responder a perguntas importantes que surgiram em suas reflexões: O fato de Almeida Júnior ter se tornado o grande mestre dos artistas de Piracicaba estaria mesmo relacionado ao conteúdo crítico da realidade caipira ou da sociedade da época que ele poderia ter apresentado em suas obras, ou iria além dessa questão? Não estaria na possibilidade de ele ter captado o espírito desse representante do interior paulista em sua dimensão histórica, em um campo pré-crítico, mais espiritualizado? Ou ainda, não estaria no compartilhamento de uma emoção comum inerente às obras e ao observador, transfigurada naquele ambiente rural tão próximo e familiar? Aos poucos o projeto foi se definindo assim: A dissertação partiria de um mergulho na obra para tentar captar um conteúdo de verdade, como diz Adorno (1970), que fosse autêntico ou, ao menos, uma reelaboração de algo pouco explorado, que estivesse, obviamente, no campo de percepção do observador, no caso, o aluno. Só que este conteúdo de verdade, nascido da interpretação de elementos dispersos, deveria combinar filosofia e história, e dar conta, no mínimo satisfatoriamente, de aspectos relativos à referência predominante na obra, que é o caipira, tentando assim responder simultaneamente as dúvidas elencadas acima, dentre outras que apareceriam, bem como identificar onde poderia estar esse caipira no tempo histórico e o que ele poderia estar simbolizando naquelas circunstâncias, além das possíveis tensões internas da obra que nos levariam a dar o salto crítico pretendido. Isso valeria tanto para a obra central da análise como para as demais obras do autor, que também tratam de caipiras, em caso de necessidade de usá-las como referência. Ou seja, seria preciso caracterizar o caipira em questão, o que não queria dizer ainda desvendar enigmas, mas dar base histórica a uma leitura possível. Além de que, sem a devida delimitação da abrangência do estudo, não seria possível alcançarmos seus aspectos críticos. Conteúdo que precisaria contemplar o espírito do caipira construído em determinado tempo e espaço. Afinal, esse espírito, se identificado, poderia ser o motivo da sedução que o caipira de Almeida Júnior teria e tem provocado, ou não em seus admiradores. Avesso ao propósito adorniano, tudo indicava, nessa fase, que a empreitada enveredava mais para o idealismo, que ia pela contramão dos pensamentos do represen-

tante maior da escola de Frankfurt, do que para o materialismo. Ou seja, o estudo estaria mais no campo da subjetividade, da espiritualidade, da percepção do espaço e da vivência rural, do culto ao oculto ou ao indefinido, que da concretude da vida enfatizada pela teoria crítica. Nesse sentido, renova-se a dúvida: trabalhar com bases teóricas tão díspares poderia gerar conflitos metodológicos a ponto de colocar a empreitada em risco, ou não?

Logo essa dúvida se dissipou, porque a amarração aparentemente conflituosa poderia também ser alcançada via Adorno, pois não era exatamente esta sua concepção de ensaio?, segundo o qual “a autêntica interpretação filosófica não aceita um sentido que já se encontra pronto e permanente por detrás da questão?” Se a interpretação não aceita um sentido pronto, o fato de o exercício de leitura e identificação dos elementos de análise ser idealista não afronta sua integridade, desde que a leitura não seja apenas a confirmação de um sentido preestabelecido e acabado, como se estivéssemos falando de uma verdade eterna ou de uma adequação oportuna para justificar um mundo de percepções que já se tornaram clichês e que em nada contribuiriam para iluminar novos enigmas. Ou seja, não vamos falar em verdades pré-estabelecidas, mas em elementos para enriquecer a análise. Como a seleção e o ordenamento desses elementos estavam por fazer e em aberto, não haveria, portanto, incompatibilidade aproximar aspectos diferentes, desde que o objetivo fosse tencionar a questão para se chegar a novas figuras capazes de enriquecer o entendimento da obra. Seria possível assim convocar outros pensadores para o diálogo antes de desaguar em Adorno, mesmo que esses pensadores operassem com outras metodologias, que não a materialista.

Visto o problema dessa maneira, dois filósofos idealistas foram escolhidos para reforçar o elenco e permitir a construção de partes do estudo: Emmanuel Kant, com sua *Crítica da Faculdade de Juízo*, e Friedrich Hegel, com suas aulas sobre *Estética*. O mestre de Königsberg permitiria alcançar aspectos imanentes à percepção humana, referentes ao gosto, ao belo, ao prazer e desprazer, como também trazer um conteúdo de valores para tratarmos da moral, que poderia estar alimentando ou enfraquecendo a relação do homem com a natureza. Hegel também possibilitaria o entendimento sobre a produção artística no período de formação de Almeida Júnior, uma vez que o filósofo alemão influenciou fortemente a Europa do século 19, em especial as escolas de artes criadas para dar sustentação simbólica ao bonapartismo, como as escolas de belas artes da França, onde o ituano estudou (BOURDIEU, 2010). Com essas referências teóricas poderíamos ter uma ideia de como os alunos do período de Almeida Júnior eram orientados na escolha de temas e no desenrolar das discussões até à execução de seus quadros, com todas as nuance técnicas para se aproximar do ideal da arte. Hegel sustenta-

ria ainda um olhar mais vívido para a história, considerado fundamental por relacionar a obra ao contexto em que ela foi gerada, supor a procedência dos elementos miméticos (incorporados de uma determinada realidade concreta) que a compõem e o que eles poderiam expressar na experiência da consciência e do espírito absoluto.

Com a base filosófica desenvolvida, seria o momento de mergulhar na história regional, alcançada a partir do desdobramento da história do Brasil e dos principais elementos escolhidos para sustentar a formação do caipira da região do Vale Médio do Tietê. Este enquadramento seria realizado como em um roteiro cinematográfico, partindo da visão panorâmica, com saltos gradativos, até se aproximar da realidade viva, onde, supomos, o caipira em questão transitava com toda a sua vitalidade e problemas. Ao plano aberto, dariam suporte os clássicos da sociologia, como Freyre (1977) e Holanda (1982). O zoom ganharia vida especialmente com Cândido (2001), Lobato (2009), Naxara (1991) e Perecin (1990). A aproximação encontraria o próprio Almeida Júnior em vida. Sua formação e influências, pressionadas pelo que se discutia no Brasil na segunda metade do século 19, em termos de artes. Afinal, estamos no Segundo Império, em que as abstrações fantasiosas do romantismo indianista tentavam dar as cartas, com o aval do estado soberano (SCHWARCZ, 1998), sendo contraposto por outras formas artísticas, que seguiam uma direção mais objetivas, de dialogar com a realidade e tentar entender o que de fato acontecia naquele país em construção.

Nesse momento, o roteiro já estaria preparado para um novo mergulho na obra *O Derubador Brasileiro* e se chegar ao aspecto essencial da proposta, que seria a ênfase crítica de Adorno e a fundamentação de um olhar para a realidade concreta, considerando os conflitos sociais que poderiam estar intensificando a manifestação do personagem representado, considerando também questões que poderiam ser respondidas por meio da leitura de Kant e de Hegel, sempre com a ajuda de outras obras de Almeida Júnior, quando necessário. Esta leitura seria baseada em alguns aforismos do frankfurtiano, escolhidos especificamente para estabelecer relações com o espírito da obra, revelar suas ambiguidades e tensões. Dessa forma, a organização dos aspectos estéticos e históricos, amarrados por categorias filosóficas de Kant, Hegel e Adorno, deveria possibilitar uma nova leitura de Almeida Júnior, ou melhor, da obra escolhida para a análise.

Antes de iniciarmos a elaboração teórica deste projeto, para respondermos aos desafios propostos, sobre o aspecto formativo do trabalho, faremos uma leitura preliminar da obra sem qualquer formação adicional, como se fosse uma primeira leitura, por meio da qual tentaremos perceber o objeto em sua integridade e pureza. Esse exercício permite compreender se de fato

a leitura se modificará após toda a base teórica posterior. No mesmo capítulo estará presente a revisão bibliográfica, para sabermos o que tem sido escrito sobre Almeida Júnior de relevante. Na parte final será feita outra leitura, dessa vez com os elementos novos colhidos ao longo do estudo. Assim teremos o novo olhar, alimentado de conceitos filosóficos e históricos. Ao fim e ao cabo a dissertação estaria contribuindo para a experiência estética e a formação do observador no momento da fruição.

Sintetizando, no primeiro capítulo (Introdução) tentamos justificar a importância deste trabalho diante dos principais estudos já realizados sobre Almeida Júnior e destacamos a necessidade de exercícios filosóficos, guiados pela história, para ampliar o campo de visão do observador sobre a arte moderna e o quanto esse empenho contribui para a formação crítica sobre o objeto estético no momento da fruição artística. No segundo capítulo (Registro do processo - Apresentação) detalhamos a trajetória do mestrando para chegar ao seu objeto de estudo. No terceiro e quarto capítulos (Enquadramento e Método; Luzes da Incógnita), o empenho é para explicar como se deu o enquadramento metodológico da pesquisa. No capítulo seguinte (Primeira Leitura), é feita uma primeira leitura da obra em estudo, sem os instrumentos teóricos que serão elaborados posteriormente. Na revisão bibliográfica (Olhares e interpretações – Revisão Bibliográfica) aprofundamos as principais análises sobre o pintor ituano. A estrutura filosófica deste estudo está apoiada em três pontos: a identificação social – estética e moral – da arte no século 19, nos capítulos 6, 6.1, e 6.2 (Metafísica e Moral; Kant e a arte; Arte e gênio); a manifestação da história na representação estética, com base em Hegel (Salto para Hegel), e a crítica do conteúdo sedimentado (Sobre a Teoria Estética). Na sequência, identificamos o caipira no panorama histórico nacional (Aspectos da história do caipira; Do macro ao micro). Segmentamos a trajetória do caipira (Do macro ao micro; Oeste Paulista), até chegarmos em Almeida Júnior (Seria Almeida Júnior um caipira?). Antes do capítulo anterior, porém, destacamos o aspecto da violência (Violência Caipira). Desenvolvidas as abordagens filosóficas e histórias, temos subsídios necessários para uma segunda leitura da obra (Camada sobre Camada) e as considerações finais (Considerações finais). Finalmente, as Referências Bibliográficas.

Vale destacar que esta dissertação não pretende fazer avaliação da qualidade artística do pintor. Não vamos questionar se ele tinha domínio técnico, sabia administrar o recurso de so-

breposição de cores, o claro e o escuro, se fez bom uso da luz solar, como provavelmente tenha feito com a luz condicionada em estúdio. Não vamos comparar suas obras românticas com as realistas, tentando sobrepor umas às outras. Nem comparar o quanto há de europeu em seus quadros e o quanto há de tropicalismo e brasilidade em termos de técnica. Permanecermos, portanto, no campo conceitual, tentando identificar aspectos que façam a interação entre a obra em si e o espectador, entre os propósitos do artista e a capacidade inerente à obra para se perpetuar no tempo, como algo que ainda carrega enigmas a serem iluminados. Enfim, vamos tratar da vitalidade da obra e de seu poder de atração para o observador atual. Nesse conjunto, complexo certamente, aparecerão outros pensadores, que não há necessidade de antecipar, pois estão no quadro bibliográfico. Apontamos apenas um, o crítico de arte vienense, Gombrich (1972, p. 18). Ao apresentar sua grande obra sobre História da Arte, uma referência para professores e alunos do mundo todo, destaca a importância de o mergulho na obra se dar sem conceitos preliminares que possam condicionar a leitura a ponto de estereotipá-la. Ele afirma: “As pessoas que adquiriram algum conhecimento de história da arte estão, por sua vez, arriscando-se a cair numa armadilha”. Porque essas pessoas podem estar apenas exercitando algo previamente concebido, como “esquadrinhar a memória em busca de uma etiqueta apropriada” para julgar o que vê sem de fato perceber sua riqueza. Ao invés disso possibilitar uma apreciação enriquecedora, acaba por cegar. Nesse sentido, ele propõe que se faça a leitura “com olhos de novidade”, porque “aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil”, exatamente pelo fato de o viajante se surpreender com a capacidade humana de retornar diferente, pela riqueza do percurso e pela possibilidade de novas leituras quando o espírito está aberto ao inusitado e não propenso apenas a adequar as coisas ao já estabelecido. Com esta orientação, que reforça conceitos adornianos sobre fruição artística, passamos para a próxima etapa, que é a leitura livre e sem instrumentos da obra *O Derrubador Brasileiro*.

#### 4. PRIMEIRA LEITURA

*O Derrubador Brasileiro* revelou ao público francês um elemento estranho, de desconhecimento geral, mas foi recebido com louvor devido à técnica, considerada apurada, e ganhou espaço no Salão dos Artistas Franceses (LOURENÇO, 2007, p. 293). Trata-se do retrato de um indivíduo adulto, relativamente jovem, traços mestiços, cabelos negros, em pleno vigor físico. Ele está sozinho escondido na mata, em ambiente ambigualmente tenso. Uma intensa luz solar predomina na área aberta ao fundo e se projeta por todo o quadro, invadindo, pelo lado superior esquerdo de quem olha para a obra, o local onde se encontra o personagem, realçando detalhes do seu corpo e podendo causar a sensação de calor. Na contraluz, um rochedo compacto, volumoso, de forte coloração terrosa, com dimensão imensurável, recortado pelo enquadramento, abrange quase toda a superfície da tela e o protege como uma fortaleza selvagem, provocando certo isolamento e coibindo a claridade, o que resulta em uma sombra pesada no microclima reservado à presença humana. O homem encontra-se sentado sobre uma plataforma de pedra, semelhante a uma cadeira, lapidada pelo tempo, ao lado de um regato. Neste ponto a pedra lembra uma barriga em estado de gravidez. Ele está encostado na parte nua – porque o restante do rochedo está coberto pela vegetação bruta, como uma cabeleira supostamente natural –, posicionado próximo ao limite da barreira, a partir de onde se dá a abertura para um descampado. Ao fundo vemos uma ponta de floresta recortada pelo céu azul claro e escuro, destacando alguns coqueiros.

O personagem está em posição de descanso vigilante, com o olhar difuso, para baixo e semblante revelando exaustão física e cansaço mental, decorrentes, talvez, de ideias confusas ou do próprio trabalho pesado que acabara de executar ao parar ali para descansar e fumar um cigarro de palha, que carrega entre os dedos da mão direita. Capricho possível depois de longa jornada de trabalho na mata, derrubando, tudo indica, árvores. As costas das mãos e o rosto avermelhados levam a crer que o hábito de se expor ao sol não foi suficiente para tostar-lhe a pele, o que deveria acontecer a quem desenvolve aquele tipo de trabalho rotineiramente. São alguns detalhes que ampliam a sensação de cansaço do personagem e geram novas ambiguidades, por nos confundir sobre a origem social da pessoa representada. Temos a impressão de que a clareira na mata, que vai até ao rochedo, foi aberta pelo próprio homem, depois de dias de trabalho, como se ele mesmo tivesse criado as condições na paisagem para ser flagrado naquele instante. Mas o flagra se deu no momento em que sequer desconfiava da presença de alguém a lhe observar, pois está ensimesmado e alheio ao que acontece ao redor e não posan-

do para o retrato. Se sente distante e isolado de qualquer olhar externo que possa surpreendê-lo e importuná-lo. São informações que nos levam a supor, num primeiro momento, que estamos diante de um modelo idealizado, orientado para o desenho, ou que a tela é fruto da imaginação do artista, uma vez que Almeida Júnior não poderia estar diante de alguém naquelas condições de espontaneidade em um cenário real sem constrangê-la de alguma forma. Além disso, a natureza, com os elementos escolhidos para a composição, pode não ser uma representação fiel de um determinado espaço rural brasileiro. Nesse caso, seria verossímil, com elementos de ambientes distintos e aleatórios, compostos em seu ateliê.

Isolado na mata, mimetizado na paisagem em um microambiente carregado pela densidade de cores contrastantes, o caipira se apoia com o braço esquerdo em um machado, seu instrumento de trabalho e, por que não?, arma de defesa. Veste apenas bermuda de algodão, cor branca, presa por um cinto afivelado de couro envelhecido. A bermuda parece branca demais para as condições rústicas do cenário, evidenciando certo apuro do personagem com cuidados pessoais, reforçado pela barba cerrada e bem cuidada, e não por fazer. São informações que, juntas à pele avermelhada, suavizam a carga de abandono com potencial de nos remeter a um suposto caipira primitivo, melhor caracterizado com barba volumosa, pele desgastada, roupas imundas e critérios de higiene diferenciados. Mas se seus traços carregam na genética indígena, nada mais natural que tenha poucos ou nenhum pelo, como a maioria dos índios brasileiros. Ambiguidades? Por outro lado, seus pés estão descalços, ásperos e imundos de terra, como uma raiz, em contraste com algum material claro sob eles, que pode ser folha de alguma árvore ou palha de milho, elemento que simboliza uma das agriculturas tradicionais do caipira do interior paulista e está diretamente relacionada ao cigarro que fuma, pois o fumo é envolto pela palha. A luz que incide em seu corpo chama a atenção para o peito liso, delineado e os músculos dos braços, com destaque especial para o volume entre as pernas, que conota mais do que virilidade. Um aspecto significativo e que precisa ser melhor entendido para justificar o fato de ter ganhado tanta ênfase.

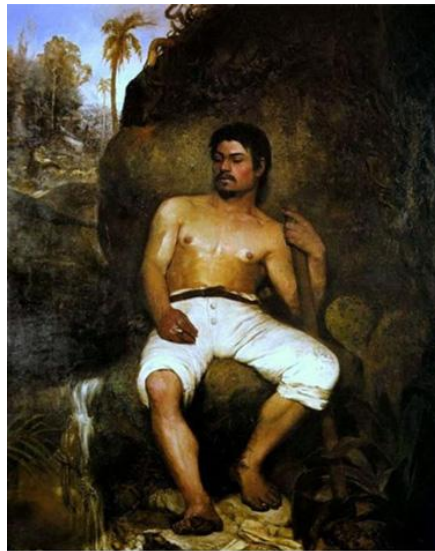
A luz não o espiritualiza, como poderia ter feito Rembrandt, dando ao personagem força para superar as contingências do meio. Ou como fez o próprio Almeida Júnior em *Piquenique em Rio das Pedras*<sup>10</sup>, ao enlevar o astral da mata para receber seus convivas. Muito menos há na fatura recursos religiosos para salvá-lo das ignomínias da luta pela sobrevivência, como fez Edouard Manet em o "O Cristo morto e anjos" (1864), obra que Naves (2005) sugere ter inspi-

---

<sup>10</sup> Almeida Júnior, obra *Piquenique no Rio das Pedras*, 120 x 80 cm, óleo sobre tela, ass. inf. Esq., 1899



rado o artista ituano para a confecção de *O Derrubador Brasileiro*. O fato é que o corpo largo se contrapõe à força bruta do ambiente selvagem, sem qualquer informação que o possa poupá-lo da tensão do clima e das agruras da vida, além da mobília natural e do regato, onde pode matar a sede e se refrescar. Regato, que ao lado do volume entre as pernas e da pedra grávida, gera algo de sensual na obra, dando vazão a múltiplas interpretações subjetivas. O sentimento geral, portanto, não é desolador. Há uma simbologia a ser decifrada. Há uma sensualidade primeva a ser digerida. Há um estado de espírito a ser captado. Há um homem entregue, dominado, mas como aquele que pede apenas uma trégua para se recompor no aconchego possível da mata antes de voltar à rotina. Sem a chance de salvação divina proposta por Manet.



J. F. ALMEIDA JÚNIOR (1850-1899): *O derrubador brasileiro*, 1879.  
Óleo sobre tela, 227 x 182 cm.  
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



*O Cristo morto e anjos*, Edouard Manet, ost, 1864 – Metropolitan Museum of Art (New York, United States))

Só para reforçar, o tom escuro do local de descanso torna o clima mais pesado do que parece ser. À luz do sol, o céu sofre variação de cores, sem deixar de confirmar que o verão está determinando o cenário. Verão tórrido brasileiro. Devido ao excesso de luz, talvez, no plano ao fundo, a palmeira tenha perdido a leveza que poderia ser proporcionada por cores vivas, resultado que se projeta por toda a mata, um tom verde um tanto quanto pálido e ressecado, o que corrompe o ânimo e transforma a missão de derrubar árvores em um trabalho árduo, muito mais difícil de ser executado por apenas um homem. Não há nada de heroico na obra, mas também ela não nos leva a sentir piedade. Sem refúgio para a alma, sobra ao personagem apenas a contingência do meio, as intempéries de uma paisagem que se apresenta a ele sem atrativos, a mesma que ele procura enfrentar como pode, usando de recursos básicos para tentar escapar do isolamento a que se levou ou foi levado. A natureza soa como inimiga do caipira naquele momento, se comparada às obras dos demais caipiras, onde predominam a ação humana e o controle do ambiente – como nas obras *Amolação Interrompida* e *Caipira Picando Fumo* –, o que amplia, neste caso, o estranhamento, decorrente de um conforto desconfortável, ou seja, de um conflito latente entre o inútil, de uma vida sem finalidade, e o desagradável, de um estar sem perspectiva.

Se é possível tirar alguma lição preliminar até aqui, é de que a obra não é alegre, mas também não pode ser considerada triste. Há um personagem a ser melhor conhecido, cuja atividade é ser derrubador – como revela o título da obra –, representada pelo machado, o que não diz muita coisa, além de que trabalha com um instrumento precário para a função e de que a madeira que colhe provavelmente tenha alguma finalidade em algum lugar a ser descoberto. Ou de que talvez esteja abrindo caminho para um projeto maior, que exige a derrubada daquelas árvores. Uma estrada, um campo para cultivo de café ou cana. O fato de ser relativamente jovem e fisicamente bem disposto pode nos estimular a supor que tenha uma relação mais intensa com as pessoas de sua comunidade, porque os aspectos fisionômicos não denotam ostracismo, mas provoca certo receio sobre seu caráter. A qual comunidade pertenceria? Que tipo de pessoa conviveria com ele para ser escolhido como protótipo? Afinal, o que Almeida Júnior quis dizer com esta obra ao produzir um retrato aparentemente sem novidades, mas carregado de tensão decorrente de um sentimento oculto, difícil de ser captado numa primeira leitura?

## 5. OLHARES E INTERPRETAÇÕES (REVISÃO BIBLIOGRÁFICA)

Alguns estudos, como o de Souza (2007), sobre a obra *O Derrubador Brasileiro* afirmam que Almeida Júnior usou um modelo italiano para retratar este primeiro caipira, quando ainda era estudante em Paris. O modelo vivo era um recurso comum na academia. Como estava fora do Brasil, nada mais natural que fosse um estrangeiro a lhe servir de referência. Se essa informação estiver correta e provavelmente esteja, o quadro é mesmo resultado de sua imaginação e capacidade criativa para compor uma cena que não estava presente e remetesse à sua terra natal:

Pintada em Paris em 1871 (sic!), trai, na presença do rochedo, a concepção grandiosa do realismo, mas nos demais elementos, nos coqueiros, na natureza tropical do pequeno trecho de paisagem, nas feições mestiças da figura, exprime a nostalgia da pátria distante (SOUZA, 2007, p. 255).

A mesma crítica destaca que o artista revelou na fatura um personagem novo, ainda desconhecido como mote para a arte brasileira e que tem tudo a ver com um caipira típico, pobre, do meio do mato, devido às suas peculiaridades físicas e gestuais.

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, [...] É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão da força cansada [...] (SOUZA, 2007, p. 255)

Martins (1985), já nos anos 40, coloca na balança a relação de Almeida Júnior com esse mesmo caipira, reproduzido em suas obras pelos mais diversos ângulos, nas mais variadas circunstâncias, e sua capacidade de captar emoções que só seria possível a alguém que conhecesse de fato o ambiente rural, as questões históricas e culturais, bem como a vida cotidiana no campo em um país tropical, mundo a ser descoberto e compreendido em sua dimensão objetiva e subjetiva.

Em Almeida Júnior a gente sente, em seus últimos trabalhos, a preguiça, o dengue, a entrega sonolenta diante do castigo do sol - uma sugestão irresistível de milhares queimando nas tardes de estio, bambuais se debruçando sobre a água mole dos lagos e um canto melancólico de cigarra (...). Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça - que nenhum grande estrangeiro conseguiria traduzir. (MARTINS, 1985, p. 9)

Naves (2005) observou que alguns aspectos importantes se repetem nas obras de Almeida Júnior e são balizadores de sua produção artística, como a luz, por exemplo. Daí se percebe em que medida o artista apurou, segundo ele, o senso crítico e de observação da realidade a partir do ajuste da paleta para refletir melhor o clima brasileiro, intensamente ensolarado, oposto aos tons escuros predominantes nas faturas que produziu na Europa – como o próprio *O Derrubador Brasileiro* –, quando vivenciava as experiências da academia e se via preso às influências de seus mestres. Evidentemente, o crítico fala dos demais caipiras, como *Amolação Interrompida* e *Caipira Picando fumo*, onde percebemos a força da luz solar sendo explorada tecnicamente. Naves aprofunda a discussão sobre a brasilidade do ituano e sua disposição de deixar evidente que não era apenas mais um pintor do mundo, e sim, um pintor de um determinado país e representante de uma determinada cultura. Pelo ineditismo da postura artística de Almeida Júnior, ele é considerado no estudo o precursor do naturalismo no Brasil, uma das vertentes artísticas consideradas modernas. Tanto é que sua brasilidade ou não foi muito discutida por dois ícones do movimento: Mário de Andrade e Oswald Andrade (AMARAL, 1990). Na Revista da Academia Brasileira de Letras, Andrade registrou em um artigo esse momento em que a arte nacional dá um salto conceitual e passa a dialogar com a realidade no apuro de sua temática.

Já nos últimos dias monárquicos, a inteligência plástica brasileira principia se inquietante de sua funcionalidade nacional, de alguma forma anunciando os tempos modernos. A influência da técnica europeia ainda predomina, e predominará até os nossos dias, mas os artistas de maior valor se voltam para a expressão da terra e do homem. O pernambucano Teles Júnior cria paisagens nordestinas de caráter vigoroso e fiel; e em São Paulo, Almeida Júnior, em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira. Mas isto já era a República, e ecoa o que estavam fazendo na música, com as mesmas hesitações e felicidade intermitente, Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno. (ANDRADE, 1944)

Naves leva a discussão para a presença ou não do meio ambiente e do contexto social e político nas sutilezas mimetizadas pelo artista, que geram tensões e reflexões sobre o homem diante de uma sociedade com características específicas e limitadoras da ação dos indivíduos e da ação do próprio artista. Temos então um exercício valioso para localizar Almeida Júnior no seu tempo histórico, com base em uma visão panorâmica consistente do período, que facilita o diagnóstico dos problemas candentes no campo da crítica da arte europeia e das possíveis interfaces entre forma e conteúdo da fatura do ituano (NAVES, 2005). O empenho é identificar até que ponto o pintor foi influenciado pelas novas tendências europeias, seja de cunho provo-

gador e ideológico, como a produção de Gustave Coubert, Jean François Millet e Jules Breton, seja de cunho plástico-vanguardista, como de Édouard Manet, Claude Monet etc, exercício que está presente em vários outros estudos acadêmicos, como de Pitta. Influências que, segundo Naves, corroborado por Pitta, já podem ser percebidas logo em suas primeiras obras pós-acadêmicas.

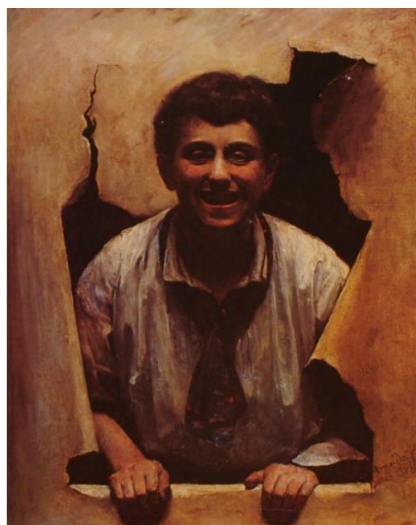
Embora tenha estudado em Paris com Cabanel — espécie de sumo sacerdote do academicismo declinante —, depois de ter passado pelas aulas de Vítor Meireles na Academia Nacional de Belas Artes, Almeida Júnior, em suas produções mais independentes (as chamadas telas regionalistas ou caipiras), põe de lado as idealizações consagradas pela academia. De par com produções acomodadas como “Pintura — alegoria” (1892) ou “Batismo de Jesus” (1895), ambas pertencentes à Pinacoteca, o pintor também se inclina para um realismo mais próximo das preocupações de Courbet, artista que admirava (NAVES, 2005).

Mesmo diante da versatilidade analítica de Naves, o consideramos inseguro quanto à liberdade criativa de Almeida Júnior, bem como de supor as influências presentes em suas faturas, porque insiste na dificuldade de se encontrar documentos contundentes que ratifiquem seus propósitos e suas relações com o mundo que o rodeava. Observa que o naturalismo era forte na literatura brasileira antes de o pintor se destacar com seus caipiras. Cita Emile Zola como um intelectual em evidência inclusive junto aos escritores brasileiros, como Aloísio de Azevedo, por exemplo. Entra na discussão de Antonio Cândido sobre Aloísio de Azevedo e as teses raciais do criador de *Germinal* em que a negatividade da natureza (nos países tropicais) pela sua força aterradora, ganha dimensão de antítese às virtudes da civilização, desenvolvida com menos impedimentos em climas temperados e frios. Como se o sol fosse um fator preponderante para manter ou afastar o Brasil do desenvolvimento social, aos moldes dos países europeus. Deixa claro que Almeida Júnior poderia estar a par inclusive dessas discussões. Mas de repente joga um monte de dúvidas sobre a formação do pintor:

E o que teria Almeida Júnior a ver com tudo isso? É praticamente impossível provar essas filiações, embora vários aspectos da obra e da biografia do pintor conduzam nessa direção. Almeida Júnior nasceu numa família empobrecida de Itu, no interior de São Paulo, e toda uma literatura — de Gonzaga Duque a Luís Martins — se esforçou em fazer dele uma espécie de protótipo de seus tipos caipiras, garantindo assim maior verdade a seu trabalho. No entanto, o artista esteve quatro vezes na Europa, parece ter estudado muito em sua primeira estada em Paris, conhecia consideravelmente a produção artística e intelectual francesa e em São Paulo conviveu com círculos acostumados a essas discussões, já que teorias como o naturalismo, o darwinismo social e o positivismo tinham livre trânsito entre eles. Sua sensibilidade para as injunções entre meio social, natureza e produção artística fica clara no que deve ser seu único texto publicado em vida, no qual não só aponta ‘(...) as dificuldades ex-

traordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira' quanto os entraves colocados '(...) pelo mau gosto muitas vezes intolerável do público'. (NAVES, 2005)

Em dissertação de mestrado sobre a relação das obras de Almeida Júnior com o espectador, Crivilin (2011) elenca questões subjetivas, aliadas a um novo recurso técnico que cria planos adicionais e amplia a relação com o observador, desafiando-o ao diálogo com o objeto. Inovação considerada grande avanço no processo criativo do pintor, se comparada às regras acadêmicas, já que provoca, segundo ela, a superação da passividade do espectador, o que é tido como uma invenção dos modernistas. Para chegar a este ponto de interpretação, Crivilin passa, em sua revisão bibliográfica, por leituras objetivas dos principais estudos acadêmicos sobre o ituano, artigos e teses, e destaca aspectos pertinentes a cada um deles para ver o quanto se percebeu de modernidade nas obras do criador do Caipira Picando Fumo, inclusive sua relação com a fotografia. Ela afirma que a maioria dos estudos gira em torno do aspecto biográfico, da qualidade técnica da produção e do levantamento histórico documental e comparativo, sem se preocupar com o conteúdo formal em si, que é o seu foco de estudo. A crítica destaca a dissertação de mestrado de Lourenço, reproduzida em parte no livro editado pela Pinacoteca de São Paulo, considerado uma referência importante para se conhecer a fundo o universo de produção de Almeida Júnior. Porque além dos estudos da própria Lourenço, então curadora da exposição do centenário de morte do pintor, realizada pela Pinacoteca do Estado, e de outros artigos de especialistas no assunto, o livro traz uma coletânea de recortes de jornais com notícias sobre o ituano, documentos que são até hoje as principais fontes primárias de pesquisa sobre sua vida e obra.



J. F. ALMEIDA JÚNIOR: *Menino*, 1882.  
Óleo sobre tela, 80 x 56 cm.

Em essência, Crivilin analisa em Almeida Júnior um aspecto relevante que estabelece um novo dinamismo na relação entre observador e obra. Apontamos como exemplo *O Garoto (acima)*, tela produzida em 1886, em que um menino aparece rasgando a tela, como se a tivesse atravessado, e olha diretamente para fora dela em busca por alguém que note sua presença. A leitura que Crivilin faz pode ser transferida aos caipiras mais conhecidos, que também clamam por uma interação com o ambiente externo, seja pelo enquadramento, seja pela posição do personagem retratado, sempre em ação: picando fumo, negaceando, ou ainda com o trabalho de amolação interrompido, o que pressupõem que alguém, naquele momento, o interrompeu, no caso, o observador. Há um esforço para enfatizar a interlocução entre sujeito e objeto, inclusive pelo gerúndio usado nos títulos. A crítica em questão nos apresenta, assim, um novo plano nas obras que não havia sido percebido e analisado. É uma engenharia de valor excepcional, mas que está relacionada à ideia de forma e não de conteúdo. Essa questão do jogo de cena também é tratada por Pitta (2013), que vê *O Derrubador Brasileiro* enquadrado teatralmente, com luzes direcionadas e postura do personagem pensada para provocar o observador.

A luz molda os volumes, descreve e destaca os elementos que podem ser identificados como mais característicos da composição e, sobretudo, produz um efeito de concentração, identificando ao espectador o momento específico “capturado” pelo artista, bem como o foco principal dessa ação. Nota-se algo semelhante ao recurso cênico da iluminação teatral, em que holofotes privilegiam a presença em primeiro plano dos protagonistas de uma cena (PITTA, 2013, p. 13).

Pitta desenvolveu um estudo extenso sobre Almeida Júnior e o descobre repleto de influências, decorrentes de sua experiência em um momento riquíssimo para as artes plásticas nos principais centros culturais da Europa, onde esteve em várias fases de sua carreira. Ao dar uma dimensão de *O Derrubador Brasileiro, sob essas múltiplas relações*, trata a obra com tamanha amplitude que as possibilidades extravazam o limite de qualquer enquadramento único. Observa, por exemplo, que a obra não teria a mesma intensidade emocional dos caipiras típicos, como *Caipira Negaceando, Caipira Picando Fumo e Amolação Interrompida*. Segundo ela, carrega uma carga de idealização, característica do período no Brasil, em que se discutia nas instituições uma fórmula para compor uma síntese do país. Não deixa de evidenciar aspectos que relacionam *O Derrubador Brasileiro* a uma percepção comum na época que se tinha dos trabalhadores livres, como sendo vadios e desinteressados pelo trabalho. Ou seja, seria um trabalhador fora do controle e do rigor do sistema econômico vigente. Nesse sentido, vê aspectos técnicos que o pintor ituano se apropriou dos movimentos europeus de vanguarda, mas sem se prender aos fatores ideológicos de tais movimentos. “Como uma alegoria, a obra

embaralha as possíveis associações com questões da ordem do dia, da atualidade política ou social” (Pitta, 2013, p. 127) do Brasil.

O mesmo distanciamento de tais vanguardistas é enfatizado por Lourenço (2007), que separa a produção de Almeida Júnior por temas, como a religiosidade, a velhice, fase infantil, a mulher, os caipiras etc, e tenta analisar cada uma de suas fases e suas interfaces com a história da arte, expondo os trabalhos às discussões conceituais. Em relação ao *O Derrubador Brasileiro*, especificamente, depois de descrever a tela, afirma:

Almeida Júnior joga, pois, com a ambiguidade para valorizar a rotina, deixando de lado o viso estafante, que se constata nos realistas franceses de prol. A posição separa-o do mestre Coubert, que morre no exílio, quando de sua estada parisiense. O autor de *Britadores de Pedra* imprime certa crítica à sociedade de então, pelas condições impostas ao trabalhador, eliminando traços fisionômicos, colocando-os de costas ou em posição forçada, valorizando o anonimato da posição obreira (LOURENÇO, 2007, p. 100).

Segundo Lourenço, Coubert estava muito preocupado com “a interpretação verdadeira do seu tempo, obtida por meio da observação e descrição exata dos costumes da época”. O que não teria relação direta com o ituano, que estabeleceu um determinado ambiente para o seu personagem, com alguma finalidade ainda desconhecida. O que não impede, segundo ela, de Almeida Júnior ter convivido em um mesmo ambiente por onde circulou o realista francês, de o brasileiro ter “tomado contato com suas ideias”.

Analisamos também o trabalho de Araújo (2014). O artigo por ela elaborado vai, em certa medida, na contramão dos demais no que diz respeito à valorização do caipira típico. Reconhece sim a importância da produção regionalista de Almeida Júnior, mas destaca que esta é apenas uma faceta de sua vasta obra. A pesquisadora enfatiza a relação de Almeida Júnior com o mundo social que o cerca e cita outros artigos que tratam da dinâmica do pintor e sua sintonia com as novas ideias sobre arte. A autora segue, porém um caminho árido e provocador ao supor que Almeida Júnior foi, além de grande pintor, um grande marqueteiro de si mesmo ao se apropriar da visão que se tinha do caipira em questão, um ser pacato e tímido, como se essas fossem as próprias características. “Confundi-se o homem com a obra, o objeto com o obreiro - concepção que foi sendo difundida ao longo das décadas sem qualquer filtro crítico”. Ou melhor, como se ele tivesse se apropriado do caipira, “um incômodo adjetivo”, apenas para usá-lo como referência de si mesmo e, assim, se promover. Enquanto, na verdade, segundo a crítica, o pintor era “um indivíduo sociável, produtor de uma obra economicamente rentável e politicamente bem relacionado”. Para Araújo, os caipiras típicos foram



apenas uma concessão aos seus conterrâneos, sem qualquer envolvimento emotivo profundo com os mesmos, porque nesse período o criador de *Partida da Monção* já vivia no bem bom da burguesia, com suas encomendas de quadros feitas a peso de ouro e se sentia completamente inserido no contexto urbano dos grandes centros (Rio, São Paulo e Paris).

Ele conduziu sua trajetória de maneira a edificar uma imagem de artista experiente, premiado e habilidoso. Tornou-se um dos pintores mais cobiçados da segunda metade do século XIX, transformando-se em ícone da civilização paulistana. A percepção da obra almeidiana, desconectada de habituais pré-conceitos estilísticos e amarras conceituais, permite o encontro de um Almeida Júnior atuante socialmente, estudioso voraz de suas possibilidades, agente cultural da Paulicéia e trabalhador perspicaz (ARAÚJO, 2014).

No entender de Araújo, toda a história de um Almeida Júnior caipira (do mato) e preocupado com o homem da terra, portanto, não se sustenta. Mais grave: não passa de mito que se projetou no tempo e se consolidou na história por intermédio, inclusive, dos grandes críticos brasileiros da arte produzida no século 19, como uma verdade inquestionável. O ituano, para ela, está em outra ceara, mas viu na rotulagem um excelente recurso para construir sua fama, porque sabia como ninguém o caminho das pedras para ganhar destaque nos jornais, levar pessoas influentes a suas vernissages e fazer dinheiro.

Almeida assistiu à divulgação de textos que ensaiavam sua fama caipira. A conformação do mito, por mais contraditório que possa parecer, ocorreu sob sua vigilância, já que os primeiros ensaios datam do século XIX. São pequenos artigos publicados em jornais de São Paulo, Itu e Rio de Janeiro. Tais fontes nos revelam como a áurea caipira já teria sido criada em torno do pintor décadas antes dos escritos modernistas, que enfatizariam este rótulo. Por que permanecemos vendo Almeida Júnior como um caipira e não apenas como um pintor de caipiras? (ARAÚJO, 2014)

Segundo a pesquisadora, Almeida Júnior percebeu a importância da imprensa e soube cativar jornalistas para promover tudo o que realizava ou conquistava: estudos, premiações oficiais, exposições, *vernissages* e venda de telas, como se fosse um artista em constante formação e integrado à dinâmica do mundo. Colecionador de “honrarias outorgadas pelas instituições oficiais”, ele sabia como ninguém que tais reconhecimentos eram valiosos, pois funcionavam como “selos de garantia da boa qualidade”, que o “destacava entre os inúmeros artistas que atuavam no Brasil”. A relação visceral com a imprensa também é observada por Lourenço (2007), que notou o quanto os jornalistas adoravam tratar de questiúnculas pessoais e intrigas domésticas dos pintores para chamar a atenção e fomentar negócios:

No caso de Almeida Júnior, a pintura ganha visibilidade e, ao lado da vida, também publicidade, desvelando para o público o trágico fim bibliográfico, o entorno doméstico, e a privacidade no fazer, causando frisson. Os jornais noticiam boatos sobre episódios novelísticos, até talvez para configurar intimidade e vender obra [...] (LOURENÇO, 2007, p. 197).

Com o tempo, a própria história das artes plásticas foi sendo contada para que a aposta de Almeida Júnior fizesse sentido, numa combinação aparentemente natural de vários fatores que estão longe de uma conformação espontânea, sem interferências sutis e arbitrárias de seus autores. Como se tivesse havido, na elaboração de Araújo, em certa medida, o amoldamento da história do Brasil a partir da produção do ituano, no que diz respeito ao caipira típico e ao desenvolvimento da arte nacional.

Se os índios foram exaltados pela oficialidade oitocentista, Almeida Júnior encontra no povo simples do interior uma alegoria para a gênese da sociedade paulistana. A temática era brasileiríssima, assim como sua luz. Mais do que um emblema nacional, o ituano pintara um homem verdadeiro sob uma claridade tropical quase palpável. O caipira era o símbolo da brasilidade, o brasileiro em sua essência. Onde haveria aquela luz e aquele tipo senão no Brasil? A observação da personalidade almeidiana não deixava dúvidas: era Almeida Júnior o modelo ideal de brasileiro (já que era ele mesmo um caipira) e artista (já que retratara os caipiras) (ARAÚJO, 2014).

Pitta segue, no quesito relacionamento com a imprensa, caminho similar ao de Araújo. Porém, dando maior abrangência ao horizonte artístico do ituano e sendo pouco mais conciliador quando trata dos críticos de Almeida Júnior, que o vêem como porta-voz natural dos paulistanos e dos caipiras típicos, reverenciados a partir de *Caipiras Negaceando*. Ela considera natural a pretensão de Almeida Júnior se posicionar socialmente em um grande centro urbano, no caso São Paulo, por se tratar de uma cidade com expressão econômica e política, o que demonstrava de fato posição estratégica, confirmadora de sua visão e habilidade para o auto-marketing. Mas também destaca sua preocupação com a busca de uma identidade, se não nacional, ao menos de São Paulo, o “caipirismo”, com potencial para projetá-lo nacionalmente, tendo por base as discussões a respeito do realismo/naturalismo.

São Paulo lhe deveria aparecer, ao que tudo indica, um mercado muito mais atraente e seguro para sua atividade profissional do que o Rio de Janeiro àquela altura dos anos 1880. Mas também suas convicções artísticas encontravam apoio e certo incentivo [...] São Paulo era também um meio cultural que cada vez mais exigia a presença de artistas, fossem para contribuir com o anseio de modernidade e representação – para o qual os retratos são o maior exemplo, mas que também desenvolvia, em consonância com o que acontecia na trajetória do artista um interesse por temas e assuntos ligados a representação dos habitantes típicos dessa localidade. A esses tipos seria atribuído um papel central na construção de sua autoimagem [...]. (PITTA, 2013, p. 97)

No balanço das análises, é possível supor que Almeida Júnior era um artista essencialmente caipira, que conseguiu reproduzir isso em sua obra, sem ficar preso a estereótipos e nem usar sua real condição, de artista bem sucedido e integrado à elite intelectual e financeira, como recurso falseador de sua própria identidade. Porque não retratou apenas aqueles personagens típicos, representados em *O Derrubador Brasileiro*, *Amolação Interrompida*, *Caipira Negaceando*, *Caipira Picando Fumo*, entre outros, mas também parcela expressiva da própria burguesia paulista dos oitocentos, presa à tradição rural do Vale Médio do Tietê, como o próprio Prudente de Moraes, primeiro presidente civil do Brasil, nascido em Itu. Todos caipiras por excelência. Essa outra faceta caipira, que abarca toda uma sociedade, se encontra, por exemplo, nos retratos, citados por Pitta. Nem por isso deixou de se aproveitar da abertura dada por aqueles que estavam dispostos a enaltecer o seu trabalho, o que pode ser entendido com sua capacidade para aproveitar as oportunidades abertas pela imprensa para reverenciá-lo. Considerada a abrangência da questão, o pintor ituano, para Percin, compôs uma verdadeira ontologia do universo caipira, como seus vários tipos e particularidades, distribuídos pelas mais diversas camadas socioeconômicas e culturais do estado, o que vai além de visões simplificadoras sobre identidade nacional, automarketing ou simples pintura de gênero.



*Dr. Prudente de Moraes*, sem data, ost, Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Tendo em mãos os estudos apresentados nesta revisão bibliográfica, que abordaram muitos aspectos comprobatórios da grandeza artística de Almeida Júnior e sua disposição para dialogar com as tendências artísticas que provocavam a Europa do período, fica difícil aceitar opiniões afirmando que ele preferia manter-se alheio às polêmicas ou, por alguma contingên-

cia a ser revelada, no limite das exigências formais da academia, sem se perturbar com questões conceituais. Como se ele apenas arriscasse, conforme a conveniência, a pitadas de ousadias esparsas ou fosse apenas um jogador pertinaz. É fato também que as análises apresentadas se prendem muito ao estereótipo de caipira, do homem pobre do mato, desconsiderando sua amplitude antropológica do conceito e a diversidade socioeconômica dos pertencentes a essa cultura. Esquece, por exemplo, que caipiras podem ser também os integrantes da própria elite paulista, que se desenvolveu desde a origem da formação social do Vale Médio do Tietê, e que todos os níveis sociais e econômicos da região estão mergulhados nessa essência cultural. No confronto com a leitura em questão, podemos citar, como fez a própria Araujo em seu artigo, o livro Almeida Júnior: sua vida, sua obra, de Silva (1946), cujo conteúdo é confirmado por Azevedo (1985). Em tais obras temos um contato mais sincero com o artista e sua formação, apesar do tom nostálgico e um tanto quanto idealizado da realidade. Independente da profundidade desses estudos, o fato é que estão em busca exatamente da relação de Almeida Júnior com o universo do caipira que o projetou e isso não dá para ser tratado como questão menor ou paralela.

Entendemos que tais estudos, apoiados sobre o território da hipótese, tenham uma razão de ser, já que, como tudo indica, conscientemente ou não, Almeida Júnior permaneceu mesmo, ao longo de sua vida produtiva, em um campo relativamente equidistante das correntes artísticas que se entregaram de corpo e alma à idealização da realidade – no caso do Brasil – e dos movimentos que se lançaram às novas descobertas estéticas e de crítica social, na contra-mão do fazer artístico institucionalizado, como é o caso da vanguarda europeia. Mas isso não significa que ele não absorveu as teorias que estavam sendo discutidas nessas searas e nem que suas obras precisem ainda hoje ser analisadas pelo prisma da suposição. Porque na Europa, onde se desenvolveu o espírito da liberdade criativa, as discussões sobre forma e conteúdo se davam a céu aberto. Não eram questões que corriam à socapa, clandestinamente (BOURDIEU, 2010).

É mais do que sabido que o pintor brasileiro incorporou conceitos de ruptura à tradição, só que deu a eles tratamento sóbrio e cauteloso, equilibrando tendências em uma mesma obra, como registrou Pitta (2013). Supomos até que o criador de *Amolação Interrompida* não tenha se deixado contaminar pelo fervor ativista dessas correntes, não só por uma questão de caráter, mas porque de fato não via sentido em se envolver pessoalmente em polêmicas a ponto de orientar suas faturas pelos novidadeiros. Talvez essa tenha sido uma posição estratégica, o que, de certa forma, está em sintonia com a tese de Araújo. Entendemos, portanto, que Almei-

da Júnior preferiu manter-se fiel às orientações acadêmicas no que diz respeito à construção pictórica, sustentada no domínio técnico do figurativo, deixando sinais claros de que estava a par de tudo o que acontecia ao seu redor.

Seguindo as formulações desenvolvidas acima, a partir da leitura dos trabalhos citados, as dúvidas sobre a grandeza ou não de Almeida Júnior enquanto artista persistirão ad infinitum se a pesquisa de quem se aventura nesse terreno ficar presa a informações objetivas ou a necessidade de documentos históricos comprobatórios da conduta do autor. Preferimos, nesta dissertação, supor que suas escolhas foram de caso pensado, porque Almeida Júnior precisava garantir a própria sobrevivência e manter-se em evidência num sistema de relações sociais ortodoxas, pois havia galgado espaço privilegiado, como nome de referência incontestado junto à elite econômica e social do Rio de Janeiro e de São Paulo. Vale enfatizar que a sociedade imperial brasileira e, por que não, republicana, era ainda mais conservadora que a francesa, que já havia, nessa fase, incorporado as vanguardas. Talvez este seja o motivo de ele não ter explorado de maneira explícita, mas sutil, as influências da boemia europeia. Lembremo-nos de que estamos falando ainda do período pós-baudelaireano, de uma Paris culturalmente efervescente, com grandes transformações ocorridas e em andamento. A turbulência em torno dos salões era gritante. Via-se, pois, se avolumar à sua margem uma nova onda de artistas descontentes com as regras estabelecidas, que deram vida, inclusive, ao salão dos excluídos (BOURDIEU, 2010). Com base em tudo isso, não há dúvidas de que, cautelosamente, assim que pode, Almeida Júnior cumpriu sua função, de produzir um material substancial em sintonia plena com seu tempo e não seriam apenas os aspectos estilísticos a colocar em dúvida sua importância como renovador das artes no quesito conteúdo crítico. Os caipiras que permeiam a maioria dos seus trabalhos chamam a atenção por representarem um universo de riquezas incomensurável que ele conhecia em profundidade. Não há dúvidas também de que o ituano soube expor a dicotomia cruel de ordem estrutural que separava o homem simples do mato do homem da vida organizada nas cidades e nas fazendas (todos caipiras); na sutileza, colocou carga dramática em seus personagens, sem com isso gerar polêmicas que pudessem comprometer-lo. No jargão popular, podemos dizer que foi um homem que viveu “acima do muro”, por isso também acabou sendo alvo de muitas críticas.

O suposto engessamento social de Almeida Júnior, ou sua postura interesseira, como afirma Araújo (2014), teria pouco ou nenhuma importância se sua produção nos abastecesse de elementos que estão em outro campo de entendimento. Deixemos que suas obras falem a que vieram. Sem dúvida que é pertinente termos todas essas informações em mãos, no entanto,

elas não podem ser determinantes na análise ou no resultado final de um estudo que avance para a obra e faça com que ela provoque reflexões justificáveis por si mesmas.

Inserimos nos próximos capítulos a filosofia para que possamos enfim dar um passo à frente dos fatores que bloqueiam as análises sobre a obra e limitam a fatura ao campo dos paralelismos, suposições e enquadramento. Não se trata, neste exercício, de julgar as escolhas feitas pelos estudiosos de Almeida Júnior para dimensionar a abrangência e a riqueza técnica e tudo o que o pintor produziu. Nem supor que os críticos apresentados alimentem qualquer incoerência em tais análises e conclusões. A proposta que segue circula em torno das discussões relativas às teorias estéticas e filosóficas que possam dar mais autonomia ao objeto, libertando as obras para que revelem os seus enigmas, independente da pretensão do artista, e fazer com que o conteúdo estético percebido se relacione com mais força e desenvoltura com o seu tempo histórico, uma vez que cada obra de arte nasce mergulhada em um caldo de cultura específico (entendido aqui caldo de cultura como mistura de elementos culturais que compõem um meio social propícios a formação de fatos, tendências, visões de mundo) que precisa ser melhor conhecido e levado em consideração se quisermos compreender em que medida essa realidade foi mimetizada ou não no conteúdo sedimentado (ADORNO, 1970).

## 6. METAFÍSICA DA MORAL

Vale o esforço de uma retrospectiva para estabelecermos um ponto de referência que nos oriente sobre a moral Kantiana. É um período de mudança de paradigma, em que o universo deixa de ter uma lógica de fácil compreensão, a cosmologia grega ganha nova dimensão e o indivíduo se eleva no contexto da interpretação do mundo para se tornar a essência de um sistema de pensamento que busca a verdade dos fenômenos, bem como passa a ser o senhor absoluto no que diz respeito à sua conduta pessoal.

As obras *Crítica da Razão Pura*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Faculdade do Juízo*, produzidas por Immanuel Kant (1724 – 1804), em sua fase madura, são consideradas basilares para o pensamento moderno, pois é aquele que condensa toda uma fase de reflexões a respeito do “Eu” inaugurada por Descartes (SCRUTON, 1981). A primeira trata do limite do conhecimento no plano da razão. O segundo se volta para a conduta humana e a relação entre os homens, assunto que será desenvolvido também em obra posterior: *A Metafísica dos Costumes* (2003). O terceiro avança para a estética e o domínio da arte, onde pensa o gosto, o belo e o gênio. O pano de fundo de todos os seus estudos é tentar construir um método de conhecimento humano que supere o pensamento grego e cristão, para os quais a inspiração ao entendimento das coisas está fora do homem. Ou é cosmológica ou divina. Simplificando, os gregos se baseavam na certeza de um universo harmônico, com partes integradas e orgânicas. A partir da contemplação e da sensibilidade peculiar de cada pessoa seria possível compreender a organicidade do mundo, como funciona a engenharia da natureza, e ter acesso à verdade, pois o conhecimento estaria explicitado nessa ordem. Aristóteles explica em *Ética de Nicômaco* (1991) que para o homem chegar a esse estágio precisa agir com bondade, temperança e determinação, justiça e nobreza, exercitando sua razão segundo suas habilidades. E, como Platão, a busca da verdade é uma obediência ao bem. Portanto, é só se entregar ao observar atento das coisas para conhecer-se a si mesmo e o mundo que o rodeia, sem a necessidade de qualquer outra prática, que as partes desse aparente quebra-cabeça se juntam e revelam um todo em sua formidável beleza. Assim, tudo, a partir do momento em que o homem se encontra no quebra-cabeça e a harmonia se revela, convergirá para o bem e para a felicidade, que é a finalidade do universo.

Se, pois, para as coisas que fazemos existe um fim que desejamos por ele mesmo e tudo o mais é desejado no interesse desse fim; e se é verdade que nem toda coisa desejamos com vistas em outra (porque, então, o processo se repetiria ao infinito, e

inútil e vão seria o nosso desejar), evidentemente tal fim será o bem, ou antes, o sumo bem (ARISTÓTELES, 1991, p. 5-6).

O processo de educação do homem, para que se torne capaz de perceber as maravilhas do universo, passa pelo adestramento. “[...] adestrado e acostumado, passando depois o seu tempo em ocupações dignas e não praticando ações más nem voluntária, nem involuntariamente, e se isso se pode conseguir quando os homens vivem de acordo com uma espécie de reta razão e ordem [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 241). Sendo assim, se tornará um homem virtuoso, intelectual e moralmente. A primeira qualidade dependerá do ensino e aprendizado, a segunda, do hábito. Com um detalhe, ao mesmo tempo em que a virtude moral não surge em nós por natureza, “nada do que existe naturalmente pode formar um hábito contrário à sua natureza” (ARISTÓTELES, 1991, p. 29). É a evidência grega para explicar que o desenvolvimento do dom de cada um está em seguir a natureza que, por sua vez, está em cada um de nós. A ética nessa perspectiva epistemológica é coerente com a visão de mundo predominante naqueles tempos, qual seja, vive bem aquele que cumpre com excelência a atividade para a qual foi criado, rico ou pobre, senhor ou escravo. Trata-se de uma ética do ajuste à ordem estabelecida, porque para o todo funcionar bem basta que cada um faça a sua parte, onde quer que esteja posicionado na hierarquia social, seguindo o próprio dom, que é a qualidade intrínseca ao indivíduo e natural. Explica Barros Filho (2013) ao tratar do pensador: Se você cumpriu com sua finalidade cósmica; se você foi vento que venta, maré que mareia, sapo que sapieia, como, enquanto homem, pode saber sua finalidade nessa engenharia. Se no mundo não há nada inútil, você tem de se conhecer bem. Sabendo seus atributos se conhecerá a si mesmo e saberá se colocar no mundo, porque o que há em você de melhor é a sua finalidade, são dons naturais, a sua vocação. Esses dons, para o filósofo grego, são o mesmo que virtude.

Para o grego, a dignidade moral é viver bem, o que está relacionado ao desenvolvimento das próprias virtudes. Eu não conseguirei viver bem se não colocar minhas virtudes a serviço da minha vida e desenvolvê-la bem. Buscar a excelência nisso. Este é o sinal, a mensagem cósmica que me aponta qual é o meu lugar no universo. Se virar as costas para o universo ficarei à deriva. Se não buscar as minhas virtudes, se não as desenvolver, serei um fracassado, pois não terei cumprido a minha finalidade (BARROS FILHO, 2013).

Aristóteles diz categoricamente que o homem com maior potencial de alcançar a felicidade é o filósofo, pois está melhor preparado para perceber as nuances do universo e compreender a finalidade das coisas, o telos. O conhecimento deve partir da finalidade das coisas, daí seu fundamento teleológico. “Ora, como são muitas as ações, artes e ciências, muitos são



também os seus fins: o fim da arte médica é a saúde, o da construção naval é um navio, o da estratégia é a vitória e o da economia é a riqueza” (ARISTÓTELES, 1991, p. 5), da vida política, é a virtude, e assim por diante.

Para Kant, no lugar do universo finito e ordenado, entra o universo infinito e desordenado, sem um fim em si, que não seja aquele dado pela razão humana, que só pode ser estudado se for observado em partes, já que não há harmonia evidente ou implícita entre elas de antemão. Ou seja, não há uma harmonia dada à espera apenas do homem capaz de percebê-la. Há em Kant também um entendimento diferente sobre o procedimento para se chegar à verdade das coisas em relação ao que propunham os empiristas ingleses David Hume e John Locke, que acreditavam apenas na experiência como único caminho. Discutir conhecimento passa a ser discutir a capacidade do homem de produzi-lo. Dentro desse universo kantiano não funciona mais a ética do ajuste social para se fazer cumprir uma determinação cósmica, como se as coisas fossem assim mesmo como são, bastando aos mortais apenas cumprir seus respectivos papéis, desenhados pela providência, bem como não basta a investigação, a empiria, já que a observação direta não explica nada sem a mediação dos fenômenos e o tratamento conceitual para a construção do conhecimento fenomenológico, que se dá, antes da investigação posteriori, no plano da razão, da reflexão a priori (KANT, 1995). Coloca, então, uma barreira nesse processo concebível pelos gregos, de razão intuitiva, e se estranha com o que propunha os racionalistas e empiristas, de conhecimento exclusivamente intelectualivo ou apenas investigativo. Separa os noumenos dos fenômenos, restringindo o conhecimento aos fenômenos e nos distancia da coisa-em-si (noumenos), que não pode ser conhecida racionalmente.

Saber o que são as coisas obriga, pois, ao concurso da sensibilidade e do entendimento. Mas a coisa, tal como a conhecemos, não é simples imagem de algo real. A coisa, tal como se pode compreender graças às faculdades que o homem possui, é a coisa na medida em que me aparece; i. é, dada pelas formas da sensibilidade — o espaço e o tempo — ou seja, é o fenômeno (KANT, 2001, p 13).

Com isso, retira do cosmos a verdade, que poderia, segundo seus antecessores, ser alcançada a partir da observação direta ou da experiência, e volta o conhecimento para o interior do homem. Com Kant ganha força a ética a partir das relações humanas, da vontade dos homens, ganha força o conceito de humanidade e constitui-se a sociedade civil. Se o universo não é finito e ordenado, não há causa final e, conseqüentemente, as coisas não existem em função de uma finalidade natural, sendo o homem o único fim da natureza. Com a cultura o

homem coloca fins a si mesmo e a sua aspiração encontra fins para si mesmo mais elevados do que a própria natureza por meio da liberdade.

Para que servem todos esses precedentes reinos da natureza? Para o homem e para o diverso uso que a sua inteligência lhe ensina a fazer de todas aquelas criaturas: e ele é o último fim da criação aqui na terra, porque é o único ser da mesma que pode realizar para si mesmo um conceito de fins, assim como, mediante a sua razão realizar um sistema de fins a partir de um agregado de coisas tomadas de modo conforme a fins. (KANT, 1995, p. 267)

Pois é o homem que decide as condições materiais da vida. “A sua existência possui nele próprio o fim mais elevado, ao qual, tanto quanto lhe for possível – pode submeter toda a natureza, perante o qual ao menos ele não pode considerar-se submetido a nenhuma influência da natureza” (KANT, 1995, p 276). Para encontrar a verdade, terá de fabricar conhecimento. Para conhecer, terá de relacionar fenômenos, identificar nexos entre eles e fazer sínteses, cujas relações de causa e efeito devem ser dadas por ele mesmo (homem). Diante dessa nova realidade, não poderá mais ser passivo. Terá de agir, trabalhar para organizar o mundo em uma cadeia lógica de acontecimentos, gnosiologicamente. Pelo caminho oposto do pensamento grego, portanto, Kant estava interessado em saber quais eram os limites do conhecimento diante de um universo que não se explica por si mesmo, que só a partir da cultura faz algum sentido. Cultura que precisa ser compreendida em sua essência universal para que ela possa instituir ordem e concórdia na natureza. O conhecimento alcança assim uma dimensão eminentemente humana. Kant estabelece uma gigantesca inversão de valores e o prazer contemplativo perde força para a necessidade e a dignidade do trabalho. Toda essa discussão permeia os três livros do pensador, mas é no terceiro, onde trata da Faculdade de Juízo Teleológica, que temos evidenciado os meandros dessa argumentação, que vai desembocar em *A Metafísica dos Costumes* (2003). Ainda na fundamentação desta, que seria um de seus últimos trabalhos, está sua defesa incondicional do homem como agente de si mesmo:

Pois coisa alguma tem outro valor senão aquele que a lei lhe confere. A própria legislação, porém, que determina todo o valor, tem que ter exatamente por isso uma dignidade, quer dizer um valor incondicional, incomparável, cuja avaliação, que qualquer ser racional sobre ele faça, só a palavra *respeito* pode exprimir convenientemente. *Autonomia* é pois o fundamento da dignidade da natureza humana e de toda a natureza racional (KANT, 2007, p. 79).

A busca da universalidade dos princípios morais para orientar a conduta humana ganha a condição de imperativo categórico, sendo a máxima mais conhecida a que distingue o homem como legislador universal e fim em si mesmo:

Segue-se igualmente que esta sua dignidade (prerrogativa) em face de todos os simples seres naturais tem como consequência o haver de tomar sempre as suas máximas do ponto de vista de si mesmo e ao mesmo tempo também do ponto de vista de todos os outros seres racionais como legisladores (os quais por isso também se chamam pessoas). Ora desta maneira é possível um mundo de seres racionais (*mundus intelligibilis*) como reino dos fins, e isto graças à própria legislação de todas as pessoas como membros dele. Por conseguinte cada ser racional terá de agir como se fosse sempre pelas suas máximas, um membro legislador no reino universal dos fins. O princípio formal destas máximas é: // Age como se a tua máxima devesse servir ao mesmo tempo de lei universal (de todos os seres racionais) (KANT, 2007, p. 82).

No plano cristão, Kant rompe com a verdade revelada e submete toda a filosofia à razão pura e prática, deixando Deus de fora. Poe um fim ao fundamento teológico da ética. Entende que Deus é uma questão de fé, de coisas que não podemos demonstrar. Ética é a certeza de coisas que podemos demonstrar. Artur Morão sintetiza bem o distanciamento que é feito entre Deus e a ciência ao citar uma exposição do filósofo em determinada circunstância logo na apresentação do livro *Religião nos Limites da Simples Razão*:

A filosofia, no sentido literal da palavra, como doutrina da sabedoria, tem um valor incondicional; ela é, de facto, a doutrina do fim derradeiro da razão humana, o qual só pode ser um, ao qual todos os outros fins se devem acomodar ou estar sujeitos, e o filósofo prático perfeito (um ideal) é aquele que em si mesmo realiza esta exigência. A questão é se a sabedoria será infundida ao homem a partir do alto (por inspiração) ou alcançada mediante a força interior da sua razão prática. Quem concebe a primeira como meio passivo de conhecimento imagina a quimera da possibilidade de uma experiência suprassensível, que é uma contradição consigo próprio (representar o transcendente como imanente) e apoia-se numa certa doutrina secreta, chamada mística; esta é precisamente o contrário de toda a filosofia e, porque o é, erige (como o alquimista), dispensando todo o trabalho racional, mas penoso da indagação da natureza, a grande descoberta de se imaginar, ditosa, no doce estado do deleite (KANT, 2008, p. 3)

Comparativamente, Kant observa que uma sociedade de gatos e um formigueiro são iguais na pré-história e hoje. “Mas para o homem, o instinto não dá conta da vida, porque o homem vai além do instinto e tem vontade. E a vontade é a deliberação da razão da vida para além da sua natureza” (BARROS FILHO, 2013). Superar essa, digamos assim, falha genética, exigirá do homem aprender a viver ao longo da vida. A diferença do gato e do homem para Rousseau é a perfectibilidade. Ou seja, o homem se aperfeiçoará estudando e aprendendo. Leva 30 anos para ficar pronto. O gato já nasce pronto, tanto é que, como diz Barros Filho (2013), não existem escolas para gatos. A nossa fragilidade instintiva faz com que tenhamos de viver diferente dos animais irracionais e nos aprimorarmos dia a dia. Para a moral kantiana, vontade é a capacidade que temos de refletir sobre a vida e identificar a melhor das vidas possíveis que quere-

mos seguir. É a articulação da razão voltada para a própria vida, no intuito de suprir o que nos gatos está codificado geneticamente (BARROS FILHO, 2013).

Em Kant, a virtude não é o pleno desenvolvimento do talento natural. E não é a busca da excelência do talento natural que faz a dignidade de alguém. Para Aristóteles, indignidade moral é blasfemar contra o cosmos e contrariar os dons naturais. Para Kant é possível uma vida digna sem desenvolver os próprios talentos. Enquanto no pensamento grego, observa Barros Filho, a moral é um altar para a natureza, a maximização do que a natureza nos propõe, o pensamento moderno vê ao contrário, pois a natureza se traduz em pulsões, apetites e a moral se opõe a apetites que não o direcionam para o lado devido. A dignidade é uma questão de boa vontade. Qualquer talento natural pode estar a serviço do bem ou do mal, o que não dá dignidade intrínseca ao talento e não dignifica ninguém. Nada é bom em si. O que importa é a maneira como você destina seu talento e como vai decidir pessoalmente sobre o que fazer com esses seus recursos naturais. A decisão é que conferirá dignidade moral à sua existência. A dignidade moral tem como primeira característica o desinteresse. A ideia do desinteresse é fundamental para entender o descolamento da natureza. Quando você obedece a regras por interesse, você não saiu da moral utilitarista, não separou o homem do limite instintivo (BARROS FILHO, 2013).

Como ficou evidente, a ideia de trabalho para Kant é muito diferente da ideia de trabalho para Aristóteles. No mundo grego é recomendado exercícios para aprimorar talentos e não trabalho. Trata-se de um pensamento ético de índole aristocrática, pois quem tem talento é superior aos demais. Quem não tem talento deve viver a serviço dos superiores. O trabalho na sociedade grega é confinado às pessoas de menor talento, que por sua vez são menos dignas. Se nasceram para ser tocadores de cavalos, cortadores de árvores, devem desenvolver este dom e basta, contribuindo assim para que os homens de talentos sejam livres e atendidos em suas necessidades para filosofar, governar etc. Segundo Kant, o trabalho é exatamente uma escolha da pessoa com dignidade, e o que conta é a aplicação desse trabalho, que se torna um elemento apreciável e vital para si mesma e o coletivo. Se tem pouco ou muito talento, compete ao homem fazer coisas boas, no limite do que sabe fazer. Nesse sentido, o trabalho é redentor e enobrece o homem. Barros Filho (2013) diz que a emergência do trabalho como algo positivo vem na contramão da aristocracia grega e ganha peso com a ascensão da burguesia.

Pela ótica de Kant, o homem é responsável porque controla as variáveis da vida, por isso a responsabilidade de cada um de nós é grande, como é grande a nossa vontade e infinita as formas de satisfazê-la. Por isso, cada um estabelece o caminho a seguir que considerar me-

lhor, de acordo com sua liberdade e fundamentos morais (KANT, 2004). Por esta lógica, se não houvesse diferença entre vontade e desejo não haveria responsabilidade. Porque o desejo manifesta em nós sem que possamos controlá-lo. Mas a vontade negocia a possibilidade de satisfação e é racional. Eu posso desejar A e deliberar pela vontade contra A. O incrível nesse ponto é que a moral é um processo racional que só faz sentido, para o filósofo, se for à contramão do desejo, das pulsões, das inclinações do corpo. Só será uma moral segura se deliberar à contramão da natureza.

A razão determina imediatamente a vontade por uma lei prática, sem mediação de sentimento algum de prazer ou de dor, nem mesmo de um prazer ligado a esta lei, sendo tal faculdade, necessariamente prática como razão pura, a que lhe dá um caráter legislativo (KANT, 2004, p. 21).

Se para os gregos a natureza era um modelo a ser compreendido e exaltado, para a moral kantiana, a natureza é um inimigo a ser enfrentado. Certeza mesmo de agir bem o homem só terá se agir contra ela. “Só somos livres quando fazemos o que não queremos. Quem é regido pelas pulsões e desejos é escravo das pulsões e desejos. De livre não tem de nada” (BARROS FILHO, 2013). Kant fala sobre a liberdade para decidirmos sobre o que fazer das nossas vidas. A liberdade só aparece porque não somos escravos da natureza e nem do que esperam de nós. Porque somos livres, somos iguais. Alguns usarão competentemente a razão, outros não. No meio do caminho há o uso da liberdade para sabermos o que fazer com a nossa razão. Princípio kantiano: tratar igualmente os desiguais independentes da nossa desigualdade. Para os gregos era tratar desigualmente os desiguais. A humanidade surge a partir desse novo paradigma do pensamento moral: o humanismo ético. Porque pela primeira vez na história o homem apareceu pertencendo a um grupo só. Com a característica que nos faz a todos iguais. Todos nós temos a possibilidade de pensar e com isso identificar aquilo que nos é devido fazer. Todos nós fazemos parte da humanidade. Estamos descolados da natureza e podemos deliberar sobre nossas vidas. Transcender as nossas inclinações naturais: isso é a humanidade. O que reúne o homem no mesmo grupo é perceber que é livre em relação à natureza. A antropologia de Rousseau e os pensamentos filosóficos de Kant criam as condições para o surgimento dessa humanidade.

O homem é um ser que experimenta necessidades enquanto pertence ao mundo sensível, tendo por sua vez a razão como um mandato que não pode repelir nem deixar de cumprir, a saber: a de velar pelos interesses da sensibilidade e de formar princípios práticos em vista do seu bem-estar nesta vida e ainda, se for possível, na futura. Todavia não é ele materializado a ponto de permanecer indiferente a tudo quanto a

razão por si mesma lhe dita e de utilizar-se desta apenas como instrumento para a satisfação de suas necessidades como ser sensível. Porque se assim não fosse, de nada lhe serviria o dom da razão, que o eleva sobre a natureza animal; o mesmo só existe nele para desempenhar o ofício que no animal cabe ao instinto, não sendo então mais do que um meio particular de que a natureza se serviria para conduzir o homem ao mesmo fim a que destina os animais, sem lhe designar outro superior. (KANT, 2004, p. 50)

Na razão pura, Kant está preocupado em saber quais os limites da razão no processo de refletir sobre o conhecimento. Na razão prática, questiona, no que se refere à moral, sobre como devemos viver e conviver em sociedade. Preso ao método que desenvolveu para explicar como o homem deve agir para conhecer fenomenicamente a natureza das coisas, a partir de conceitos e da razão, somente em sua fase madura Kant reconheceu na arte um forte conteúdo para desbravar um novo terreno, entre a razão e a moral. Estaria na estética essa possibilidade de conhecimento intuitivo, subjetivo e sem conceitos. Esta terceira obra, por sinal, provocou nova ruptura no campo epistemológico, encabeçada pelos seus sucessores, possibilitando uma gama de novos entendimentos sobre o indivíduo e sua relação com a natureza a partir da arte. Discussão filosófica que fomentou um riquíssimo movimento artístico posterior: o Romantismo.

## 6.1. KANT E A ARTE

Ao tratar da faculdade do juízo (Kant, 1995), sua terceira obra da trilogia crítica, o filósofo surpreende o leitor ao saltar para uma nova dimensão da natureza humana. A faculdade de juízo é projetada para além das questões relativas à teoria e prática, ao racional e moral. Deixa a função de organizar categorias e estruturar proposições do sujeito com base em leis universais, e passa a estabelecer posições intrinsecamente antinômicas, ou seja, contraditórias. Porque o juízo de gosto não se funda em conceitos, por estar relacionado à intuição, e a intuição não tem competências para formar conceitos a fim de ampliar o entendimento do fenômeno, uma vez que não existe o conhecimento racional intuitivo. Para Kant, não há uma verdade universal sobre o gosto, sob o risco de se estabelecer disputas acerca da beleza por torneios e demonstrações lógicas para saber se algo é belo ou não. Há apenas a universalidade da beleza, como um sentimento, uma necessidade comum a todos. O enunciado cognitivo: todas as rosas são flores, é um juízo teórico baseado em conceito a priori e universal. Porque não precisamos estar diante de uma rosa para saber se ela é uma flor. Já a proposição todas as rosas são belas não pode ser sustentada sem uma investigação empírica. Sendo assim, é possível afirmar que o belo não é um conceito a priori. A qualidade ‘bela’ não se conecta a rosa automaticamente. Não há nada em rosa que a subordine à extensão adjetiva. Para provarmos isso teríamos de nos colocar diante de cada rosa e, assim, no contato singular e intransferível, percebermos se ela é bela ou não. Mesmo assim, ela poderá ser bela para uma e não para outra pessoa. Outro exemplo é o sabor, que pode ser aprazível ou não. Mesmo assim, sem haver concordância para se firmar uma possível verdade universal, por não se tratar de um conceito, não precisa haver disputa sobre isso, já que é possível conviver com as duas hipóteses ou tantas outras, de gostar, não gostar ou relativizar o gosto em função de percepções pessoais. Enquanto o juízo da razão e da moral opera sob leis e regras que não variam de homem para homem, de cultura para cultura e são universais, ao gosto, segundo Kant, não se deve exigir universalidade. Esta é a diferença entre um juízo de conhecimento racional, que pode ser estabelecido à priori, e o estético, que é sempre empírico. O subjetivismo, a idiosincrasia, nesse caso, é parte integrante do juízo. O juízo do gosto está, portanto, relacionado a inclinações de cada um, em questões privadas. Por isso, mesmo uma pessoa que não seja especialista em arte pode se posicionar diante de um quadro e dizer se acha a obra bonita ou feia, requintada ou pobre. A beleza não é nenhum conceito do objeto, e o juízo do gosto não é nenhum juízo de conhecimento. Kant afirma somente que estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as

mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e ainda, que sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado. Para ele, devido à universalidade da faculdade de juízo para o gosto e de sua condição de não estar vinculada necessariamente a conceitos, é um senso comum. É um sentido de prazer ou desprazer decorrente da manifestação do ânimo de cada pessoa. O gosto é definido como a “faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada, sem a mediação de um conceito”. O ajuizamento é dado a priori, porque depende apenas do indivíduo, em sua liberdade de fruição. É essa “comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito)” (KANT 1995, p. 142).

Somente onde a faculdade de imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e esse sem conceito translada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação [arte] comunica-se não como pensamento, mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins. (KANT, 1995, p. 142)

Quem observa a obra pode achá-la bela sem que haja qualquer tipo de interesse nessa relação. Achamos belo e pronto! É o tipo de beleza que nasce espontaneamente diante dos olhos do indivíduo e o encanta por si mesma. Esta mesma beleza pode sim, de acordo com o filósofo, provocar algum tipo de reflexão decorrente de algum aspecto, de alguma coisa inerente a quem a observa e estimular novos conhecimentos. Esta outra coisa pode ser “uma inclinação que é própria da natureza humana, ou algo intelectual como propriedade da vontade de poder ser determinada a priori pela razão” (KANT, 1995, p. 143). Em ambos os casos, tanto a coisa como o algo “contém uma complacência na existência de um objeto e assim podem colocar o fundamento de um interesse naquilo que já aprouve por si sem consideração de qualquer interesse.” (KANT, 1995, p. 143). São questões separadas. ‘Eu gosto’ e pronto. Além disso, a obra pode ter um valor especial para mim porque vejo nela uma referência a uma passagem da história que me interessa. Ou um personagem com o qual tenho afinidade ou curiosidade intelectual para conhecer melhor.

A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir da livre sensação, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial. (KANT, 1995, p. 151)

Kant destaca também a importância social do belo e a vontade que as pessoas sentem tanto de transmitir como de compartilhar o senso comum de beleza. Vê a importância do artis-



ta como agente tanto de criação do belo como de transmissão do mesmo. Essa relação com o belo seria então uma inclinação humana e um dos fundamentos da sociedade. Ou ainda: “Arte bela, ao contrário, é um modo de representação que é por si próprio conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade” (KANT, 1995, p. 151). Ao tentar equilibrar o juízo estético entre a razão, o entendimento e a moral e dar-lhe uma conformação segura para fins de entendimento sobre sua ambiguidade, Kant afirma que temos então uma faculdade de juízo simplesmente estética, de julgar sem conceitos sobre formas “que ao mesmo tempo tornamos regra para qualquer um, sem que esse juízo se funde sobre um interesse nem o produza” (KANT, 1995, p. 146). Por outro lado, temos também uma faculdade-de-juízo intelectual. É aquela que determina a priori para simples formas práticas “uma complacência que tornamos lei para qualquer um, sem que nosso juízo se funde sobre qualquer interesse, mas, contudo, produz um tal interesse”. (KANT, 1995, p. 146).

Na crítica da faculdade de juízo, Kant aproxima a natureza da moral. Apesar de não haver uma conexão direta a priori entre ambas as coisas, esta relação se estabelece no plano sensorial. Quando a arte se aproxima da natureza, como se fosse algo natural – ou seja, sabemos que ela é arte, mas nos parece ser natureza, ou melhor, natural, sem transparecer o esforço para produzi-la, como se as regras estivessem diante do artista e algemado seus ânimos –, provoca o observador a fazer essa relação do juízo estético com a moral, como se a natureza nos falasse com suas belas formas, sobre essa questão moral. A percepção do belo da natureza, nesse sentido, estaria para quem já tivesse sido treinado, em sua maneira de pensar, para o bem, ou está receptiva a esse tipo de treinamento. A única diferença é que o bem é condicionado a um entendimento a priori, a partir de conceitos e reflexões, e o belo não. O estético para Kant torna-se então uma conformidade a fins sem fim. Ou seja, aproxima-se da natureza, mas não é natureza. E pode nos provocar positivamente se a aceitamos como algo não artificial, que tenta apenas nos ludibriar com seus artificialismos. As belas formas da natureza nos provocam os sentidos, como uma linguagem cifrada nos modifica internamente e tem força superior a nós. Ele enumera inclusive sete cores, do vermelho ao violeta, e os respectivos sentimentos que provocam em nossos sentidos: ideia de sublimidade; audácia; fraqueza; amabilidade; modéstia; constância, e ternura. Kant diferencia arte como sendo algo produzido pelo homem mediante a liberdade. É nela que está os fundamentos de suas ações, para não confundi-la com produtos da natureza. A arte, no campo da estética, exige trabalho e habilidades

especiais, como uma segunda natureza construída a partir de matérias da natureza propriamente dita (KANT, 2004).

O gênio é aquele que constrói um produto de arte como sendo o primeiro, sem imitar ninguém e sem regra determinada, sem um conceito como fundamento, mas que elabora sua representação a partir de elementos que lhe inspire. O próprio artista não tem condições de descrever cientificamente como realizou sua obra, como se a própria natureza lhe descrevesse as regras. Original e inovador, o gênio está sempre orientado para dar vida a algo até então inexistente e que, ao surgir, nos eleva a uma nova percepção das coisas. Seus produtos devem ser modelos exemplares, como um padrão a ser seguido, como regra de ajuizamento. Por isso, vai sempre servir de base para a imitação aos artistas em fase de formação. Gênio deriva de *genius*, que quer dizer particular, guia, fonte inspiradora. É um talento que nasce e morre com ele, sem deixar herdeiros. Para Kant, a arte bela conduz a arte à posteridade, por meio de saltos evolutivos nesse universo de talentos e percepções. Mas a arte não nasce do nada. É fruto de trabalho árduo e dedicado, de formação e sensibilidade. A capacidade de produzi-la tem a parcela de dom natural, mas exige tempo de aprendizado, domínio de linguagem e de técnicas. O trabalho do artista não se desenvolve a contento sem a imaginação criadora, que movimenta o juízo do gosto em sua ambiguidade inerente para cumprir função estratégica na capacidade humana de se desenvolver e aprimorar o entendimento das coisas a partir da estética, mesmo sem se apoiar em conceitos. Trata dos atributos estéticos que dão “ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representação a fins, que permite pensar mais do que pode expressar, em um conceito determinado por palavras” (KANT, 1995, p. 160). Este é o salto proposto por Kant com o juízo estético, que passa a ser um grande aliado para o entendimento das coisas, mesmo não estando apoiado em conceitos.

Em uma palavra, a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, o qual se liga a uma multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecimento [...]. (KANT, 1995, p. 162)

Reconstituindo a leitura proposta anteriormente, se observamos os caipiras de Almeida Júnior pela ótica kantiana, o belo está na representação e conformidade com a natureza, naquilo que compraz universalmente, a priori, e pode ser comunicado livremente, sem conceitos. Nesse sentido, o gênio almeidiano estaria propondo um desafio à faculdade de imaginação do observador em um jogo incondicional, sem fim determinado, para que ele faça seu juízo esté-

tico sobre a obra que está apreciando. Essa relação seria a busca de um sentido comum e do assentimento daquilo que é apresentado. O indivíduo, segundo Kant, tem autonomia no juízo estético. É livre em sua avaliação, o que não descaracteriza o belo da obra nem a sensibilidade do sujeito, já que o juízo do gosto é particular e não pode ser imposto. Mas pode ser compartilhado socialmente, desde que não se imponha preceitos e regras, visto seu potencial comunitário. Visto também que nesse processo não se pressupõe nenhum entendimento sobre o belo, isso não impede que tal apreciação possa estabelecer conformidade com o mecanismo de conhecimento, promovendo-o. “Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos translada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento, mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins” (KANT, 1995, p. 142), ainda sem interesse. Mas depois que foi feito o juízo estético, nada impede que a ele seja ligado a um interesse, o que pode levar a reflexões sobre o objeto, seja por alguma interferência da percepção empírica, seja por algo intelectual, determinado pela razão.

A troca de sentidos, para Kant, faz parte da civilização. O belo é um polo irradiador dessa conduta de deleite, de gozo, cujo auge é a obra-prima. A comunicabilidade universal do objeto aumenta seu valor. Basta agora identificar onde se dá a passagem do sentimento do belo para o sentimento moral, já que não existe, para Kant, afinidades internas entre esses dois campos de percepção.

Este interesse indiretamente inerente ao belo mediante inclinação para a sociedade, e por conseguinte empírico, não tem contudo aqui para nós nenhuma importância, a qual somente vemos naquilo que possa referir-se a priori, embora só indiretamente, ao juízo do gosto. Pois se se devesse descobrir também nessa forma um interesse ligado ao belo, então o gosto descobriria uma passagem de nossa faculdade de ajuizamento do gozo dos sentidos para o sentimento moral; e desse modo não somente se estaria melhor orientado para ocupar o gosto conformemente a fins, mas também se apresentaria um termo médio da cadeia das faculdades humanas a priori, das quais tem de depender toda a legislação. Pode-se dizer do interesse empírico por objetos do gosto e pelo próprio gosto que, pelo fato de que o gosto se entrega à inclinação, por mais refinada que possa ainda ser, ele deixa-se de bom grado confundir com todas as inclinações e paixões que encontram na sociedade sua máxima diversidade e seu mais alto grau, e o interesse pelo belo, quando está fundado nele, pode fornecer somente uma passagem muito equívoca do agradável ao bom. Temos razão para investigar se esta passagem não pode ser contudo promovida pelo gosto, quando ele é tomado em sua pureza (KANT 1995, p. 144).

Essa passagem é desenhada por Kant com base no entendimento de que o fim último da humanidade é o bem comum. Nesse sentido, o belo também estaria embebido dessa missão de escoar sua energia para essa finalidade, de caráter moral. Uma relação que, no entender do

filósofo, não se daria por afinidade interna, explicável a partir da passagem do a priori para o campo empírico. O interesse pelo belo seria uma demonstração de boa alma, uma disposição para o ânimo favorável ao sentimento moral. Ou seja, a relação estaria no metafísico, gerado pelo prazer diante do belo natural, que aguça a intuição e a reflexão. Num primeiro momento, a relação seria um interesse imediato, a relação se desdobraria decorrente de uma maneira de pensar de todos os homens que se desenvolve também em decorrência do cultivo do sentimento moral.

Nós temos uma faculdade de juízo simplesmente estética, de julgar sem conceitos sobre formas e encontrar no simples ajuizamento das mesmas uma complacência que ao mesmo tempo tomamos regra para qualquer um, sem que este juízo se funde sobre um interesse nem o produza. Por outro lado, temos também uma faculdade de juízo intelectual, de determinar a priori para simples formas de máximas práticas (enquanto elas se qualificam espontaneamente para uma legislação universal) uma complacência que tomamos lei para qualquer um, sem que nosso juízo se funde sobre qualquer interesse, mas contudo produz um tal interesse. O prazer e desprazer no primeiro juízo chama-se o prazer do gosto; o segundo, o do sentimento moral (KANT, 1995, p. 146).

Assim, vai em busca da validade objetiva das ideias que nascem dessa relação, para que a natureza mostre os vestígios capazes de fundamentar essa concordância entre o belo e o moralmente bom. Isso se dá quando a natureza, com suas belas formas, fala figuradamente. Estabelece-se então uma relação estética e sem conceito com o juízo moral, baseado em leis objetivas. É um fim sem fim, cuja finalidade encontra-se em cada um de nós, quando associamos livremente a arte a uma ideia moral e ela está qualificada para esta relação. Porque a arte dispõe o nosso ânimo para ideias morais. O prazer comunicado pela arte, afirma Kant, não está apenas no campo do gosto e da simples sensação, mas tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva, quer seja, o prazer da reflexão.

Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação (obra de arte) que pertence à sua representação, mas por si só dá tanto a pensar que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido. (KANT, 1995, p. 160)

A arte expande, portanto, a possibilidade de entendimento de um conceito que possa estar no campo da crítica da razão pura ou da razão prática e estimula a reflexão sobre ele a partir da provocação dos sentidos. É nesse aspecto que entendemos a abertura da obra de Almei-

da Júnior, *O Derrubador Brasileiro*, para uma reflexão moral sobre o caipira representado na obra, como se déssemos um salto, a partir da provocação fomentada pelo juízo estético, para uma discussão comportamental, observando a relação do homem com a natureza, consigo mesmo e com a sociedade. Podemos sentir o peso da moralidade na representação, na relação homem/natureza, questão de altíssimo valor para o pensador de Königsberg. Vemos, portanto, a mesma obra de arte em todas as suas variáveis sobre o belo, a representação da natureza, sua comunicabilidade sobre um momento aprazível ou não. Mas não podemos ignorar seu potencial de extensão dos sentidos para este outro lugar, outra dimensão do entendimento da realidade. Vale inclusive repetir a citação kantiana feita anteriormente a respeito do desenvolvimento moral do indivíduo, que fecharia este ciclo da apreciação estética, sem conceito, que pode nos levar, a partir da intuição, a uma interpretação conceitual e racionalizada da obra:

Em verdade não se pode negar que, para fazer entrar no caminho do bem moral uma alma inculta ou degradada, seja necessário prepará-la, atraindo-a com a perspectiva da vantagem pessoal ou intimidando-a mediante abates; mas, apenas estes mecanismos, estes recursos tenham produzido algum efeito, então há necessidade de mostrar à alma o motivo moral em toda a sua pureza, porque não somente este motivo é o único que pode fundar um caráter, um modo prático e coerente de pensar segundo máximas invariáveis, mas ainda porque ensina ao homem sentir a sua própria dignidade, dá ao ânimo uma força que ele mesmo não esperava, para desfazer-se de toda a dependência sensível enquanto esta quer ser predominante e para encontrar na independência de sua natureza inteligível, e na grandeza de alma a que é destinado, uma farta compensação do sacrifício que realiza. (KANT, 2004: 114)

O motivo dessa parte do trabalho com os conceitos de Kant sobre o gosto, o belo e o gênio é destacar também que esta teoria fazia parte da formação dos alunos de artes do século 19 e, ao lado da estética hegeliana, compunha a base de uma visão de mundo e da importância da arte no contexto social. O conceito de gênio tinha um atrativo especial e era determinante para o jovem seguir carreira artística, pois esta característica era alimentada com entusiasmo por ser uma marca de distinção, estilo de vida exclusiva das pessoas iluminadas pelo talento. Não há dúvida de que, seguindo a lógica kantiana, o pintor itano era tido como gênio. Tanto é que a sociedade local o venerava e foi aclamado como exemplo a ser seguido. Em Piracicaba se deu o mesmo, impactando o imaginário de todos os jovens que o sucederam no aprendizado das artes plásticas. Só que em doses ainda maior, porque seus seguidores não o tinham apenas como um grande artista, mas também como um mestre e como um desbravador de novos caminhos para a arte. Os artistas, a partir dele, voltaram-se para a natureza que os rodeava em busca do belo. Tendo a arte como um veículo para transmitir o encanto escondido na paisagem e na convivência das pessoas com a paisagem, criando um ambiente social de troca de

sensações e descobertas, que se revelavam nos salões de artes, em exposições frequentadas por toda a sociedade local. Mas Almeida Júnior havia dado um passo ainda maior, que ainda era um mistério para a maioria daqueles que se deixaram influenciar por ele.

Nesse ponto, Kant nos possibilita um salto a Hegel, que será o motivo do próximo capítulo deste trabalho, por abrir um canal para tratar a estética a partir do conceito de espírito. De acordo com o filósofo de Königsberg, espírito, no campo da arte, significa uma força “vivificante no ânimo”. “Aquilo, porém, pelo qual este espírito vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, conformemente a fins, põe em movimento a força do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele” (KANT, 1995, p. 159).

## 7. SALTO PARA HEGEL

Guinsburg (2013, p. 51 a 74) afirma que o romantismo alemão ampliou o horizonte do conceito de gênio de Kant de tal forma, a partir dos pré-românticos Schelling e Novalis, tencionando para que avançasse além de suas possibilidades originais, definido pelo seu “porte ético, estético e metafísico, suprassumo da originalidade do indivíduo singular e do estado de entusiasmo”, mas nunca como uma ferramenta cognoscente. Os precursores do movimento acreditavam estar diante da possibilidade ímpar de superar o sistema kantiano, implodindo-o por dentro, por considerá-lo limitante ao ímpeto humano de tentar buscar os segredos do mundo e estabelecer relações com a natureza, a fim de revelar a engrenagem do universo, seus meandros, sem mediadores. O aspecto que mais provocava os pré-românticos eram o rigor instrumental e o percurso criterioso do método kantiano para se chegar à verdade dos fenômenos. Trajetória possível apenas a partir de conceitos, em um processo que não dá autonomia à intuição para ser um instrumento capaz de mergulhar sozinha na aventura de compreender a coisa em si. Porque Kant não concebia a intuição intelectual. A intuição atua, segundo ele, apenas na apreensão dos fenômenos, colocando-os no sistema racional para a reflexão.

Em certo sentido, esses pós-kantianos estavam tentando abrir uma porta de emergência na maquinaria crítica do mestre de Königsberg para respirar novamente a brisa cosmológica dos aristotélicos, como quem visa realimentar o pensamento grego e, quiçá, se reencontrar com o tempo mitológico, originário, com a coisa em si, com a natureza, sem ter de pedir licença para a lógica, para o racionalismo. Segundo Aristóteles, o olhar direto, atento e capaz poderia revelar as maravilhas do universo. Esta maravilha grega ou mítica (pré-grega), os românticos queriam conhecer na intimidade, sem a burocracia compartimentada, porém, fundamentada, do pai da revolução copernicana. Para os pré-românticos, seria o retorno à intuição intelectual.

“Talento originário para a arte, faculdade e dom inato, intuição e predestinação, o gênio tornou-se, no romantismo, o mediador entre o EU e a natureza exterior. A faculdade de representar artisticamente, isto é, de apresentar ideias estéticas, que Kant lhe atribuía, converte-se para a visão romântica, no poder intuitivo cognoscente (a *magie der Einbildungskraft* de Jean Paul), ao mesmo tempo, criador e expressivo, da imaginação poética, acima do conhecimento empírico – poder correlativo à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu, à originalidade e ao entusiasmo, e no qual se refletiria a profundidade, a elevação, a espiritualidade e a liberdade da vida interior” (NUNES, 2013, p. 61).

Ou ainda como afirma Bornheim:

[...] a intuição estética coincide para Schelling com a intuição intelectual. Essa permite a apreensão do Absoluto; e a intuição estética não é mais que a intuição intelectual tornada objetiva, concretizada na obra de arte. Assim, pela intuição estética abrem-se-nos as portas, concretamente, para o Absoluto (BORNHEIM 1985. p. 103).

A guinada para tentar conter esse vulcão foi dada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel, com sua obra *Fenomenologia do Espírito*, em que aponta, segundo, Andrade (2010, p. 75-96), o “espírito infeliz” dos seus contemporâneos (românticos). Infeliz por estarem em busca de algo que jamais alcançariam sem considerar os recursos e os procedimentos de um sistema racional cognoscente, o que gerava a eterna frustração pela impossibilidade de dar à razão dimensões não racionais. É o tipo de busca em vão, no entender de Hegel, porque o ferramental de investigação que eles propunham não era adequado, devido à sua fragilidade científica e à falta de método. Afinal, na linhagem de Kant, Hegel procurou estabelecer fundamentos científicos à filosofia exatamente a partir de um enquadramento do Espírito Absoluto, buscado pelos românticos. Entre a razão reta e a força do consciente cognoscente, em Hegel a consciência também ganha a dimensão de fenômeno (princípio que está em Kant, já que o homem, segundo ele, só pode conhecer a si mesmo enquanto fenômeno), vide sua obra principal, a própria *Fenomenologia do Espírito*. A diferença está, além da concepção metodológica para o conhecimento, no processo dinâmico do pensamento em direção ao que lhe é exterior. Essa relação se dá pela experiência da consciência fenomênica, sendo o espírito do sujeito, que ao guiar-se pela vontade absoluta da liberdade na busca pelo objeto do saber, se encontra consigo mesmo no outro. Espírito com espírito, fenômeno com fenômeno. Positivo com negativo. Eu e não-eu. Nesse momento, o mundo da coisa em si é tensionado pelo mundo do homem e a verdade da natureza é subsumida pelo espírito absoluto, incorporando-se à história dos homens. Estabelece-se um processo dialético entre o eu e o não-eu (tese e antítese) até se chegar a uma síntese, que vai proporcionar um novo salto de compreensão, em movimento contínuo. “[...] o resultado dialético é, portanto, o fundamento da consciência do objeto” (HEGEL, 1992, p. 18). O filósofo historiciza o conhecimento do mundo. História representada pelo espírito absoluto, onde se dá a experiência humana e o conhecimento do todo universal. Nessa dinâmica, os românticos são incorporados ao movimento histórico, sem Hegel ter de confrontá-los em suas particularidades.

A passagem anterior, em que fazemos apenas uma alusão ao romantismo, a partir dos estudos de Nunes e dos ensaios selecionados por Guinsburg (1985), é importante, apesar de um tanto quanto simplificada e incompleta, para que saibamos da existência de um campo de



estudo riquíssimo entre Kant e Hegel a ser melhor compreendido e que estará sempre à espreita em toda a história da arte e da filosofia como um portal de mistérios solto no espaço pestes a ser penetrado, de onde emana energia permanentemente para alimentar as contradições entre a realidade, a razão e a emoção. Basta lembrarmos de Arthur Schopenhauer, contemporâneo de Hegel, que construiu uma obra fabulosa para tratar do mundo como representação da vontade. Mas o que interessa neste trabalho de dissertação é a filosofia estética hegeliana e sua fundamentação no espírito histórico. Além disso, entre o classicismo e o romantismo, mesmo em sua fase romântica, os franceses do período de Almeida Júnior eram um tanto quanto classicistas (BORNHEIM, 2013, p. 76), à la Goethe, isso quer dizer que mesmo em sua fase mais aguda na Alemanha, o movimento romântico francês foi menos exaltado e ambicioso em sua pretensão filosófica de erigir um sistema de pensar suprassensorial.

Em seus estudos sobre estética, Hegel (1964) nos pega pelas mãos e vagarosamente nos ensina como perceber conceitualmente a essência do processo de construção de uma obra de arte para se chegar àquilo que Sócrates já chamava de alma, e como ela se manifesta em uma elaboração quando o artista alcança o seu objetivo: o ideal artístico (GOMBRICH, 1972, p. 61). O beabá tem basicamente três etapas, sendo a primeira a percepção do estado geral do mundo pelo artista, onde estão as condições para a ação individual. Na segunda, o artista busca uma unidade substancial entre os elementos que escolhe para a sua manifestação e introduz tensão entre eles, destacando as diferenças que vão estimular a ação. Por fim, ficam evidentes os aspectos subjetivos que recobram o equilíbrio da cena numa espécie de reconciliação pela ação. É um estado da natureza particular que recebe uma determinação do artista de exteriorizar algum conteúdo elaborado por ele, percebido por ele ou que nasce de sua sensibilidade e imaginação criadora, e ele, então, parte em busca do resultado em sua obra. Essa produção oferece um vasto campo de estudos, sendo sua mais importante tarefa (do artista) “encontrar as situações interessantes [relacionando natureza, história, pela percepção do artista], fazer com que apareçam os interesses profundos e importantes e o verdadeiro conteúdo do espírito” (HEGEL, 1964, p. 87). A luta para recompor o equilíbrio da cena, mesmo com a dissonância, é o busilis do gênio, que se dá no momento em que consegue, a partir da técnica, expressar com beleza a essência de seu propósito, como se o espírito alojado no interior da matéria bruta em tratamento aflorasse na superfície com o sucesso do tour de force da criação, harmonizando as partes (espírito do artista, espírito da obra e espírito do mundo), sem deixar de preservar a evidência do conflito.

Ora, a beleza do ideal reside precisamente no perfeito acordo consigo mesmo, na sua tranquila e impassível serenidade, ao passo que a colisão perturba esta harmonia do que é verdadeiramente real e moral, e introduz na unidade do ideal a dissonância e a oposição (HEGEL, 1964, p. 98).

O primeiro passo e o mais original se dá no momento da elaboração do desenho, que é, na teoria hegeliana, quando o artista se coloca diante de um milagre, já que suas mãos vão manejar a grandeza do espírito em questão, harmonizando todas essas tensões sensoriais. No livro II de sua Estética, Hegel explica a dialética do nascimento da obra, que é a subjetividade do artista se revelando e ganhando autonomia em um corpo independente (a obra), que vai se consolidar no mundo exterior. A subjetividade do artista ao se revelar penetra totalmente o exterior, “como uma objetividade que lhe pertence” (HEGEL, 1964, p. 19). A identidade da obra, ao se destacar no exterior, ganha vida própria e se isola da própria realidade para afirmar sua identidade (da obra) exterior, “deixando-lhe toda a sua liberdade” (HEGEL, 1964, p. 19). Segundo ele, “é a identidade (da obra) que liberta e afastada da existência no mundo real, se transformou em sentimento, em impulso do coração e da alma, em mediação” (HEGEL, 1964, p. 19).

A intensidade espiritual que está na obra passa por gradações e configurações distintas de acordo com o momento histórico, porque ela revela o estado de espírito de um tempo e as perspectivas do homem diante da natureza e de Deus. Para Hegel, a alma ou espírito que vivifica a figuração foi se desintegrando aos poucos de escola para escola artística, tendo seu ponto de partida na arte grega, quando as estátuas dos deuses do Olimpo se apresentam embebidas da essência divinal a ponto de a soberania de cada um deles não manifestar qualquer fratura entre o homem e Deus, num equilíbrio supremo em que o homem se faz Deus e senhor de si mesmo. No barroco, a secularização começa a ser percebida, com a arte expondo a necessidade de estabelecer contato com o altíssimo, já que a ligação entre o homem e as forças superiores foi rompida e se encontra fortemente abalada. O homem se sente desamparado em busca permanente de proteção e iluminação. O equilíbrio na obra (arte religiosa) se estabelece quando o espírito divinal se encontra com o espírito escondido na obra, que é o espírito da natureza, mas sempre revelando sua essência religiosa, no clima, na manifestação física, na adoração, nos símbolos. No romantismo essa mesma essência que vem do alto se espalha pelo todo da obra como o orvalho da manhã, por perder a solidez enquanto totalidade, se alojando nos detalhes e vivificando o conjunto dos elementos. Essência que pode ser recomposta pela infinidade de recursos técnicos desenvolvidos pelo homem para dar vida plástica a suas emoções e sentimentos. É aqui, no contexto da produção artística, e não da filosofia pura, como Kant

fez, que Hegel deixa a porta aberta para o vulcão criativo dos românticos. É um momento em que o artista e sua arte lutam para tentar preservar ou desafiar de alguma forma a magia proporcionada por Deus, como se tivesse havido um tempo em que o espírito divino esteve presente de fato na terra, entre os homens e, aos poucos, foi se volatilizando, mas precisa ser novamente capturado em sua inteireza. A arte moderna, por sua vez, perde o contato quase que definitivo com essa força religiosa superior, podendo reaparecer em qualquer circunstância e em intensidade imprevisível, porque este não é mais o seu ideal (HEGEL, 1996).

Como ensinava Sócrates, para Hegel, no ideal da arte a alma se manifesta, portanto, na superfície da obra. Nesse momento se dá a conexão entre a força interior do homem e a força exterior da natureza. Ambos se encontram na expressão artística. Ou seja, “a arte tem de proceder de tal modo que em todos os pontos da sua superfície o fenomenal seja olhar, sede da alma que torna visível o espírito” (HEGEL, 1964, p. 8). Quando alcança esse nível de realização, o artista chega à verdade manifesta, tendo a alma impregna todas as partes de sua obra. Alcançamos então o belo, pois o belo só existe quando a arte se revela uma unidade subjetiva das individualidades da vida real, “com seus fins e aspirações heterogêneos” (HEGEL, 1964, p.14), e se ergue em uma totalidade independente e autônoma. Este é o estado da arte em sua manifestação fenomenal, quando apreende a existência e a apresenta como verdadeira. O conteúdo, nesse momento, se encontra consigo mesmo e ganha valor próprio.

Explica Hegel que, como o espírito que vai para a tela já se encontra na natureza com toda a sua força, basta ao artista conseguir captar esses aspectos para obter uma obra de arte espiritualizada, sem ter de inventar mais nada além nesse quesito. A natureza basta. E é aí que se dá a relação entre o espírito idealizado e a natureza. Com um detalhe importante: Este não é o momento em que a arte se torna exata ou a imitação fiel da natureza, porque não é esse o seu propósito. Segundo o pensador, a verdade não está na exatidão, na verossimilhança com a natureza, mas sim no acordo entre interior e exterior, o que torna possível a revelação exterior do espírito subjetivo que se manifesta na obra de arte. “O que, na verdade, o ideal exige é que a forma exterior seja a expressão da alma” (HEGEL, 1964, p. 12). Na arte com forte conteúdo religioso, Hegel diz que sua característica principal é a tranquilidade e a felicidade serena, é a satisfação e a fruição de que goza sem sair de si, como sendo a representação de uma divindade gloriosa. Isso não quer dizer que seja um estado de espírito obtido sem luta ou infelicidade. Na arte romântica, conforme se aprofunda na alma e na intimidade do sujeito, Hegel vê “a expressão da alegria na submissão, da felicidade na dor e da beatitude no sofrimento” (HEGEL, 1964, p. 17). Mas nem tudo é a busca da harmonia, porque o espírito perfeito, como

algo total, ao se desenvolver nas suas particularidades, sai da condição de repouso e se lança em um mundo caótico, “dilacerado e perturbado por oposições e complicações; uma vez envolvido nessa dispersão, já se não pode subtrair às infelicidades e aos desastres do mundo finito.” (HEGEL, 1964, p. 51).

É que na verdade, a grandeza e a força do homem medem-se pela grandeza e força da oposição que o espírito é capaz de vencer para reencontrar a unidade; e a profundidade e intensidade do subjetivo tanto mais se manifestam quanto mais contraditórias forem as circunstâncias que ele tem de vencer e mais acentuadas as oposições que tem de enfrentar, sem deixar de ser ele mesmo no meio de tais contradições e oposições. É através desta luta que se afirma a força da ideia e do ideal, porque a fortaleza consiste em permanecer íntegra no negativo (HEGEL, 1964, p. 51).

Para Hegel, a arte não está preocupada com o que não seja fenômeno e deixa de fora o que não corresponde ao seu conceito, isso exige um processo de depuração até se chegar à essência, que é a sua idealidade. Não há contradição nisso quando percebemos que o artista constrói um ambiente usando elementos da natureza, como montanhas, vales, prados, torrentes, árvores, mas no fundo, estes elementos não constituem o núcleo da representação. Sua preocupação central é revelar “a vitalidade e a alma que presidiram a sua concepção e execução” (HEGEL, 1962, p. 31), que está na intimidade do artista. É o tour de force do artista. Com a lapidação, a arte alcançou seu objetivo ao imprimir valor a objetos que até então tinham pouca significância ou nenhuma, mas ganharam um fim ao atrair a atenção sobre coisas “que, sem ela [a visão do artista], nos escapariam completamente” (HEGEL, 1964, p. 33). Por essa relação entre o particular e o universal, o vivente sensível ganha universalidade. Um aspecto que vale a pena destacar neste momento, é que o filósofo vê na figura humana, em especial o rosto como o local mais adequado para a manifestação da força espiritual. Porque, segundo ele, é quando as “características espirituais de um povo vão para a tela e na figuração representam o que há de mais importante para explicar suas aventuras e conquistas” (HEGEL, 1964, p. 33). Pois são essas características que lhe dão particularidade. Evidenciadas tais características, em seus momentos fugidios, estariam evidenciadas as características do que lhe é belo universal, pois são o simbólico em suas formas de uma natureza específica. São as particularidades que nos despertam para “certas representações e certos conceitos, ao mesmo tempo em que a consciência de certos sentimentos até então adormecidos. São expressões do mundo interior, do mundo dos espíritos” (HEGEL, 1964, p. 33). Há sempre uma força interna tentando sua ligação com a força externa. Quando isso se dá, dá-se o ideal.

Ora, durante a vida, os traços fisiognômicos e todo o rosto recebem, do modo como exprimem o interior, particularidades características, o que explica a diferença entre os diversos povos, as diversas classes sociais, etc., diferenças que provém daquelas que distinguem as tendências e as atividades. Em todos esses aspectos, o exterior apresenta-se-nos penetrado de espírito e, portanto, idealizado em relação à natureza. (HEGEL, 1964, p. 33)

A descoberta ou a identificação desses elementos não se dá a partir de recursos técnicos de inspeção. Não é um exercício de colecionador e nem de investigação de detetive. É obra do gênio criador do artista; que precisa se desenvolver técnica e espiritualmente para, com essa bagagem intelectual e a sensibilidade partir para essa construção das formas correspondentes e “elaborar num gesto da sua própria fantasia a significação que o anima e dar-lhe uma representação concreta” (HEGEL, 1964, p. 45).

É que a alma humana, no seu conjunto, com tudo o que remove as suas profundezas e constitui sua força e poder, com todo o sentir e todas as paixões, todo o profundo interesse que agita os íntimos – toda esta vida concreta forma a matéria vivente da arte de que o ideal constitui a representação e a expressão. (HEGEL, 1964, p. 47)

Hegel entende que o artista, ao trabalhar com lembranças históricas elabora conteúdos com maior generalidade, mesclando fios que se inter-relacionam no tempo histórico, demarcando a recomposição do tema com novos elementos, o que faz com que a obra não alcance a fidelidade exigida, mas ganhe em individualidade e espiritualidade, que são características do artista, sua maneira de pensar e sentir, o que faz com que a natureza seja determinada de forma individual, a partir da concepção do talento humano (HEGEL, 1964, p. 87). Pois a expressão está na particularidade subjetiva do homem. E o homem só tem a experiência do espírito absoluto quando está na história. Este é o campo de atuação do artista. O histórico só nos pertence quando pertence à nação a que também pertencemos. Ou quando a sequência de fatos está entrelaçada por anéis em uma cadeia, ligando o povo à terra em que ele vive, em que nós vivemos. Tem de haver uma ponte em comum entre o passado e o presente que permita identificar familiaridade entre modos de vida, de existência. O artista não pode cometer anacronismos, que desvestem essa teia de relações, essa manifestação de sentimentos e ideias. Não deve executar atos que possam estar em contradição com a época e a concepção geral desse mundo. O artista para Hegel, “só é artista porque conhece a verdade e sabe, na forma que melhor lhe convém, representar perante os nossos olhos. Por isso tem de considerar, na expressão das suas personagens, o grau de civilização da respectiva época, a linguagem delas etc” (HEGEL, 1964, p. 227). A explosão artística estaria exatamente em conseguir exprimir o que em si vive

e se agita mediante as formas e aparências sensíveis cujas imagens e modelos apreendeu e conservou. Evidentemente, a partir do domínio de tais formas e aparências. Só assim ele consegue chegar à “expressão total da verdade” (HEGEL, 1964, p. 235). No tour de force, o artista terá de refletir muito, fazer escolhas, comparar, terá de enfrentar todas as dificuldades para chegar ao objetivo pretendido, uma vez que ele sabe o que está fazendo e aonde quer chegar. Nem por isso abandonará o domínio da imaginação e da sensibilidade, nem mesmo o mundo sensível que lhe fornece a matéria. Com uma condição:

[...] o artista não só deve ter experiência do mundo em todas as suas manifestações extrínsecas e intrínsecas, como ainda é preciso que haja padecido grandes sentimentos, que o seu coração e o seu espírito tenham sido profundamente emocionados e comovidos, que muito tenha jubilado e penado, para se achar em estado de exprimir em formas concretas as profundidades insondáveis da vida (HEGEL, 1964, p. 236).

É quando surge o trabalho do gênio, que apenas recebe o estímulo exterior, competindo a ele dar vida ao assunto. Nesse momento é que surge a inspiração autêntica, já que ele é o único a perceber a vida que o anima e agir a estímulos e fontes de inspiração diante dos quais outras pessoas sofreram influência, mas sequer perceberam ou souberam reagir a eles.

Se assim deve ser, na verdade, a objetividade de um artista, conclui-se que a representação é o produto de sua inspiração, pois, como sujeito, ele identifica-se com o objeto, e é da sua alma, de sua fantasia, da sua vida interior, em suma, que extrai os elementos para a sua encarnação numa obra de arte (HEGEL, 1964, p. 249).

A conclusão de Hegel é que a verdadeira obra de arte não deve ser depurada da falsa originalidade. Ele entende por originalidade a criação própria de um espírito “que não procura os elementos da sua obra no exterior para depois as reunir de qualquer modo”. Mas sim, aquele ser possuído de talento e inspiração capaz de “elaborar de um só jacto, e num só tom, um conteúdo cujos elementos realizaram a sua inteira fusão nas profundidades do eu criador” (HEGEL, 1964, p. 262). O artista não é um erudito. E não pode se comportar como um filósofo, que é o oposto do saber da arte. Ele está no campo da criação.

A verdadeira originalidade do artista e da obra de arte consiste na racionalidade do conteúdo verdadeiro em si próprio, racionalidade que tanto anima o artista como a sua obra. Quando o artista faz sua esta razão objetiva, sem a alterar com a mistura de elementos alheios de proveniência interior ou exterior, só então exprime no objeto representado a sua mais autêntica subjetividade, que é onde se elabora e realiza a obra (HEGEL, 1964, p. 262).

Hegel nos proporciona, portanto, uma aproximação maior ao conceito de espírito, de alma, que movimenta a obra de arte desde o período grego. Nem mesmo Kant, com todo seu rigor racional, conseguiu dar outra dimensão a esta força e teve que se render à intuição e à sensibilidade como instrumentos estratégicos para a fruição artística. Evidentemente, ao abrir a porta para o espírito, a filosofia avançou para o campo do insondável com os românticos e retornou em uma gaiola ao ser capturado por Hegel.

O próximo capítulo será dedicado a Adorno, com o objetivo de tentar compreender como o frankfurtiano analisou o processo de criação artística e os conceitos que ajudou a desenvolver para explicar a arte como fonte de conhecimento. Não só isso. Mas entender também como a arte de qualidade se torna um nascedouro de enigmas, que brotam da relação intensa entre ela e a realidade, consequência não só da proposta do artista, no tour de force, de dizer algo, mas de expressar também, ou, inconscientemente, aquilo que nem mesmo pretendia, mas que, de alguma forma, pode ser percebido a partir de uma reflexão crítica do observador mergulhado em suas tensões.

## 8. ADORNO E A REALIDADE CONCRETA

O livro *Teoria Estética* de Adorno (1970) estava sendo pensado para ser a obra central de seus estudos, ao lado de *Dialética Negativa* (2009) e um terceiro, que pretendia compor sobre filosofia moral. Seria a trilogia matricial do seu pensamento. Mas o projeto foi interrompido devido à sua morte inesperada, em 1969<sup>11</sup>. A observação é pertinente porque de fato o método de análise estética, a partir de categorias (aforismos), que possam aproximar elementos capazes de possibilitar novas leituras das obras de arte modernas, pela ótica do negativo, é um procedimento que ele estabelece logo em sua apresentação para entrar na Universidade de Frankfurt, em 1930, como já observamos, ao analisar o artigo que escreveu sobre a *Atualidade da Filosofia*. Adorno, portanto, não cria um instrumental exclusivo ao campo estético, como fez Kant em *Crítica da Faculdade do Juízo*. Por outra vertente, o frankfurtiano vê na arte um potencial aliado da filosofia para trazer à tona tensões da sociedade a partir do exercício de interpretação do conteúdo elaborado pelo artista e contribuir, assim, para o entendimento da realidade concreta e da natureza. Esta era uma pretensão dos românticos. Só que Adorno se apoia em uma metafísica muito mais secularizada e objetiva: o materialismo. Está no contexto de sua defesa do ensaio como forma compor constelações para iluminar tais objetos, não no sentido de desvendar enigmas, mas de deixá-los nos proporcionar novas e novas interpretações sobre seu conteúdo, até o seu esgotamento. O conceito de estética, para Adorno é, portanto, caro a toda sua filosofia.

Os aforismos que ele criou e que estão no livro *Teoria Estética* são chaves para identificar as tensões da obra de arte e permitir reflexões sobre os diversos aspectos que possam aparecer no contexto do objeto e dar sentidos diferenciados às manifestações. A análise estética seria um realinhamento dessas interpretações nascidas do direcionamento de luz por parte do observador aos pontos observados. O arsenal para esse exercício deve ser livre, tendo a filosofia, a história e a psicanálise como fontes de saberes, como papéis preponderantes para valorizar a leitura. Isso não deve impedir que qualquer um crie suas próprias chaves (conceitos) e amplie ainda mais o entendimento da mesma obra de arte. Muito pelo contrário. Esse é o desafio. Porque o entendimento se altera historicamente, segundo o autor, que segue a mesma linha de Walter Benjamin, como resultado da somatória de olhares incorporados ao objeto visto. Adorno diz que “Muitas obras, por exemplo, representações culturais, metamorfoseiam-se em arte ao longo da história, quando o não tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de

---

11 Apresentação de Artur Mourão, da obra *Teoria Estética*, 1970, pela Edições 70



o ser” (ADORNO, 1970, p. 13). Se deixaram de ser é porque todas as luzes jogadas sobre elas esgotaram seus enigmas e, por isso, não nos dizem mais nada. Pois seu conteúdo crítico dissipou-se no tempo. As que ganham força, isso ocorreu como resultado de novos olhares e de novos contextos históricos, que passaram a valorizar o que não tinha importância.

Quando, segundo o veredicto da história, a unidade do processo e o resultado não mais funcionam, quando, sobretudo, os momentos individuais se recusam a formar-se segundo a totalidade assim reelaborada mesmo latentemente, a divergência escancarada destrói o sentido. Se a obra de arte não é em si algo de estável, de definitivo, mas algo em movimento, a sua temporalidade imanente comunica-se então às partes e ao todo ao desdobrar-se no tempo a sua relação e ao serem capazes de denunciar essa relação. Se as obras de arte vivem na história em virtude do seu próprio caráter processual, então podem nela dissipar-se. (ADORNO, 1970, p. 202)

Para ampliar o horizonte de um trabalho artístico ou confirmar seu esgotamento, o observador precisa estar atento às sutilezas que a obra traz consigo, a partir de uma leitura imanente, sem que o olhar venha carregado apenas do preestabelecido ou de distorções ideológicas que corrompam a capacidade investigativa, sob o risco de perder a riqueza que se lhe apresenta. Um exemplo de obra que se esgotou com o tempo e já não nos diz mais nada, para Adorno, é o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert:

Nos nossos dias, não estão mortas apenas as formas, mas inumeráveis temas: a literatura sobre o adultério, que enche o período vitoriano do século XIX e o princípio do XX, já não é imediatamente reutilizável após a dissolução da célula familiar da burguesia no seu apogeu e o afrouxamento da monogamia. Apenas continua a viver medíocre e perversamente na literatura vulgar das revistas ilustradas. De igual modo, o que há de autêntico em *Madame Bovary*, outrora inserido no seu tema, sobrepujou há muito o declínio que é também o seu. (ADORNO, 1970, p. 14-15)

Materialista, de viés marxista, o filósofo entende que a liberdade do artista está na contramão da liberdade do homem no contexto social. O sonho de uma sociedade humanizada (socialista), utópica, onde supostamente a arte estaria na ordem do dia das relações entre as pessoas, na busca da felicidade, segundo ele, perdeu-se. Mais do que isso, entrou em colapso pós-Hiroshima e petrificou-se em uma realidade onde predomina a não-liberdade e o esfacelamento das relações humanas. Mesmo assim, Adorno diz que a arte manteve sua autonomia nesse ambiente fragmentado e de cegueira, cuja função formal pode ser a síntese de informações que se desalojam de uma ordem externa imposta e clamam por novos significados quando mimetizadas na obra, denunciando o significado que tinha na realidade concreta, negando aqueles e aqueloutros que lhes roubaram o espírito e que lhes controlam o desejo de ir além de si mesma em um ambiente teleguiado por instrumentos avessos à plenitude do indivíduo. Ou

ainda: “O que se apresenta na arte como a sua própria legalidade é tanto um produto tardio da evolução intratécnica como da posição da arte no seio de uma secularização progressiva; incontestavelmente, as obras de arte só se tornaram tais negando a sua origem” (ADORNO, 1970, p 13).

Para o pai da Dialética Negativa, portanto, toda obra de arte traz em si um conteúdo de verdade, luta pela sua identidade e emancipação diante daquilo que lhe foi negado. Nesse sentido, essa identidade é a identidade com o não-idêntico da sociedade, com aquilo que não deixou perder sua pulsação interior e autêntica da vida. Ou ainda: “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orientam a experiência externa coisificante” (ADORNO, 1970, p. 15). O que dá autonomia à arte, independente do artista e a maneira como foi feita. Sua linguagem é diferente dos objetos naturais nela mimetizados. Ou seja, o que ela incorporou em si ganha vida própria e nova dimensão, como “antítese social da sociedade”.

Além do aspecto técnico, para Adorno, a forma é o “conteúdo sedimentado”. Evidentemente, trata-se de um conteúdo cuja seleção original compete apenas ao artista, o que não se esgota por aí. Esse é apenas o começo. Muitas vezes o artista sequer tem a dimensão de seu produto, principalmente quando se avança pelo campo da psicanálise e se percebe o fluxo das energias interrompidas que latejam em um enquadramento sem fronteiras definitivas. A obra não se explica apenas pelo que vai no inconsciente de quem a produziu, que enquanto ser sensível pode estar reproduzindo apenas clichês, mas clichês que ganham novos significados postos na tensão formal. Porque o artista oscila entre a “consciência aguda da realidade” e a “alienação”. Isso vale, segundo o frankfurtiano, inclusive para os expoentes da arte, que alcançaram o máximo do rigor estético.

Nos artistas de altíssima classe, como Beethoven ou Rembrandt, aliava-se a mais aguda consciência da realidade à alienação da realidade; só por si isto já constituiria um objeto digno da psicologia da arte, que não teria de decifrar a obra de arte apenas como algo de semelhante ao artista, mas como alguma coisa de diferente, como trabalho em algo que resiste. Se a arte tem raízes psicanalíticas, são as da fantasia na fantasia da onipotência (ADORNO, 1970, p. 20).

Adorno enfrenta Kant e vê seu conceito de belo como uma tentativa de esvaziar a possibilidade de a arte ser mais do que um simples repositório de encantamentos. Uma vez que na teoria da faculdade do juízo, segundo ele, não aparece o antitético, suas ambiguidades, como se o conteúdo estivesse ali apenas com a finalidade de proporcionar satisfação. “A estética torna-se para Kant um hedonismo castrado, prazer sem prazer, com igual injustiça para com a

experiência artística, na qual a satisfação atua casualmente e de nenhum modo é a totalidade” (ADORNO, 1970, p. 23). Considera que o filósofo da emancipação do indivíduo não leva em conta as necessidades “reprimidas e insatisfeitas”, que de alguma forma “vibram” exatamente naquele ponto em que não está o belo, “na sua negação estética”, o que dá à obra uma condição que vai além do aprazível e não-aprazível, e que fazem que sejam “mais do que modelos vazios” (ADORNO, 1970, p. 23). Justiça seja feita, Kant não impede que a intuição proporcione a leitura que aprouver ao observador. Segundo o pensador de Königsberg, está no indivíduo a liberdade para suas conclusões, que parte de algo que lhe chama a atenção, seja no campo formal ou intelectual. Kant é metafísico e não materialista. Mesmo assim, abre as portas para que impressões estéticas possam colaborar para a constituição de novos conceitos pela razão, sem se perder na mera idealidade.

Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto a pensar que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido. (KANT, 1995, p. 160)

O frankfurtiano segue também na contramão de Hegel. Não nega o espírito na obra de arte, mas lhe impõe limites:

Só enquanto espírito é a arte a contradição da realidade empírica, que se orienta para a negação determinada da organização do mundo existente. A arte deve construir-se dialeticamente na medida em que o espírito lhe é imanente, sem que ela, porém, o possua como absoluto ou ele lhe garanta um absoluto (ADORNO, 1970, p. 107)

Escapa assim da idealidade hegeliana de absolutizar o espírito, dando-lhe apenas o caráter de mais um elemento na composição a se abrir para uma nova interpretação do conjunto. Como contradição, a arte não é uma promessa de felicidade em si mesma, se opondo inclusive à promessa de felicidade que possa se encontrar no plano da própria utopia adorniana, de uma sociedade reconciliada consigo mesma. O próprio autor explica que a arte nega a si mesma ao revelar a falsidade que há em uma felicidade que sequer se encontra na arte. Ela denuncia aquilo que não se realiza em si mesma ao tentar se realizar como espelho invertido da realidade. Afirma ainda que a arte, por si só, não apresenta conteúdo suficiente para revelar sua grandeza, porque a grandeza pode estar inclusive em sua fraqueza aparente. A autorreflexão crítica da obra de arte é intensificada “contra todos os momentos que nela reforçam tradicionalmente

o sentido”, bem como “contra o sentido imanente das obras e as suas categorias fundadoras de sentido”. Porque só é legítimo nela o que vai além do seu sentido próprio. “Ao esgotarem sempre impiedosamente a coerência fundadora de sentido, as obras de arte voltam-se contra essa coerência e contra o sentido em geral”. É como se o artista, no tour de force, travasse uma luta cega em busca de sentidos ao enfrentar e tentar destruir os “sentidos evidentes”. Isso não a desqualifica, mas estabelece um diálogo entre o que é e o que poderia ser, o advir que se interpreta nas entrelinhas de seus propósitos sem propósito (ADORNO, 1970, p. 175). É a tensão que fica de uma busca livre por aquilo que pode estar esquecido nos arquétipos da origem.

“O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico”, caso contrário elas perdem a razão de existir. Por isso não se comportam como se fossem uma continuidade histórica dependente, ligando-se entre si. O que nos levam a uma confirmação contundente do pensador, de que “uma obra de arte é a inimiga mortal da outra” (ADORNO, 1970, p. 49), visto que estão relacionadas apenas dialeticamente, sem que se sobreponham ou se subjuguem. Como o potencial de uma obra de arte está em sua capacidade de resistir ao tempo, preservando-se monadologicamente em suas particularidades (como contrário da expressão de alguma coisa), novas leituras no tempo são possíveis, e com a carga crítica desse novo tempo. É nesse sentido que Adorno veria a obra *O Derrubador Brasileiro*. Trazendo-a para os nossos dias e tentando enfrentá-la com o arsenal filosófico de que dispomos.

O que na arte do passado é ainda experienciável e se pode atingir pela interpretação é como que uma diretriz para um tal estado. Nada garante que ela seja realmente recompensada. A tradição não deve negar-se abstratamente, mas criticar-se de modo não ingênuo, segundo a situação presente: o presente constitui assim o passado. Nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado, porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério. Uma reserva incalculável de coisas do passado revela-se imanentemente como insuficiente, sem que as obras em questão o tenham sido na sua situação original e para a consciência da sua própria época. As deficiências são desmascaradas no decurso do tempo, deficiências, porém, de qualidade objetiva, não do gosto que se modifica. Só o elemento mais progressista tem a possibilidade de resistir à desintegração no tempo. Na sobrevivência das obras, porém, manifestam-se diferenças qualitativas que de nenhum modo coincidem com o grau de modernidade da sua época. (ADORNO, 1970, p. 55)

Para Adorno, a obra de arte não agrada ao historicismo porque é algo que se encontra em processo. “Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada”. A arte participa então do esclarecimento para se entender o movimento histórico (Aufklärung), e nesse movimento real da história, o que parecia ser a realidade é capturada

pela imaginação do gênio e nela subsiste “ao tornar-se consciente da própria irrealidade” (ADORNO, 1970, p. 138). Alcançamos então o ponto culminante deste trabalho, no que se refere à tese do frankfurtiano realtivo à obra que ora pretendemos analisar: Um tal movimento ambíguo do espírito na arte descreve mais a história primigénia inscrita no seu conceito do que a história empírica. O movimento incessante do espírito para o que lhe foi retraído fala na arte em favor do que foi perdido na origem (ADORNO, 1970, p. 139). É possível, no exercício de reflexão e de concepção da obra de arte, o gênio artístico captar aquilo para além do que estava em seu propósito imediato. Ao buscar um conteúdo histórico a ser sedimentado pode trazer consigo algo que ficou perdido em sua origem.

As grandes obras esperam. Algo do seu conteúdo de verdade não se esvanece com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes. A uma humanidade libertada deveria caber a herança da sua pré-história, uma vez expiada. O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história, só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e da história. A realidade reconciliada e a verdade restituída do passado deveriam convergir. (ADORNO, 1970, p. 54-55).

Este pode ter sido um dos propósitos de Almeida Júnior ou o que ficou em suas obras independente de todos os seus possíveis propósitos: reconstituir um passado ao tentar perceber a dimensão do caipira, ou as dimensões dos caipiras, em uma obra carregada de significados. Mas ao se defrontar com a realidade, não trouxe à tona um vivente em sua plenitude, em uma ‘sociedade reconciliada’ em uma cosmologia específica. Mas sim um caipira triste e acabrunhado, vivendo em seu mínimo vital. Uma dimensão antagônica à liberdade almejada pode estar no caipira postado atrás da pedra.

Enfim, se uma obra de arte nasce imersa em um mundo de referências conceituais, estéticas e históricas que marcam um período, e sofre assim influências desses elementos em seu processo de elaboração, que são mimetizados na configuração, de acordo com a orientação do artista e das forças que o governam, isso não significa necessariamente que ela esteja condenada a representar apenas o contexto que a inspirou, pois pode ser também um contraponto dialético, o resultado de uma proposta que caminha em direção contrária ao movimento que a deu origem, visando algum tipo de ruptura com aqueles referenciais. Ou ainda, resultar em algo surpreendente até mesmo ao artista, por ter alcançado uma solução inesperada no tour de force da criação que nem ele percebeu ou foi capaz de controlar. “Nenhuma obra de arte é somente o que quer, mas nenhuma é mais sem que ela queira alguma coisa” (ADORNO,

1970, p. 193). As tensões geradas pela arquitetura do imponderável ganha autonomia e podem orientar a obra para além do seu tempo, dependendo do seu potencial de produzir reflexões. A arte moderna não tolera inocência, diria o pensador alemão.

Os olhares sobre ela também não se regulam apenas por imposições de circunstâncias. São resultados do movimento histórico. O objeto estético passa a receber novos significados, de geração em geração, dependendo das mudanças conjunturais e tecnológicas, das tensões sociais e do desenrolar das relações entre os homens e seus equipamentos de mediação, bem como da capacidade analítica do observador, que lhe agrega conteúdo e o transforma, seja no plano metafísico ou, por inferência, da realidade concreta. Cada olhar traz consigo, portanto, a bagagem filosófica ou intuitiva do sujeito, o que pode ampliar o horizonte do metiê do artista e da representação para outros olhares que estão por vir, em função de relações infundáveis e do exercício da busca de um conhecimento que ganha em profundidade com os recursos da arte.

Assim, vão sendo construídas camadas interpretativas que tendem a esgotá-la ou, pelo contrário, provocar releituras reveladoras de sentidos até então imperceptíveis, fruto, exatamente dessa amplitude teórica e das condições objetivas que se condensam e se materializam na representação. Adorno (1970) enfatiza o potencial da arte moderna de perdurar de acordo com o potencial enigmático de seu conteúdo sedimentado, seu conteúdo de verdade, num diálogo permanente com aquele que se dispõe à experiência da fruição.

Como fica evidente, Adorno rompe em definitivo a relação entre o artista e sua criação ao dar autonomia à obra, a ponto de o primeiro perder o controle sobre o conteúdo que desejou trabalhar. Esta abordagem segue na contramão do conceito de gênio dos idealistas tratados nessa dissertação (Kant e Hegel), uma vez que “O conceito de gênio, se nele importa conservar alguma coisa, deveria separar-se daquela comparação grosseira com o sujeito criativo que, por uma exuberância presunçosa, transforma a obra de arte em documento do seu criador e assim a diminui” (ADORNO, 1970, p. 193-194). Tal tese, segundo o frankfurtiano, acabou por levar à fetichização da subjetividade do indivíduo criativo, tornando o homem que está por traz da obra mais importante que a própria obra, o que seria um equívoco. Este é um dos aspectos da modernidade do pai da Teoria Estética, que não alimenta a tese do artista como homem superior, capaz de alcançar o ideal artístico, defendido por Hegel. “O idealismo objetivo de Hegel na estética torna-se numa tomada de posição demasiado grosseira, quase irrefletida, em favor do espírito subjetivo. O que aí é verdadeiro é que o belo natural, súbita promessa de algo superior, não pode ficar em si, mas só é salvo pela consciência que se lhe contrapõe” (ADORNO, 1970, p. 92).

O crítico alerta, portanto, que “os produtores de obras importantes não são semideuses, mas homens falíveis, muitas vezes neuróticos e martirizados” (ADORNO, 1970, p.195). Observa ainda que quando o termo gênio começou a entrar em voga, por volta do século 18, não era bem aceito, porque sua ideia se relacionava a atitude, ímpeto genial, disposição. Ou seja, forças ainda pouco enfáticas em defesa de uma subjetividade dominante. Até que ganhou a dimensão da graça quase miraculosa, da força inspiradora dos românticos, capaz de criar o belo, como se a dura realidade dos fatos, que havia destruído a exaltação da liberdade subjetiva, enquanto liberdade para todos, tivesse reservado ao gênio uma condição especial, de ser acima das contingências. “Atribui-se como substituto ao gênio privilegiado o que a realidade recusa geralmente aos homens” (ADORNO, 1970, p.195). Essas ponderações não coloca Adorno avesso ao uso do termo gênio, desde que se faça um ajuste no conceito, tirando dele o peso ‘falso’ que o idealismo lhe deu, restringindo-o àquele, o artista, que tem habilidade instrumental para exercer a função, o que, segundo o filósofo, ficaria melhor sob a categoria ‘genial’.

O genial é um nó dialético: o não rotineiro, o não repetido, o que é livre, o que simultaneamente traz consigo o sentimento do necessário, a pirueta paradoxal da arte e um dos seus critérios mais fidedignos. Genial significa tanto como o encontro de uma constelação, subjetivamente algo de objetivo, o instante em que a *méthexis* da obra de arte na linguagem abandona a convenção como contingente. A assinatura do genial na arte é que o novo, em virtude da sua novidade, aparece como sempre lá tivesse estado; no romantismo, anotara-se tal fato. O trabalho da fantasia é menos a *creatio ex nihilo* em que crê a religião da arte estranha à arte do que a imaginação de soluções autênticas no interior do contexto por assim dizer preexistente das obras. [...] O genial permanece paradoxal e precário, porque o que é livremente inventado e o que é necessário jamais podem fundir-se inteiramente. Sem a possibilidade presente da catástrofe, nada é genial nas obras de arte. (ADORNO, 1970, p, 195 - 196).

Sob essa ótica, é feito um convite ao observador, como já apontado, para que realize um mergulho investigativo na particularidade de cada obra com objetivo de tentar capturar os elementos escondidos em seus meandros, seus enigmas, e trazê-los à luz sob diferentes alinhamentos para, assim, elaborar diferentes possibilidades textuais. Quer dizer, para que o observador possa construir seu próprio discurso em relação ao objeto analisado. “Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O fato de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o caráter enigmático sob o aspecto da linguagem” (ADORNO, 1970, p. 140). E avança ainda mais:

O seu caráter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal modo que, através da configuração da sua absurdidade enfática, adquire um sentido. Sob este

aspecto, o caráter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel. (ADORNO, p 148)

Em síntese, se a obra ainda nos intriga, é porque ainda não esgotou sua capacidade de nos surpreender e mantém seu potencial representativo. Ampliar o conceito do objeto pode ser entendido como a construção de novos olhares que vão se sobrepondo uns aos outros ou se compondo no exercício temporal de decifrar os segredos da obra, conforme a variação caleidoscópica da realidade e seu potencial de influenciar o observador. São novos sinais que vão sendo identificados naquilo que ainda nos atrai, no momento atual, pela curiosidade que nos provoca. Olhares que formam camadas interpretativas e passam a constituir o olhado.

Após a apresentação do conteúdo filosófico, que darão subsídio para nossa leitura final da obra *O Derrubador Brasileiro*, entramos agora na cultura regional paulista, onde Almeida Júnior foi educado e desenvolveu seu espírito, sua sensibilidade, onde estão os referenciais estéticos que vão nortear toda a sua produção. Dentre eles, trataremos a seguir da origem antropológica do caipira e as características que acentuam sua identidade.



## 9. ASPECTOS DA HISTÓRIA DO CAIPIRA

Até chegarmos a um exercício de entendimento histórico sobre o caipira representado na obra *O Derrubador Brasileiro*, de Almeida Júnior, vamos caminhar em três frentes. A primeira possibilita leitura da constituição do caipira no plano macro, algo ainda elástico e genérico, pois leva em consideração um Brasil em sua fase de formação, sem fronteiras definidas, sem sociedade devidamente organizada, se configurando culturalmente por região de acordo com as contingências geográficas, políticas e do potencial econômico, altamente vinculado às be-nesses ou limitações da natureza, com uma população em movimento dispersivo, atabalhoada pelas dimensões continentais do território, por isso difícil de ser enquadrada inclusive em suas características físicas e antropológicas, mas composta por pessoas que se assemelhavam entre si pelas condições de sobrevivência, por fatores similares de adaptação ao ambiente rude e perigoso, condições que também assombravam o homem constituído no Vale Médio do Tietê (FREYRE, 1973; HOLANDA, 1982).

O caipira típico faz parte da parcela expressiva dessa gente, que não integrava, num primeiro momento, nenhuma estrutura econômica organizada, agrícola, industrial ou comercial, cuja circulação espacial ultrapassava os limites urbanos e rurais das cidades, pois estava em busca de novos horizontes, de alguma realização pessoal ou ainda enfrentando ou fugindo de seus algozes, objetivos que vão aos poucos se diluindo na labuta diária. São indivíduos sem recursos financeiros, sem vínculos objetivos e sem um lugar onde pudessem se fixar. Mesmo assim, quando se estabeleciam em um determinado local, nem sempre o ponto de equilíbrio para sua manutenção estava garantido, o que os obrigava a levar uma vida nômade e instável, inadequada ao desenvolvimento de uma ordem social de relações duradouras. Formavam plasticamente uma massa dispersa em um cenário dinâmico. (FREYRE, 1973; HOLANDA, 1982). O caipira faz parte desse povo que Perecin (2000) vai chamar, ao analisar o Oeste Paulista dos séculos 18 e 19, de Terceiro Estado.

Num segundo momento, entramos na corrida pelo ouro na região do Mato Grosso, com o fluxo e refluxo de aventureiros no coração do país (Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás). Há nessa fase a acentuação de traços que definirão melhor o caipira que buscamos. O caipira das monções, o caipira povoador, o caipira em constante movimento desafiando os caminhos e as fronteiras. É o caipira que bebeu todo o seu saber na escola indígena, com quem se amasiou, tornou-se parceiro de aventuras e descobriu os segredos da mata fechada. Embrenhado no sumidouro da floresta tropical, aprendeu a caçar, a fazer bote, a se ori-

entar por sinais escondidos nas árvores, pelo movimento dos animais e dos astros, aprendeu a andar descalço, a se alimentar com a comida servida pela natureza, a enfrentar as pedreiras dos rios caudalosos, infestados de insetos, com suas bravas correntezas, para garantir a vida na guerra contra os índios selvagens que os atacavam de surpresa. Caipira que constitui povoados e comanda, caipira que escraviza mas não aceita ser escravo, caipira que não pode trabalhar e é colocado à margem da sociedade. Caipira que foge para o mato para escapar das imposições de um Estado impiedoso e frio. Estado que busca junto aos mais pobres os soldados que morrerão nas batalhas por território. (HOLANDA, 1990; PERECIN, 1992, 1994, 1995, 2000)

Até que na terceira fase entramos na história que envolve os engenhos de açúcar e a produção cafeeira no Oeste Paulista. Então, teremos condições de convergir para um recorte do caipira de Itu, cidade de grande influência política, econômica e cultural até o século 19 em todo o seu entorno e onde nasceu Almeida Júnior. A partir de aspectos concretos da história de Itu poderemos, então, elaborar com mais consistência e objetividade um quadro de informações capaz de facilitar o mergulho no núcleo de nossa investigação. Esta antiga cidade revela-se polo irradiador de projetos para o Brasil, ponto de convergência de uma elite intelectual e econômica com forte ascendência sobre o governo imperial. Em Itu vão se encontrar, portanto, fatores políticos, econômicos e culturais para desenhar a paisagem social de todo o interior do Estado de São Paulo, composto, em sua matriz econômica, pelo quadrilátero do açúcar (Sorocaba, Piracicaba, Mogi Guaçu e Jundiaí). Neste mesmo cenário teremos os bolsões caipiras, compostos por uma população estratificada em vários níveis socioeconômicos: o senhor do engenho ou grande produtor de café, figura central do sistema, chefe da casa grande e dono de escravos; o grande comerciante instalado no centro urbano; os profissionais liberais e religiosos, que compõem a elite intelectual da sociedade; os intermediários, que, ao lado de índios, circulavam pela região como agregados à família patriarcal e facilitadores do sistema de comunicação e de transporte; o pobre da cidade, e o caipira marginal, que se subdividia em uma escala cromática complexa até chegar ao homem escondido no mato, levando uma vida à parte, em comunidades primitivas. Há circunstâncias em que essas divisões do caipira pobre se revelam em um mesmo caipira: ele pode estar na usina de açúcar junto aos agregados e ter acesso livre à casa grande; ser responsável pela condução dos muares, no transporte de produtos ao porto, para serem escoado ao exterior; estar trabalhando no comércio e, ao mesmo tempo, ter seu refúgio no meio do mato. Os valores culturais desse indivíduo serão, a partir do século 20, revelados como uma referência para estudos sobre a real formação do Brasil (CÂNDIDO, 2010).

## 9.1. DO MACRO AO MICRO

Ao observar os primeiros séculos de colonização, Freyre (1973) recupera, por meio de citação de Joaquim Nabuco, observação feita por um viajante francês sobre o Brasil que nos dá um retrato de um setor específico da população brasileira. Provavelmente o europeu esteve no país em busca de informações sobre o que estava acontecendo e pretendia saber se o país em formação teria alguma novidade a oferecer ao velho mundo. Era uma atitude recorrente, mesclada de curiosidade e interesse político, que se estendeu por todo o período napoleônico. Mas o que este viajante viu, pelo que revela a anotação, soou desalentador pelos padrões de civilização europeia:

São milhões, escrevia Nabuco em 1883, que se acham nessa condição intermediária, que não é escravo, mas também não é cidadão... Párias inúteis vivendo em choças de palha, dormindo em rede ou estrado, a vasilha de água e a panela, seus únicos utensílios, sua alimentação a farinha com bacalhau ou charque, e a viola suspensa ao lado da imagem (FREYRE, 1973, p. 35 a 36).

Esta configuração malemolente e cigana dessa massa populacional em movimento tinha para Freyre uma explicação relacionada à origem da colonização, fruto da miscigenação estabelecida assim que os portugueses se encontraram com as índias brasileiras, altas e saradinhas, como disse Pero Vaz em carta ao Rei de Portugal. Segundo o sociólogo, houve uma química entre as partes, o que resultou em luxúria e convivência social descompromissada, coisa inimaginável aos cristãos, controlados em sua conduta por regras difíceis de serem violadas sem algum tipo de punição, seja pela mão pesada da moral religiosa, seja pela mão amaldiçoada da doença venérea. Doença venérea, por sinal, que se espalhou entre os índios, contribuindo fortemente para dizimar parcela expressiva da população autóctone. Ao mesmo tempo em que tudo era motivo para o priapismo e a fornicação, uma tensão se instituiu decorrente de conflitos culturais, visto que os portugueses aventureiros, em sua cristandade sentiam, no caso da paternidade percebida, a responsabilidade, da qual aprenderam a se desvencilhar sem embaraço. “Neste [relacionamento] o amor foi só físico, com gosto só de carne, dele resultando filhos que os pais cristãos pouco se importavam de educar ou de educar à moda europeia ou à sombra da igreja, meninos que nasceram à toa pelo mato” (FREYRE, 1973 p. 93). Tudo dependia da escolha do progenitor. Quando de interesse, e se o pai tivesse alguma posição social considerada respeitável, criavam-se várias formas de convivência e integração. Mas o caboclo resultante dessa relação, quando largado no mato, tornava-se a grande vítima, pois não era um

índio nem português. Era o filho legítimo de um amor permissivo, deliberado, carregado de ambiguidades. Nasce aí o tronco dos caipiras paulistas, homem do mato, homem da cidade, homem do meio do caminho. Cândido afirma que a cultura caipira é resultante dessa mobilidade em um território devassado pelas bandeiras e entradas. “A vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas suas origens nômades” (CÂNDIDO, 2010, p. 43), relacionado ao provisório da aventura. Assim o estudioso detalha o tipo de moradia que se pulveriza pelo mato e alojar esse caipira típico: “É um abrigo de palha, sobre paredes de pau a pique, ou mesmo varas não barreadas, levemente pousado no solo” (CÂNDIDO, 2010, p. 43).

Da chegada ao Brasil, o português vai demorar certo tempo para se adaptar e alcançar um denominador comum, ou melhor, para conseguir implantar no país, que lhe é estranho, alguma forma de vida que trazia consigo e que satisfizesse suas necessidades primárias e de organização social. Vai então, no processo de construção do Brasil, entre os séculos 16 e 18, “com a consistência do couro, não a do ferro ou do bronze, dobrando-se, ajustando-se, amoldando-se a todas as asperezas do meio” (HOLANDA, 1982, p. 10), e encontrando assim um jeito seminômade de ser, identificando-se em muitos aspectos (hábitos, condutas e técnicas) com o que consistirá o estilo de vida do caipira.

Evidentemente, a aproximação dos desbravadores do Brasil com os índios nem sempre foi fácil. Em vários momentos, dependendo a tribo analisada, o conflito foi levado às últimas consequências, como o próprio Holanda diz: “Incapazes de ajustar-se a esse processo, os antigos naturais da terra são rapidamente sacrificados. Aqueles que não perecem, vítimas das armas e também das moléstias trazidas pelo conquistador, vão procurar refúgio no sertão distante” (HOLANDA, 1982, p. 9). A violência, inclusive, é um dos traços do homem que se desenvolve nesse cadinho cultural. Trata-se, portanto, de uma harmonia relativa, onde a força, se necessária, era aplicada com naturalidade. Os paulistas, por sua vez, levam a relação entre nativos (índios) e estrangeiros (portugueses) às últimas consequências. O resultado, segundo Freyre (1973), foi a dramatização da paisagem sertaneja dos primeiros dois séculos de colonização, resultante, exatamente, da criatividade para adequar-se à nova realidade.

Nesse processo, a cultura trazida do velho continente vai se desmantelando sem antes se configurar em realidade. Inclusive porque as gerações de portugueses que para cá vieram nos três primeiros séculos estavam ainda na crença de que a viagem seria um jogo rápido, de enriquecimento seguro já que no Brasil, era uma fantasia generalizada, o ouro brotava da terra. Se assim fosse, eles poderiam voltar ao seu país de origem e levar uma vida no sossego, sem ter

de trabalhar, sem ter de se preocupar com mais nada. Projeto que perdia força para a natureza ferosa e convidativa à aventura, na qual o índio, um ser nômade por excelência, já estava acostumado. O estrangeiro encontrou uma combinação de interesses. Freyre (1977) sintetiza o resultado dessa convivência: uma adequação de estilos:

Compreende-se não ter desenvolvido ou generalizado entre gente tão móvel nenhum tipo de habitação sólida ou senhoril, contentando-se os colonos aventureiros com a palhoça, a casa de barro, o casebre; com um gênero de vida, de habitação e alimentação próxima do indígena; com a técnica de transporte, de pesca, de caça e até a lavoura, de gente nativa. Seus contatos com a Europa quase que se interrompiam de todo à proporção que se distanciavam do litoral; se amortecendo, rareando, para se avivarem os contatos com a cultura indígena (FREYRE, 1977, p. 30)

A habitação precária, que era de uso generalizado, começa a se modificar apenas nos fins do século XVIII, quando o sedentarismo gerado pela fixação da estrutura econômica permite pensar melhor a arquitetura do espaço urbano (FREYRE, 1973). Em *Caminhos Fronteiras*, ao tratar do conquistador, do bandeirante português, Holanda reforma essa volúpia para a conquista de espaço, uma vocação que o colocaria em sintonia permanente com o caminho e não com o fim, que o convida ao movimento, “não na grande propriedade rural que forma o indivíduo sedentário” (HOLANDA, 1982, p. 9). A sedentarização, portanto, será um fator de abrandamento dos costumes e possibilitará mudanças na ordem econômica. Mas entre a era do ouro e dos canaviais há um vazio que criará, no entender de Cândido, uma atmosfera estranha ao homem do mato, devido à desconfiança, somado aos costumes violentos e à segregação. Assim ficará visível, no Estado de São Paulo especialmente, a delimitação física e organizacional da sociedade, estabelecendo divisões estanques entre a elite agrária, o escravo e o pobre branco (caboclo). Como a economia ficará circunscrita ao senhor e ao escravo, o homem livre se verá alijado do sistema e se sentirá um “estrangeiro em sua própria terra” (NAXARA, 1991).

Para efeito de tipificação do caipira do interior, como ficou consagrado na cultura brasileira, recortemos então aquele que, persistindo à margem do sistema econômico e social, no século 18 e 19, vivendo em comunidades primitivas, apoiava-se no que Cândido (2010) classifica de mínimo vital, o mínimo necessário para a subsistência. Ou seja, é aquele homem altamente dependente dos recursos dados imediatamente pela natureza, suficientes apenas para mantê-lo vivo e sustentar a família nuclear. A cidade torna-se para ele local de passeio, para onde vai pontualmente, seja para uma festa específica ou para a aquisição de algum utensílio doméstico ou de trabalho, que não conseguia produzir sozinho, artesanalmente. Na indústria caseira, prepara o açúcar, rapadura e garapa, bem como todos os equipamentos neces-

sários, como moendas, fornos e tachos, adquirindo na cidade apenas as partes para essa composição. Sua célula é formada pela pequena lavoura de feijão, milho e mandioca, cujo excedente comercializa no espaço urbano. Produção que não exige qualquer recurso técnico para cultivo e se desenvolve rapidamente em qualquer terreno, uma vez que ele pode precisar fugir dali em qualquer momento, já que a terra não é sua. Mesmo a choça é um estilo de moradia que pode ser reconstruída em qualquer lugar, em caso de fuga ou abandono para se estabelecer em terra não devassada pela coivara (queimada do solo para a agricultura). É o caipira que se abastece da caça de animais de pequeno porte, abundante na mata. O estilo de vida desse elemento representativo é o tipo ideal, segundo o conceito weberiano de Cândido. É o caboclo, fruto da integração rudimentar de povos distintos, que já nasce entregue às circunstâncias da vida primitiva e é relegado à própria sorte, quando não levado para compor a vida social organizada, ocupando, inclusive, posição de destaque. Esse caipira, enquanto tipo ideal, vai tendo sua configuração ampliada conforme passa também a conviver com os negros fugidos da senzala, o ex-agregados perseguidos por algum crime cometido na cidade e até com os imigrantes europeus que virão posteriormente engrossar o roteiro da história rural do país. Há um processo de aculturação permanente e recíproco que exige adaptações, inclusive porque os centros urbanos vão passando por modificações estruturais e abrindo ou fechando espaços para maior ou menor interlocução como essa massa populacional.

Em suas viagens a São Paulo, Hilaire terá uma impressão extremamente negativa desse caipira primitivo – um caso típico que ele nos apresenta de forma estereotipada, como se fosse a síntese do caipira paulista –, que de vez em quando aparece na cidade, onde é visto como um ser no mínimo diferente:

“Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes, e, talvez, por excessos venéreos prematuros, não pensam, vegetam como árvores, como ervas dos campos. (...) Grande número de homens, mulheres e crianças desde logo rodeou-me (...) à primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca; mas a largura de suas faces e proeminência dos ossos das mesmas traçam, para logo, o sangue indígena, que lhes corriam nas veias, mesclado com o da raça caucásica (MIRANDA, 2007, p. 54)

Ainda:

“Nenhuma dificuldade há em distinguir os habitantes da cidade de São Paulo dos das localidades vizinhas. Estes últimos, quando percorrem a cidade, usam calças de tecido de algodão e um chapéu cinzento, sempre envolvido no indispensável poncho, por mais forte que seja o calor. Denotam seus traços alguns dos caracteres da raça americana; seu andar é pesado, e tem um ar simplório e acanhado. Pelos mesmos têm

os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipira, palavra derivada provavelmente do temo curupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes na floresta” (MIRANDA, 2007, p. 55).

Os estudos de Cândido trazem nova luz para se entender a formação do caipira primitivo, disperso na mata, sob a condição do “mínimo vital”, caçador – vale lembrar aqui a obra *Caipira Negaceando* –, com sua produção doméstica de tudo necessário à subsistência, consequência da “atividade nômade e predatória das bandeiras”. Cândido identifica as variáveis que levaram esse caipira ao isolamento: fuga por crime ou indisposição com outros integrantes do espaço urbano ou com o Estado, condições socioeconômicas que tornaram difícil continuar vivendo na cidade, seja por falta de trabalho ou por temperamento difícil mesmo, enfim. No geral, era a dificuldade de submissão e de convívio em ambiente inadequado à sua formação rústica e antisserviçal – que pode também ser explicada pela ótica de Naxara (1991), se enfatizarmos o aspecto do trabalho e das questões em voga sobre a mão de obra excedente no Brasil do século 19 –, bem como ao fato de ter conseguido, devido à influência indígena, encontrar um ponto de equilíbrio para manter-se segregado no ambiente natural, quase como bicho, em vários níveis de subsistência:

A vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas suas origens nômades. A combinação dos traços culturais indígenas e portugueses obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador, conservando as características de uma economia largamente permeada pelas práticas de presa e coleta, cuja estrutura instável dependia da mobilidade dos indivíduos e dos grupos. Por isso, na habitação, na dieta, no caráter do caipira, gravou-se para sempre o provisório da aventura. (CÂNDIDO, 2010, p. 36)

Ou:

A sociedade caipira tradicional elaborou técnicas que permitiram estabilizar as relações do grupo com o meio (embora em níveis que reputaríamos hoje precário), mediante o conhecimento satisfatório dos recursos naturais, a sua exploração sistemática e o estabelecimento de uma dieta compatível com o mínimo vital – tudo relacionado a uma vida social do tipo fechado, com base na economia de subsistência. (CÂNDIDO, 2010, p. 36)

Cândido observa que o povoamento caipira original era disperso, movido por uma cultura fechada ou semifechada dependendo de sua relação com o núcleo urbano mais próximo. O aspecto disperso é explicado, como temos visto, pelo refluxo do ouro, resultado da fixação pelo meio do caminho daqueles que não tinham um local determinado para retornar, e pela pressão objetiva do Estado para ampliar a malha de controle do território paulista. Segundo

Perecin (2000), aqueles que estavam fixados no espaço urbano e imediações eram vítimas frequentes de pressão para compor a força militar do Estado e serem enviados para as áreas de conflito. Os que não aceitavam tal determinação e tinham algum trunfo para escapar poderiam ser enviados para compor novas unidades de povoamento. Esse processo expansivo, ao mesmo tempo em que formava núcleos urbanos novos pelo interior, nas zonas de fronteira, favorecia também o surgimento de comunidades satélites, num processo migratório autônomo. As fundações deliberadas, ou seja, de alguma forma pensada pelo Estado, eram, na síntese de Cândido, os centros de dominância em regiões mais ou menos amplas e de povoamentos mais ou menos dispersos. No centro ficava, portanto, o comércio, onde a comunidade periférica buscava suprimentos que não produzia, bem como era onde buscava apoio da Justiça, para as contendas, e da Igreja, para o espírito, com destaque para as missas de domingo, além de local de realização de algum tipo de negócio com excedentes da lavoura. A propriedade rural, grande ou pequena, permitia o trabalho dos integrantes das comunidades periféricas, seja por contrato ou clandestino. Tais condicionantes vão estabelecer o vínculo do caipira e seus familiares com a natureza e o equilíbrio dessas comunidades dispersas. Evidentemente, aqueles com menor lastro acabavam procurando os lugares mais escondidos para se fixar e eram mais suscetíveis à mobilidade, porque estavam sendo sempre pressionados pela expansão agrícola ou pela garrucha do proprietário. Enquanto o agregado estável poderia conviver com a expansão agrícola e até se beneficiar disso com a comercialização de sua lavoura, já que o desenvolvimento econômico exigia mais alimentos básicos. Sendo assim, os mais afastados tornavam-se menos afeitos ao contato com os centros urbanos, seja pela distância, pelo receio ou pelo medo profundo. As desavenças geradas nesses núcleos também eram elevadas e os casos de conflito, quando ganhavam dimensões graves e não ficavam apenas nos ajustes de contas entre aqueles seres que sequer existiam para a Justiça, eram resolvidos na cidade, como veremos a seguir.

Naxara (1991) vai por outra vertente e expõem as dificuldades tanto por parte do Estado como dos intelectuais e escritores – dentre os quais Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Cornélio Pires, Sílvio Romero, Manoel Bonfim e Valdomiro Silveira – de compreender a dimensão cultural do trabalhador branco do século 19, “o nacional”, para além das referências econômicas de um mercado se globalizando e em expansão. Dificuldades que, segundo ela, confundiam o entendimento da realidade e colaborava para fomentar o desprezo e o preconceito de parte da elite ao caipira pobre. Uma das questões centrais era a ausência de mecanismos práticos e objetivos para enquadrá-lo como substituto da mão de obra escrava. Tal per-



cepção seria consequência de idealizações sobre o país e o estigma sobre a população em questão, bem como as perspectivas condicionadas e fortemente influenciadas pelos grandes centros internacionais. O desejo de orientar o país na direção desses padrões internacionais potencializava o dilema em relação ao caipira, cujas características iam à contramão do que se ansiava. Ela destaca Monteiro Lobato e a visão que construiu do Jeca Tatu, um homem indolente, preguiçoso, vadio, desqualificado e conformado com a vida que levava. Tais características foram disseminadas e se tornaram o protótipo do caipira, como se a parte sintetizasse o todo, enfatizando sem contrapontos uma interpretação distorcida sobre essa população errante, tida como inadequada ao progresso em marcha. Percepção que se acentua com a aproximação do fim da escravidão e nem mesmo Cornélio Pires, segundo a autora, conseguia superar essa mística. Junto aos intelectuais citados havia certo receio de fuga em massa dos escravos e de a economia agrícola ser desestruturada até entrar em colapso por falta de braço adequado para substituí-los na velocidade necessária. Ou melhor, o trabalhador existia, mas deveria ser ainda preparado, qualificado para o sistema produtivo, que exigia tempo, método e disciplina.

O povo brasileiro, visto por suas elites, aproximava-se do atraso e da barbárie, enquanto que o que se tinha em vista era alcançar o progresso e a civilização. Tal questionamento acabou levando a uma identificação do brasileiro pela ausência do que se esperava ele pudesse ser, ou seja, por aquilo que lhe faltava (NAXARA, 1991, p. 8-9).

Perecin observa também que os produtores rurais não enxergavam o homem livre com potencial para se adaptar à rotina da lavoura, que, por sua vez, poderia ser afetada caso não houvesse um consenso sobre a substituição gradativa da mão de obra escrava. Tanto é que se mantinham ex-escravos em alheamento, à revelia ao movimento abolicionista em marcha. Eles não viam com clareza uma solução convincente nesse ritmo acelerado, que perturbava liberais e conservadores. Os liberais defendiam uma transição gradual, sem atropelos, até que houvesse a substituição definitiva do escravo pelo homem livre. A dificuldade sobre o que fazer afetava também os escravos, que não sabiam exatamente para onde ir e acabavam trocando uma fazenda pela outra, sem necessariamente mudar sua condição de vida, sua condição de submisso. A dificuldade dos agrossenhores para conviver com a nova realidade resultou em um período de muito debate e tensão, sem harmonia. “Reconhecia-se, tarde demais, que os proprietários não haviam sido preparados para o enfrentamento das novas condições do trabalho livre” (PERECIN, 2004, p. 62).

Os agrossenhores decidiram, com apoio do Estado, apostar nos imigrantes. Assim resolveriam, segundo a visão que se tinha de país, dois aspectos que tirariam o Brasil do atraso: estimularia o branqueamento da população, e receberia apoio técnico para a lavoura, uma vez que os europeus, era o que se esperava, viriam educados e conhecedores de novas tecnologias para o trabalho agrícola. Poderiam assim, com educação para o trabalho, que faltava tanto à mão de obra disponível localmente, ajudar sobremaneira na produtividade. Segundo Naxara, essa forma de resolver o problema estava alinhada à tese “evolucionista” da história, trazida pelo positivismo, o que enfatizava a angústia e a decepção da elite local, que se via como atrasada em relação ao mundo civilizado. Trazer o europeu para o Brasil seria uma forma de encurtar o processo de transição em direção ao progresso, cuja referência era o homem branco europeu.

As discussões se intensificam na tentativa de se encontrar uma saída para a questão, porque mesmo com o imigrante instalado no país, a população nacional ociosa permaneceria e, para que o país saísse da condição de atraso social e econômico, precisaria ainda estabelecer políticas adequadas de formação técnica, com projetos educacionais que o preparasse para o trabalho. Essa temática está como pano de fundo do livro de Perecin (2004) sobre a criação da Escola Agrícola Prática Luiz de Queiroz, o que corrobora a questão levantada por Naxara. Tudo era em função do trabalho. A educação e a ciência seriam as redentoras dessa realidade e o preparo de uma mão de obra qualificada ganharia espaço privilegiado ao longo dos anos, avançando inclusive República adentro.

Foi pela ciência, por exemplo, que Lobato acabou revertendo o quadro que pintou do Jeca Tatu, levando-o a um novo status – de homem saudável e trabalhador, empenhado no progresso – quando se viu forçado a rever seus conceitos e preconceitos. Cria, para sua redenção, uma nova visão do trabalhador que ainda permanece no campo da fantasia, já que a mudança era apenas cosmética e não verdadeira: “O Jeca Tatu recuperado – o avesso de si mesmo – foi a utopia possível enquanto ficção” (NAXARA, 1991, p. 29). A estudiosa observa também que o pano de fundo desse roteiro era encontrar uma identidade nacional.

O século 19 brasileiro teve como tônica a(s) tentativa(s) de construção e visualização da nação. Construção que precisava ir além da questão material, ligada ao progresso da produção e do crescimento econômico, mas que esbarrava na própria constituição, no conhecimento da história do país e de seu povo (NAXARA, 1991, p. 33).

A síntese do momento era estarrecedora, segundo a pesquisadora. “Além do confronto inicial, de uma elite que se via sem trabalhadores, para proceder a substituição do escravo,

essa mesma elite, ao pensar seu país, o via também sem povo” (NAXARA, 1991, p 34). O que exigirá um processo longo até que se revelem caminhos mais seguros e consistentes para se escapar dessa grande cilada conceitual, fruto da dificuldade de enxergar o real, o conflito latente na sociedade. Naxara conclui destacando que muito do que se pensa até hoje sobre o caipira, o nacional, o homem branco do século 19, não vai além do mito, de uma criação histórica que passou a fazer parte da cultura. “Nessa medida, somente um processo de desvendamento com relação aos mecanismos que possibilitaram sua criação é que podem permitir a sua mudança e a sua destruição” (NAXARA, 1991, p. 218).

Dentre as características dos caipiras apresentados por Almeida Júnior, a violência é uma das mais intrigantes e que pode ser percebida, por exemplo, no próprio *O Derrubador Brasileiro*, em *Amolação Interrompida* e *Caipira Picando Fumo*, dentre outras. Essa violência também tem suas explicações históricas, como veremos a seguir.

## 10. VIOLÊNCIA CAIPIRA

É importante observarmos o aspecto da violência do caipira, estudado por Carvalho (1997, primeiro capítulo). Em seu enquadramento pelo materialismo histórico, viu nas relações sociais conflituosas estabelecidas nas comunidades rurais fatores estruturantes subjetivos, conseqüentes de uma economia de exclusão e de apropriação do Estado por uma elite. Entregue à própria natureza, seus integrantes buscavam se defender com as armas disponíveis das ameaças que pudessem colocar em risco seu território de domínio e seus familiares. Violência que se expandia por todas as camadas sociais, mas que chegavam de alguma forma aos autos da Justiça. Carvalho utilizou-se de documentos oficiais, como atas, correspondência, inventários, testamentos e processos criminais da Câmara da cidade de Guaratinguetá, no período de 1830 a 1899, que servem para exemplificar o que acontecia em todo o interior paulista. Como a economia era movida pelo escravo, o nacional, mão de obra branca e livre, não encontrava condições adequadas para se desenvolver. Então havia muitos homens fora da estrutura produtiva, vistos equivocadamente como dispensáveis. Não se falava em empregado assalariado ou qualquer outro tipo de remuneração sistematizada que permitisse a subsistência desses trabalhadores a partir de algum vínculo formal com a ordem econômica, via contratos. O que havia, nesse caso, eram laços sutis de dependência por compromissos morais entre o dono da terra e sua propriedade e o homem livre. Ou seja, todo o sistema funcionava a partir de acordos sociais e políticos, de relação de poder, decorrentes da procedência familiar, da proximidade e das relações de amizade e subordinação. Perecin, em *Candeias em Espelho D'água*, romance histórico em que retrata o cenário cultural da cidade de Itu do início do século 19, detalha as nuances sociais que culminaram na *Batalha da Venda Grande (1942)* e faz um retrato da violência do caipira do mato e da moral do homem do interior paulista do Vale Médio do Tietê, no século 19, que merece ser destacado para exemplificar o que estamos tratando.

Teodoro Dias, irmão de Cândida, filhos de Lourenço Dias, Senhor de engenho, depois de uma viagem comercial a Santos, onde deixou todo o Açúcar da Fazenda Monjolinho, para embarque à Europa, é avisado que um tal Andrade roubou sua irmã e a levou para sua choça.

“O Andrade robô nhã Cândida e carregô pras bandas das cabriúvas”. Local de árvores centenárias, provavelmente, uma floresta fechada. O raptor foi identificado como um “vurto correno na direção da estrada”.

Teodoro Dias se preparou para o pior e foi atrás da irmã no valhacouto – local de esconderijo de bandidos. Teodoro Dias ajeitou o facão na cintura e partiu de manhãzinha:

“Os passos eram firmes, amaciados pelas botas de couro de anta. Evitava as antigas picadas, abrindo a facão o seu próprio caminho, até conseguir avistar o alojamento do Andrade:

“-Andrade, apareça!

“O Andrade pulou de dentro da choça para a porta, olhar cintilante, riso debochado na boca.

“- Veio buscá a irmã, Teodoro Dias? Pode se achegá, praquê careço de tê conversa cum mecê. Se achegue co’amizade.

“- Num vim parlamentar – respondeu medindo o adversário com malícia. Saia para morrer.

“- Bento de Andrade num é d’integrá muié.

“Bento Dias já estava rente à choça e, de um salto, atravessou o braço no pescoço do Andrade, com a intenção de trespassar-lhe o peito. Aquele era forte e resistiu, riscando a lâmina na ilharga do adversário. Ambos se soltaram, medindo-se ferozmente para em seguida trocar violentos golpes de facão”.

O resultado foi a perda de duas falanges de Teodoro Dias e a morte do Andrade. Logo em seguida Percin descreve uma cena comovente, da própria infância do personagem [Teodoro dias] e de sua mãe índia, cujos filhos foram levados pelo pai, sendo ela esquecida na floresta, o que recupera a passagem em que evidenciamos a relação do índio com o português e moralidade do homem branco na formação do caboclo:

“A passos largos [Teodoro Dias] penetrou na choça, sangrando da cabeça aos pés, mãos trêmulas agarrando o facão. Os olhos buscaram um canto escuro, onde aparecia a figura de Cândida acorada, cabeça entre as mãos. Já levantava o braço, preparando o golpe, quando a infeliz ergueu a cabeça, olhando-o tresloucada. A memória rolou-lhe no tempo, aproximando cena semelhante da infância, onde a mãe paia-guá suplicava que não lhe tirassem os filhos. O braço estacou no ar, um rugido escapou-lhe na boca:

“Vem para casa!” (PERECIN, 1990, P. 14-19)

Abrindo outra senda para identificar o personagem primitivo representado por Almeida Júnior, vale recuperar a atitude de Monteiro Lobato. No início do século 20, o criador do Sítio do Pica-Pau amarelo despejava acidez na cabeça cabeluda do pobre homem do mato, desenhado por ele – na revista Brasil, em 1918 – como um ser indolente, vagabundo, repugnante, que coloca fogo no mato e avança para novas fronteiras com sua vocação destruidora da natureza, ao qual chamou de “Jeca Tatu”. Depois de tamanha depreciação do estilo de vida do “caboclo do mato”, descrito no conto “Velha Praga”, que compõe a obra Urupês (LOBATO, 2009, P. 158-164), foi além:

Quando se exhaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro [moradia do caipira]. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros de dolorosa memória para a natureza circunvizinha. (LOBATO, 2009, p. 164)

A empreitada de Lobato contra a “praga” não para aí. Descreve detalhadamente o estilo de vida da sua vítima, como se o desafeto fosse um ente escatológico a ser caçado em alçapão e atirado num poço com água fervente. A vida excessivamente rudimentar do caipira o ator-doava. Em relação à casa do homem do mato, o escritor revela ser pior que a de João-de-barro, por morar em uma espécie de “biboca de bosquímano”, sem mobília, apenas com uma esteira de índio colocada sobre o chão batido. Ao sentar-se, ao invés de cadeiras, usa o calcanhar como ponto de apoio e posiciona-se de cócoras. A crítica de Lobato chegou ao Congresso Nacional e Rui Barbosa resolveu contrapô-lo na tribuna. Explicou que o caipira descrito não era a síntese do caipira do interior paulista, mas sim, daquele que ainda tentava, no desespero do mundo em permanente transformação, encontrar um lugar para viver sem ter de se submeter à lei do homem “esclarecido” e “urbanizado”, que não compreendia seu jeito de ser. Não era a síntese, mas uma parcela do homem rural. Mesmo assim, Lobato sintetiza de maneira depreciativa a composição do caipira primitivo que substancialmente apresentado neste trabalho:

Este funesto parasita da terra é o Caboclo, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive á beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado em uma rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 2009, p. 161)

A presença do italiano, apontado por Lobato, já é o sinal de um novo tempo, que abre para uma nova fase da história do Brasil. Essa transformação se dá gradativamente em todo o país. Mas vamos observar como ela se processa no coração do Oeste Paulista, conforme os fatores objetivos de uma realidade concreta se impõem, a fim de permitir o desdobramento de um sistema econômico e produtivo em busca de novas perspectivas. Tendo como contraponto o conflito latente em uma sociedade submetida a um controle que perdeu sua razão de existir com o fim da escravidão.

## 11. OESTE PAULISTA

Perecin, especialista em história regional do Oeste Paulista, produziu vários artigos sobre a formação do Vale Médio do Tietê e reforça, em muitos aspectos, o que foi dito por Cândido, nos aproximando mais da cidade que especificamos para o nosso trabalho: Itu. Segundo ela, a cidade é o polo dessa região do Estado de São Paulo e o centro de uma tradição econômica, política e cultural predominante no século 18 e 19. Em seus estudos, publicados em capítulos pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP), descreve os fatores que projetaram a cidade nesse período. Itu foi eixo do desenvolvimento agrícola que interligou todo o Oeste Paulista, “deitando os rumos da ocupação na fronteira agrícola, animando o surto de prosperidade que logo se refletiu no crescimento das povoações, no aumento do poder dos agrossenhores e no aparecimento das elites caipiras [...]” (PERECIN, 2000, p. 43). Visualizamos também em suas palavras que o caipira não era apenas um tipo, mas vários tipos, inclusive aquele que viria a ser o agrossenhor de engenho; que o processo histórico, até a chegada da indústria canavieira propriamente dita, é relativamente longo, havendo um extenso caminho entre o período minerador e o açucareiro em que percebemos a constituição do espaço físico, a organização social e o desenvolvimento da região:

No Vale Médio do Tietê, passado o ímpeto minerador e os deslocamentos populacionais para Mato Grosso e Goiás, a agricultura sustentava-se na lavoura de alimentos, alguns criatórios e a produção da rapadura nos engenhos de bugio. Lavouras de pequenos ganhos, suficiente para ensejar o aparecimento de bairros rurais, capelas curadas e freguesias, gravitando pelos raros centros urbanos, estes, dotados de múltiplas funções congregacionais, cooptadores dos interesses dos proprietários de terra e responsáveis pela produção, os seus agrossenhores em base de formação. (PERECIN, 2000, p. 44)

Devido à sua dinâmica, a vila de Itu se fortaleceu, ganhou poder de representação de instâncias públicas de Estado, o que ampliou ainda mais suas potencialidades atrativas, tornando-se modelo para o Oeste antigo, “não apenas em virtude do seu crescimento econômico e cultural, mas por ser sede da distribuição da Justiça [sede da Justiça, da Ouvidoria e do poder político das lideranças regionais]” (PERECIN, 2000, p 44). O motivo dessa euforia era o fato de a cidade estar próxima das bocas de sertão, pontos de interesse do governo no controle do fluxo do ouro no eixo São Paulo – Mato Grosso, São Paulo – Goiás. A partir de Itu, portanto, as áreas estratégicas da região vão sendo ocupadas por “roceiros, jornaleiros, pequenos agricultores e agrossenhores”. Eles transformam os que eram até então simples povoados miseráveis em freguesias e vilas, “dando azo à implantação da pequena, média e grande-

lavoura”. Essas localizações estratégicas, com suas terras férteis, vão se convertendo em “centros de cooptação de recursos” (PERECIN, 2000, p 44) para o Estado e ganhando em importância, como é o caso de Campinas e Piracicaba. Paralelo a isso, vão sendo construídas as vias de acesso entre elas e São Paulo, que também facilitam, além do controle do fluxo de ouro (cobrança de impostos e controle da evasão de divisas), o abastecimento das monções.

Ao chegar no Estado do Brasil para assumir o governo da Capitania de São Paulo, em 1721, D. Rodrigo Cesar de Menezes dispunha-se a materializar a principal incumbência contidas nas suas “Instruções Régias”: a abertura dos grandes caminhos coloniais. A descoberta de um prodigioso centro de mineração em Mato Grosso destacava o seriíssimo problema do abastecimento daquela área (PERECIN, 1994, P. 11).

As monções, realizadas basicamente pelos rios, estavam ameaçadas pelos ataques indígenas, principalmente o Caiapó, Paiaguá e Guaicuru. Além disso, as vias facilitariam também o envio de muares do sul do país à região, o que se tornou possível a partir dos anos 1820, sendo que na década seguinte foi aberta a Estrada Real que ligava São Paulo a Sorocaba. Abre-se então um novo capítulo da história regional, pois começam a ser realizadas as famosas feiras de muares de Sorocaba. No entender de Perecin, “esta dinâmica do comércio permitiu a organização de um complexo viário e um sistema de transportes para todas as capitanias do Estado do Brasil” (PERECIN, 1994, p.12).

Ao ganharem em importância econômica, em proporção “ao volume das safras”, “capital fundiário e humano”, “experiência agrícola”, “autoridade no eixo familiar e suas clientelas”, Itu e suas cidades satélites vão também se destacando em organização interna, ao ponto de se tornarem núcleos políticos fortes, capazes de influenciar nas decisões das instâncias mais altas de poder. Porque “essas elites agrárias acaipiradas, com alguns polimentos da escolaridade, eram portadoras de características maneira de ser, falar e sentir” (PERECIN, 1994, p.12) que não a distanciava da percepção do grande mercado e das condições capazes de lhes trazer a riqueza que almejavam: o mercado internacional exportador para o açúcar e o capital acumulado em braços escravos. A estrutura escravagista para a exportação é o pivô desse surto expansionista inédito. Com a consolidação do poder econômico, vem o poder político e, conseqüentemente, o desenvolvimento de ideias, que até então eram fomentadas apenas nos grandes centros da Europa e dos EUA, ou no Rio de Janeiro, capital da Coroa. Ideias que vão antecipar muitos momentos marcantes da história do Brasil e da região:



As ideologias com base nas teorias de Locke e de Adam Smith lograram manifestações entre os agrossenhores locais, a exemplo do que ocorria no Oeste Paulista, vindo a alcançar, no período de 1820 e 1842, expressões de um liberalismo armado, como durante a Coligação das Vilas [centrada em Itu, mais do que apoio aos Andradas, tinha o sentido de rompimento com as autoridades da Junta Governativa de São Paulo, em favor de um governo próprio, autônomo e militarizado], em 1822, e na Revolução Liberal, em 1842. Esses movimentos políticos anteciparam, por algumas décadas, a Convenção Republicana de Itu (1873) e o movimento republicano (1870 – 1889). (PERECIN, 2000, p 43:)

Neste momento Percin apresenta o conceito de terceiro estado e como o povo se distribui naquele universo. De acordo com o quadro pintado pela historiadora, notamos as nuances do caipira, cuja comunidade primitiva vai sendo ampliada ao receber muitos dos elementos diversos que tinham maior mobilidade pelos centros urbanos, mas que se viam em apuros por algum motivo, seja por determinação do Estado, de caçar os mais jovens para o exército, seja por fuga da escravidão e da pressão social, seja por algum crime passional cometido. Esses acabavam por se refugiar nas matas e fixar moradia em seus meandros, intensificando a tensão nas comunidades mais vulneráveis.

O terceiro estado de fraca expressão qualitativa pode ser cooptado simbolicamente: [...] Povo era o resto que sobrava do clero e da nobreza, de todos os matizes de tez. [...] o terceiro estado, o dos pés rapados, recém-saídos da escravidão, dos artesãos, dos peões e camaradas, dos jornaleiros. Outras subcategorias se inseriam no contexto social da época, no interior das propriedades rurais e das próprias relações de família. Amestiçados, vivendo em roças alheias ou posseiras, fazendo-se de gente ou povo dos diretores de povoações, de mumbavas em sítios de parentes, de agregados (PERECIN, 2000, p. 45)<sup>12</sup>.

De acordo com Percin, a vila de Itu e sua freguesia “desempenharam funções exponenciais no processo povoador do século XVIII”, quando já contava com a colaboração de outros dois portos, no rio Sorocaba e Piracicaba, considerados estratégicos para “o sistema de articulação do Vale Médio do Tietê” (PERECIN, 1995, p 7). Sob o Morgado de Matheus, a capitania estabelece uma política severa de controle das fontes produtoras de riquezas e o ouro ainda era um negócio complicado, de fácil desvio, cujos infratores precisavam ser coibidos. Além disso, havia a guerra de demarcação das fronteiras nacionais e a movimentação de exércitos, principalmente na frente contra os espanhóis. Sendo assim, em 1767 na capitania de São Paulo, além das ações policiais para confiscar e tributar os mineradores, realizar “prisões arbitrárias e incorporações violentas para estabelecer controle”, o que significava corte da “antiga

---

<sup>12</sup> Com referência a Aluísio de Almeida, *Vida Cotidiana na Capitania de São Paulo (1722-1822)*. Excertos de *Uma Obra Completa*, p. 25-26

liberdade paulista em nível das câmaras municipais, da nobreza da terra, das lavouras, das vilas” (PERECIN, 1995, p 14:), os elementos do terceiro estado estavam sofrendo com a imposição para que participassem das forças armadas. Por isso, pairavam sobre as vilas e freguesias o perigo de qualquer um “ser submetido à força e descer acorrentado, Tietê abaixo, em demanda do forte de Iguatemi, verdadeiro cemitério de paulistas” (PERECIN, 1995, p. 14). Era uma caçada desleal de soldados para o combate no front castelhano, em especial, do cidadão comum, sem qualquer poder de influência e sem ter a quem pedir socorro. Nesse momento, há a fuga em massa das cidades.

Não havendo a quem socorrerem-se, os pobres buscavam refúgio nas povoações distantes ou afundavam nos matos. Constituíam-se nos dispersos, nos “sítios volantes”, nos vagabundos, bandidos ou malfeitores de que trata a documentação da época, vivendo ao Deus dará, alimentando-se dos frutos da terra, dos carás, palmitos, içás e arumatiás (larvas), nalgum capão, nalguma coivara. Eram caçados pelos capitães-mores, se apareciam nas povoações para as desobrigas, os seus filhos maiores de 16 anos eram acorrentados e enviados para a marinha de santos e, desta, para a morte certa nas linhas de guerra ou nas fronteiras paraguaia. (PERECIN, 1995, p. 15)

A historiadora explica que para fugir do inferno de Iguatemi, os homens das famílias melhor organizadas e com algum poder de influencia se predispunham, mesmo que a contragosto, a partir para alguma missão diferente, como a de “formar povoações estratégicas”, “sediar-se nas novas comunidades, debaixo da regência de algum Diretor Povoador”. É nesse ambiente conflituoso que nasce Piracicaba. Portanto, no final do século XVIII, a fronteira agrícola do Oeste estava posicionada em Piracicaba, cujo controle político permanece nas mãos dos ituanos, que estão divididos em dois agrupamentos ideológicos antagônicos: colonialistas e liberais, com preponderância dos liberais. É quando também o progresso já começa a mostrar consequências, como o esgotamento das matas fornecedoras de combustível para os engenhos. Observa-se aqui a ação de *O Derrubador Brasileiro*, que poderia ser o derrubador da mata para abastecer com madeira as fornalhas das usinas. Mesmo assim, “a expansão da fronteira agrícola para Piracicaba provocava o aumento da produção açucareira, o que evidenciava a possibilidade da exportação para o mercado internacional, o aumento da mão de obra escrava e o crescimento demográfico” (PERECIN, 1992, p. 4). Com aumento da produção, aumento das tropas de muares e a geração de riqueza, há a revitalização do Vale Médio do Tietê.

Na disputa entre liberais e colonialistas, em meados do século 19, o primeiro grupo era muito mais dinâmico em termos de apropriação de conceitos novos para entender a sociedade e traçar estratégias de futuro. Nos núcleos de estudos organizados por essas lideranças políticas, até mesmo os pensamentos do filósofo alemão, Kant, chegavam para integrar a base de

suas reflexões. Como explica a historiadora, além do clero ilustrado e heterodoxo, formado por homens versados em ciências jurídicas e “senhores proprietários dotados de razoáveis conhecimentos políticos”, havia também “comerciantes, letrados e o famoso boticário, todos contaminados pela ideologia revolucionária”. Assim ela enfatiza qual era a matriz inspiradora das discussões teóricas. “Não lhes faltavam as ideias dos enciclopedistas. Até Kant lhes pode ser apresentado pelo padre Diogo Antonio Feijó, em suas aulas de filosofia. Não se tratava de cultura de cenáculo. A botica do seu Candinho tornou-se o areópago do Vale Médio do Tietê” (PERECIN, 1992, p. 5). Areópago era o antigo supremo tribunal de justiça de Atenas que, segundo o dicionário, conhecido pelo senso de justiça e pela integridade no julgamento de casos religiosos e políticos. Era formado por pessoas sábias ou por magistrados. No caso de Itu, a maçonaria já era influente e composta por pessoas tidas como formadoras de opinião pelas suas ideias avançadas. Essa efervescência de ideias levou inclusive os ituanos ao confronto com os representantes do estado, que se tornaram avessos aos liberais ao se fecharem com os colonialistas:

Na segunda década do século XIX, os agrossenhores locais partiram para a sua primeira reivindicação coletiva, na forma de pacto liberal junto aos representantes do poder, as autoridades da Ouvidoria e das Câmaras Municipais de itu e de Porto Feliz. Os povos de Piracicaba, liderados pelo Dr. Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, o mais poderoso dos proprietários rurais locais, acompanhado do Vigário Colado da Freguesia, Pe. Manoel Joaquim do Amaral e do comandante de Armas, Capitão Domingos Soares de Barros, dirigiram uma representação reivindicatória da criação da Vila, assumindo as políticas responsabilidades, que objetivavam os seus interesses quanto à viabilização da Justiça e do progresso (PERECIN, 2000, p. 48).

O conflito chegou às vias de fato com graves consequências para os liberais ituanos, estremecendo as relações da poderosa cidade com os governos centrais, resultando em morte e exílio de nomes ilustres. Foram décadas de convivência difícil entre as partes até se encontrar um novo ponto de equilíbrio. Percin descreve a situação mostrando a necessidade de intervenção do imperador para tentar corrigir as consequências do tremor político decorrente da batalha da Venda Grande, em Campinas, em junho de 1842, detalhadamente descrita na obra *Candeias em Espelho D'Água*. Com a anistia dos insurrectos, de 1844, Dom Pedro II considerou conveniente colocar os atritos internos, as divergências, no esquecimento e arquivar todos os processos contra os acusados. Na exposição de motivos, apresentada pelo manifesto de Manoel Tobias de Aguiar, a intenção era apaziguar os ânimos, enquadrando os crimes na categoria de crimes políticos, o que dava margem para justificá-la como tendo sido fruto do calor do momento, das paixões e de erros. Assim ele procurava uma reconciliação entre os der-

rotados com o poder imperial e a ala vitoriosa, a fim de não ver a crise política interferir na situação econômica da região. O governo federal se “predispunha a um novo arranjo com os derrotados chimangos [como também eram chamados os liberais de Itu], possibilitando-lhes certo isolamento dos conselhos municipais e uma reabilitação de fachada” (PERECIN, 2000, p. 57). O ponto central dessa questão é a decisão do imperador de ter empreendido uma visita ao Oeste “acompanhada de concessão de honrarias e comendas aos mandões locais” (PERECIN, 2000, p. 57). Houve quem não aceitasse bajulação e mantivesse seu ressentimento. Outros preferiram guardar na memória a sua “guerra do açúcar” até a década de 70 do mesmo século, quando se inicia uma nova fase de ruptura, agora em prol da República. Este conteúdo é importante para mostrar que a escolha de Almeida Júnior, algumas décadas após (anos 60), para estudar na Europa, pode ter sido um desses agrados da corte para tentar cicatrizar as feridas da sociedade ituana, bastante ressentida com a coroa e com tudo o que havia acontecido nos anos 40, colocando uma pá de cal naquele clima fúnebre, movido a paixões. Percin afirma que o acontecimento jamais foi esquecido pela elite agrária local. “Os chimangos paulistas foram a última geração dos agrossenhores da cavalaria, do tropeirismo e do liberalismo assumido na meia-reforma” (PERECIN, 2000, p.54). Meia-reforma possível em um contexto de tensões internacionais, de economia em retração e de antagonismos internos. Temos aí um cenário patriótico carregado de simbologia que marcaram várias gerações de ituanos. A disputa pelo governo de São Paulo era visto como única forma de refrear o ímpeto autoritário do governo central, que buscava se fortalecer em plano nacional ferindo, como foi o caso, susceptibilidades regionais na base da força da espada e da bala, sob o comando de Duque de Caxias. Itu, por ter tido forte influência nas decisões do governo imperial, se viu alijado no período de transição entre a renúncia de Dom Pedro Primeiro à maioria do seu sucessor, quando se acenderam as chamas da discórdia alimentadas pelos Andradas.

O manifesto de Rafael Tobias de Aguiar, um dos líderes do movimento derrotado por Caxias tornou-se significativo para entender o período e o pensamento político dos liberais do Oeste. Uma mescla de utilitarismo inglês com conceitos rousseauianos e kantianos de ética e moral. Uma defesa evidente das luzes, ou seja, do conhecimento para o progresso material, para se conquistar uma nova ordem social com base no direito à propriedade, do individualismo, da democracia e do respeito às instituições. Avesso, portanto, a anarquia e as revoluções.

“A defesa tinha por base as lições assimiladas na academia, vazadas num jusnaturalismo sacramentado. O homem era apresentado como um ser dotado de uma natureza moral de que resultavam a espontaneidade, entendida como liberdade de ação num

dados contexto e a experiência que os individualizam, havendo por ser portador de direitos e deveres que procedem aos governos organizados, inventados para assegurar-lhes o gozo. Essa natureza moral do homem não se modificava no estado social com a criação do governo, estava na base do pacto [para a formação da sociedade civil] que precedia ao Estado de Direito, embora a forma de governo escolhida fosse a Monarquia Constitucional por casar mais facilmente com a ordem”. (PERECIN, 2000, p 55)

O caldo cultural de instabilidade leva os ruralistas do estado a buscar alternativas econômicas para se safarem da crise. Vemos então a região de Itu migrar, a maior parte de sua base produtiva, do açúcar para o café. A agricultura cafeeira será a matriz econômica da segunda metade do século 19 (Belle Époque) e a fonte de recursos para os investimentos industriais, que deslanchará na virada do século. É nesse caldo de cultura que nasce o pintor ituano Almeida Júnior, como observaremos a seguir.

## 12. ALMEIDA JÚNIOR, UM CAIPIRA

Almeida Júnior levou uma infância simples. Seu pai teve a oportunidade de ser produtor rural, como herdeiro de fazenda, tanto é que ganhou o apelido era Jugica do Tanque, em referência ao nome da propriedade agrícola que chegou a administrar. Mas a crise econômica não o permitiu ir longe. As dificuldades para a obtenção de crédito era imensa e somente os grandes produtores conseguiam a façanha de assinar bons contratos de empréstimos com os comissários da exportação, financiadores independentes que apoiavam os empresários “confiáveis”, seja por lastros econômicos mais sólidos ou influência política que lhes garantisse algum apoio em caso de apuros. Ao abandonar o campo e ir morar na cidade, José Ferraz de Almeida, casado com Anna Cândida do Theolinda Augusta do Amaral, passou a viver do serviço de pintura e produção de letreiros. Os estudos mais conhecidos sobre a infância do pintor não nos dão detalhes sobre as condições sociais da família (AZEVEDO, 1985; SILVA, 1946). Deixam a entender apenas que a situação não era nada fácil. Quando as informações avançam para a formação escolar, vemos dona Cândida preocupada com o futuro do filho, que começa a se engrajar com as artes plásticas, mesmo estando em um ambiente que considerava inadequado a esse tipo de fantasia. Ela achava que ser artista era falta de noção da realidade, vista a situação miserável do pai, quase sem serviço e sem perspectiva. Antes, porém, de mudarem-se para a cidade, Almeida Júnior ficava entregue ao ambiente rural que os rodeava.

Estes anos da primeira infância, passou-os o menino na Fazenda do Tanque. As lavouras de cana, o engenho de açúcar, o alambique da cachaça, o convívio dos negros e dos caipiras, tudo isso ficou estampado indelevelmente na mente do menino. Era o pano de boca que se ergueu para fase madura (AZEVEDO, 1985, p. 51).

Silva apresenta o futuro artista como sendo vocacionado à pintura, que desde muito cedo impressionava pela dedicação ao ofício. “Toda a infância de Almeida Júnior foi assim, de lápis na mão, passando para o papel tudo o que via e que tocava de perto a sensibilidade” (SILVA, 1946, p. 21). Como dado concreto sobre sua primeira formação artística está a Igreja Nossa Senhora da Candelária e o padre Jesuino do Monte Carmelo, responsável pela decoração da matriz. Foi no ambiente religioso onde aprendeu um pouco de piano e se inspirava para seus exercícios com grafite e carvão, dando sinais do seu talento. Tanto é que Padre Miguel Correia Pacheco, quando à frente da paróquia, mobilizou a comunidade local para angariar fundo a fim de encaminhá-lo aos estudos na Escola de Artes e Ofício do Rio de Janeiro. Nesse período já era conhecida a fama de Dom Pedro II como protetor dos grandes talentos da terra.

Em 1868 circulava em Itu que Pedro Américo, autor de Batalha de Avaí e Grito do Ipiranga, ainda com 25 anos, vivia seus momentos de glória em Paris, financiado pela corte. O primeiro a viajar nessas condições havia sido Vitor Meireles, autor de A Primeira Missa. O sonho era que o terceiro na hierarquia fosse Almeida Júnior. A ida de Almeida Júnior ao Rio de Janeiro, em 1869, quando completava 19 anos, portanto, foi uma ação entre amigos. O padre da paróquia acreditava mesmo que ele tivesse futuro seguindo esse caminho. E também porque o futuro em Itu era uma incógnita e valia a pena qualquer esforço para tirar o menino daquele ambiente de tão baixas perspectivas. Na capital, a sorte do jovem ituano começa a mudar, primeiro porque Almeida Júnior ganhou na loteria e com o prêmio conseguiu comprar uma casa para seus pais, o que o deixou mais tranquilo.

Júlio de Chevrel, um dos seus mestres, foi quem indicou seu nome ao Imperador, por considerá-lo o melhor aluno da turma. Silva (1946) conta que Almeida Júnior tinha muita habilidade e se destacava nas lições. Como a escola era parte de um projeto do império e os jovens talentosos estavam sempre na mira dos olheiros da corte, as exposições oficiais eram um momento de exposição e precisava ser explorado se quisesse ser notado. Foi assim que o jovem talentoso tornou-se conhecido publicamente. Mas quando da seleção da sua turma para escolha de quem ganharia a viagem a Paris, Almeida Júnior preferiu encerrar a temporada sem se aventurar na disputa, porque achava que não teria dinheiro para uma viagem tão cara. A sorte, no entanto, continuava ao seu lado. Assim que o imperador o encontrou em uma atividade pública, voltou a se impressionar pelo que ele havia produzido. Dom Pedro, então, reforçou seu interesse em querer conhecê-lo pessoalmente para encaminhá-lo aos estudos avançados na Europa.

Destacamos que Itu era um centro político nervoso até os anos 40 do século 19. Com o desmonte do movimento liberal, no confronto de 1842, a cidade passou a viver uma fase ressentida e amargurada. Cauterizar essa ferida era parte da política de Dom Pedro II. Quando do nascimento de Almeida Júnior, em 8 de maio de 1850, o ambiente social na cidade era ainda muito tenso. Se não há relação direta aos fatos anteriores à ida do imperador ao município nos anos 60, há ao menos referências plausíveis que justificariam a decisão da corte de premiar um ituano com a viagem de estudo. Era uma forma inteligente e prática de amainar as emoções na cidade contra o governo central, selada pelo manifesto de Manoel Tobias de Aguiar e na anistia aos “presos políticos”. Foi assim que se deu. Com uma ajuda de 300 francos por mês, o pintor embarcou para uma temporada de seis anos na Escola Imperial de Belas Artes de Paris. E a cidade passou a cantar em versos e prosa o nome de Vossa Alteza Na nossa revisão

bibliográfica deixamos evidente tudo o que o artista aprendeu ao tomar contato com os grandes pintores desse período. Por isso queremos destacar aqui a sua volta para Itu e, logo em seguida, sua instalação em São Paulo.

O fato de Almeida Júnior ter se tornado um grande pintor da elite paulistana e carioca é inegável. No entanto, suas raízes nunca foram esquecidas. Azevedo (1985) registra que em viagens frequentes à terra natal, em Piracicaba e cidades da região, gostava muito de passear e passar as férias nas fazendas de amigos. Nesses momentos, aproveitava para pintar o espaço rural e os personagens que chamavam sua atenção. Na última década de sua vida, os anos 90, pintou a maioria dos quadros de caipiras, gênero que fizeram a sua fama. Marcantes são os encontros com o personagem Quatro Paus, que ilustra perfeitamente esta dissertação. Tratava-se de um caipira do meio do mato que vinha com sua turma para a cidade esporadicamente. Almeida Júnior acabou fazendo amizade com ele e, por isso, Quatro Paus aceitou o convite de ser seu modelo. Essa informação é uma prova consistente de que Almeida Júnior não só tinha contato próximo com suas origens, com seu povo, como também sabia perfeitamente da realidade daqueles que estavam perdidos pelas matas, como descrevemos anteriormente.

De acordo com a senhora Ofélia Fonseca de Almeida, da fazenda Pedra Azul, de propriedade do pai dela, Joaquim Manoel Pacheco da Fonseca, onde a família morou, sua mãe contava que Almeida Júnior instalava seu modelo no terreiro da casa e entregava-se à arte, rodeado de tintas e pincéis. Segue o relato da depoente à Pinacoteca do Estado para Aracy Amaral e Lucila de Sá Carneiro, em 19 de julho de 1978:

[...] Nhô Joaquim, o '4 Paus', era um tipo alto, esguio e reservado, que conheci muito. Morava esse caboclo com os seus irmãos Nhô Manoel, Nhá Antonia e Nhá Chica, num rancho de terreno de nossa fazenda; plantavam o necessário para comer e de lá não saiam e nem apareciam a ninguém, à exceção de '4 Paus'; só ele mantinha contato com os vizinhos.

Ia da fazenda Pedra Azul do meu pai à da Terra, de Evaristo Galvão, à de J. José, de Nhozinho Galvão, à do Tanque, de Manequinho do Tanque, e à de Morro Grande, e outras da redondeza. Era andarilho, e quando se precisava de alguma coisa da cidade, o próprio era o '4 Paus'. Não aceitava cavalo ou burro; fazia a pé e tão ligeiro como um animal de sela.

Com eles viviam alguns cães bravos que latiam furiosamente quando pressentiam a chegada de alguém, e de um, lembro-me até do nome, 'Jiboia', de que tínhamos medo.

Apenas o Joaquim, o '4 Paus', era 'civilizado', sempre bem recebido pelos fazendeiros que compensavam suas andanças em compras e recados. Quedava sempre descalço e de chapéu na cabeça e bem-humorado. Os filhos de Nhozinho Galvão lembraram-se de fazer uma casinha de tijolos para os quatro irmãos, que custaram a aceitar a ideia de transferência e a contragosto mudaram-se. Pouco tempo viveram na nova casinha.

[...] Estas notas servirão como contribuição à história deste quadro [Caipira picando fumo], que a mim desperta saudade do local e as personagens que na época viveram



a vida simples e monótona de uma fazenda de café em Itu por volta do fim do século (1894-1900) (LOURENÇO, 2007, p. 245).

Podemos nos certificar de que Almeida Júnior manteve-se fiel às suas origens e soube como ninguém se equilibrar entre as encomendas de retratos das grandes personagens do seu tempo, que pagavam muito bem pelo seu trabalho, e os exercícios de registrar a realidade como ela era. Se ele tinha consciência de estar fazendo um trabalho artístico que foi mais tarde considerado de vanguarda, é outra história. Mas tudo indica que sim. Apesar de escrever pouco a respeito, quando da execução de *Partida da Monção* (1897) havia se aproximado do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, por intermédio de seu amigo Dr. Cesário Mota Júnior, e acabou por produzir a seguinte observação:

Os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto Feliz, descendo o Tietê para Cuiabá. As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilizações 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 desses heróis, que depois da missa na Igreja N. S. Mãe dos Homens, acompanhados do Padre, capitão-mor e povo, embarcavam no Porto Geral, recebendo na ocasião a solene bênção da partida (SILVA, 1946, p. 132-133).



*Partida da Monção*. Óleo sobre tela, 640cm X 390cm. Acervo Museu Paulista. Foto: José Rosael

No último ano de sua vida, Almeida Júnior fez várias viagens ao interior, onde partia em busca de inspiração para novos e novos trabalhos. Dessa fase nasceu também *Piquenique em Rio das Pedras*. Esta talvez tenha sido sua última obra antes de ser assassinado pelo seu primo em frente do Hotel Central de Piracicaba. No quadro estão seus amigos em uma reunião animada na mata. A mesma mata que um dia foi território dos seus caipiras mais autênticos.



*Piquenique em Rio das Pedras. Óleo sobre tela, 120cm X 80cm. Coleção particular.*

Enfim, entramos agora no momento mais delicado do trabalho em que nos propomos a fazer uma nova leitura da obra *O Derrubador Brasileiro*. Após a apresentação do instrumental teórico que elencamos para nos embasar, voltamos ao ponto central da nossa proposta, que é o desenvolvimento do olhar do observador diante de um objeto que já carrega em si muitos outros olhares, mas que permite ainda, supomos, novas interpretações. Ou, ao menos, o aprofundamento de alguns olhares que tocaram nos aspectos que nos propomos a aprofundar. É nesse sentido que consideramos esta dissertação no campo estético-pedagógico, como sendo um exercício de leitura de uma obra que avança pelas camadas interpretativas construídas pelo tempo.

### 13. CAMADA SOBRE CAMADA

Como ficou claro, as obras de Almeida Júnior já foram amplamente estudadas, analisadas e interpretadas no campo estético e da cultura artística. Acrescentamos apenas ingredientes novos relacionados à história e à cultura da região em que o pintor viveu e desenvolveu seu espírito. O que possibilita uma aproximação maior da obra no exercício de captar nela elementos que subjazem à objetividade técnica. Lançamos mãos ainda do instrumental filosófico, a partir do qual partimos para a busca do sensível entre o ente e o Ser, no entendimento de Heidegger (1969). Ou, como nos ensinou Adorno, de tudo aquilo que se perde no tour de force do artista, que desafia a integralidade física e documental do objeto (ADORNO, 1970). Muitas vezes nos atemos por demais aos aspectos que possam nos conduzir a fins específicos, seja uma solução historiográfica ou enquadramento estilístico. Aqui vamos tentar quebrar esse artificialismo característico do mundo acadêmico para nos apropriarmos de questões que fogem da moldura e se escondem nas entranhas da obra, como sinais, nuances, impressões, reflexos, coisas impalpáveis, fruto do inconsciente, que nos remetem a um tempo primitivo, de uma cultura em formação, difíceis de serem demonstradas, porque vão além da simples técnica de representação, mas que se espalham por toda a tessitura da obra. Algo com poder inclusive de questionar a realidade, como afirma Adorno, sem ser a transfiguração da mesma, mas o seu avesso.

Para dar uma dimensão sobre diferentes leituras referentes ao quadro *O Derrubador Brasileiro*, podemos partir de duas opiniões distintas, formuladas em tempos diferentes, mas que convergem para um mesmo lugar, demonstrando que a natureza do caipira típico, enquanto ser vivente e personagem de uma realidade concreta, sempre foi algo inerente ao contexto em que ele viveu. A primeira, de Angelo Agostini (1843-1910), editor da Revista Ilustrada, publicada no Rio de Janeiro. Cartunista italiano, contemporâneo de Almeida Júnior, fez carreira no Brasil e se tornou popular pela sua irreverência ao tratar de questões políticas. Sua observação bem humorada pode ser entendida como uma espécie de marco zero interpretativo da obra que acabava de vir a público: “Bom quadro, mas que não diz nada. Verdade que o patrício está descansando e não é obrigado a deitar discurso” (Revista Ilustrada, 1884, n.395, p. 4-5, apud PITTA, 2013). A segunda é de Luciano Migliaccio, professor de artes da USP: “O mameluco de Almeida Júnior não é um lutador, um matador de feras. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado em uma pedra, dando baforadas de seu

cigarro, com ar esperto e tranquilo de quem está gozando de um prazer animal” (MIGLIACIO, 2000, p. 43, apud PITTA, 2013).

São duas leituras que intrinsecamente se espelham e fixam uma visão ontológica determinista do personagem. Pois não estabelecem qualquer interlocução entre o observador e o caipira observado, que se mantém distante, na condição de objeto de estudo, passível às mais diversas interpretações. Ignoram completamente a condição de vida do personagem, que se apresenta como um ser alheio à realidade. No caso do uspiano, quase que um ser irracional, um bicho do mato. No caso do humorista, como um elemento corriqueiro, que poderia ter algo a dizer, um bom dia, boa tarde, talvez. Mas o artista, por opção, o colocou na cena sem um ‘discurso definido’. Ambos, enfim, trabalham esse caipira como se fizesse parte da paisagem, como alguém que nos chama a atenção pela simples razão de existir, pela sua exuberância como fenômeno da terra. Entendendo aqui fenômeno apenas como aquilo que nos impressiona pela exuberância aparente, pela animalidade silenciosa e confortada. Com um pouco mais de requinte, poderíamos citar as palavras de Pitta (2013):

De torso nu e pés descalços, a personagem tem a grandiosidade heroica das figuras de Michelangelo, a sensualidade carnal das esculturas de Bernini, mas também os pés nus e sujos, as mãos grossas e as unhas encardidas dos santos de Caravaggio ou das crianças mendigas de Murillo (PITTA, 2013, p. 112).



*La crucifixión de San Pedro*, 1600-1601, por Caravaggio. Capilla Cesari de Santa Maria del Popolo.

Pitta traz múltiplas interpretações da obra, o que a abre de tal forma a ponto de torná-la polissêmica e ambivalente, quase que um nascedouro de possibilidades simbólicas. Tal amplitude a engrandece, em certo sentido. Mas a enfraquece por se perder em sua própria riqueza expressiva, como se um sentido acabasse por obscurecer o outro. Como podemos estar diante de um homem viril, de grandiosidade heroica e ao mesmo tempo diante de um ser vadio, que procura se aproveitar da sua condição de ser livre com certa malandragem? Ou ainda, um homem composto de elementos que possibilitariam compará-lo a um mendigo, ao mesmo tempo em que seria a idealização do artista em sintonia com as teses sobre a busca de uma identidade nacional?

Mas se reconstituirmos a história desse caipira e o enquadrarmos em um cenário de múltiplas interferências, com base no recorte que temos feito até agora em nosso estudo, em que escolhemos elementos para intensificar o roteiro filosófico e histórico da análise, conforme proposto inicialmente, este homem perde o ar da graça, da espontaneidade, da natureza dada em sua dimensão harmônica, e ganhar outra condição, bem mais densa e provocativa, quase avessa ao que foi dito pelos observadores supracitados. Tendo como pano de fundo os conceitos estéticos de Kant, Hegel e Adorno, além dos aspectos históricos do Vale Médio do Tietê e do caipira em questão, evidenciam-se nuances que dão peso negativo ao balanço geral da obra, revelando um ser preso a uma conjuntura que o violenta como indivíduo, que o mantém acuado e inseguro mesmo em um ambiente que teria tudo para protegê-lo e em que ele se sobressai pela sua força expressiva. A falta de perspectiva compromete a idealização de uma suposta cosmologia, que poderia integrá-lo harmoniosamente à realidade rural, ao ambiente selvagem. Por isso o olhar do personagem, sem um ponto de fuga absoluto, mas subjetivo, entregue a si mesmo, revela uma metafísica insuficiente, que não se fecha. Não há uma ordem estabelecida para o personagem representativo de uma tradição. O que predomina são contrastes que transformam a obra em uma leitura crítica do universo caipira, em que o mínimo vital não dá mais conta da insatisfação subjacente, pois se contrapõe as suas potencialidades evidentes.

A obra de Almeida Júnior nasce sim em uma conjuntura específica, quando no Brasil se discutia a necessidade da construção de uma identidade nacional. A corte palaciana, no século 19, tomada por intelectuais ligados ao movimento indianista, sob o patrocínio de D. Pedro II, tentava estruturar uma espécie de mitologia da nação indígena, com a intenção de que ela se tornasse representativa do Brasil aos brasileiros e ao mundo. No centro dessa arquitetura misticada predominava a rusticidade do ambiente primitivo, com suas características paradisí-

cas inigualáveis, por onde transitava livremente o ‘bom selvagem rousseauiano’, onde o próprio imperador era prefigurado em uma espécie de deus-pai-protetor-da-nação, amado-por-todos-os-filhos-da-terra. O índio tornava-se então a matriz de tudo e passava a ser modelado pelos literatos e pintores como síntese da iconografia oficial, com algumas variações que não alteravam sua gênese enquanto modelo. Pelo bem da verdade, o povo propriamente dito ficava à deriva – ou não existia, como observa Naxara –, longe das atenções dessa elite cultural, que optou por dar vida a uma criatura inexistente em sua idealização e, por isso, incapaz de questionar tal falcatrua, em um ambiente de poucas luzes para se discutir a realidade. Assim, procurava-se a todo custo esconder a dureza dos fatos. Esquecia-se dos portugueses ambiciosos e obstinados, manifestos em uma gradação de estilos que ia do bandeirante visionário e desbravadores ao bandido ordinário; do índio massacrado em combates, variando do indômito ao dócil e encantador; da incômoda escravização dos negros nas lavouras de açúcar e de café, escondido pela vergonha, remediado pelo sentimento de culpa ou familiaridade, ou mesmo esquecido simplesmente em sua dor, seja no mato ou na inóspita senzala; dos pobres brancos perdidos na paisagem urbana e rural, seja mendigando, como agregado ou vivendo sob o mínimo vital de Cândido (2010). Componentes que se miscigenavam e iam tecendo a realidade. Ficava-se apenas com o romântico inexistente, fundamentado, por exemplo, na Confederação dos Tamoios, nos poemas épicos de Gonçalves Dias, nos romances de José de Alencar, nos quadros de Pedro Américo e Rodolfo Amoedo, enfim (SCHWARCZ, 1999, p. 125-157).

Sobre o binômio naturalismo/realismo, Pitta observa que antes dos aspectos históricos e especificidades locais, que direcionariam a questão para a identidade nacional, intelectuais ligados à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e ao Liceu de Artes e Ofícios, de alguma forma, estavam mais sintonizados ao projeto imperial, fortemente preso à estética romântica e neoclássica e menos às peculiaridades da terra. Como se fosse um exercício de invenção, mistificação e sublimação, mais do que de identificação (PITTA, 2013, p. 32). Seguindo esta lógica, Pitta observa a relação da estética de Almeida Júnior ao pintar seu primeiro caboclo com o que se desenvolvia na Europa, nas academias, mais do que o que se passava na realidade brasileira, no dia a dia da roça, na luta pela sobrevivência.

Ao tentar ampliar o movimento de propagação dessa alquimia redentora, visando cativar corações e mentes do Brasil profundo, no intuito de dar base a um conceito metafísico de unidade territorial, o imperador apostou na formação de novos artistas, que disseminariam essa imagem idealizada do índio de norte a sul do país. Foi sob esse manto diáfano que tentava tirar a atenção da cruel realidade, que o imperador trabalhou junto ao Instituto Histórico e Ge-

ográfico para compor uma história nacional, apoiou a criação da AIBA, onde Almeida Júnior estudou. Foi com essa finalidade também que o enviou, entre tantos outros talentos, para a Europa aprofundar seus estudos. O controle da criação artística era visto pela corte como o caminho mais seguro para a perpetuação de uma nova – porém velha em seus referenciais – simbologia de poder, o que dava ao movimento uma dimensão de romantismo tardio, à margem de tudo o que acontecia nos grandes centros da Europa. O movimento oficial, no entanto, não conseguiu impor-se e teve duração relativamente curta. A boemia brasileira, mesmo com baixa consistência para uma atuação política eficaz, acabou por demonstrar certa desconfiança e desconforto diante da estratégia oficial. Do conflito de ideias entre as diversas tendências em ação foram abertas novas veredas que permitiram, nas artes plásticas e na literatura, o nascimento de correntes distintas, dentre as quais, os precursores do naturalismo e do realismo tiveram expressiva atuação (SCHWARCZ, 1999, p. 125-157).

Da confluência de ideias surgiram obras de transição, que namoraram o idealismo romântico controlado pelo Estado, mas trouxeram consigo possibilidades de leitura menos fantasiosas do Brasil. Trabalhos que vão ganhar dimensões maiores com o movimento modernista dos anos 20 do século seguinte, como vimos na revisão bibliográfica. O pintor ituano, por exemplo, mesmo tendo sido um eleito para representar a oficialidade, não ficou ileso às influências externas e enveredou sutilmente, desde o início dos seus estudos na Europa, para a linha de frente dos artistas capazes de renovar a linguagem oficial por ajustar seu olhar à realidade brasileira (SCHWARCZ, 1999, p. 125-157).

Se nos ativermos às camadas simbólicas que se acumularam sobre *O Derrubador Brasileiro*, podemos observar a sobreposição desses elementos. É possível notar a preocupação do seu autor de dar destaque à paisagem idílica (com elementos alinhados artificialmente), bem como dar consistência à iconografia mitificada do bom selvagem à brasileira – se olharmos o caipira representado como o viram Agostini e Migliaccio. O céu azul e as palmeiras eram tidos como referências padrão do país tropical, rústico, porém, aconchegante e aprazível. Condição reforçada pelo rochedo ao lado do regato onde o herói descansa e manifesta seus pendores. A síntese é a força e a vitalidade de uma nação se afluando. Ao destacar o caipira como elemento central, Almeida Júnior atropelou sim o estereótipo indígena e afrontou a regra, dando vida a um ser até então pouco conhecido ou não reconhecido pela oficialidade. Sua iniciativa só não cousou alvoroço porque se acreditava que ele estava apenas contribuindo para ampliar o conceito de povo, uma vez que o caipira em questão poderia ser também aceito

como um herdeiro natural do cruzamento de raças, sem eliminar a paz de espírito dos senhores da ordem.

Aos poucos, o inédito da obra começa a ser percebido e reconhecido pela crítica especializada, que a incorpora como uma nova referência ao conceito de brasilidade. Não se percebe até então – antes da virada para o século 20 – as aporias de uma configuração que pudesse ir além dos significados esperados e aparentes. No entanto, só por isso, por ter dado outra dimensão e visibilidade social ao caipira paulista do mato, aquele caipira pobre preso às contingências do mínimo vital ou das relações de agregado, sem abalar as estruturas vigentes, já teríamos motivos de sobra para exaltarmos o trabalho do pintor ituano. Exaltação que chega de fato com os modernistas, como se observa também em nossa revisão bibliográfica. As apreciações de Mário e Oswald de Andrade são exemplares. Eles avalizaram o conceito de caipira como sendo uma representação do natural da terra, dando às obras de Almeida Júnior relevância por dialogarem com a realidade nacional, com o autêntico, com o que era considerado “nosso”, sem estrangeirismos. Era o nascimento da arte nacional em sua versão moderna.

Avançando gradativamente para uma segunda leitura da obra, os elementos mimetizados, como a palha de milho a seus pés, o cigarro de palha e o machado continuam sendo ingredientes que reforçam a identidade caipira. O milho faz parte da culinária indígena e o cigarro traz o lado português. Duas culturas que compõem sua matriz originária. O machado, por sua vez, é a tecnologia que impulsiona a atividade agrícola e revela sua capacidade de agir, circunscrita ao ambiente rural. Assim como o machado, a vestimenta define a relação entre o homem e a sociedade, visto que não se trata de uma bermuda artesanal, possível de ser confeccionada sem a aquisição do tecido e dos assessorios (botões e cinto) em algum mercado mais desenvolvido, provavelmente localizado no espaço urbano. Podemos relevar essa adaptação da vestimenta supondo ser esta uma característica do fazer artístico que, desde os pintores renascentistas, ou anteriores, era usada para misturar elementos de tempos distintos, mesmo em obras que visavam a recomposição de ambientes do passado histórico (Silva, 1946). Nesse sentido, Almeida Júnior estaria se apropriando de um recurso técnico consagrado e, assim, voltaríamos à sua intenção original de resgatar o ser primitivo que estava em sua imaginação. Os pés descalços são uma das características do índio brasileiro herdadas pelo caipira da roça, como observa Holanda (1982). A virilidade pode ter várias conotações. A mais direta é demonstrar a expressão do macho e a fertilidade. Mas preferimos aqui acrescentar o peso histórico e recuperar o que foi dito por Freire (1973) sobre a força do sexo, do priapismo na



relação de proximidade entre o português e o índio. Nesse sentido, estamos diante de elementos que revelam a força dos primórdios na recomposição de uma história específica.

Não podemos nos esquecer da violência, que está em Carvalho (1997), dos crimes por adultério, como o descrito em Perecin (1990) no confronto de Lourenço dias com seu algoz, Bento Andrade, no meio do mato, para resgatar a irmã. Não poderia ser o personagem desenhado o próprio Andrade à véspera de sua aventura amorosa? Essa questão pode nos lançar para o território do comportamento a ponto de nos questionarmos sobre o que aquele homem estaria fazendo ali. Ao invés de estar apenas descansando do trabalho, não poderia estar fugindo de alguém por causa de algum crime que cometeu? Não estaria refletindo sobre o que fez na noite anterior, ou o que estava para fazer em suas escapadas para o centro urbano ou em suas andanças pela fazenda mais próxima? Haveria a sombra da morte em seu olhar ou estaria ali apenas se questionando sobre a inutilidade de sua vida e a vaguidão de sua liberdade? O breve apanhado sobre Kant nos dá subsídios filosóficos para essa especulação, tanto sobre a fragmentação da realidade como de cunho moral sobre o conteúdo da obra, que distancia o homem do animal e vai pela contramão de Agostini e Mugliaccio.

A cena, portanto, pode levar o observador a achá-lo em paz ou indiferente às circunstâncias que o rodeiam. Mas pode também achar que está apresentando sinais de chateação ou de estranhamento profundo por se encontrar naquela situação conflituosa. Para Kant, essa cognição decorre da necessidade humana de se posicionar diante da natureza, não como um ser instintivo, condicionado a um fim, mas como senhor da razão e de sua liberdade, que delibera e é capaz de agir por si mesmo contra tudo aquilo que possa afrontar seus valores morais, regido pela vontade e pelo senso de dever. Na representação, sentimos algo que interfere em sua natureza, algo que vai à revelia de sua vontade, que nega sua individualidade. Superar esse limite é um processo de formação que se dá com o amadurecimento pessoal e predisposição para se aprimorar pelo conhecimento. Mas exige também uma ordem social colaboradora. Simbolicamente, poderíamos supor que é este um momento de tensão entre o ser primitivo imaginário e o ser racional kantiano, em que o homem sente sua própria dignidade e ânimo para mudar sua vida. A obra suscita uma redenção iluminista, que significa afastar-se da preguiça e da covardia para agir livremente pelo dever e não como escravo da natureza. Porque aquela natureza bela dos gregos, que pode nos trazer a luz e nos guiar a partir do momento em que nos encontramos nela, perdeu sua razão de existir. Para tal, precisamos alcançar algum entendimento sobre a vida, com postura crítica. Isso significa o homem enfrentar a natureza e seguir o próprio caminho. No olhar está a tensão que torna evidente a inadequação entre condição e

desejo, pois está ausente exatamente a liberdade, estão comprometidas suas escolhas no plano da razão prática. Está insatisfeito e precisa alinhar seus propósitos para entender o que de fato está fazendo ali, naquela vida besta. *O Derrubador Brasileiro* se questiona sobre a impossibilidade de conciliar a vida no mato com a vida na cidade, no espaço urbano, onde tudo acontece e estaria o que se chama de civilização, de contrato social, e de onde vem sua impertinência, porque lá as portas estão fechadas para ele. Que contrato social seria este? Onde estaria seu espaço naquele ambiente que o rejeita? Ele não se sente mais confortado na condição de ser da mata, apesar de sua forte relação com a natureza. Mas ainda não tem definido seu lugar. É um momento da tomada de consciência sobre uma realidade que o nega, como diria Adorno. Seria o momento de o caipira sair do mato para entrar na história?, no sentido hegeliano do termo? Momento de transição entre patamares metafísicos distintos? Deixar os códigos relativos ao mínimo vital, junto à natureza, para assumir os códigos urbanos, de representação social? Ou seria uma nova relação com a natureza, não mais como vítima das circunstâncias, mas como senhor do seu destino? No entanto, sua imagem como um ser da sociedade urbana ainda não existe ou é de ser subalterno, desprezível, como explica Naxara (1991), de segunda categoria, a ser espicaçado e caçado a tiro. Sua imagem ainda está restrita à incômoda praga descrita por Lobato, do ser repugnante, da inconveniência que precisa ser superada. Ele não faz parte da diversidade caipira, que incorpora ricos e pobres, brancos e negros, agrossenhores, escravos e o homem livre, o nacional. Ele é o caipira estereotipado, que acabou fazendo parte da história como síntese mal sucedida de uma cultura bem mais abrangente e rica.

A mata torna-se gradativamente o escoadouro do impróprio, do despersonalizado. Como se o caipira típico sentisse a impertinência sobre sua origem e travasse ali uma espécie de diálogo duro com o próprio Cândido e seu tipo ideal. Ele se vê assim tão perto e tão distante da violência que o une aos seus iguais, como diz Carvalho (1997), porque se abre uma lacuna filosófica para reajustar seu foco, ajustar seu perfil diante do mundo. É a tomada de conhecimento de si mesmo e a percepção de que sua vida, como está, vai do nada a lugar algum. Sua cosmologia não tem pé nem cabeça e sua vida deve estar em outro lugar. Eis um espírito insatisfeito ou contido em um horizonte de incertezas. Há um chamamento para que se desembarace do apego a um mundo inóspito, ou melhor, que é uma mitologia frágil à qual se abraçou apenas para sobreviver, mas que não representa sua integridade. Nesse sentido, a polissemia apresentada por Pitta em seu belo estudo faz todo o sentido.

O olhar (aqui tratamos dos olhos propriamente ditos e de sua posição facial) em diagonal do caipira é o ponto da obra que nos atrai a atenção. Esta seria a porta de entrada, se con-

siderarmos Hegel, em sua tese sobre a importância do olhar em uma figura humana, para um longo passeio pela história do caipira pobre do interior paulista e a compilação dos elementos que possam estar perturbando seu pensamento naquele momento de reflexão. A inflexão vai para o espírito, onde vibra a natureza em sintonia com a força do estético e da imaginação do gênio criador a fim de dar vazão à espiritualidade. Kant e Hegel. É um alinhamento de propósitos entre a força da natureza em si, a habilidade técnica e vida representada, o que resulta no ideal da arte, tudo evidenciado no olhar. Hegel nos permite sentir a grandeza da obra em sua capacidade de dar movimento ao estético e abri-lo para captar o universal que se realiza na história.

Por essa abertura vemos o desfile tempestuoso da força humana tentando dar conta de uma realidade que lhe é estranha. O conflito fenomênico desenha um percurso de sínteses e antíteses entre homem e natureza que percorre o tempo: homem europeu e índio, homem livre e escravo, homem rico e pobre, o senhor e o escravo, homem protegido e homem entregue ao léu, sem nada para mediar seu destino além das ignomínias da natureza bruta. Um tempo sem um Napoleão, sem uma revolução, sem inimigos maquiavélicos. Em que há apenas o antagonismo frouxo no percurso da história (história do Brasil), algo menos determinante pela sua força de ruptura e mais elástica pela sua insinuante capacidade de costura de partes que não se ajustam, nem se remendam, mas acomodam-se, amoldam-se para compor um figurino inusitado, cheio de tensões internas, movido mais pelo medo, pelo susto e pela submissão. Não há o mais forte por natureza, porém, o que teve maior sorte, mais oportunidade, em um ambiente cuja regra é se apropriar do espaço, é se aproximar do poder, é cavar vantagens diante de um senhor do engenho, de um rei, é ser artista da nobreza para não ser refém da própria sorte. Uma sociedade que se compõe de vantagens ganhas por apadrinhamento, que guarda em si mil metafísicas arrastadas por um único conceito de história oficial. Uma história que não conta nada de si mesma e por isso não é a senhora da razão. Mas que destinou ao branco pobre a marginalidade, a nota de rodapé em uma ordem escravocrata (Naxara, 1991).

A obra de Almeida Júnior mostra esse deslocamento da realidade ao dar ênfase a um personagem que sempre esteve presente em um contexto social delimitado, mas que era tido como inexistente em suas necessidades diante da realidade dos senhores da terra. Como retratista da elite, procura, nesse emaranhado, dar um contorno sóbrio ao personagem, a partir de um diálogo com a modernidade europeia e de sua versão particular de mundo. Ele percebe, ou mesmo sem perceber, demonstra a violência que nasce do exercício da preservação de valores que sustentam o caipira autêntico e o congela nesse campo negativo da história. A obra mos-

tra, portanto, a face do particular que almeja ser universal, pelas suas características físicas, pela carga de emoções que traz consigo, pela força cultural, mas que simplesmente foi esquecido no meio do caminho. Esse enquadramento, pela ótica hegeliana, poderia ser o empenho de Almeida Júnior para tentar alcançar o ideal da arte de ao produzir *O Derrubador Brasileiro*.

Adorno dá um passo mais radical por nos permitir o entendimento da estrutura social em seus aspectos concretos. A ordem econômica era por si só um mecanismo de exclusão daquele que não estivesse inserido em sua engenharia. E o trabalhador livre, que não fosse o senhor de engenho, o barão do café, o comerciante, estava excluído, a não ser como serviçal, como agregado, como um observador externo. A saída era entregar-se ao servilismo ou manter-se no exílio da mata, como retrata Perecin ao mostrar o movimento de dispersão dos caipiras perseguidos. Essa condição de refugiado em sua própria terra, ou melhor, de estrangeiro em sua própria terra (NAXARA, 1991) – na luta pela sua identidade e emancipação diante daquilo que lhe era negado, tornando-se “o não-idêntico da sociedade” (ADORNO, 1970) –, na maioria das vezes, não era uma questão de escolha, mas questão de sobrevivência. Era uma forma de resistir. Tanto é que essa tensão gerava muitos dissabores. O desconforto pela falta de um norte lhe causava a sensação de desamparo, de desespero, por que não? A força para resistir o tornava violento e defensivo. A obra *O Derrubador Brasileiro* traz esse personagem, que intensifica essa realidade, mesmo preso às ambivalências geradas pela sua expressão física.

Portanto, ao apontar para o caipira escondido no mato, Almeida Júnior encontra um ponto de equilíbrio no tempo histórico e o apresenta na composição, que se sustenta apenas no mínimo vital da arte. O conceito weberiano, costurado por Cândido para dar forma ao caipira que viveu de fato no interior paulista, sobrevive na imagem somente como reflexo manipulado da realidade bruta. A composição é uma coleção de fragmentos ordenados no intuito de dar sustentação e movimento a um modelo idealizado culturalmente, que encontra seu lugar apenas na imaginação. A premonição do imigrante a substituir o caipira na lavoura – recorde aqui o modelo italiano utilizado por Almeida Júnior –, que está no substrato da obra – mesmo não estando no propósito do artista –, contribuiu para compor imagens superpostas, embaralhando ainda mais o resultado espiritual do conjunto. Porque a metafísica do imigrante é, num primeiro momento, completamente outra da metafísica do caipira primitivo. Nesse sentido, o resultado vale por aquilo que Adorno chamaria de *membra desiecta*, ou seja:

A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atração, que reúne em torno de si os seus *membra disiecta*, vestígios do ente; a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo. A síntese operada pela obra de arte não é apenas imposta aos seus elementos, repete, por seu turno, onde os elementos comunicam entre si, um fragmento de alteridade (ADORNO, 1970, p. 18).

O que poderíamos chamar de ponto fraco da obra – seu artificialismo para construir um ser representativo com base apenas em partes idealizadas – é o seu ponto forte. Porque os elementos, se foram manipulados para dar conta de uma construção harmonizada, resultaram em uma fonte multifacetada de significados e, por isso, provocadora. Seu ponto forte é o aspecto pouco satisfeito do personagem. Sua postura fisionômica questiona a majestade do corpo robusto e sadio, e, porque não, a própria natureza que o rodeia. É a ontologia violada. Há um falseamento também dos elementos miméticos para colocar ordem ao que não se equilibra. Pela simples razão de o caipira não ter o seu próprio lugar nem no tempo nem no espaço concreto. Pois se sentia sempre um intruso. Mesmo assim, a obra reflete a força social de uma ordem, que está na posição estabelecida para o caipira, de machado em punho, como derrubador brasileiro, como ‘O Derrubado Brasileiro’, com uma teleologia que vai além de si mesmo. A mesma teleologia que não o satisfaz porque não está consigo.

No coração de uma natureza fenomenal vemos um homem perdido em seu próprio pensamento. Um pensamento quase impossível de ser alcançado, a não ser a partir da recomposição de sua história e do empenho filosófico. Seu estado de ânimo foi desenhado pela largueza de suas pisadas em um passado carregado de emoções, junto à mesma natureza selvagem que desperta nesse momento a melancolia por encontrá-lo no lado avesso de uma metafísica que nunca foi, mas que poderia ter sido. Um ‘poderia ser’ que não chegou em tempo de realizar-se, não chegou antes de se ver condenado no meio de um roteiro obtuso, que não lhe permitia mais visualizar o desenlace da próxima cena. Por isso os pés nus e sujos, as mãos grossas e as unhas encardidas simbolizam a terra, a raiz plantada em um solo a ser devidamente compreendido e não remete aos santos de Caravaggio ou das crianças mendigas de Murillo.

A obra, repleta de tensões, nos permite essa infinidade de reflexões, mas em si mesma não apresenta uma resposta ao caipira, que permanece mimetizado em uma rocha enquanto descansa como um bicho, enquanto reflete sobre seu momento. Uma obra tensa, carregada de intenções, mas que não nos dá uma solução sobre a que veio. Isso a esvazia. Isso a enriquece. Este é o seu enigma. Uma obra que se perpetua no tempo com o mínimo vital do caipira unido ao mínimo estético, demonstrando a compreensível incompreensão da obviedade. A ruptura do lugar ontológico que não existiu em vida e não se encontra na obra, é sentido como uma

transgressão a algo idealizado pela história construída socialmente, mas que está no sentimento de quem a observa. Um vazio que não se esgota, mas que ganhará novos significados no movimento histórico com a mudança do sistema escravagista prestes a se desmoronar.

## 14. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se este trabalho não chegou a um termo esclarecedor sobre a obra de Almeida Júnior, na fusão entre a leitura primeira e os elementos que ela recebe após toda a teorização exposta e análises subsequentes, há pelo menos duas conclusões possíveis: que o trabalho foi mal conduzido ou que a obra de arte em questão mantém-se viva e com capacidade de continuar nos provocando. Ou seja, mantém-se aberta para revelar novos enigmas e novas interpretações, novas camadas compostas por novos olhares. Seguros de que a primeira hipótese está mais distante de ser sustentada, por razões óbvias, preferimos nos apegar à segunda. Mantemos assim a convicção de que Almeida Júnior trabalhou em várias de suas obras essa tensão entre a idealização e a realidade, a beleza plástica e a intensidade que nos instiga para pensarmos algo mais, característica fundamental da arte moderna. Ele consegue sustentar um incômodo permanente nessa relação entre observador e objeto. Para darmos vazão ao que foi proposto inicialmente, de amarrarmos o fato de o artista ituano ter sido um grande influenciador dos artistas da região, em especial de Piracicaba, nos arriscamos a afirmar, com base nos estudos já elaborados por Cruz Filho (2007), que seus seguidores preferiram enveredar mais pelo lado da beleza plástica e do domínio técnico. Dessa forma, conseguiram ampliar a legião de apreciadores das artes plásticas, por enriquecerem o debate e a troca de experiência sobre o mundo rural e sua beleza rústica, a beleza geográfica, a beleza em sua dimensão kantiana. Esse movimento, que exigiria outro trabalho para demonstrar, resultou na revalorização da paisagem rural, que tem, por si só, grande importância social, inclusive porque colaborou imensamente para evidenciar o próprio Almeida Júnior. Compuseram, enfim, um mundo de continuidade e negação, como sintetiza Adorno:

O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis porque exercem a crítica entre si. É isso, e não a continuidade histórica das suas dependências, que liga as obras de arte umas às outras; «uma obra de arte é a inimiga mortal da outra». A unidade da história da arte é a figura dialética de uma negação determinada. E não é de outra maneira que ela serve a ideia de reconciliação. Uma ideia, por muito fraca e inexata que seja, de tal unidade dialética brota do modo como os artistas de um gênero se experimentam como uma comunidade de trabalhadores clandestinos, quase independentemente dos seus produtos particulares. (Adorno, 1970, p. 49)

Temos então uma rede imensa para captar novos significados de um mundo que foi, em sua essência, representado por poucos, o que dá base para o que chamamos de desenvolvimento estético-educacional, como sendo a amarração de informações a partir de uma leitura imamente, a partir do objeto, com bases conceituárias e referências históricas, que enriqueça o

olhar estético e consolide sua formação. Mas sem deixar que tais conceitos e referências comprometam a percepção livre dos elementos ainda escondidos no conteúdo sedimentado, para que possam vir à tona como revelações diferenciadas e compor um texto original sobre a obra pelo observador.

Se a obra ainda permite esse exercício, não há dúvida de sua amplitude. É nesse grupo de elite, de obras instigantes e polêmicas, que vemos Almeida Júnior, um artista que tocou no caipira original, que vivia no meio do mato, intensificou a relação entre arte e realidade e assim trouxe à tona a cultura de um povo, com todas as suas contradições, problemas e encantamentos, o que nos permite tanto refletirmos sobre as singularidades de sua cultura como os dilemas que o desafiavam, diante de uma realidade avessa à sua realização. Não podemos dizer, no entanto, que tal caipira se realizou na arte de Almeida Júnior. Mas que foi sim um momento em que ele pode ao menos evidenciar o fardo de ser livre em uma sociedade que o condenava a uma liberdade que o escravizava à natureza e o condenava à pobreza econômica e social, porque o forçava a viver à margem da ordem estabelecida nas fazendas e na cidade. Esta é a ambiguidade que dá intensidade à obra. Esta é a ambiguidade que está estampada nos seus olhos, perceptível a partir de uma leitura imanente possível da obra *O Derrubador Brasileiro*, em que levamos em consideração elementos da metafísica kantiana, do espírito hegeliano e da realidade concreta de Adorno.



## 15. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, Martins Fontes, 1970. Trad. de Marcos Antonio Casanova.
- ADORNO, Theodor W. *Die Aktualität der Philosophie*, In ADORNO, T. W., *Philosophische Frühschriften*, Band I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, p., 325-334. Trad. ainda não publicada, de Bruno Pucci e Newton Ramos de Oliveira.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura 1*, Editora 34, 2003. Trad. de Jorge de Almeida
- AMARAL, Aracy. *A luz de Almeida Júnior*. Revista da USP. Editora Perspectiva 1990.
- ANDRADE, Pedro Duarte de. *Românticos, os seres anfíbios: entre a crítica de Kant e a síntese de Hegel*. Artigo publicado na revista Princípios, jan./jun. de 2010.
- ANDRADE, Mário. *As artes plásticas no Brasil*, Revista da Academia Paulista de Letras, ano VII, n. 26, 12 jun., 1944, p. 27. Apud Almeida Júnior: vida e obra. São Paulo: Art Editora, 1979.
- ARAÚJO, Raquel Aguilar de. *Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira*. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. IX, n.1, jan./jun. 2014. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_aj\\_raa.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_aj_raa.htm)>. Acessado em 25 nov. 2014.
- ARISTÓTELES. *Ética de Nicômaco*. Livro 1, Volume 2 de Os Pensadores, Editora Nova cultura, 1991. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross.
- AZEVEDO, Vicente de. *Almeida Júnior, O Romance do Pintor*, editora própria, 1985.
- BARROS, Covis de. <https://youtu.be/i05oD6Su2nw>, publicado em 5 de novembro de 2013, acessado em 10 de maio de 2014.
- BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Bertrand Brasil, 2010. Trad. Fernando Tomaz.
- CAMINHA, Iraquitana de Oliveira. *Liberdade pela arte segundo Schiller*, Perspectiva Filosófica – Vol. II – nº 28 (Jul-Dez/2007) e 106 - 29 (Jul-Dez/2008).
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*, 11ª edição, Ouro sobre Azul, 2010.
- CRIVILIN, Tânia Maria. *Almeida Júnior: A afirmação de uma subjetividade moderna*, 2011
- CRUZ FILHO, Romualdo da. *História das Artes Plásticas – Da chegada de Miguelzinho à construção da Pinacoteca*, Editora Degaspari, 2007.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrado e Mucambos*, José Olympio Editora, 1º Tomo, 5ª edição, 1977.
- GOMBRICH, E. H. *História da Arte*, Círculo do Livro, 1972. Trad. Álvaro Cabral.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*, Editora Perspectiva, 2013.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*, Guimarães Editores. 1964, Volume II e Volume VI, 1962. Trad. de Álvaro Ribeiro

HEGEL, G.W.F. *Estética – Pintura e Música*, Guimarães Editores, Volume II, 1964. Trad. de Orlando Vitorino.

HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética, O Belo na Arte*, Martins Fontes, 1996. Trad. de Orlando Vitorino.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*, Editora vozes, 1992. Trad. Paulo Meneses, com a colaboração de Karl Heinz Effen

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Tempo Brasileiro. 1969

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*, Companhia das Letras, 3ª Edição, 1982.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Editora Universitária, 1995, Segunda Parte, da Faculdade de Juízo Teleológica. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão.

KANT, *A Metafísica dos Costumes*. Edipro, 2003. Trad. Edson Bini.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*, Versão para e-book, Brasil Editora, 2004. Trad. Afonso Bertagnoli.

KANT, Immanuel. *Religião nos limites da Simples Razão*, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2008. Trad. Artur Morão

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Tempo de Pausa: Tempo Humano*. In: LOURENÇO, Maria Cecília França, ALMEIDA Júnior: Um criador de Imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello. *Pintura Brasileira Contemporânea: os precursores*. In: LOURENÇO, Maria Cecília França, ALMEIDA Júnior: Um criador de Imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

MARTINS, Luís. *Almeida Júnior*. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, 1940, p. 5-22. Apud ALMEIDA Júnior. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

MIRANDA, Luiz Francisco Albuquerque de. *As Origens da Imagem do Caipira*. In: Revista IHGP, ano XIV, Número 14, 2007. Citação extraída de: SAINT-HILAIRE, Auguste de, *Viagens à Província de São Paulo*. Ed. Da Universidade de São Paulo, Livraria Martins, 1972.

MOURÃO, Elder João Teixeira. *Denis Diderot: A formulação de uma crítica de arte para além do iluminismo*. Dissertação de Mestrado. 2008.

NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, n.73, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a10n73.pdf>>. Acessado em 25 nov. 2014.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua Própria Terra, Representações do Trabalhador Nacional, 1870/1920*. Dissertação de Mestrado, 1991

NUNES, Benedito, *A Visão Romântica*. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Candeias em Espelho D'Água*, Editora Loyola, 1990.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Os Passos do Saber. A Escola Agrícola Prática Luiz de Queiroz*. Editora da Universidade de São Paulo, 2004

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Canoas e Monjolos, Engenhos e Navios. A freguesia de Santo Antonio de Piracicaba diante dos primeiros confrontos entre colonialistas e progressistas (1816)*. Revista do IHGP, 1992, número 2.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Piracicaba “Boca de Sertão” – O Porto, a Paragem, a Sesmaria e a Povoação (1723 a 1767)*. Revista do IHGP, Ano III, 1994, número 3.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Piracicaba nos Anais do Morgado de Mateus – Contribuição ao estudo da primeira sociedade piracicabana*, Marly Therezinha Germano Percin, Revista do IHGP, 1995, número 4.

PERECIN, Marly Therezinha Germano. *Os caminhos da liberdade no Oeste Paulista (1750-1846)*. Revista do IHGP, Ano VII, 2000, número 7.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um Povo Pacato e Bucólico, costume, história e imaginário na obra de Almeida Júnior*. Tese de Doutorado, 2013.

SCRUTON, Roger. *Introdução à filosofia Moderna, de Descartes a Wittgenstein*. Editora Zahar, 1981.

SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem á província de São Paulo*, Editora da universidade de São Paulo/Livraria Martins, 1972, p. 95-96.

SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior: sua vida, sua obra*, Rio de Janeiro, Editora do Brasil, 1946.

ZANINI, Walter. *A Arte romântica*. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985, p, 188.