

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Durce Gonçalves Sanches

O MODO DE VIDA DO CAIPIRA EM OBRAS DE ALMEIDA JÚNIOR

Sorocaba/SP
2010

Durce Gonçalves Sanches

O MODO DE VIDA DO CAIPIRA EM OBRAS DE ALMEIDA JÚNIOR

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo

Sorocaba/SP
2010

Ficha Catalográfica

S19m Sanches, Durce Gonçalves
O modo de vida do caipira em obras de Almeida Júnior /
Durge Gonçalves Sanches. -- Sorocaba, SP, 2010.
157f.:il.

Orientadora: Dr^a. Maria Ogécia Drigo
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universi-
dade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2010.

1. Comunicação e cultura. 2. Fusão cultural. 3. Vida rural – u-
sos e costumes. 4. Almeida Júnior, 1850-1899 – Crítica e interpre-
tação. I. Drigo, Maria Ogécia, orient. II. Universidade de Sorocaba.
III. Título.

Durce Gonçalves Sanches

O MODO DE VIDA DO CAIPIRA EM OBRAS DE ALMEIDA JÚNIOR

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Ass. _____

PRES.: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo –
Universidade de Sorocaba

Ass. _____

1º Exam.: Profa. Dra. Luciana Coutinho
Pagliarini de Souza – Universidade de
Sorocaba

Ass. _____

2º Exam.: Prof. Dr. José Amálio de Branco
Pinheiro - Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo

À MEMÓRIA

de FABIANA, minha mãe

que me fez caipira de Coroados,

de meus irmãos Juvenal e Amaro

e de Maria Luiz Picena

AOS MEUS QUERIDOS SOBRINHOS

Angelique do Orlando, Edson da Isa,

Cristine do Beto, Rodrigo da Bruna do

meu irmão Toninho da Meire.

AGRADECIMENTOS

A alma engrandece, o espírito se torna pleno para alçar um vôo sempre mais alto, pois a recepção de tantas benesses não pode ser delegada ao esquecimento. Assim, cabe-nos sempre agradecer. Agradecer a Deus, supremo mestre de todas as coisas e agradecer àqueles que se fizeram presentes no exercício de iluminar minha dissertação.

À minha orientadora, Professora Maria Ogécia Drigo, que não mediu esforços para atender aos meus anseios e acreditou na minha capacidade de produção, não deixando de pontuar os meus deslizes. A sua postura profissional não excluiu o sentimento de pertencimento ao tema da minha dissertação.

Ao Professor José Amalio de Branco Pinheiro, que muito contribuiu sinalizando na qualificação as devidas interferências para que se concretizasse o meu trabalho. Sua forma gentil de atuar demonstrou verdadeiro carinho do profissional que se quer para a angustiante posição do orientando.

À Professora Luciana Coutinho Pagliarini de Souza que, além de participar da banca de qualificação, acompanhou o meu trabalho, demonstrando verdadeira sensibilidade para com o tema e colocando suas contribuições para sanar minhas dúvidas.

Ao Professor Osvando José de Moraes, que ofereceu sua contribuição para a consecução ideal desta dissertação. Pelo companheirismo e atenção, devo-lhe o meu carinho.

Ao Professor Paulo Schettino, mais que professor, grande incentivador do meu trabalho e companheiro na minha apresentação na Ilha da Madeira, no Ibercom, além do agradecimento, a minha admiração pela competência no âmbito da cultura e comunicação.

Ao Professor Jorge Antonio da Silva, pela sua competência em proporcionar aos pesquisadores o melhor sentimento de perquirir no campo de batalha. Portador do vírus do saber profundo, nunca deixou de delegar esse sentido aos seus alunos, o que muito colaborou na minha caminhada.

À família, representada pelos meus sobrinhos, Angelique do Orlando, Edson da Isa, Cristine do Beto, Rodrigo e Bruna do meu Irmão Toninho da Meire, pela

motivação maior de ainda estar caminhando nesta trilha que se faz eterna porque ainda respiro o sentimento de todos.

À minha amiga Devanir Bonini Faião, pela incansável atenção, companheirismo e total desvelo às minhas horas de angústia e cansaço.

Às minhas amigas Maria de Lourdes Figueiredo Sioli, Célia Figueiredo Machado, Maria Aparecida Tomaz Alves, às irmãs Toledo Piza, Maria Luiza, Maria Otília e Maria Antonieta, pelas inúmeras palavras de apoio e pelo respeito ao meu espírito de teimosia em permanecer no campo de batalha, que não se esgota porque todas estão ao meu lado.

Aos amigos e companheiros dessa pseudo insensatez de lutar contra todas as intempéries da cultura caipira, Luis Roberto de Francisco e Marly Terezinha Germano Perecin, que foram espetaculares nesta escolha do tema dissertativo, a minha imensa gratidão.

Aos meus confrades da Academia Ituana de Letras – ACADIL – pelo incentivo na produção deste trabalho, que reflete a nossa busca ao saber neste universo do qual somos partícipes enquanto caipiras ituanos.

RESUMO

A investigação tem como contexto a cultura caipira, como o universo das culturas tradicionais do homem do campo ou da zona rural restrita à área de influência histórica paulista. Objetiva-se apreciar o potencial significativo das obras de Almeida Júnior para revelar aspectos da cultura caipira, enquanto de modo específico, objetiva-se rever estudos sobre a cultura caipira presentes na literatura; apresentar dados sobre vida e obra do pintor Almeida Júnior e explicitar aproximações ou distanciamentos das representações visuais (as obras do pintor, no caso) a estereótipos do caipira, bem como de influências de imagens abarcadas pela formação do pintor. Fundamentar-se-á em Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Saint Hilaire, Roger Bastide, Sérgio Buarque de Holanda, Cornélio Pires, Maria Alice Setúbal e outros, no que se refere à cultura caipira. Para tratar da vida e obra de Almeida Júnior, valer-se-á de Monteiro Lobato, Pereira da Silva, Amadeu Amaral, Cardoso, Nardy Filho e outros e, por fim, para o reconhecimento do modo de vida do caipira, a partir da linguagem plástica do pintor, valer-se-á de análise semiótica - conforme Santaella (2002) -, das seguintes obras: “Cozinha Caipira”, “Nhá Chica”, “Caipira picando fumo”, “Amolação Interrompida” e “Violeiro”, por envolver o modo de vida do habitante de parte da região mencionada. A relevância dessa investigação se deve ao fato de que as análises podem identificar como aspectos da cultura caipira se entretecem no nosso cotidiano.

Palavras chave: Comunicação. Cultura. Cultura caipira. Hibridismo cultural. Almeida Júnior.

ABSTRACT

The context of this investigation is the hick's culture as the universe of the peasant's traditional culture restricted to the São Paulo historical influence. Its purpose is to assess the significant potential of Almeida Júnior's work to reveal aspects of hick's culture. In a more specific way its purpose is to check studies about the hick's culture on literature; to present informations about the life and the work of the painter Almeida Júnior and to show close and distant points of the visual performances (in this case, the painter's work) to hick's stereotype, as well as images included by the painter's formation. The artifice will be based, about hick's culture, on Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Saint-Hilaire, Roger Bastide, Sergio Buarque de Holanda, Cornélio Pires, Maria Alice Setúbal and others. To deal with the life and work Almeida Júnior, it will be based on Monteiro Lobato, Pereira da Silva, Amadeu Amaral, Nardy Filho and others. And finally, for the recognition of the hick's way of life from the painter's plasticlanguage we will semiotic analysis – according to Santaella (2002) -, and the following works: "Cozinha Caipira", "Nhá Chica", "Violeiro", "O Caipira picando fumo" and "Amolação Interrompida", because they involve the hick's way of life. This investigation is relevant because those analysis could indentify how the hick's culture aspects are present in our everyday.

Key words: Communication. Culture. Hick's culture. Cultural hybridism. Almeida Júnior.

LISTA DE FIGURAS

Figura nº 1	Atelier em Paris (1880) - Coleção Particular.....	60
Figura nº 2	O Derrubador Brasileiro (1879) – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	62
Figura nº 3	Remorso de Judas (1880)	63
Figura nº 4	Fuga para o Egito (1881) – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	64
Figura nº 5	O descanso da modelo (1882) – Coleção Particular.....	66
Figura nº 6	O Importuno (1898) – Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	68
Figura nº 7	O Menino (1882).....	72
Figura nº 8	A Noiva (1886) – Coleção Particular.....	72
Figura nº 9	Caipiras Negaceando (1888) – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	73
Figura nº 10	A Família de Antonio Augusto Pinto (1891) – Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	77
Figura nº 11	As engomadeiras – Degás.....	80
Figura nº 12	As lavadeiras.....	80
Figura nº 13	A leitura (1892)	81
Figura nº 14	Os Irmãos Munhoz	84
Figura nº 15	Monjolo	86
Figura nº 16	Caipira Pintado	87
Figura nº 17	Apertando o Lombrilho	88
Figura nº 18	Recado Difícil.....	90
Figura nº 19	Partida da Monção.....	92
Figura nº 20	Saudade	96

Figura nº 21 Cozinha Caipira (1895)	102
Figura nº 22 “Peneiradora de trigo” / “Cozinha Caipira”	110
Figura nº 23 Nhá Chica	113
Figura nº 24 O Caipira Picando Fumo.....	122
Figura nº 25 Amolação Interrompida	130
Figura nº 26 O Violeiro (1899) – Pinacoteca do Estado de São Paulo	137

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CAIPIRA, SIM SINHÔ!.....	18
2.1 O que significa ser caipira.....	20
2.2 Alguns registros da origem do caipira	20
2.3 Os tipos de caipiras.....	32
2.3.1 Caipira Branco.....	34
2.3.2 Caipira Caboclo.....	36
2.3.3 Caipira Preto.....	37
2.3.4 Caipira Mulato.....	38
2.4 Outras reflexões a respeito do caipira.....	40
2.5 Das vestimentas e dos utensílios.....	43
2.6 A alimentação e outros detalhes.....	47
2.7 À luz da religião.....	49
2.8 Linguajar diferenciado.....	51
3 ALMEIDA JÚNIOR EM PAUTA.....	56
4 ASPECTOS DA CULTURA CAIPIRA TECIDOS PELOS PINCÉIS DE ALMEIDA JÚNIOR.....	97
4.1 Algumas ideias norteadoras das análises de obras de Almeida Junior.....	98
4.2 Ambiente Caipira.....	101
4.2.1 As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo.....	101
4.2.2 A vez da observação.....	104
4.2.3 Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora..	106
4.3 Cozinha Caipira.....	117
4.4 A mulher Caipira.....	112
4.4.1 As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo.....	112
4.4.2 A vez da observação.....	114
4.4.3 Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora..	115

4.5 O homem caipira nos momentos de descanso.....	121
4.5.1 As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo.....	121
4.5.2 A vez da observação.....	123
4.5.3 Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora..	125
4.6 O caipira na labuta.....	129
4.6.1 As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo.....	129
4.6.2 A vez da observação.....	131
4.6.3 Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora..	132
4.7 O caipira nos momentos de lazer.....	136
4.7.1 As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo.....	136
4.7.2 A vez da observação.....	137
4.7.3 Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora..	139
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	155

1 INTRODUÇÃO

1 INTRODUÇÃO

“Não existe o popular puro, assim como não existe oposição entre o popular e o erudito, mas, sim, cruzamentos e tensões que compõem imbricações entre o oral e o escrito, a escrita e o gesto...”.
(CHARTIER, 2004, p17)

...e a linguagem plástica. Nesta reside uma espécie de revitalização de uma cultura que resiste aos processos condutores à globalização e se faz presente a partir de sistemas de comunicação que evidenciam e tornam possível uma releitura dessa linguagem para que se reconheça nela os fenômenos de uma mestiçagem oriunda da influência de culturas ligadas ao branco europeu, ao indígena e ao africano, conforme nos afirma Sérgio Buarque de Holanda.

Diante dessa afirmação, retomamos que o processo de miscigenação ocorrido no nosso estado de São Paulo também foi pelo viés das relações interculturais que o europeu teve que se apropriar de alguns costumes indígenas para sobreviver à colonização. Esse processo, em um segundo momento, estendeu-se ao negro sem muita resistência. Diante dessa relação intercultural - branco, indígena, negro - surge o nosso caipira-, especificamente apontado nessa investigação como sendo o caipira paulista com uma história peculiar, marcada pelos seus traços físicos, seus costumes rústicos, pelo seu linguajar configurado como sendo um dialeto diferenciado, uma alimentação típica, enfim, uma rusticidade de vida que apresenta em relação com o mundo exofórico ao seu contexto de sobrevivência.

Segundo Burke (2003), os povos híbridos são cruciais em todos os processos culturais e há um interesse crescente por estudos de grupos que por razões religiosas, políticas ou econômicas se transferiram de uma cultura a outra. Assim, o indivíduo híbrido é o que nasce de país originário de culturas diferentes, como aquele que é convertido ou capturado, de bom grado ou não, por uma cultura diferente. Mas a variedade de objetos híbridos é superada pela quantidade de termos que se encontram nos textos de *scholars* que tratam dos processos culturais e suas consequências. Muitos dos termos utilizados nos processos culturais são metafóricos e extraídos, respectivamente, da economia, da zoologia,

metalúrgica, economia e linguagem, a saber: empréstimo, caldeirão cultural, ensopadinho cultural, tradução cultural e “crioulização”.

Os processos híbridos envolvem artefatos, práticas e povos. Quanto às imagens híbridas há dois aspectos a se considerar: o primeiro se refere à importância dos estereótipos ou esquemas culturais da estruturação da percepção e na interpretação do mundo, enquanto o segundo enfatiza as “afinidades” ou “convergências” entre imagens de diferentes tradições. As práticas híbridas podem ser identificadas na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e outras tantas. Mahatma Gandhi é descrito por Burke como o criador de uma religião que mistura ideias hindus, islâmicas, budistas e cristãs. Na música, o *reggae* originou-se na Jamaica, por volta de 1970, e conquistou grande parte do mundo.

Não há como nos livrarmos da tendência para a mistura e para a hibridização que se intensifica, nos tempos da globalização, também pela presença de diversos meios de comunicação. Nesse contexto, tomamos para nossa investigação a cultura caipira e as obras de Almeida Júnior. O termo “caipira”, que mencionamos, tem o mesmo sentido adotado por Antonio Candido (1979): um modo de ser, um tipo de vida e não um tipo racial como “caboclo”, o qual nomeia o mestiço próximo ou remoto de branco e índio. A cultura caipira indica um universo das culturas tradicionais do homem do campo ou da zona rural restrita à área de influência histórica paulista.

Portanto, em que medida as obras do pintor Almeida Júnior – selecionadas entre aquelas da fase do pintor que privilegiou as cenas rurais –, são significativas para a compreensão da cultura caipira? As obras de Almeida Júnior revelam aspectos da cultura caipira que podem ser identificados e resgatados como marcas desse hibridismo cultural. Esta é a hipótese da nossa investigação.

Na tentativa de comprovar – ou não – a nossa hipótese, os seguintes objetivos se delineiam: o objetivo geral é apreciar o potencial significativo das obras de Almeida Júnior para revelar aspectos da cultura caipira, enquanto os específicos se constituem em rever estudos sobre a cultura caipira presentes na literatura; apresentar dados sobre a vida e obra do pintor Almeida Júnior e explicitar aproximações ou distanciamentos das representações visuais (as obras do pintor, no caso) aos estereótipos do caipira, bem como de outras influências de imagens de outras tradições abarcadas pela formação do pintor.

Para atingir nossos objetivos vamos nos fundamentar em Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Saint Hilaire, Roger Bastide, Sérgio Buarque de Holanda, Cornélio Pires, Maria Alice Setúbal e outros, no que se refere à cultura caipira. Para tratar da vida e obra de Almeida Júnior tomamos Monteiro Lobato, Pereira da Silva, Amadeu Amaral, Cardoso, Nardy Filho e outros. Para o reconhecimento de vida do caipira, a partir da linguagem plástica oferecida pelo pintor, vamos nos valer da semiótica peirceana, conforme nos propõe Santaella (2002), em seus estudos dessa semiótica como linha metodológica.

Optamos pela semiótica peirceana, pois esta extrapola o âmbito da linguagem verbal. A semiótica ou lógica peirceana é uma ciência geral dos signos. Nas palavras de Santaella (1996, p. 165):

A Semiótica (a ciência dos sistemas de signos) não considera o mundo extralinguístico como referente absoluto, mas como o lugar de manifestação sensível, suscetível de se tornar manifestação de sentido pelo fato de que fala à nossa percepção, sensação e razão. É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (substratos físicos dos objetos do mundo) em signos (substratos fenomenais da consciência). Porque é capaz de perceber ritmos, repetições no encadeamento (ação e reação) dos fenômenos, o homem os traduz em normas, leis e os representa em fórmulas.

A semiótica peirceana permite analisar uma pintura, representação visual, portanto, por meio de três tipos de olhar a ela dirigidos: o que contempla, o que discrimina e, finalmente, o que generaliza. Ao primeiro olhar contemplativo, cabe elencar aspectos qualitativos da pintura, vinculados às cores, às formas, às linhas e às texturas; depois vamos olhar mais atentamente e diferenciar, separar esses aspectos para facilitar a generalização. Ao segundo olhar, cabe explorar a questão da referencialidade, ou seja, tentamos explicitar que a obra, como signo, apresenta, indica ou simboliza contextos socioculturais que estão fora dele, mas que o determinam. Finalmente, o terceiro olhar leva-nos ao exame do signo. Nesta etapa vamos nos valer de outras variantes envolvendo a cultura caipira para exibir possibilidades interpretativas do signo antes que seja de fato interpretado por alguém, em determinado lugar e momento. Nessa etapa o tecido para as reflexões se constituiu com as ideias explicitadas no capítulo um e, nesse confronto, tentamos

explicitar as marcas do hibridismo cultural. Trata-se de uma análise semiótica, portanto, que, em parte, espia a linguagem plásticas das obras selecionadas.

As obras selecionadas para análise são as seguintes: Cozinha Caipira, Nhá Chica, Caipira Picando Fumo, Amolação Interrompida e Violeiro.

Os resultados da pesquisa são apresentados em três capítulos e nas considerações finais. No capítulo um, sob o título “Caipira, sim sinhô”, procura-se estudar o ser caipira no âmbito de uma cultura que se formou a partir da miscigenação das raças que fundamentaram o hibridismo no Brasil. Estudamos o significado de ser caipira e os registros da origem do caipira, assim bem como as várias classificações dadas aos tipos de caipiras e seus modos de vida.

No capítulo dois, “Almeida Júnior em pauta”, busca-se um encontro com Almeida Júnior, objeto principal dessa dissertação, para o reconhecimento de sua vida, suas obras e o caminhar de sua arte para as obras que revelam o contexto em que viveu como fator determinante na sua carreira enquanto naturalista e caipira.

No capítulo três, “Aspectos da cultura caipira tecidos pelos pincéis de Almeida Júnior”, analisam-se as obras selecionadas, tendo como ponto de apoio a semiótica peirceana. Busca-se, desse modo, a compreensão de uma cultura vivida pelo próprio pintor que mostra, a partir de sua vivência e técnicas, marcas do hibridismo cultural na cultura caipira.

Por fim, em Considerações Finais avaliamos em que medida os objetivos propostos foram alcançados e enfatizamos a importância dos resultados obtidos no que diz respeito às obras de Almeida Júnior como parâmetros para o modo de vida do caipira.

2 CAIPIRA, SIM SINHÔ!

2 CAIPIRA, SIM SINHÔ!

“O papel branco e brilhante,
Não vale nem um tostão;
Escreve com tinta preta,
Fica valendo um milhão!”.
(Anônimo)

Os versos torneados de desafios dos poetas do sertão, segundo Bastide (1969), revelam-nos um fundo antagônico entre o branco europeu e o negro que constituíram com o índio o grupo cultural designado caipira. Uma espécie de miscigenação que ao longo de tempo se desenvolveu a partir de uma vida rústica e marcada pelo linguajar diferenciado - a variante caipira -, bem como por um modo peculiar de se vestir, comer, habitar, divertir-se, e tantas outras marcas que revelam uma cultura diferenciada e por vezes marginalizada pelo sistema midiático e econômico.

Para o mesmo autor, há uma grande mistura no espaço da cozinha, pois é aí que o dendê africano escorre nos bijus dos índios, o arroz e feijão se distinguem do bacalhau com batatas do branco português. E mais, a macarronada chega à mesa das pequenas casas com a vinda do europeu italiano em busca dos cafezais para o desenvolvimento de uma economia que vai além dos costumes de cada um e na sustentação de um hibridismo sem rivalidades internas.

As forças antagônicas parecem exercer um movimento centrípeto, ou seja, sempre se exercitam para se concentrarem em uma só raça. O antagonismo interno, no entanto, persiste na adaptação, na acomodação, na assimilação e acaba existindo como conflito, como contrastes, o que, na verdade, é o que produz um hibridismo cultural, enquanto jogo das construções tanto dos artefatos, quanto dos mentefatos, para um contexto que se quer denunciar como caipira.

O caipira surge desse emaranhado e se estabelece como uma teia. De um lado, ele se reconhece e se deixa reconhecer pelas suas características e modos de vida a partir de uma miscigenação entre brancos e índios a princípio, e mais tarde, negros, oferecendo-nos uma cultura específica considerada como a dos primeiros paulistas.

De outro, busca diálogos com a diversidade, ressalva práticas que se querem como memória ou os elementos residuais nos modos de falar, vestir, andar, praticar o lazer, a religião, e de maneira mais autêntica nas manifestações artísticas e de artesanato ou artefatos híbridos, conforme nos incita a pensar Burke (2006).

2.1 - O que significa ser caipira

A análise mais simples e comum: por um lado, o olhar volta-se para o espectro do ridículo, do inferior, de gente da roça, fora do contexto da modernidade, o ignorante, o analfabeto, aquele que não tem traços finos e não tem modos de educado, aquele que se veste mal, com remendos, enfim, aquele que pertence a uma “cultura que passou do tempo”, segundo Setúbal (2004, p. 9).

Por outro lado tem-se o caipira como um representante do falar mal: troca de **I** por **r**, usa demais o **R** retroflexo, fala manso com vocábulos no diminutivo e alguns neologismos e muitos vocábulos relacionados ao contexto de vivência e que se infiltram nos grupos mais homogêneos, sem a preocupação com elementos estranhos a eles.

No entanto, segundo Setubal (ibidem), há quem diga ser o caipira o homem simples, de soluções fáceis para os grandes problemas, um sábio em seus costumes, um contente com o pouco para sobreviver e, sobretudo, um poeta criador de versos, da música sertaneja no ponteio de uma viola rústica tirada da lasca de uma árvore que só ele sabe qual. É o caipira um observador da natureza, uma espécie de metereologista e agrônomo especializado. Ei-lo sempre pensando, observando a natureza na sua mais tranquila postura, como se fora um filósofo da natureza. Tomemo-lo como exemplo em “Caipira Picando Fumo”, pintura de Almeida Júnior (figura 24, p. 126) e constatamos essa performance de homem do campo, do genuíno caipira.

2.2 - Alguns registros da origem do caipira

Segundo Saint Hilaire (1976), os paulistas oriundos do regime das capitâncias hereditárias, também chamados de vicentinos por causa das capitâncias de São

Vicente e Santo Amaro, plantaram-se nessas terras, pelos meados do século XVI, onde desenvolveram a plantação da cana-de-açúcar, a qual não teve sucesso aí devido ao pouco espaço de terra que constituía a faixa litorânea. Perdas e danos obrigaram, então, os vicentinos a ultrapassarem a Serra do Mar para atingir as porções de terras do planalto paulista e do sertão, para tentar novo tipo de exploração: ouro e outros metais preciosos.

A população habitante desse litoral paulista dividiu-se em dois grupos distintos: os que seguiram serra abaixo – mais para o litoral – e os que seguiram serra acima, rumo interior.

Esses dois grupos eram conhecidos como da família linguística tupi-guarani e foram classificados pelos jesuítas na linha das línguas gerais e dessa classificação surgiu o “kai-ñ-çará” que era o habitante do litoral e o “kai-ñ-pirá”, que era o do interior, portanto, o caiçara e o caipira.

Segundo Cunha (1999), o vocábulo caipira tem uma origem controvertida, sendo que o mesmo poderia ser uma corruptela de “caipora”, com intercorrência de “curupira”, que justificaria a evolução de “pora” para “pira”, o que semanticamente é viável, mas faltam elos da cadeia evolutiva, pois não há documentação que possa comprovar essa evolução de caipora para curupira. Todavia, o sentido é de que é “um indivíduo rústico, tímido, roceiro, matuto”.

Na linha de Silveira Bueno (1982), estudioso do vocabulário constitutivo do tupi guarani, vem a seguinte explicação: “caí-pyra é o mesmo que o envergonhado, o tímido. Caipira é matuto, roceiro que ainda não se deixou tomar pelas maneiras da cidade”. E ainda acrescenta que o termo vem de “caá”, que significa mato e não de caí.

Amaral (1955) também se refere à questão da origem duvidosa do vocábulo caipira, contudo, adiciona ligeira alteração apontando como sendo “caa-pira+mondador de mato; além disso, repete alguns significados, como: habitante da roça, rústico”. O mesmo autor ainda relata que, entre 1828 a 1834, esse termo designava os constitucionais em luta. No Minho, tinha significado do “homem sovina, avarento”. E Lins de Vasconcelos, segundo Amaral, também cita o uso do termo caipira em Ponte do Lima, Portugal, com o mesmo significado anterior.

Amaral nos fala de “um jogo popular que se joga com um único dado” (1955, p.106), em Pernambuco, e, conclui dizendo-nos que “as palavras cujo aspecto aparente ou real são indígenas, sempre nos apresentam significados que

demandam muita pesquisa e imaginação dos etimologistas”, o que nos leva a estudar mais de perto o vocábulo desse dialeto que, antes de tudo, é uma entidade linguística, e, sobretudo, uma identidade cultural como essa dos caipiras do nosso interior paulista, como os reconhecidos de perto pelo viajante Saint-Hilaire (1976, p. 9) que nos diz: “O paulista nunca se afez às cousas do mar. É homem do interior. A palavra interior é a de que mais usa o paulista”.

De acordo com Saint Hilaire, os chamados territórios de exploração de ouro e outros minerais atraíram os homens dos sertões paulistas para os povoados de Mato Grosso e Goiás. Mas a população de Minas Gerais, desejosa de explorar seus próprios mananciais auríferos, buscou ajuda na mão de escravos africanos que vieram a constituir com os portugueses um laço de etnia, o qual formou um grupo cultural assim chamado de “caipira mineiro”. E, para o interior paulista, os homens vindos de suas conquistas de Goiás e Mato Grosso infiltraram-se na lavoura, formando o grupo “caipira paulista”.

O próprio Saint Hilaire, em descrição de suas passagens pela província de São Paulo, oferece-nos alguns detalhes que trazem marcas dessa cultura paulista quando nos relata: “Detive-me diante de alguns casebres para colher informações e pedir de beber, mas fui recebido rudemente como, em toda essa parte da Província de São Paulo, parece ser o apanágio dos homens de classes inferiores” (1976, p. 158). Em seguida acrescenta: “(...) não se pode esperar muita polidez numa estrada tão frequentada e por onde transitam, constantemente, tantos arrieros e negros” (idem).

Desta afirmação nos vêm algumas observações de como nosso caipira paulista é visto pelo olhar do visitante, como exemplifica Candido (1997), a propósito de sua pesquisa realizada na região de Bofete, no interior paulista, onde consegue observar a população de um meio rural que serve de referência ao nosso estudo. Aspectos desse modo de vida podem ser vistos nas obras de Almeida Júnior.

Como se pode deduzir, grupos isolados da colônia, homens habitantes do planalto e do interior paulista ativeram-se a práticas culturais que foram caracterizando-os como diferenciados dos outros, especialmente seus colonizadores, que nomeavam de caipiras aqueles que apresentavam um modo de vida comum entre si e junto deles. Faziam parte deste modo de ser muitos mamelucos (filhos de índios e brancos), com aspectos físicos de indígenas e algumas maneiras e hábitos que lembravam os dos europeus.

Para Candido (1997, p. 22), “mameluco é a gente; caipira é a sua cultura”. Seu olhar de pesquisador aponta-nos para conceitos aderentes, quer sejam “culturas camponesas”, ou mesmo para “cultura cabocla”, terminologia coerente porque se refere às modalidades étnicas e culturais oriundas do contato do português com suas novas experiências e um novo meio de sobrevivência. Porém, o caboclo é tido como sinonímia de caipira, o qual é mestiço de índio com branco na maior parte da nossa população paulista, conforme nos sugere, como exemplo, o “Derrubador Brasileiro”, de Almeida Júnior (figura nº. 2).

Como aspectos culturais, portanto, Candido sugere o termo caipira como para exprimir um modo de ser, um tipo de vida e não um tipo racial.

Em Perecin (2007), há o registro referente à cultura caipira como sendo oriunda do cafuzo, ou seja, do mestiço do índio e negro e refere-se a essa cultura como “um sentimento de pertencimento” e não de etnia.

Na esteira de Candido (1997), podemos buscar a referência a Cornélio Pires, em “Conversas ao Pé do Fogo”, no qual há as mesmas classificações tomadas por ele e que sugerem a incorporação de diversos tipos étnicos a esse universo rústico, o qual sustenta uma variante popular paulista. Assim Candido, classifica em: “caipira branco”, “caipira caboclo”, “caipira preto” e “caipira mulato”.

A referência feita por Candido em relação ao mameluco está ratificada no conceito de “cunhadismo”, apresentado pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1996). O “cunhadismo” se dava entre europeus (brancos, portanto) e os indígenas, pois que era dada uma indígena para que se casasse com um europeu, firmando, assim, um compromisso interfamiliar, um acordo em divisão de bens econômicos e das propriedades, que se constituiu até os dias de hoje como laços de solidariedade e preservação dos valores comunitários. Conforme nos aponta Candido (1997), o modo de sobrevivência do caipira se funda em normas de sociabilidade marcadas pelo mutirão, pela ajuda coletiva, em laços de amizade e respeito mútuo.

Darcy Ribeiro (2009, p. 73-74) acrescenta que com base no cunhadismo - velho modo de incorporar estranhos à comunidade -, estabeleceram-se “criatórios de gente mestiça nos focos onde náufragos e degredados se assentaram”. Ainda registra que “(...) formaram unidades compostas por eles suas múltiplas mulheres índias, seus numerosos filhos, sempre em contato com a incontável parentela delas”, sendo que “o primeiro e principal desses núcleos é o paulista assentado muito precocemente na costa”.

Contavam, portanto, os portugueses, nessa espécie de miscigenação, com os mamelucos enquanto destemidos, com costumes mais próximos aos indígenas, o que rendiam ao europeu uma mão-de-obra destemida frente aos avanços pelas matas e aos sertões infindos.

Dessa gente fala-nos Holanda (2001), enfatizando que ao retrocederem às matas primitivas, tiveram oportunidade de se exercitarem e retomarem os caminhos da reconquista e cada vez mais se adaptarem ao espaço familiar que a colônia lhes oferecia. E desses grupos é que Darcy Ribeiro (2009) aponta a sociedade aventureira que se embrenhava pelas matas:

Essa pobreza está na base das motivações quanto dos hábitos e do caráter do paulista antigo, é que fazia deles um bando de aventureiros sempre disponível para qualquer tarefa desesperada, sempre mais dispostos ao saqueio que à produção.

Ainda em se tratando de cunhadismo, segundo Darcy Ribeiro, sua inserção teve a função de fazer surgir uma “numerosa camada de gente mestiça que efetivamente ocupou o Brasil” (2009, p. 82). Mas ele critica que esse comportamento tinha o defeito de se abrir para todo aquele europeu que se achegasse às aldeias indígenas, o que preocupava muito a Portugal, porque via outras nações se apossarem dos bens mercantis, inclusive das índias do Brasil. Mas sem essa prática tornava-se impossível um Brasil. Foi, no entanto, dessa prática exercida pelos europeus que resultaram inúmeros casamentos, o que era uma forma de granjear mão-de-obra barata, como, por exemplo, o corte de paus de tinta (pau brasil), o transporte para os navios, o exercício da caça para alimentar a todos e, ainda, serem os índios usados como mercadoria em troca do destino que os mesmos tinham nos seus rituais de antropofagia. Encantados e envaidecidos com os adornos oferecidos pelos europeus, tornavam-se, os índios, cativos do mercado de troca de bens próprios com ferramentas de metal, espelhos e outros tantos enfeites.

A partir dessas ações de cunhadismo, quando a necessidade da mão-de-obra tornou-se indispensável, passou-se à captura de escravos a serviço dos novos habitantes.

Dessa leva de gente é que saíram os mamelucos em demanda para o planalto paulista, onde desenvolveram um modo de vida que se pode denominar de caipira. Essa fonte, ao longo do tempo, perdeu a matriz originária e foi se diversificando, espalhando-se pelo interior do nosso Estado. Entretanto, embora a miscigenação branco versus índio e, mais tarde, com a presença do negro, não seja tão homogênea, há que se considerar um elo existente entre eles pela preservação de hábitos, de modos rústicos de viver e da oralidade marcada por um linguajar quase único.

O nosso julgamento com relação à formação da cultura caipira tem em Gilberto Freyre (1947, p. 90-2) o sustentáculo para a questão da origem de um tipo étnico que a constituiu. Sugere este autor que os grupos de exploradores sedentários se estabeleceram na linha que vai de São Vicente ao Maranhão, beira-costa do Atlântico e dispunham de recursos suficientes para o plantio de cana-de-açúcar e exploração de escravos que tinham lá suas regalias junto aos senhores feudais, pois viviam em suas fazendas. Esses exploradores, ainda segundo Freyre, constituíram a chamada casta dos “fundadores verticais do Brasil” e foram eles que abrigaram os escravos em suas pequenas casas de pedra ou de tijolo, chamadas assim de senzalas, enquanto que as casas maiores, que pertenciam aos senhores e eram as casas grandes.

Desse espírito construtor é que surgiram as igrejas, os engenhos e as fábricas de açúcar. A ornamentação dos locais era feita com palmeiras, jaqueiras e mangueiras trazidas da África, da Ásia e da Europa, constituindo-se, assim, uma forma ornamental híbrida. Também a fauna recebeu espécies como cavalos, bois, vacas, gatos, galinhas, todos importados. Portanto, estavam mais afeitos aos costumes da metrópole portuguesa, em nada se parecendo mais com os grupos móveis, migratórios. Eram agora homens valentes, fundadores horizontais, os quais dominavam o espírito de aventura. Eles se aliavam com mais facilidade às outras etnias como o índio e o negro, o que veio a dar essa cultura feita desse *modus operandi*, ou seja, da simplicidade, do quase desleixo, donos da liberdade sem limites, com seus casebres primitivos construídos à base de barro, folhas e madeira de árvores e com plantação suficiente à subsistência. Esta é a imagem bastante singular resgatada, em parte, pela tela “Apertando o Lombilho” (figura nº. 17), assim como “Cozinha Caipira” (figura nº. 21), “Violeiro” (figura nº. 26), “Caipira Picando

Fumo” (figura nº. 24) e outras tantas do pintor Almeida Júnior inseridas nessa cultura e que, portanto, tentava, resgatar seu próprio modo de ser.

Deste cenário acima descrito é que saem entradas e bandeiras que “mais do que qualquer instituição, promoveram a democracia social e étnica tão característica do Brasil”, conforme argumenta Freyre (1947, p. 106). Mas também é deste cenário que podemos resgatar a ideia de constituição da cultura que estamos perseguindo nesta dissertação, assim como é esse o cenário retratado na obra “Partida da Monção” (figura nº. 19), em 1897, mais uma vez pelo sentimento de ser caipira do artista ituano Almeida Júnior.

Em Saint Hilaire (1976, p. 14) há descrições que mostram o nosso paulista vivendo com certo desconforto, quando se comparava o seu modo de vida ao dos mineiros, uma vez que se mantinham graças às riquezas adquiridas mais rapidamente. Justifica essa pobreza dos paulistas pelo fato de que estes tinham uma “economia fechada, tão fechada, que não seria exagerado dizer que cada família, cada fazenda, bastava-se a si mesma”. Não queremos, com estas afirmações do autor, subtrair conclusões para serem tidas como verdades. No entanto, almejamos ir pela senda desconhecida da matéria que veio constituir essa cultura e justificar por esses e outros discursos os aspectos específicos da cultura caipira.

Das descrições sobre as personagens que ponteiavam as narrativas de Saint Hilaire (1976, p. 99), chegam-nos os traços do indígena com detalhes: “se a cor pálida que caracteriza os descendentes de brancos e índios é geralmente mais pronunciada, os olhos têm muitas vezes ligeira divergência, sendo mais estreitos que dos europeus”. Observação que pode ser concretizada em “Recado Difícil” (figura nº. 18), outra obra de Almeida Júnior.

Personagens com nariz mais chato, os malares mais proeminentes, “homens tardos nos movimentos, indiferentes a tudo” e que “falam pouco e são muito menos educados que os de Minas Gerais” são outros detalhes oferecidos por esse autor, enquanto visitante dos sertões. Na região paulista, diz ele, doçura é sinônimo de moleza, as inflexões são variadas e têm qualquer coisa de infantil que nos lembra a língua indígena.

Mais uma vez devemos atentar para essas elucubrações em torno da etnia de um grupo que estamos cerceando como sendo de uma cultura chamada de caipira. Portanto, é o modo de ser, o tipo de vida, os costumes e não a etnia que nos interessa, observadas as argumentações de Candido, a respeito do tema que

persequimos. Dele, pois, sabemos que o caipira típico é esse que se ajusta a uma “camada inferior de cultivadores fechados em sua vida cultural, embora muitas vezes à mercê dos bruscos deslocamentos devido à posse irregular da terra” (1997, p. 81). Também sabemos que os primeiros povoadores dos nossos sertões se transformaram em quase nômades em busca de minerais ou mesmo da boa terra para, em espírito de sociabilidade, para manterem suas famílias.

Das observações de Darcy Ribeiro (2009) fica-nos a de que “os núcleos paulistas mais importantes que se abraçam com costumes similares são os arraiais de casebres de taipa e adobe, cobertos de palha”. O adobe ou tijolo cru era o mais usado por alguns paulistas que desejavam permanecer na terra com o objetivo de tornar-se um dia senhor de seus pedaços de chão. Mas, em sua maioria, continuavam em suas práticas indígenas, conforme nos relata Setúbal (2004, p. 24): “As roças de feijão, milho, mandioca e abóbora são a estrutura da cultura paulista. O milho torna-se fundamental na alimentação. Dele se fabricam a farinha socada no pilão, a canjica grossa, o cuscuz e o bolo de farinha de milho”.

Ao largo dessa vida é que urge o exercício do artesanato próprio na confecção de gamelas de raiz de figueira, os potes de barro, as colheres de pau, as tinas de provisões de alimentos, as vasilhas para alimentar o gado que eram feitas de toras de árvores - como exemplo, a que está ao fundo da tela “Apertando o Lombilho” (figura nº. 17) e as peças que estão na “Cozinha Caipira” (figura nº. 21), ambas de Almeida Júnior - e, ainda, a especialidade do homem do campo em preparar suas próprias ferramentas confeccionando cabos para o enxadão, para a enxada, foice e outras tantas ferramentas para ouso e devastação das matas, conforme o exemplifica a obra “Derrubador Brasileiro” (figura nº. 2), ainda de Almeida Junior, possíveis representações de uma cultura híbrida.

A tecnologia indígena associa-se ao desejo do branco e à força do negro e, assim, nascem os exemplos do artesanato, como o pilão ou monjolo d’água. O pilão serve ao preparo da carne seca com farinha de mandioca para a boa paçoca de carne, sem contar com a sensibilidade no fabrico da viola, que serve ao lazer para o homem cansado de sua faina diária. Estes detalhes serviram também de modelo a Almeida Júnior ao pintar as telas que reproduzem os costumes do caipira em seu contexto cultural, como, por exemplo, “Monjolo” (figura nº. 15) e “Violeiro” (figura nº. 26).

Setúbal (2004), assim como Saint Hilaire (1976), sugere a figura de um viajante inglês de nome John Mawe, o qual, em passagem por São Paulo, em 1808, descreveu assim a paisagem com que se deparou: “As casas dos lavradores são miseráveis choupanas de um andar, o chão não é pavimentado, nem assoalhado e os compartimentos são formados de viga trançada, emplastada de barro e nunca regularmente construídas”.

Esta descrição mostra-nos a simplicidade do cotidiano de uma cultura que foi se plasmando ao longo do tempo e nessas choupanas, um tipo de casa, ocorrem as relações sociais mais significativas. É na cozinha, fora do conjunto da casa, o espaço sem mesa, sem cadeira, onde as pessoas se ajuntavam para prostrar, comer, descansar e fazer desse ambiente um mundo de alquimia, onde se misturam o lazer e o prazer de estar junto. A cozinha era quase todo o rancho.

O vestuário sempre se fazia a partir do algodãozinho cru e não passava de um par de calças e camisas para os homens e vestido simples para as mulheres, como se afigura a “Nhá Chica” (figura nº. 23), que Almeida Júnior trouxe para a tela enquanto modelo vivo. Também em “Caipira Pitando” (figura nº. 16), a simplicidade dos trajes se fazem a partir de tecidos grosseiros, como que para ressignificar o mundo em que viviam.

Ao explorarmos tantas facetas dessa cultura enquanto paulista, de Cornélio Pires vem a frase: “O caipira é um obscuro e é um forte” (1987, p.4); de Euclides da Cunha: “O sertanejo é antes de tudo um forte” (apud PIRES, 1987, p. 4). O espírito apaixonado do poeta de Tietê, cidade do interior de São Paulo, tomadas as devidas proporções, eleva o caipira ao plano de um herói sertanejo, assim se expressando: “(...) filhos das nossas brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e dos vales ubérrimos, vales de nossos piscosos, caudalosos, encachoeirados e inúmeros rios, acostelados de milhares de riachos e ribeirões (...)” (PIRES, 1987, p. 4).

Do ufanismo de Cornélio Pires também subtraímos a declaração de que os nossos caipiras são nascidos fora da cidade, junto à natureza muitas vezes inóspita, analfabetos e que agem mais movidos pela emoção que pela razão. São tímidos e desconfiados ao se relacionarem com os habitantes da cidade e, no entanto, mostram-se alegres, francos, generosos e até brincalhões quando em contato com outros do próprio grupo. São sempre espertos e até finos nas suas colocações, compreendem e aprendem com facilidade.

Alega o mesmo autor que qualquer caipira é capaz de se transformar de um simples puxador de enxada, em carpinteiro, ferreiro, tecedor de taquaras ou de couro para arreios, assim como em um construtor de açude, de ponte e da suas simples casa. “Basta-lhe uma só explicação bem clara e ele responderá: “Se os outro fais... proquê não hi de faze!... Não agaranto munto, mais vô exprimentá!”” .

Desta observação de Cornélio Pires, também Euclides da Cunha (1954, p. 2), retira outra, quando estava em São José do Rio Pardo e teve que contratar simples roceiros e transformá-los rapidamente, frente à necessidade, em hábeis forjadores e ferreiros. E dessa necessidade nos dá a observação: “os caipiras não são vadios; ótimos trabalhadores; só têm crises de desânimo quando são aliciados para o trabalho sem paga, ou quando se vêem despojados de suas terras injustamente”.

Lobato, em Urupês (1950, p. 230), mostra-se um tanto irônico ao referir-se ao nomadismo do homem que constitui o que ele chama de caboclo: “espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças”.

Essa espécie de crítica injusta, que consta em Lobato (1950, p. 236), leva-nos a sua narrativa explorando essa personagem como se fora ela um caçador de oportunidades, dizendo que é um nômade por “força de vagos atavismos, não se liga a terra...”. Compara-o a uma espécie de sarna que se coloca a sugar o ambiente em que vive, para depois fazer o mesmo em outro canto qualquer. Soma às suas expressões dados como “inúmeros filhos, um cãozinho sarnento, três galinhas e um galo índio”. Aponta seus instrumentos, com pouco caso: “a foice, a enxada, o pilãozinho de sal, a panela de barro, um santo encardido”. E ainda acrescenta que com esses instrumentos o “fazedor de sapezeiros perpetua sua espécie e a obra de esterilização está iniciada”.

Esse mesmo autor coloca-se frontalmente à figura do caipira para nos dizer de sua moradia: “(...) uma choça que, por eufemismo, chamam de casa, brota da terra como um urupê”. Ainda acrescenta com a mesma ironia: “Tiram tudo do lugar, os esteios, os caibros, as ripas, os barrotes, o cipó que os liga, o barro das paredes e a palha do teto...”.

Nessa sua crítica mordaz não perdoa o homem que lhe é modelo negativo ao dizer que “tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam ideia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza, se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias”. E finalmente acrescenta: “Barreada a casa,

pendurado o santo, está lavrada a sentença de morte daquela paragem”. E, enfim, tange mais uma crítica: “Quando o agregado muda (...) no lugar fica a tapera o sapezeiro” (LOBATO, 1950, p. 240).

Essa forma pejorativa usada por Lobato para qualificar os modos de vida da gente caipira, contradita com os aportes trazidos por Cornélio Pires e Candido, pois esses evidenciam uma cultura com valores morais e sociais bem diferentes dos valores que vêm das analogias “piolhos da terra”, “velha praga” e outras. Sua revolta pode ser explicada pelo fato de ser um fazendeiro mal sucedido em termos da lavoura de café adicionado ao de que alguns roceiros mal preparados atearam fogo ao mato no terreno onde grassava uma terrível seca e que acarretou a destruição das plantações do terreno vizinho, afugentou os animais e causou um enorme prejuízo a Lobato e seus vizinhos. De imediato, uma crítica feroz foi publicada no jornal Estado de São Paulo, condenando os causadores de tanto estrago, mesmo antes de chegar a sua edição de Urupês, onde lavra, mais uma vez, o seu desabafo, espécie de pendenga com o homem caipira e cria nesse espaço literário o famoso Jeca Tatu. Ainda faz aí algumas menções ao espírito indianista criado por Alencar ao cotejar a figura de Peri e de Iracema como ideais de amor exagerado ao solo. Depois aponta Fagundes Varela dizendo: “E que teias se hão de entrever as caipirinhas cor de jambo (...)! E arremata : “ O caboclo é o ‘ai Jesus Nacional’” (LOBATO, 1950, p. 243).

A descrição de Lobato (1950, p. 255) envolvendo o caboclo nos traz a figura do Jeca Tatu criada à imagem do negativismo, pois para ele, “o caboclo é uma quantidade negativa”. E ainda: “o caboclo é soturno. Não canta senão rezas lúgubres. Não dança senão o cateretê aladainhado. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive”.

Além dessa célebre personagem, Lobato nos aponta Manoel Peroba, Chico Marimbondado que juntos com Jeca Tatu e outros ignorantes passaram pelas terras aráveis e não deixaram nenhuma lembrança, porque não plantarem sequer uma laranjeira. Das suas observações, Lobato não escolheu palavras. Atirou-as a um caboclo miserável que vivia de cócoras na entrada de sua tapera, num marasmo infindo, deixando o tempo escorrer num córrego de preguiça.

De Lobato subtraímos a personagem Jeca Tatu. Essa personagem foi criada a partir da sua observação sobre o tipo caboclo e cuja imagem lhe rendeu mais tarde o “Jeca Tatuzinho” (1924), um Almanaque da Saúde, com 27 páginas e

patrocinado pelo Laboratório Fontoura, que teve repercussão como a propaganda de vários remédios e conselheiro de higiene e saúde para a população da camada mais pobre, especialmente a rural.

Segundo Lobato, em seu texto “O Jeca Tatu na voz do criador” (s.d.), há uma referência a Jeca Tatu como sendo personagem criada a partir da figura real de um neto de Nhá Gertrudes, moradora da Fazenda Paraíso, do pai do escritor, próximo às beiras de Tremembé.

Nhá Gertrudes mencionava sempre o neto como sendo o homem mais lindo e perfeito do mundo. Uma analogia à avó coruja, na certa. Pois o menino apareceu a Lobato e não era senão “um bichinho feio, magruço, barrigudo, arisco, desconfiado, sem jeito de gente. Algo horrível!”.

O autor memorizou o nome de Jeca, pois era Jeca Peroba e batizou sua personagem de Jeca Tatu porque “em princípio o sobrenome era Peroba, Jeca Peroba; porém ao lembrar o capataz da fazenda que lhe contara de uns tatus estragando uma roça de milho, adotou Tatu como sobrenome e, ficou Jeca Tatu” (TEODORO, 2007, p. 38).

Portanto, ao nos reportarmos a Urupês, vamos encontrar o Jeca Tatu como um caboclo miserável, agregado das fazendas, um preguiçoso que vivia de cócoras e desprovido de qualquer noção de higiene e saúde.

Essa figura passou por muito tempo àqueles que não dominavam o saber antropológico dos estudiosos das ciências humanas, como sendo o protótipo do caipira. Mas o próprio Lobato modificou a sua ideia. Graças ao apoio dos higienistas Belizário Pena e Artur Neiva mudou o seu conceito, engrossando fileiras na campanha em defesa do homem do campo abandonado à mercê do descaso, das doenças, da falta de orientação e sendo corroído pela política do cabresto..

Monteiro Lobato acaba se pronunciando em defesa do homem da roça e reformulando a imagem do Jeca Tatu. Descortinada nova realidade em face desse “fruto de desenvolvimento que gera fome, doença e miséria”, ele chegou a colocar-se na humilde posição de pedir perdão, apontando a sua própria ignorância quanto às verdadeiras causas do modo de vida do caipira à sua frente: “Está provado que tens no sangue e nas tripas um zoológico...”.

Segundo Azevedo (1998, p. 112), ao comprovar o estado letárgico do homem do meio rural, Lobato justifica-se dizendo: “Quando sarei, quando comecei a sentir todo o seu horror da miséria humana (de que Jeca não passa de humilde ilustração)

era tarde - minha obra já se havia cristalizado e morto estava meu interesse pelas letras”.

Essa seria uma confissão registrada em carta para o seu advogado e juiz de direito Dácio Aranha de Arruda, o Matias Arrudão, pseudônimo do amigo que prevenira Lobato por vê-lo influenciado pela criação que tivera sob o ressentimento do pai, um cafeicultor fracassado.

A partir dessa conscientização de Lobato a respeito do nosso caipira, sua voz ganhou outro tom, pois conforme ainda registra Azevedo (1998, p. 115), novos textos começaram a alertar os seus leitores, com versões elogiosas na tentativa de recuperar a imagem denegrida tanto do personagem Jeca Tatu quanto do próprio escritor e, em consequência, do caipira injustamente ridicularizado. “A nossa gente rural possui ótimas qualidades de resistência e adaptação. É boa por índole, meiga e dócil. O pobre caipira é positivamente um homem como o italiano, o português”. Lobato (1950, p. 255) adverte: “Mas é um homem em estado latente. Possui dentro de si grande riqueza em forças. Mas força em estado de possibilidade”. E por fim registra: “O caipira não é assim. Está assim!”.

E, erradamente também, se faz a leitura do “Caipira Picando Fumo”, de Almeida Júnior, como sendo a imagem de Jeca Tatu, o que na verdade nada tem a ver uma personagem com a outra, conforme veremos mais à frente.

2.3 - Os tipos de caipiras

Ao tomarmos o caipira como foco do nosso estudo, buscamos alguns elementos que, se não forem teóricos ou científicos, pelo menos à guisa de complementar nossos conhecimentos nos dirijam e nos façam reconhecer esse sentido de ser “caipira, sim sinhô”.

Primeiramente buscamos em Setúbal (2004) os lastros de vivências caipiras do nosso interior e temos uma ligeira classificação quanto aos tipos de caipiras e que se voltam para uma explicação mais densa em Cornélio Pires (1987), outra em Antonio Candido (1997), e, ainda, em Darcy Ribeiro (1995), todas plausíveis ao sentido de nossa busca.

Enquanto Cornélio Pires se detém mais nos tipos, Antonio Candido vigia-lhes mais o espaço, os seus costumes, a sua luta pela sobrevivência diante de um alvorecer de mundo globalizado, enfim seu cotidiano sob a égide antropológica à

qual esse estudioso se propôs em região do interior paulista, Bofete, bastante apropriada como contexto de pesquisa no âmbito da cultura caipira.

Por sua vez, Setúbal amalha os registros mais concretos de um presente com reflexos de um passado constituído de histórias que fazem a história dos paulistas. São as vivências dos partícipes de uma cultura que fazem um diálogo com o conceito de hibridismo, enfatizado por Burke (2006), como sinônimo de mistura de raças, pois para ele, o fator primordial da constituição dessa cultura, volta-se à miscigenação original entre brancos, índios e, mais tarde, negros, o que nos reporta à cultura paulista. Para Burke o hibridismo “evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos” (2006, p. 55).

Também em Gilberto Freyre (2004) podemos notar essa ideia de miscigenação ao utilizar uma diversidade vocabular para qualificar a mistura dessas três raças, em sua obra “Casa Grande e Senzala”.

Enquanto a autora Setubal (2005) viaja na pesquisa em busca de dados concretos, parece-nos vê-la emparelhada nas viagens de Saint-Hilaire, naturalista francês que revirou os nossos recantos do interior para um estudo descritivo desse que é habitante da terra paulista e vive seu modo de vida, suas práticas enquanto forma comum de atividade por meio das quais fazem sua história e, portanto, sua cultura.

Para Setúbal (2005, p. 88), a busca de elementos que possam articular presente e passado nos faz integrantes dessa história e reavivarmos um espaço de pertencimento que não significa retomar o passado, mas sim, saborear as raízes que ainda nos fortalecem enquanto herança de gerações anteriores. Esse reconhecer-se caipira “talvez possa ser explicado pela necessidade de pertencimento e afirmação de identidades diante de um mundo globalizado, fragmentado e individualizado ao máximo” (p.88).

Em pesquisa com o interior paulista, Setúbal alega que ainda muitas pessoas têm dificuldade de se assumir como caipiras justamente por considerarem o caipira a partir do olhar estereotipado do grande centro, ou da capital. Essa afirmação vem a corroborar a existência dos chamados fenômenos da mídia, como Mazzaropi e outros que circulam como esteriótipos do caipira, vítima de uma sociedade ainda carregada de ideias do colonizador branco que se julgava superior em relação às outras raças que vieram a constituir essa cultura denominada de caipira.

Para Teodoro (2007), uma reflexão bastante pertinente é a de Enid Yatsuda (1987, p. 12), que defende o caipira enquanto ser visto pelos olhos do seu colonizador como “preguiçoso, incapaz, idiota, sujo, violento e com expressão verbal rude”. Em busca do historiador Silvio Romero na defesa do nosso caipira, afirma que:

Caipira, matuto, tabaréu, mandioca, capixaba e outros são expressões de menosprezo, de debique, atiradas a gente das povoações, cidades, vilas, aldeias e até arraiais contra os habitantes do campo, do mato, da roça. É a expressão do antagonismo secular. São chufas de alguns desfrustradores de empregos, profissões e outros tantos variados meios de vida, que a habilidade de certas populações faz nascer nas grandes aglomerações de gente, especialmente contra os que mourejam nas rudes tarefas do amanho das terras, do cultivo dos campos. (YATSUDA, 1987, p. 104)

Retomamos a nossa afirmação de que estabelecer um diálogo do presente com o passado alimenta o nosso saber diante do que significou sempre a luta das camadas populares, conforme enfatiza Setúbal (2005), para com isso conseguirmos preservar a nossa participação na história do nosso país enquanto cidadãos, revalorizar a nossa auto-estima, as nossas crenças, e, sobretudo, abrir espaços onde possam circular e valer os nossos interesses.

Cornélio Pires se reporta mais à etnia, configurada pelo caipira branco, pelo caipira caboclo, pelo caipira preto e pelo caipira mulato. Vamos nos aproximar dessa classificação para entendermos melhor a relevância dada pelo pintor Almeida Júnior ao caipira, em suas telas, onde as tintas se espalham, não com os pincéis, mas com a alma daquele que exerce o sentimento de pertencimento a uma cultura que é sua própria raiz.

Vamos para a classificação de Cornélio Pires (1987): caipira branco, caipira preto, caipira caboclo e caipira mulato.

2.3.1 - Caipira branco

Segundo Cornélio Pires esse é o de “melhor estirpe”. Embora sejam trigueiros ou morenos, são brancos porque descendem do branco europeu. São esses que buscam escola para os filhos - oito, em média-, são capazes de se deslocarem “engarupados no pangaré” para buscar a instrução para a prole. São

considerados pobres, mas sempre têm um pedacinho de terra e sua própria lavoura. Andam remendados, mas limpos.

Os homens usam sapatões de vaqueta branco-amarelada, ou botinas de couro com elástico, calças de brim riscado, chapéu de pano ou palha, cinta de couro curtido e, quando querem, não dispensam o paletó. As mulheres, por sua vez, são também limpas, asseadas, amorosas e discretas no uso de suas roupas “fugindo às cores berrantes”, mesmo que estas sejam apreciadas pelos caboclos. Estão sempre penteadas, com cabelos em pericote, seja na nuca ou no alto da cabeça, uma trança longa e cheia, ou duas pendentes, ou ainda, trazendo-as em rodilha, conforme aparece em “Cozinha Caipira” (figura nº. 21).

O caipira branco tem todo o respeito dos demais, mesmo que seja pobre e analfabeto. Ele é comedido em seus modos, não é dado a bebidas e nem a exercícios de valentia, pois é compassivo e paciente para com os companheiros.

As construções das casas do caipira branco, geralmente, são cobertas de telha, têm o chão batido, mas asseado e bem varrido, escondendo atrás da porta principal suas ferramentas essenciais, todas com cabos envernizados e devidamente limados. Numa espécie de cabides ou estaqueiras, sempre estão prontos para o uso a espingarda, a munição, o laço, o cabresto, o bornal, o freio para o cavalo, o serigote (espécie de lombilho), o corote para água, o samburá para a pesca e um pala (poncho de brim leve), elementos esses que podem ser observados em “Apertando o Lombilho” (figura nº. 17). O espaço trazido para a tela como sendo o terreiro onde o caipira, com uma espécie de pala, roupas simples, chapéu de pano, o serigote, o cabresto, o freio e portando um chapéu de pano, está fazendo o seu trabalho de arreador do cavalo para suas atividades diárias. É bem o retrato do terreiro na frente da casa simples do caboclo, onde também aparece a mulher como um exemplar de discrição e simplicidade.

Os representantes desse tipo de caipiras não deixam de ser bons rasqueadores de viola - como nos mostra o exemplar quadro de Almeida Júnior, “O violeiro” (figura nº. 26), com o retrato, possivelmente fiel, do caipira no seu momento de lazer, acompanhado da companheira no canto de uma moda qualquer.

Mostram-se esses caipiras, bondosos, risonhos, bons caçadores e bastantes hospitaleiros, tendo sempre o capricho de terem um cômodo para seus hóspedes suas casas que, na maioria das vezes, ficam dentro de um mangueirão onde

crecem frondosas jaqueiras, figueira, pés de pinhão do paraguai, horta, jardim, pomar, além de um chiqueiro ao lado, onde cria-se mais para o gasto doméstico.

Sempre presentes entre as plantações estão as laranjeiras de diversas espécies, as cidras, as mexeriqueiras, os jambeiros, os pés de limão galego, além de inúmeras variedades de ervas que servem de mezinhas na cura das mais diversas doenças que atacam, principalmente, as crianças e mais velhos. Muitas verduras em variedades, com o plantio de mandioca, abóbora e muitos legumes, não podendo faltar, a batata doce.

2.3.2 - Caipira caboclo

Na versão de Cornélio Pires (1987), o caipira caboclo se afigura como sendo descendente dos bugres doutrinados pelos primeiros povoadores dos sertões. Há um tom enfático na voz do bugre quando ele se apresenta, conforme afirma Cornélio Pires, pois sua fala é “eu sou da raça de tal gente”, um tipo de orgulho de pertencer a determinada origem, o que contraria a voz do caipira branco que apenas remete à família de quem é filho dizendo: “Sou da família tal...” e nada mais.

O caboclo tem os cabelos grossos e espetados, evitando-se o uso de pente. De porte fino, “magruço”, barba rala, pele bronzeada, quase avermelhada, coloração essa semelhante a que impregnou a obra de Almeida Júnior ao trazer para a tela o modelo do “Violeiro” (figura nº. 26), ou mesmo os “Caipiras Negaceando” (figura nº. 9). São tipos de caipiras que trazem uma certa “mistura” de português ou espanhol com o bugre da nossa raça. Deparamo-nos com “Nhá Chica” (figura nº. 23), cujos traços marcam bem a personalidade de uma cabocla na sua contemplação ao universo de seu contexto e configurando a típica personagem com detalhes e roupas de mulher roceira. Cabocla que pita, cospe no chão, veste roupa de algodão e mantém uma postura ativa com os traços do bugre e o espírito do português, num híbrido de raças fortes.

Esse tipo de caipira descrito não era aceito pelas famílias brancas, principalmente para casamentos. Os negros não admitiam consanguinidade com eles por serem filhos de feitores de escravos, a maioria capitães do mato, pegadores de negros fugitivos, portanto, inimigos à primeira vista.

Esses caipiras, segundo Cornélio Pires (1987, p. 20) são “inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como os ciganos, desleixados,

sujos e esmulambados (...) são briguentos, valentes e ladrões de cavalos. Quando querem são trabalhadores”.

Cornélio Pires (2000, p. 99) acrescenta que para eles “o chá é mandar chumbar um dente a ouro e uma coroa na frente”, como símbolo de vaidade e riqueza. São galantes e mulherengos e esses caboclos “almofadinhas” estão por todo o estado paulista, mas também vivem “mambuveando” (vivendo como parasitas) nas terras dos caipiras brancos, procurando tirar proveito em caças, ou mesmo pesca com os apetrechos ou aviamentos tomados de empréstimo. Gostam de beber, fumar, dormir, enquanto a mulher e os filhos vivem de pedir restos de comida aos vizinhos, que procuram esconder seus pertences e, principalmente, à hora de matar algum capado, evitam que ouçam seus gritos para não lhes surrupiar parte da alimentação.

Uma descrição semelhante à de Lobato nos é feita por Pires (1987, p. 23): mostra-nos o caboclo na sua casa suja, de paredes esburacadas, cobertas de sapé velho e podre, as paredes carregadas de “‘unha de gato’ (erva daninha), animais sarnentos ao redor e ei-lo de cócoras (de cócre) à margem suja do ribeirão com sua vara-de-anzol quebrada e encanada com embira...”.

Desse modelo acreditamos ter sido tirado o Jeca Tatu de Lobato (1959, p. 25): “um descalço, de pés chatos e esparramados... carregando sempre os *bentinhos* com conta de capim, um dente de jacaré, uma espécie de patuá encardido onde traz orações e uma pedra de Bom Jesus de Pirapora...”. Ainda acrescenta: “um misto de religiosidade e superstição envolve-lhes as crendices. Pobre caboclo... creio que nunca tomou banho!”.

2.3.3 - Caipira preto

Os caipiras pretos são descendentes dos africanos como saldo daqueles que já desapareceram após a libertação escravista, descritos como pobres, espoliados dos grandes fazendeiros, esfarrapados, enfim, um farrapo de gente! “... é um bagaço da vida! É um hospital de doenças” (PIRES, 1987, p. 27).

Outras tantas descrições desanimadoras são feitas como um apontamento ao que sobrou do nosso negro velho: “Pobres negros velhos! Nas grandes cidades disputam com os cães, pela madrugada, os restos das latas de lixo!”.

Mas por outro viés, o caipira preto tem nos seus filhos os melhores braços da lavoura, da construção civil, dos serviços de estivadores no litoral. A casa deles é

limpa, com certo conforto; coberta de sapé ou telha, cercada de plantações para seu próprio sustento. Sua mística religiosa volta-se para os santos São João, Santo Antonio, São Benedito, porém é vítima da aguardente, do fumo e das altas horas de batuque, o que o leva à tuberculose, doença causadora de sua morte.

O caipira preto é plantador de horta e pomar; mantém seus cães de guarda e caça bem tratados, mas “não se deixa pisar pelos brancos” (PIRES, 1987, p. 29). Não se esconde dos brancos e procura ostentar-se aos domingos na cidade, acompanhado da mulher e filhos com roupas simples, de chita, porém engomadas e com rendas para exhibir-se. Passa horas na igreja central e porta-se nas chamadas “quitandas” onde gasta em seus tabuleiros os seus dez tostões em guloseimas e cachaça.

Ressalva, Cornélio Pires (1987, p. 31), que o caipira preto é um bom representante da batucada, sendo sambador e que chega a “bater dez léguas a pé para cantar desafio num fandango ou chucuiá o corpo num baile de roça”. Ele é cavalheiresco e ótimo trabalhador junto aos sítios de italianos na lavoura, principalmente a do café.

2.3.4 - Caipira mulato

Na acepção de Cornélio Pires (1987) este é um tipo oriundo do cruzamento de africanos, ou brasileiros pretos, com portugueses ou com brasileiros brancos. E há quem registre como cruzamento com espanhóis, conforme o faz Saint Hilaire (1976, p. 93), pois ressalva ser ele “altivo e patriota. É falante e cortez, galanteador e bastante orgulhoso, nunca humilde diante do patrão”. Gosta de samba e outras diversões, mas não se dá a brigas, nem à cachaça.

Segundo Cornélio Pires (1995, p. 34), esses caipiras, geralmente, são mais claros que as mães, cuja cor é preta, e por isso acabam desprezando-as e sentindo uma certa resistência ao carinho que elas lhes dispensam. O caipira mulato é aquele mestiço do italiano com a mulata, ou mesmo de algum negro com alguma italiana, filha do patrão aquinhoadado que quer bem o seu empregado por lhe devotar, esse, fidelidade e ser bom trabalhador.

Darcy Ribeiro, em sua obra “O povo brasileiro”, ocupa-se em identificar cinco culturas. Menciona a cultura crioula como a que se desenvolve nas áreas férteis do Nordeste, sendo o engenho açucareiro sua base econômica. Também a cultura sertaneja, que se difunde através dos currais de gado e toma boa parte do Nordeste

até os cercados do centro-oeste. Cita também a cultura cabocla como aquela que se expande pelas terras e populações da Amazônia, cuja economia vincula-se aos produtos do seringal. A cultura gaúcha como a que pode ser identificada como a das populações que se dedicam ao pastoreio nas campinas do Sul, adicionando-se a ela duas outras variantes - a nativo-açoriana que muito se parece com a caipira e a gringo-caipira, das áreas dominadas pelos imigrantes italianos e alemães. Por fim, a cultura caipira, que se refere à população das áreas ocupadas pelos mamelucos paulistas, sendo antes constituídas pelas atividades de caça de índios para venda e, em seguida, por mineradores do ouro e diamantes e, mais tarde, pelas grandes fazendas de café e pela industrialização.

Essa divisão não coloca essas culturas como disjuntas, não intercambiáveis, elas constituem um “continuum cultural” (BURKE, 2006, p. 14). Nesse aspecto podemos mencionar que “todas as culturas estão envolvidas entre si” (SAID, E. apud BURKE, 2006, p. 53) e isso numa esfera maior de abrangência, como a cultura oriental e a ocidental, como exemplos.

Nesse tecido efervescente, como um caldeirão cultural, tal como diz Burke, emergem os produtos que perduram e continuam a testemunhar aspectos dessa mistura. As obras de Almeida Júnior assim se apresentam e carecem de olhares especiais, portanto. No capítulo três vamos olhar de modo especial para algumas obras de Almeida Júnior.

Das classificações todas que delineamos até aqui, podemos acrescentar uma assertiva de Bastide (1969) que nos fala de uma sociedade “híbrida”, ou seja, constituída de brancos e de elementos de cor, que ao longo do desenvolvimento econômico, vão se mesclando. E, resumindo, o autor nos aponta que as diferenças estão marcadas nas mentalidades causadas pelo maior grau de industrialização que, além disso, se colocam sob a égide dominadora do conquistador que lhes impões suas características genéticas e culturais. E ainda podemos acrescentar que, o que ocorreu com São Paulo, não aconteceu com todo o Brasil, tendo em vista a grande massa de estrangeiros que se acomodou na chamada megalópole paulista.

2.4 - Outras reflexões a respeito do caipira

Considerando as ideias de Cornélio Pires percebemos o desfiar de figuras tão significativas a partir do colorido das telas de Almeida Júnior em busca de nos retratar o modo de ser do caipira. São modelos tirados de seu contexto de origem e de vivência com o objetivo de nos oferecer uma imagem identitária do nosso caipira que com o passar do tempo se fez presente no nosso passado cultural, o que nos oportuniza uma análise visual, pois conforme Dondis (2007, p. 131), “o significado se encontra tanto no olho do observador quanto no talento do criador”.

Com Cornélio Pires temos um momento de significativo na divulgação da cultura caipira. Ele iniciou na primeira década do século XX, a divulgação da música caipira, pois fazia de suas viagens pelo interior e mesmo pela capital paulista momentos de emoção, com shows de viola, música sertaneja, poesias, causos ou contos, anedotas, o que lhe o título de caipirólogo de Tietê. Sua verdadeira obra está em reconstituir com orgulho a sua própria cultura por meio dessa divulgação. Sentia-se orgulhoso em ser caipira e falar como tal. Dentre suas obras temos: “Cenas e Paisagens de Minha Terra” (1912), “Conversas ao Pé do Fogo” (1921), “Tragédias Caboclas” (1926), “Seleta Caipira” (1927), “Sambas e Cateretês” (1932), “Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades” (1945) e “Patacoadas e Meu Samburá”, em edição recente por Ottoni Editora (2002).

A personagem de Joaquim Bentinho é estilizada por Cornélio Pires como sendo um tipo caipira, analfabeto, malicioso, preguiçoso e cheio de truques, o que nos leva a pensar que ele se inspirou nas personagens de Monteiro Lobato.

Contudo, o seu propósito não era depreciar o nosso caipira, sim elevá-lo ao seu lugar de homem simples, do campo, que nada perde para o homem da cidade porque ele também contribui como parte de um contexto cultural mais amplo, tanto na produção de bens econômicos, como na produção bens culturais, portanto peças de um “*continuum* cultural”.

De modo semelhante à Almeida Júnior que buscava os modelos vivos no seu próprio contexto para figurar nas suas telas, também Cornélio Pires fazia ao tomar de seu cotidiano personagens como Joaquim Bentinho para compor as “Estrambóticas Aventuras”, em Musa Caipira, obra editada em 1910, pela Livraria Magalhães em São Paulo. Essa edição nos traz poemas em dialeto caipira do sul paulista, que conforme estudos de Amadeu Amaral (1955, p. 41), essa variante

dialetal se constitui na contribuição marcada no território da antiga província de São Paulo, pois “foi o que criou aos paulistas, a fama de corromperem o vernáculo com muitos e feios vícios de linguagem”.

. Ainda ao lado dessas obras aparecem “Patocoadas” e “Meu Samburá”, onde há registros que exaltam a figura do caipira, mesmo que entre piadas, causos e outras lorotas. Portanto, ao contrário de Lobato, Cornélio prestigiava, junto às gerações urbanas a imagem da roça, da música sertaneja e, sobretudo, do homem do interior, matuto trabalhador que era o sustento dos citadinos.

Da verve cultural de Cornélio Pires resgatou-se a música típica da viola sertaneja e as letras voltadas sempre para a chamada tragédia caipira e que caiu no gosto dos ouvintes de rádio e discos que foram gravados alavancando o processo da mídia junto as populações não só do interior, mas também da capital.

Antonio Candido (1997, p. 81), em diálogo com Cornélio Pires depreende de suas classificações o caipira típico como sendo esse que formou “uma vasta camada inferior de cultivadores fechados em sua vida cultural, embora muitas vezes à mercê de bruscos deslocamentos deixado à posse irregular da terra...”.

Fala-nos também do caipira branco vinculado ao território de sociabilidade vicinal, diferentemente do caipira caboclo de pele cor de cuia ou bronze, originário do negro e do índio e que ainda marca o “parasitismo social e anomia”. Essa sua observação aponta para um tipo de cultura e sociabilidade que opera os seus próprios mecanismos de sobrevivência à sua maneira. Dessas dificuldades de se estabelecerem de imediato, de se apaziguarem com os outros, de se sentirem uma camada “inferior” podem ter vindo à cena estereótipos como os firmados por Lobato, em Urupês (1950), e, anteriormente por Saint Hilaire (1976), em suas viagens pelo nosso sertão brasileiro e, mais especialmente, pelas terras paulistas, dominadas em sua maioria pelos colonizadores brancos.

De Candido (1997, p. 82) temos o registro do homem despojado de suas terras, de seus direitos de trabalho e que não poderia por isso deixar de ser um nômade em busca de uma terra nova, onde seu precário direito acaba o expulsando por não conseguir sobrevivência. Portanto, a “cultura caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim.” E explica que “ela está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração provocaria uma derrocada das formas de cultura por eles condicionada”.

Assim, a questão da vadiagem ou da fuga ao trabalho não pode ser interpretada apenas à luz das raízes históricas – na civilização vinculada ao aventureiro e a escravidão do indígena – com também as determinantes econômicas, culturais. Resumindo, podemos dizer que o desamor ao trabalho estava ligado à desnecessidade de trabalhar, condicionada pela falta de estímulos presentes, às técnicas sumárias, e, em muitos casos, a espoliação eventual da terra obtida por posse ou concessão (CANDIDO, 1997, p. 85)

O mesmo autor toma como marcas dessa cultura o isolamento, a posse da terra, o trabalho doméstico, o auxílio vicinal, a disponibilidade de terras à margem do lazer. Ao se apropriar do termo isolamento, refere-se ao distanciamento das terras, não das pessoas e nem das famílias. Aponta-nos os laços que se fortalecem por meio de festas antecipadas pelas pequenas colheitas ou pelo mutirão na capina de um eitão ou na construção de pequena casa de barrote, ou pau-a-pique e a cobertura da mesma após o corte do sapé feito pelos grupos organizados.

Outro ponto de relacionamento quando o caipira consegue fixar-se, está marcado pelo espírito de religiosidade no que Antonio Candido registra:

(...) o mecanismo das promessas e dos encantos, pelo qual veremos uma religião eminentemente propiciatória, ligada a prática de magia simpática para obter êxito na colheita e na caça e afastar e curar males, numa mistura de mezinhas, rezas, talismã em que (...) o bentinho se prende ao mesmo fio de dente do quati ou da unha de gato (1997, p. 67).

Esse espírito de religiosidade, misto de superstição e medo, revela-se também nas práticas das parteiras, mulheres simples, mas dispostas a ajudar nos trabalhos de parto, sempre amparadas por rezas, garrafadas - espécies de remédios feitos com ervas -, bem como por alguns adjutórios de benzedadeiras.

Entre Lobato e Cornélio havia uma visão dividida, pois, enquanto o primeiro via uma imagem triste e negativa, o segundo criava a imagem pitoresca do caipira finório e espertalhão, ao mesmo tempo tolo e ingênuo.

Nessa disputa por um significativo representante do caipira, Lobato refere-se ao escritor tietense com o seguinte registro: “O caboclo do Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética, ultra romântica, fulgurante de piadas – e rendosa.” Critica o escritor de Tietê dizendo: “O Cornélio vive e passa bem, ganha dinheiro

gordo com as exhibições que faz do seu caboclo. Dá caboclo em conferências por cinco mil réis a cadeira e o público mija de rir”. Com certo sarcasmo, Lobato, arremata: “Ora, meu urupês veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclismo” (LOBATO, 1959, p. 50).

O pintor ituano manteve a imagem do seu caipira sem necessitar de máscara para justificar a sua arte. Em Lobato, o Jeca Tatu é a máscara que tenta desmascarar a política vigente. Em “O caipira picando fumo”, o caipira vem na sua tranquilidade, ao pé de sua própria história, simples caipira sem os adjetivos imprecatórios oriundos do olhar que só a caricatura pode atrair.

Segundo Lajolo (1993), a versão de um Jeca higienizado foi a que impregnou a mente popular e mesmo porque foi essa a figura usada na propaganda do Laboratório Fontoura. Ela destruiu a imagem anterior e trouxe um novo Jeca, o novo que vinha com a utilização dos vermífogos.

Das críticas referidas por Leite (1996), o que resulta das adversidades dos dois escritores – Lobato e Cornélio – na caça ao nosso caipira, é a de que o Cornélio era profundo conhecedor dos costumes do caipira. No caminho inverso está Urupês. O tom com que Cornélio trata o caipira é mais solidário que o usado por Lobato, que era mais satírico. Assim se expressa Cornélio: “Coitado do meu patrício! Só ele, o caboclo ficou mumbava, sujo e ruim. Ele não tem culpa! Ele nada sabe” (1987, p.25).

O caipira revelado por Cornélio detém um saber que é diferente e deve ser valorizado, tanto quanto a vida do campo, seus costumes no vestir, no lazer, na alimentação, na música, enfim, na sua cultura, o que, aliás, não deve se distanciar dos valores que se pode atribuir aos cidadãos.

2.5 - Das vestimentas e dos utensílios

Candido (1997, p. 39) recorre ao relato de Vieira Bueno para nos descrever a roupa usada pelo caipira em meados de 1830 e alguns anos seguintes. As descrições se aproximam dos trajes dos modelos das obras naturalistas de Almeida Júnior, do período de 1850 e 1900.

Segundo Vieira Bueno, em “A cidade de São Paulo” (1903, p. 24 - 5), os roceiros tinham seus modos típicos de vestir que era de algodão grosseiro, colhido e fiado em casa mesmo, e o pano tecido em tear emprestado de algum tecelão da vizinhança. O vestuário dos homens compunha-se unicamente de calça e camisa ao

que, os que podiam, adicionavam o *surtum de baeta* (espécie de baeta) para o frio. Mas a calça já era um progresso ainda adotado por todos, embora tenhamos esse hábito de vestir mais frequente para os homens quando atingiam a maioridade. Dessa afirmação podemos recorrer à obra Irmãos “Munhoz” (figura nº. 14), de Almeida Júnior, que mostra o costume de vestir as crianças, segundo o hábito do interior, sempre respeitando uma coloração discreta que vai do branco amarelado ao palha e desse para o cinza ou para o marrom. Esse matiz era sempre conseguido pelo pintor como uma forma de respeitar o padrão dos tecidos da época.

Nesse relato de Vieira Bueno (1903) há a afirmação de que eram poucos os que vestiam a ceroula ampla e curta, que deixava nuas as pernas dos joelhos para baixo, e cujo cós abotoava ao lado da cintura, por baixo da fralda da camisa. Desses mesmos tecidos vestiam as mulheres roceiras pobres, saias cobrindo-as com alguns côvados de baeta azul. Ainda algumas tinham o privilégio de obter tecidos mais escuros com tingimento caseiro, mas a maioria se fixava em cores escuras como o amarronzado ou mesmo acinzentado, como podemos observar em “Saudades” (1899), cuja modelo traz o sentido de um sentimento de tristeza e a qual o pintor quer dar a veracidade de sua existência nos traje longo e escuro, simbolizando a sua premunição, ou seja, de que ela estaria recebendo uma carta triste com relato da morte dele, segundo o que no afirma Vicente de Azevedo (1985, p. 77).

Da descrição do mesmo autor, nos assenhoreamos quando tomamos as diversas obras de Almeida Júnior. Nas suas obras os pincéis nadam nas cores que vão sempre do claro para o escuro, especialmente, nas roupas de tom palha para a cor terra, e nos rosto onde a luz traz o brilho do sol e da singeleza do homem que, sem dúvida, é o caipira na concepção do pintor. Aspectos de uma realidade que as circunstâncias de tempo e espaço fizeram-no também caipira.

As obras como “Caipira Pitando”, “Caipira Picando Fumo”, “Amolação Interrompida”, “Cozinha Caipira”, “Apertando o Lombilho”, “Recado Difícil”, “Saudades”, “Violeiro” e mesmo “Piquenique no Rio da Pedras” apresentam os costumes do caipira no trajar. O realismo na expressão artística, o conhecimento de anatomia e dos costumes de época são fatores que nos revelam um pintor envolvido com o ambiente caipira, com sua natureza e todos os pormenores que lhe tocavam a alma e fizeram dele um verdadeiro representante da cultura caipira paulista. A manifestação desse anseio em retratar essa cultura nada mais significa que, como diz Dondis (2007, p. 181), “a manifestação do anseio humano pela realização

espiritual. Para ser válida, a arte nunca deve deixar de comunicar-se com essas aspirações e agir em nome delas”.

Quanto aos utensílios há peças de barro, ferro, madeira rústica, gamelas de raiz de árvores, cuias de beber, potes de barro, torradores de café, cuscuzeiros de barro, suportes de coadeiras de café, tachos de cobre, moringas de barro e uma infinidade de objetos em ágata, louça que desfilam nos antiquários em busca do sentimento caboclo permanente nos corações e nos hábitos dessa gente paulista caipira de origem.

Como parte de um arcabouço artesanal são conservados velhos guarda-comidas, banquetas de cozinha, cestos de palha ou taquara, peneiras para escolha de cereais ou tipitis (espécie de cesto de taquara para a pesca), arcas ou baús de madeira, o lampião ou candeeiro a querosene, a lamparina a óleo e outros. Uma grande quantidade desses objetos, escolhidos a dedo, compõem os ambientes de clínicas médicas, escritórios comerciais na tentativa de resgatar a ideia de que por trás desses profissionais há resquícios de uma cultura que insiste e persiste, mas em modificação, em transformação. Os costumes se mesclam, se hibridizam, ficando difícil discernir entre o novo e o velho, assim como as etnias se mesclaram, se misturaram e o puro ficou distante, difícil de encontrar.

Ainda reside nesse movimento o percurso de olhar para o passado, para o velho e apreciar o novo com uma instigante interrogação: qual, afinal, a contribuição dos portugueses que também foram influenciados pelos árabes quando da vinda desses à península ibérica e, portanto, o que de novo e seu realmente trouxeram que não nos enlace nesse sentimento de saudosismo?

Vale a pena ressaltar, segundo Darcy Ribeiro (2006, p. 239), que somos frutos de uma cultura colonial que aos poucos vai se arcaizando, cultura essa em que camada dominante, ou senhorial, se fez em um círculo eurocêntrico onde as convivências privilegiavam os valores requisitados pelos grandes centros, como por exemplo, a boa música, as artes em geral, e embora de origem alheia, passa a ganhar qualidade própria. A obra “A família Antonio Augusto Pinto” (figura , p.), de Almeida Júnior, mostra os modos de vida de uma família mais abastada.

De acordo com a explicação de Burke (2006, p.18 - 20), a hibridização modifica as tradições e as raízes regionais e locais e menciona Gilberto Freyre como um dos que tanto louvou o regionalismo e a mestiçagem, alertando para os conflitos e tensões entre eles, dizendo ainda nesses termos, que o hibridismo cultural merece

ser melhor interpretado, haja vista outras observações que são apontadas como “contatos entre civilizações, conflitos entre culturas ou difração de raios culturais”.

Ao olharmos para os objetos que são ainda presas do nosso olhar, temos pequenas bolsas para armazenar a pólvora para as espingardas que ainda hoje estão presentes nos pequenos sítios nas redondezas dos centros ou cidades interioranas, como em “Caipiras Negaceando” (figura nº. 9).

A indústria caseira, muitas vezes serviu ao processo de troca de tipo de munição, assim como de animais para arados de tração, os próprios arados manuais, e na serventia de animais para cruzamento das espécies na criação dos mesmos. Esse recurso de ajuda mútua está muito bem delineado pela argumentação do pesquisador Candido quando descreve o mutirão como forma de preservar essa ajuda vicinal e um costume de sobrevivência e manutenção do caipira na terra.

O caipira mais bem aquinhado detinha a posse da terra com a aquisição de pequenas datas, com os poucos recursos economizados ao longo de quase uma vida toda. Mas aí, ainda hoje, eles detêm a pequena indústria açucareira, o fabrico artesanal da rapadura e do melaço da cana colhida do próprio plantio. São pequenos criadores de suínos, ovinos e outros animais, mantendo também a habilidade de produzir o queijo, embutidos e doces caseiros para a venda e sustento da pequena propriedade. São criativos, pois eles próprios mantêm parte de suas ferramentas preparadas para o uso, confeccionando cabos feitos de madeira de árvores locais, são artífices na confecção de moendas de cana do tipo manual, de fornos de barro. Do fabrico de tijolos e telhas, além de manterem a tradicional estrutura de pau-a-pique das casas mais simples, hoje abrigo dos caboclos mais pobres que acabam sendo seus meeiros em algumas plantações.

Ao nos depararmos com a “Cozinha Caipira” (figura nº. 21), mais uma vez temos configurado o testemunho da existência desses objetos que, pelo olhar do artista, foram trazidos para esse espaço sógnico do caipira como uma forma de resgatar essa cultura ainda viva. Preenchem o espaço em claro e escuro, objetos bastante significativos, cuja simbologia fazemos em análise semiótica proposta nessa dissertação. São objetos do mundo desse homem que se reconhece caipira e cujo ambiente lhe oferece um diálogo com seu interior a ponto de extrapolar para o exterior da tela num convite para que sejamos partícipes dessa cultura.

Em “Nhá Chica” (figura nº. 23), há uma cafeteira, sobre o batente da janela, junto ao corpo da mulher representante da cabocla simples na sua faina caseira. É uma provocação para adentrarmos no seu mundo pela janela por onde o onirismo é materializado pelo olhar da caipira em comunhão com a natureza.

Outros detalhes a respeito das vestimentas e dos utensílios serão motivos de relato no capítulo três onde teremos a análise semiótica das obras de Almeida Júnior pertinentes ao objetivo desse percurso.

2.6 - A alimentação e outros detalhes

Saint Hilaire (1976, p. 24) oferece-nos descrições sobre as grandes extensões de terra sem dono e registra que “os pobres que não podem ter títulos, estabelecem-se nos terrenos que sabem na ter dono”. Desse modo, eles não se preocupavam muito com a construção de moradia e só plantavam o necessário, especialmente grãos, cujas colheitas podiam ser feitas em poucos meses como era o caso do feijão, do milho. Não faziam plantações cuja colheita demandava tempo, como exemplo, o café, para não correr o risco de perder tudo.

Observados esses detalhes, podemos concluir que a base alimentar dos nossos caipiras estava no feijão e na farinha de milho conseguida no plantio do milho. Contudo, Candido (1997) nos oferece a descrição de uma mesa farta ao visitar os habitantes do interior paulista, como no caso específico de Bofete, onde encontra a fartura do triângulo feijão, milho e mandioca, cuja origem está nos costumes indígenas e só mais tarde é que foi incluído o arroz. O feijão veio a preencher o cardápio português com a adição do toucinho ou da carne de porco. O milho era comido assado quando de sua colheita e os bagos eram amassados para conseguir uma espécie de bebida fermentada, mas mais tarde foi esse suco utilizado na feitura dos curaus e das pamonhas. O milho amadurecido e duro é produto de alimentação do gado e das aves de terreiro.

Ao lado desses alimentos básicos outros vão chegando e ordenando-se na alimentação do caipira como a abóbora, a batata doce, o cará; legumes como a chicória, a serralha, vão fazendo parte do cardápio enriquecido pela carne da criação caseira, da pesca artesanal, da carne caças como paca, tatu, lagarto, porco do mato, capivara, e outros animais silvestre, e ainda por aves como o macuco, a

codorna, o frango do brejo, e outros. Além disso, o caipira não dispensa o bom leite, o queijo e a carne do gado de criação.

Algumas frutas fazem parte dos alimentos do caipira, mesmo quando este se torna urbanizado, como é o caso das goiabas, da laranja da terra para o doce, das outras variedades de cítricos e das variedades de banana. Frutas do mato, como a jabuticaba, a uvaia, a gabioba, o mamão do mato ou gerequiá, a pitanga e amora azedinha. As mangas foram conservadas nos terreiros, principalmente do caipira oriundos dos negros escravos, como forma de preservar um rito alimentar.

Gilberto Freyre (2004), nos fala da alimentação como resultado dessa cultura híbrida do português e do índio, o que resultou não só no dualismo de raça, como também cultural, em consonância com o que Buarque de Holanda (2001) registra como sendo esse o princípio de toda a culinária caipira por quase todo o Brasil. Muitos tropeiros foram responsáveis na divulgação dos hábitos alimentares dos caipiras, das boas mesas (diríamos, mesas nas mãos), com o leitão a pururuca, o arroz tropeiro, a mandioca cozida ou frita, o suã de porco com arroz, a rabada, a boa farofa de milho acompanhada de banana frita, não deixando de faltar a generosidade de doces de frutas, rosquinhas de pinga e outras guloseimas, regadas estas dos famosos licores caseiros.

Holanda ainda explica que toda essa fartura já não condiz mais com as críticas feitas pelos nossos visitantes à cultura caipira. Isso se justifica, porém, quando percebemos a mudança ocorrida pelo fato de que muitos de nossos caipiras foram se agregando lentamente à terra, constituindo-se, primeiro como colonos, depois como pequenos proprietários, ideia essa que se conjuga com as de Candido. De fato, com a presença de mais estrangeiros, especialmente italianos e espanhóis, na cultura do café e em contato com os nossos caipiras primeiros, surge uma cultura híbrida de um novo caipira voltado para a agricultura de semi-subsistência. Agora liberado do jugo português e também do vêneto, investe na sua própria produção e, conforme nos relata Candido, Bofete passa a ser uma cidade dual, ou seja, onde há um confronto entre “a monocultura e a pequena policultura, o latifúndio e o sítio, o imigrante e o caboclo, o presente e o passado (...)” (CANDIDO, 1997, p. 102).

Dessa observação de Candido, fica-nos a ideia de que não grassa a fome e que o homem do campo busca subsídios na região urbana como complementar a sua vivência, sem deixar, no entanto, de manter aspectos da sua cultura.

O pouco conforto existente no campo já está em parte superado. Há em algumas casas a presença do rádio, de fogão a gás e de outros eletrodomésticos. Alguns sitiantes mais abastados, já possuem em suas casas geladeira, televisão e até o telefone. O automóvel, o trator e outros produtos do mundo globalizado já fazem parte da realidade do interior paulista.

Do simples machado do caipira em “Amolação Interrompida” já nos deparamos com motosserras numa leitura divergente; do simples cavalo de “Apertando o Lumbilho”, já nos vemos diante dos jipes modernos e outros meios de transporte mais sofisticados e confortáveis; da simples faquinha no exercício paciente do “Caipira Picando Fumo” vamos para o cigarro pronto e dos isqueiros a gás, novos produtos que o avanço tecnológico propicia. O velho lombo de burro, ou o carro de boi, é o caminhão transportando os produtos da lavoura, produzido pelo caipira para alimentar o citadino.

Sobre hábitos dos citadinos, como exemplo, há a “A família de Antonio Augusto Pinto” (figura nº. 10). A solicitar ao pintor que fizesse o retrato da família, o paulista Antonio Augusto pinto, pediu ao artista que não falseasse nos detalhes, pois queria “ver retratada a sua família com todos os detalhes e hábitos de uma família caipira, mesmo tendo mais recursos que os demais”, conforme Pereira da Silva (1946, p. 122). Em contrapartida a essa urbanização dos costumes caipiras, podemos observar a manutenção dos detalhes da casa de caboclo em algumas de suas telas, onde o reboco e o pau a pique são presenças que nos falam dessa dupla face de ser caipira: a do homem de elite urbano e a do homem da elite rural.

2.7 - À luz da religião

O lado religioso fortalece o caipira na sua luta contra todo o mal, as intempéries e outras tantas precariedades da vida. Há um grande elo com o sagrado, o que nos dá a entender o aparecimento da figura do benzedor, do curador e mesmo das já citadas mulheres parideiras, ou parteiras, cujo método de atendimento se fazia aliado às orações e promessas, com a adição de mezinhas, defumadores contra os maus espíritos e outras tantas maneiras de dialogar com os espíritos superiores.

Segundo Setúbal (2004) essas são funções que, de certa forma, vêm a suplantando as dos antigos pajés presentes nas tribos que deram origem a esta singular cultura.

Para Octávio Iani, na citação de Setúbal (2005, p. 26) temos a afirmação de que

(...) a cultura caipira era permeada de elementos mágicos e religiosos de várias origens: indígenas, católicos e próprias. Para o caipira, o mundo era povoado de assombrações, lobisomens, mulas sem cabeça, sacis e outras entidades. As rezas e benzeduras eram parte das práticas caipiras a fim de afugentar os azares, curar doenças, e controlar a natureza e apaziguar a pessoas.

Segundo Cornélio Pires (1987), não há muitas assombrações caipiras. O autor menciona o popularíssimo saci - endiabrado e moleque levado dos diabos -, o lobisomem, a pisadeira, a caipora, o cavalo ou mula sem cabeça, a bruxa, a porca de sete leitões, a mãe de ouro, a mãe d'água.

Para Setúbal (2005), a religiosidade oficial não perde espaço junto ao nosso caipira. “A crença na Virgem Maria, nos Santos católicos junto a Deus orienta, limita e ordena sua vida”.

O homem do interior busca em Santo Antonio a bênção para o alimento na mesa e para os casamentos. Em São João, a proteção do plantio oferecendo um ramo de alecrim. E em São Pedro a bênção para entrar nos reinos do céu. Mas o grande apoio espiritual, contra as doenças da mente, está no Divino Espírito Santo a quem são sagradas as colheitas e com o intuito de pedir luz e proteção contra toda escuridão são feitas ofertas e pedidos por meio das chamadas bandeiras. E a bandeira do Divino é a bandeira paulista.

Essas funções religiosas fortalecem as relações entre o rural e o urbano, entre a vila e a roça, e a gente caipira se transformou com a união dos grupos dispersos por meio desses jeitos de se relacionarem e aos poucos criaram uma base social “com base nos ciclos da natureza e na sucessão dessas celebrações religiosas”. Logo “a fé do nosso caipira ficou entre o meio cristão e o meio indígena” (SETUBAL, 2004). De acordo com estudos voltados ao comportamento religioso, temos que as instituições cristãs tomaram o espaço que as forças da natureza

exerciam sobre os nossos caboclos, mas a eles parecia que as rezas e os cantos dentro do espaço da Igreja não lhes satisfaziam. O espaço fora era o que convinha a eles para as danças, para as chamadas folias que se misturavam com as procissões. Essas manifestações acabaram se concretizando tanto nas festas juninas, com o mastro sendo erguido e com um exercício primitivo que é a dança em torno da fogueira. A bandeira do divino ainda é hoje uma manifestação cultural muito apreciada e tem como motivação também a música como fenômeno de resgate dessa cultura religiosa, especialmente a de Ivan Lins e Vitor Martins que representa quase que um canto sagrado: “Os devotos do Divino/ Vão abrir sua morada/ Pra bandeira do menino /Ser bem-vinda, ser louvada”.

Também temos a referência às famosas festas do divino em Tietê, interior de São Paulo, onde o pouso é um dos costumes, pois este faz parte da cordialidade do caipira que não pode deixar de ofertar um lugar e comida para que os devotos repousem e depois continuem uma espécie de procissão em barcos ou canoas pelo rio Tietê. “E ao romper da manhã, à dúbia claridade/ nas canoas, de novo, a comitiva inteira/parte alegre a cantar em rumo da cidade” (PIRES, 2002, p. 43).

2.8 - Linguajar diferenciado

O Visconde de Nioac era o responsável em passar às mãos de Almeida Júnior a pensão que o Imperador D. Pedro II lhe enviava para manter seus estudos em Paris e foi esse visconde também o responsável por introduzir o pintor nas rodas sociais da cidade luz. Mas ele implicava solenemente com os modos de falar do artista. Durante sua permanência na França, Almeida Júnior não perdeu a maneira de trocar o “l” pelo “r” e por esse fato foi alertado: “Agora você vai voltar consagrado, deve aprimorar mais a linguagem”. Ainda com certa habilidade reafirmou sua observação: “Deve, em suma, perder esse ar provinciano...” (SILVA, 1946, p. 74). No entanto, o artista manteve-se tal qual o fora. Aproveitou o instante em que estava sendo corrigido e com certa apologia própria do paulista, reafirmou, em bom tom, que as suas expressões eram sagradas para ele e que nunca falaria de outro modo. A variante caipira passou a ser a marca registrada do linguajar de Almeida Júnior. E quando este voltou da França, segundo Pereira da Silva, isso o fez mais brasileiro do que nunca e mais caipira ainda.

Entre os movimentos do bairro rural e o espaço urbano há uma boa interação nessas cidades do interior onde a comunicação não deixa de existir por força das relações comerciais, da religiosidade e mesmo de familiares que já se dispersaram de um único núcleo. Vemos o sitiante na cidade para a venda de seus produtos e compra de outros que são ofertas fora de seu contexto de vida. Vemos o homem urbano pela zona rural em busca de produtos de qualidade para o seu comércio, e, na tentativa de barganhar com o caipira, leva todo seu espírito de comerciante - os chamados mascates –, mas sempre acabam perdendo nessas trocas porque o caipira mostra-se esperto, desconfiado, mas um honesto negociante.

Nessas relações a língua é um dos fatores primordiais de comunicação e não deixa de ser a mesma para ambas as partes: tanto para o da cidade, como para o da roça. Todos absorvem a mesma língua, o mesmo dialeto e os mesmos vícios de pronúncia adquiridos ao longo da nossa história em contato com o português culto, com o indígenas e mais tarde com o negro africano.

Buarque de Holanda (2001) afirma que “mesmo após gerações sucessivas de contato com europeus, o nativo não chega a falar corretamente a língua do branco”. E cita alguns exemplos como: para dizer cruz, diz *curuzu* ou *curuçá*; para dizer ovelha, diz *obechá*; cavalo é *cabaru* e marmelo é *marameru*.

Essas variações acabam permeando a poesia, a música e mesmo a prosa caipira na constituição da literatura e das artes no contexto caipira.

Segundo Amadeu Amaral (1955), o dialeto é antes de tudo uma entidade lingüística e, portanto, essa variante da qual o caipira é dono, não deixa de ser do mesmo modo um dialeto porque é um linguajar espontâneo sobre o qual se desenvolve a linguagem. Há que se pensar, conforme nos orientam os linguistas, de que se trata de uma maneira diferente da falar e não em uma maneira errada. Logo, o dialeto caipira foi uma das mais importantes contribuições dessa cultura.

Amaral nos observa que esse falar caipira, tão distinto e inconfundível, já era do domínio da grande população e se estendia mesmo a pequena população que se dizia uma minoria culta. Diz ele que “as mesmas pessoas educadas e bem falantes não se podiam esquivar a essa influência”. Amaral toma de Joaquim Maria Macedo um característico exemplo que também é citado por Pereira da Silva, segundo o qual era afeto ao Marquês de São Vicente, Pimenta Bueno, o qual “tinha vícios desagradáveis de pronúncia, não determinados por defeitos de organização dos órgãos da voz..” e acrescenta que eram “por desmazelados e maus costumes,

trazidos da segunda infância que nunca pensou depois em corrigir, e mais tarde isso lhe foi impossível”.

Cita ainda que o mesmo problema que ocorria a Almeida Júnior, também era para este senhor: “dava ao *l*, o som de *r*, pecava em outras pronúncias... Mas, o marquês de São Vicente, mesmo assim falando, na tribuna, impunha tal silêncio que a todos obrigava a prestar atenção. Igual medida, ocorria a Almeida Júnior, pois o seu linguajar diferenciado em nada lhe afetava no seu relacionamento na academia de artes e no contato com os grandes pintores de suas época.

O linguajar reinante nas relações entre paulistas entra em comunhão com todos os outros costumes. Disso sabemos que a partir da substituição do trabalho escravo pelo assalariado, desmembrou a unidade existente entre brancos e negros, marcando assim um afastamento também dessa diferenciação dialetal. Os nossos roceiros, genuínos caipira também sofreram um afastamento dessa espécie de coletividade e acabaram por se mesclar com novos elementos, perdendo em muito esse linguajar comum a todos. O caipira, portanto, torna-se mais “miúdo”, quase distante desse processo dialetal construído ao longo das relações do branco com o índio e desses com o negro e depois com outros europeus que foram chegando, especialmente, no nosso oeste paulista. E a eles foram oferecidos os caminhos da instrução nas escolas, restando alguns mínimos resquícios advindos daqueles que constituíram uma etnia e, como consequência, uma cultura, esta a qual chamamos de caipira.

Para Almeida Júnior o falar diferenciado era o francês. E quando percebia os olhares de soslaio ao observá-lo, ficava num canto, mudo, indiferente às caçoadas. E quando numa tribuna, em uma solenidade da escola, obrigaram-no a falar, ele não se perturbou e tomando da palavra, firme, na sua simplicidade disse apenas: “Eu não falo para não errar...”. Todos riram do seu sotaque roceiro. Mas pouco tempo levou para que ele fosse respeitado e aceito por todos do grupo da Academia de Belas Artes.

O linguajar e outros tantos costumes aparecem reelaborados por força do que podemos chamar de hibridismo cultural e que nos mostra a resistência dessa cultura que está nesse sentimento de pertencimento que ao longo do tempo vai se renovando, mas permanece nas fímbrias de uma forte raiz, a raiz caipira.

O linguajar diferenciado apresenta-se também na formatação da música que, com o surgimento da indústria cultural, mantém-se como um forte elo entre o homem

do interior com os elementos da natureza, seus hábitos, suas expressões lingüísticas representados nas muitas letras sertanejas. Hoje há um neocaipirismo que se revigora em um novo diálogo com a cultura caipira por meio da música sertaneja.

Ao encerrarmos esse capítulo ainda repensamos sobre os dados colhidos a respeito dessa cultura que desejávamos conhecer melhor e, no ensejo de buscarmos mais uma fonte fidedigna que embasasse nossa pesquisa, lançamos mão das obras de arte que contemplassem o tema em pauta. Por isso, alinhavamos esse capítulo à ideia de reconhecermos no artista Almeida Júnior essa capacidade de trazer para as suas telas um pouco daquilo que julgamos ser a realidade de uma cultura presente que se fez passado, mas se transporta para o hoje ao nosso olhar de visitantes intrigados com a sua arte.

Partimos do pressuposto que Almeida Júnior nos coloca diante de sua obra para buscarmos nela as marcas de uma cultura caipira. Então, nada mais instigante do que interrogarmos sobre os elementos que usa como uma espécie de “chamariz” para nos despertar nesse movimentar dos pincéis para nos desvelar objetos, seres humanos em uma ambiência tão significativamente caipira e outras tantas nuances que só as tintas e os movimentos podem revelar.

E então, como fazer Almeida Júnior assumir a paternidade das ideias de que suas obras abraçam um contexto caipira?

Fugimos da análise ortodoxa da arte-histórica para nos determos no juízo de intermediar a produção artística do referido pintor e a nossa face de olhar nela uma cultura caipira como desejamos interpretar. Não se trata de qualificar suas obras, mas de relê-las com o olhar da semiótica – como o faremos no terceiro capítulo -, e realizar essa intermediação. Por isso, buscamos entre tantas obras do pintor aquelas que nos parecem possíveis de aproximar dos modos de vida do caipira.

A escolha desse artista não foi feita simplesmente pela exclusão de outros tantos que devem residir na história da arte brasileira, mas sim pelo impacto que o mesmo causa ao nosso olhar diante de um tema tão singelo e, ao mesmo tempo, tão significativo para quem se vê e sente envolvido com as raízes culturais que até aqui persequimos.

Diante das obras expostas na pinacoteca Almeida Júnior, da Secretaria Municipal de Cultura de Itu, sejam elas originais, sejam foto telas, o nosso espírito aguçador leva-nos ao âmago da análise: o autor nasceu e cresceu em Itu,

considerado um dos ambientes da cultura caipira paulista, como não nos diria nada em relação às marcas do contexto em que viveu?

A resposta está delineada em algumas de nossas observações enquanto visitantes de toda a sua obra. E também nós nos interrogamos: por que o olhar distante de “Nhá Chica” nos atrai e abre a janela da nossa emoção para penetrar naquele singular espaço? O quê pensar do gesto daquele homem do campo na sua faina em “Amolação Interrompida”; seria um singular cumprimento que nos aguça a responder: “Ó!”, como o fazem os moradores do campo? Ainda o que nos convida a observar o gesto calmo daquele pica fumo envolvido na sua habilidade de enrolar na palha não só o fumo, mas o seu tempo de descanso e lazer? Seria o violeiro um arauto a nos chamar para esse mundo que, se não é real, se faz real nessa nossa invasão à sacralidade que Almeida Júnior tenta resguardar enquanto detentor não só da obra, mas do mundo em que viveu e que queremos fazê-lo partilhar conosco?

Por isso e outros tantos desejos guardados no âmbito de quem quer conhecer melhor as sendas percorridas pelo pintor que se fez presença nessa pesquisa é que vamos anunciá-lo no capítulo seguinte.

3 ALMEIDA JÚNIOR EM PAUTA

3 ALMEIDA JÚNIOR EM PAUTA

(...) ninguém como Jugiquinha para um bom repique. Era um solene, então, era maravilhoso, pegando na corda do sino mão e na do rico pequeno, auxiliado por outro garoto em outros sinos, enchia o ar de notas sonoras que iam contar quais as solenidades do dia seguinte (NARDY FILHO, 2000, p. 198).

A queda da cana de açúcar e a ascensão do café obrigaram senhores de engenho a mudar de horizonte: deixar a lavoura da cana e tomar como nova empreitada o café, ou então abandonar tudo e ir para a cidade em busca de outros meios de sobrevivência. Foi isto o que ocorreu à família de Almeida Junior: o casal José Ferraz de Almeida e Ana Cândida do Amaral e Souza tiveram que recomeçar suas vidas com poucos recursos, com dois filhos sob suas responsabilidades: Maria Amália e José, o Jugiquinha. Esse seria a grande alegria dos pais ao tornar-se o maior expoente da pintura impressionista.

Jugiquinha, apelido dado ao filho em consonância com o do pai, Jugica, começou a mostrar seus dotes artísticos desde pequeno como sineiro e participante no coro da Matriz. E foi lá que, graças ao Padre Miguel Corrêa Pacheco, teve valorizada a sua arte de desenhar, a princípio com pedaços de carvão pelas paredes laterais da igreja e pelas pedras que calçavam os arredores, depois com os materiais mais apropriados que, a princípio, eram simples lápis de cor e folhas de caderno de desenho.

Padre Miguel, conhecedor das dificuldades da família Almeida, propôs aos seus paroquianos o levantamento de uma contribuição que pudesse ajudar no sustento dos estudos do jovem pintor. Todos aplaudiram a ideia e o menino prodígio foi enviado para o Rio de Janeiro para cursar a famosa Escola Imperial de Belas Artes, com apenas dezenove anos, em 1869, segundo Azevedo (1985).

Nardy Filho (2000) menciona a italiana Lavínia Cereda, recentemente chegada a Itu, como sendo a primeira mestra de desenho e pintura de Almeida Júnior. Essa artista destacou-se pelos lindos quadros da Via Sacra da Igreja Nossa Senhora da Candelária, pintura que fora encomendada pelo então pároco Monsenhor Monteiro em 1877, pouco depois que o artista ituano partiu para a Europa.

Em 1816, D. João VI, trouxe para atuar no Brasil a Missão Artística Francesa, cuja formação estava enriquecida pelos artistas europeus Jean Baptiste Debret, Taunay e Rugendas, os quais deram início ao fecundo trabalho de retratarem, com detalhes, os costumes e paisagens para nortear a formação de novos desenhistas e pintores. Essa corrente artística é precursora da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde Almeida Junior conseguiu aperfeiçoar-se devidamente. Nesse ambiente, teve como mestres, anos mais tarde, o catarinense Victor Meirelles, na pintura e o francês Jules de Chevrel, no desenho.

Nessa ocasião, em que esteve no Rio de Janeiro, conheceu Rodolfo Amoedo, o qual traduzia muitos temas nacionais e históricos, influenciando o início da carreira do jovem pintor Almeida Júnior. Oscar Pereira da Silva, Zeferino Costa e Eliseu Visconti, artistas com os quais Almeida Júnior também manteve contatos, o motivaram a dedicar-se a temas nacionais, especialmente os voltados às paisagens de seu contexto rural, onde viveu grande parte de sua infância.

Segundo Oliveira & Garcez (2002), em 1875, a perspicácia do olhar desse artista em captar na memória seus modelos vivos, levou-o a retratar a figura do ilustre Visconde de Parnaíba, Antonio Queiroz Telles, retrato que chamou muito a atenção do então imperador D. Pedro II, quando de sua passagem por Itu, por ocasião da inauguração da Estrada de Ferro Mogiana. Não teve dúvidas, o imperador, em agraciar o pintor com uma bolsa de estudos que o levaria a aperfeiçoar-se na Escola Superior de Belas Artes de Paris.

Em 1876, parte para a Europa o artista ituano Almeida Júnior. Foi recebido pelo pintor francês Alexandre Cabanel e é lá que toma contato com os impressionistas Monet, Renoir e Degas e com os realistas Courbet e Manet, ao lado do modernista Cézanne, segundo Rosa (1999). Todos esses pintores contribuíram para que Almeida Júnior rompesse com as tradicionais regras acadêmicas e avançasse com segurança pelas sendas do realismo, em seguida, para o naturismo que tanto impregnou as suas mais conhecidas obras reveladoras do cotidiano regional, como o do caipira paulista.

Voltou, o artista, em 1882, tendo se sobressaído no *Salon*, com a exposição de alguns de seus mais célebres quadros pintados entre 1879 e 1882. Entre essas obras, “O Derrubador Brasileiro” (1879), lhe deu um prêmio em Chicago e “Atelier em Paris” (1880), nos revela o ambiente simples em que Almeida Júnior passava boa parte de seu tempo exercitando-se na arte de pintar.

Ao observarmos o quadro “Atelier em Paris” (figura nº. 1), vamos notar alguns quadros pendurados na parede como motivos para pintura. Acima do cavalete, há um modelo (um esqueleto) bastante significativo para os estudos de anatomia, pois fazia parte de seu currículo de estudos essa disciplina, que ajudou o pintor a tornar-se um *expert* em desenhar rostos e corpos bem definidos. À sua frente, um modelo vivo, ou seja, uma mulher posa nua e aguarda que o pintor reconheça nela uma inspiração para pintar e outras duas pessoas, provavelmente pintores estudantes, compartilham o ambiente onde Almeida Júnior exercita-se na pintura acadêmica. As paredes estão carregadas de objetos que servem de modelos para a aprendizagem mais perceptiva desses artistas, como mãos, cabeça, busto e outras tantas figuras que, reproduzidas pela sensibilidade do artista, certamente fazem parte de seu aperfeiçoamento enquanto preso às tendências impressionistas, impulsionado pelos professores da Academia.

Nessa obra ainda notamos alguns quadros pendurados na parede que mostram temas relacionados à natureza morta, figuras humanas como o rosto de uma jovem com os cabelos presos por uma tiara, paisagens, cenas como a Ressurreição de Lázaro e outros. O pintor também se coloca em cena a fazer parte desse espaço de pintura sentado em uma banqueta, olhando atentamente para o modelo, absorvido em seus pensamentos.

Segundo Silva (1946, p. 77), algumas obras de Almeida Júnior refletem diversos recantos da capital francesa. São telas valiosas que representam os arredores de Louvre, de *Montmartre* e subúrbios de Paris. Essas obras nos revelam a tendência em querer registrar ambientes naturais onde, certamente, se anunciam as marcas do naturismo. Contudo, cabe-nos registrar que foi em Paris onde conseguiu um vasto conhecimento, pois teve oportunidade de estar constantemente em contato com ambientes que o enriqueceram muito. Vivia, ele, sempre em museus, bibliotecas, locais de exposições de arte que muito vieram contribuir, possivelmente, para que vencesse a timidez do “caipira de Itu”, tão criticado pelos colegas quanto ao seu modo de vestir-se e de falar. Mas venceu obstáculos e conseguiu conquistar uma medalha de honra em desenho, disciplina obrigatória em uma das cadeiras da Escola de Belas Artes de Paris e, assim, mais tarde, foi convidado a expor suas obras no *Salon*, a partir de 1879.

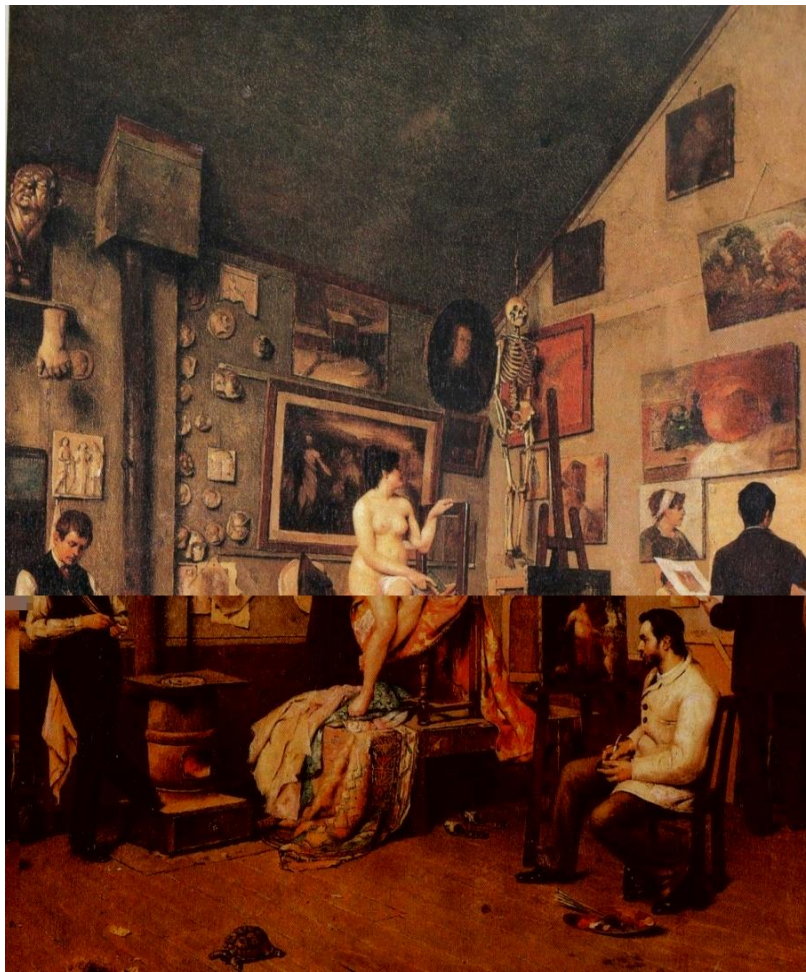


Figura nº. 1 - Atelier em Paris (1880) - Coleção Particular

“Derrubador Brasileiro” (1879) – (figura nº. 2) -, segundo Tirapeli (2006, p. 25), é uma obra que nos leva a enfatizar que, embora criada em Paris, retrata muito bem o sentimento do pintor e seu olhar para uma cultura cujo perfil racial demanda um estudo sobre a mescla das três raças que concorreram para a constituição da brasileira. Nessa obra aparece a marca do realismo impressa na figura de uma personagem recostada em um banco de pedra, tendo ao fundo uma floresta tropical característica do Brasil. Em uma das mãos está um cigarro de palha, próprio no vício do caipira ao pitar; na outra, segura o cabo de um machado, ferramenta usada para cortar madeira. Seu aspecto denuncia que está descansando da dura labuta na mata. Essa obra nos revela uma incursão do artista pela temática brasileira, onde a musculatura do modelo denuncia a perfeição adquirida por Almeida Júnior em suas aulas de anatomia na Escola de Belas Artes e também nos fala de certa apologia à

musculatura do homem, filho da terra, fruto do seu meio, conforme nos lembra Monteiro Lobato (1959).

Para Silva (1946, p. 12), essa obra representa a força do próprio artista e a luta para vencer e conquistar o seu espaço entre os grandes pintores da época. O modelo representado na obra, o italiano Mariscalo, certamente, tinha as mesmas características étnicas do nosso brasileiro tropical, mas o pintor precisava apenas de um modelo para dar-lhe toda “a pujança, o vigor, a força de sua arte, antes de qualquer outro objetivo”.

Logo após essa obra aparece a tela que se tornou muito significativa para o estudo da vida do pintor: “Remorso de Judas” (1880) - (figura nº. 3). Nela, o artista coloca a sua história sentimental carregada de conflitos afetivos voltados ao complexo familiar e a todo conjunto de traições que marcaram a sua vida. Silva (1946), explica que “o pai de Almeida Júnior foi traído pela cegueira... pelos amigos, traído enfim, por toda a sorte de dificuldades”.

A figura de Judas nessa obra mostra-nos um semblante calmo, sem a marca do desespero. Leva-nos a pensar ou a repensar na sua proposta de análise de um Judas pior que o Iscariotes, uma vez que ele nos remete ao remorso deliberado, raciocinado, sem o medo de remetê-lo à consciência. Ele representa pequeninas traições tantas vezes exercitadas por nós mesmos e por todos que contemplam a sua obra, sem crer que a grande traição de Judas é essa soma de partículas de traições.

Para sublimar todas as inferioridades que o pintor trazia, inadvertidamente, no bojo de seus sentimentos, surge a “Fuga para o Egito” – (figura nº. 4) -, onde “toda a efusão do amor materno é a expressão dominante...” (...). Nessa tela, poeta e pintor fundiram-se numa só alma! (...) É a apologia da mulher mãe” (SILVA, 1946, p. 122).

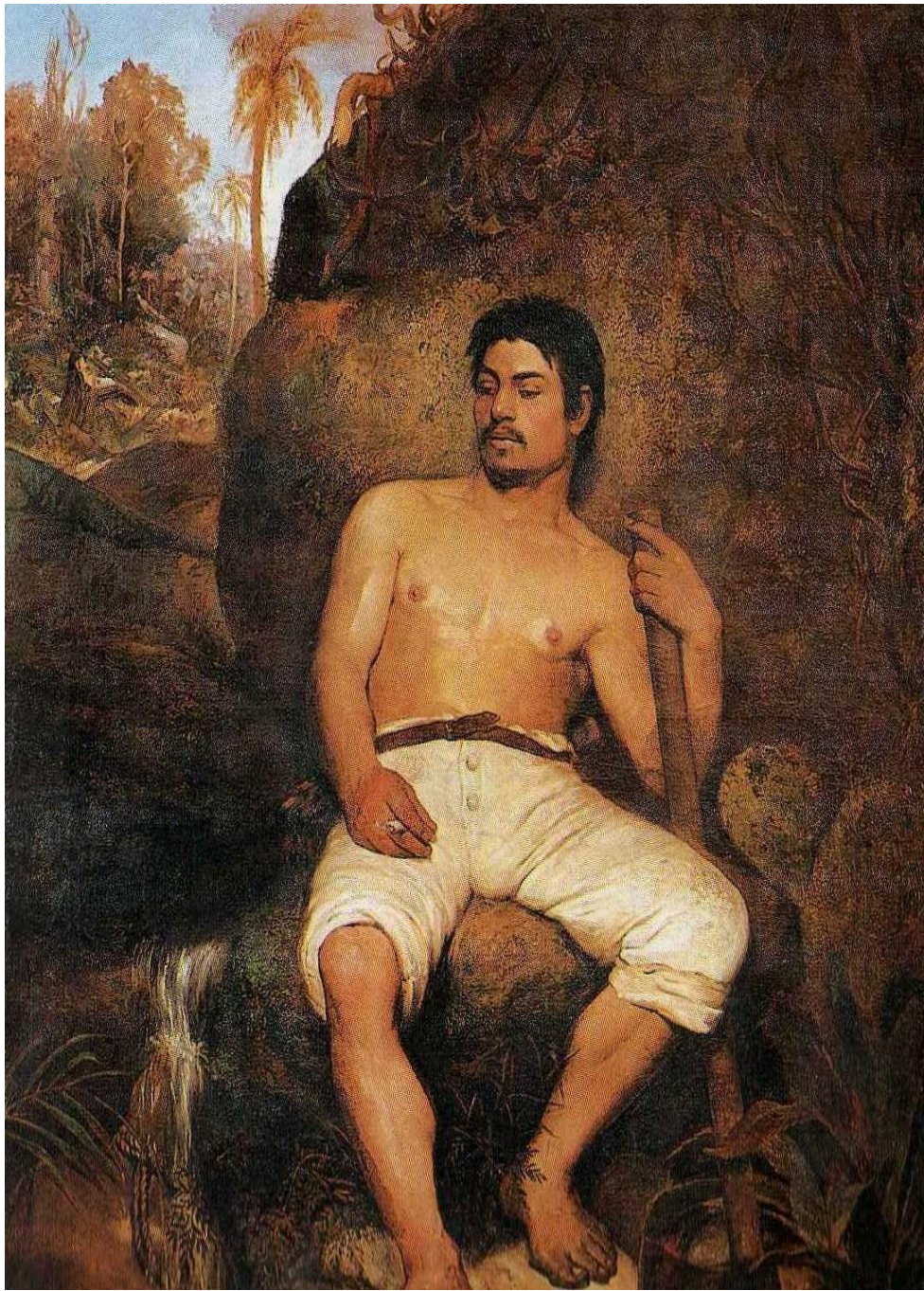


Figura nº. 2 - O Derrubador Brasileiro (1879)/ Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

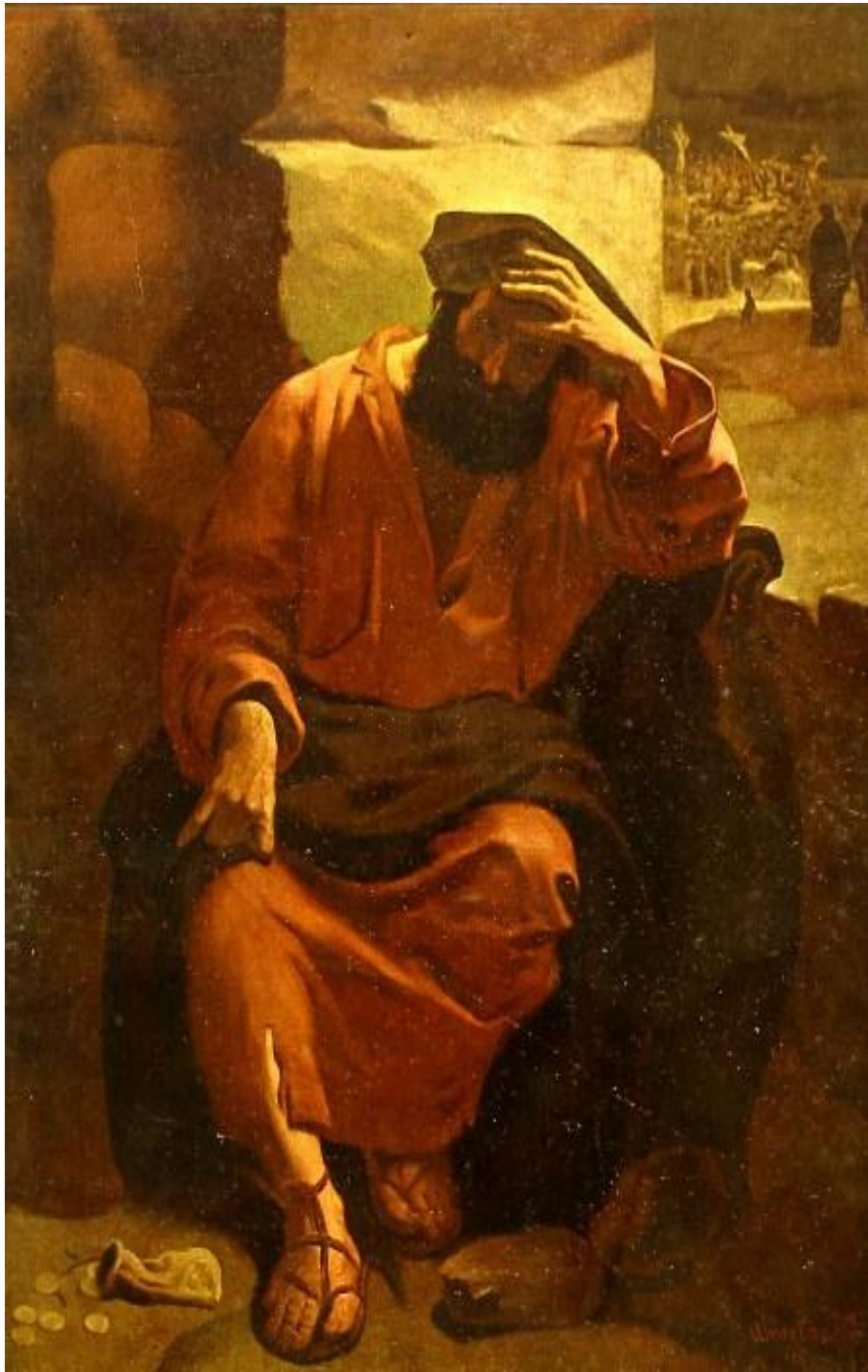


Figura nº 3 - Remorso de Judas – 1880



Figura nº 4 - Fuga para o Egito (1881) / Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

O mesmo autor explica que se trata de uma regressão do artista a sua vida de infância, ao lado da mãe. Acrescenta que tal obra representa uma fuga do eu às injustiças do mundo, uma advertência ao seu “Remorso de Judas”, a mais viva exteriorização de um estado de alma em constante conflito com a realidade.

“A Fuga para o Egito” representa o desejo do pintor de voltar à infância, de começar tudo de novo, de absorver todo sabor da convivência com a mãe e o pai, conforme nos lembra Pereira da Silva, sobre o episódio do bilhete de loteria: o artista ganha um conto de réis, envia essa quantia para o pai para que ele possa comprar uma pequena casa e tratar da sua cegueira, fruto de uma catarata adquirida. Sua

afeição pelos pais era deveras profunda. Quando Dona Ana, sua mãe faleceu, ele quase enlouqueceu. Mais tarde, com a morte do pai, passa a dedicar-se a alguns assuntos religiosos, como exemplo, a obra mencionada.

Monteiro Lobato (1959, p. 79) também comenta sobre essa obra. Explica que ela tem um fundo religioso (bíblico), com forte anúncio de um pintor naturalista. Nas suas palavras: “é bem um carpinteiro humilde fugindo por um areal de verdade, montado num burrico de verdade”. Acrescenta ainda: “mudem-se àquelas figuras os trajes, vistam-nas à moda nossa, dêem-lhe a nossa paisagem e ambiente, e o quadro bíblico continuará verdadeiro: é sempre o marido, a mulher e o filhinho humaníssimos todos que fogem para salvar a vida”.

Almeida Júnior usava pincéis, despreocupado das regras e modas das escolas e dono de uma técnica de pintura a óleo em que o esfregaço e o regraxo garantiam a durabilidade da obra. Segundo Azevedo (1985), o esfregaço é a aplicação sobre as partes ainda solidificadas (secas) da pintura de uma mistura de cor com o branco, esfregando-se o pincel de maneira que haja interpenetração superficial das duas camadas. O regraxo é a aplicação de cor pura, diluída em verniz, isto é, aplicação transparente sobre parte da pintura já bastante solidificada, não havendo, portanto, mistura.

Em “O Descanso do Modelo” (1882) – (figura nº. 5) -, Almeida Júnior traz para a tela uma mulher tocando piano, a qual descansa do seu trabalho de modelo e o pintor ao seu lado acompanha-a em seu ritmo musical, ou mesmo, aplaudindo-a. Nessa inversão de papéis, percebe-se um diálogo entre ambos, rodeados por objetos de trabalho do artista: uma banquetta ou tamborete forrado de vermelho, onde o pintor também descansa, sugere ser o lugar onde a figura feminina deveria estar antes, quando servia de modelo. Não sabemos, no entanto, o que o pintor está pintando, pois o cavalete está de costas para quem observa a obra. Outros objetos preenchem esse espaço da obra. Vasos de cobre, instrumentos musicais presos à parede, o piano com dois castiçais ladeando uma partitura musical que fica ao centro, o tapete com uma faixa de tecido amarelo que cai da banquetta, onde a modelo senta para descansar. Isso nos remete à verticalidade em primeiro plano, juntamente com a posição do cavalete e de profundidade pelas qualidades de tons que vão do amarelo ao tom mais avermelhado até se aproximar de um pardacento na parede do fundo, atrás do piano.

Essa obra foi considerada um escândalo para a época.

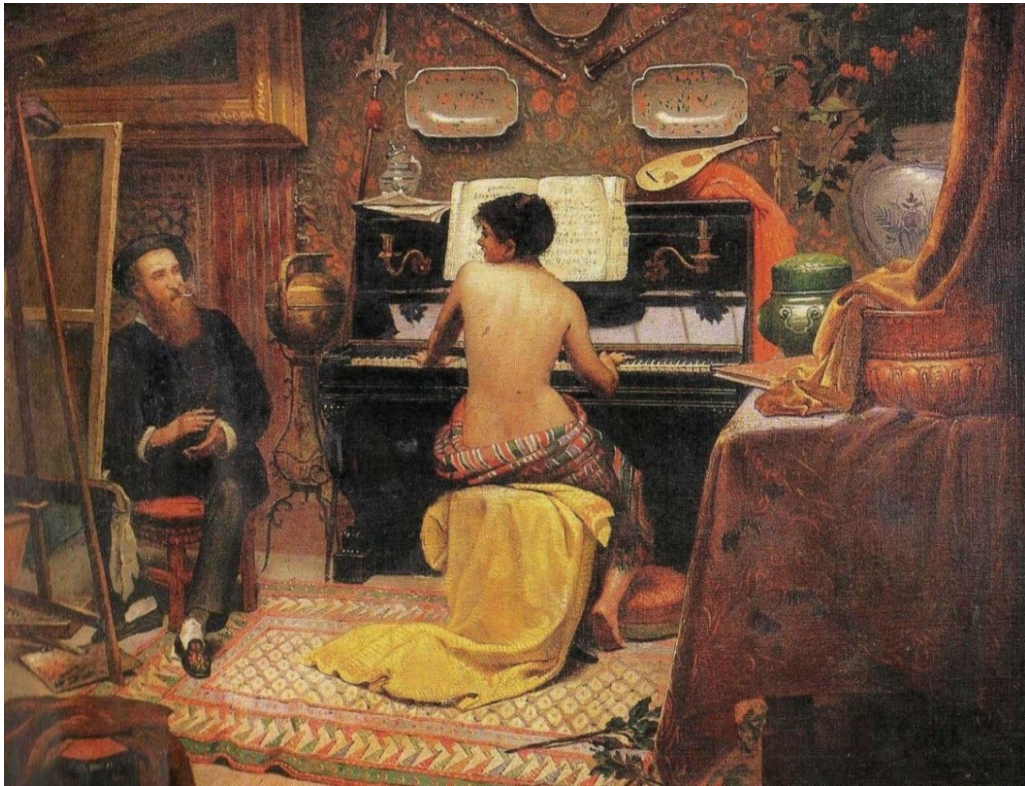


Figura nº 5 - O descanso da modelo (1882)/

Coleção Particular / Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

As cores quentes dos vermelhos, amarelos dourados e o brilho dos cobres trazem o aconchego e volúpia à cena que tem como ponto central o destaque dado ao corpo seminu da modelo. É uma lição de anatomia e equilíbrio idealizada pelos acadêmicos tendo como ponto alto o perfil da modelo, que se sobressai em contraste com o branco pastoso da partitura. A inversão de papéis também é de se notar: a modelo comanda a ação musical e o artista se arrisca de maneira brasileira a acompanhá-la no ritmo.

Esse foi, segundo a crítica, um dos mais elegantes trabalhos saído dos pincéis do artista. A obra revela também o pintor na sua intimidade com uma modelo, aplaudindo sua própria vitória. Trata-se de uma representação do homem adulto, desligado de sua infância, dos laços quase edipianos que o ligava à mãe. É a passagem do foco mãe para o foco mulher.

Segundo Cardoso (2008), essa obra parece repetir-se em “O Importuno” (1898) – (figura nº. 6) -, criada em São Paulo quando o artista já estava no Brasil.

Ela sugere um ambiente similar porque é também um ateliê e mostra a intimidade entre pintor e modelo. Apenas as posições se invertem: a modelo mostra-se quase despida, do lado esquerdo e o pintor do lado direito, ocultando a face ao se aproximar da porta que os separa do mundo exterior. Uma crítica insinuante de Cardoso (2008, p. 116) nos remete ao suposto romance que Almeida Júnior teve com a mulher de seu primo Sampaio, Maria Laura: “Pode ser ou não, uma espécie de auto-retrato”. Mas na obra não dá para reconhecer a figura do pintor porque ele se coloca de forma emblemática, ou seja, apenas como um pintor nos trajes que a profissão, ou arte, exige. Nessa obra aparece a figura de uma mulher, com aspecto jovem, que demonstra preocupação com a atitude do pintor que lhe dá as costas para atender algum “ importuno “. A cena marca certo resguardo da modelo ao tentar recolher os babados da roupa íntima – talvez uma combinação -, mas apresenta-se seminua com apenas as meias e as roupas íntimas. Na modelo há um leve reflexo de luz sobre seu ombro esquerdo e seu rosto quase empalidecido traz um leve rosado que tende para o avermelhado. Essa cor do rosto simboliza pudor ou preocupação, ou mesmo curiosidade em relação ao visitante, pois ela dirige seu olhar para o lado do pintor que se encontra ao fundo, em busca da porta de entrada para atender o importuno visitante.

Ainda para Cardoso (2008, p. 116), a mulher que aparece nessa obra, aparentemente jovem, é a Maria Laura, a causadora de toda a desdita ocorrida com Almeida Júnior, que lhe custou a vida. Ela se coloca atrás de um cavalete com rodas e espicha o pescoço para o lado do pintor à porta, tendo, contudo, o cuidado de, ao espiar, não ser vista. É ela, no entanto, que está sendo vista pelos nossos olhares curiosos de importunos.



Figura nº 6 - O Importuno (1898) / Pinacoteca do Estado de São Paulo

Ao fundo do quadro, do lado direito, aparece o pintor com um avental próprio, uma espécie de barrete ou gorro na cabeça, e portando na mão esquerda uma palheta com as tintas e pincéis em uso. A sua postura nos indica que ele busca por alguém fora daquele ambiente do ateliê, provavelmente o intruso ou importuno. A sua face não se mostra ao nosso olhar, mas tudo nos leva a crer que é o pintor, pelos trajés e pelos objetos que traz na mão esquerda. Essa sua posição, no entanto, não nos esconde uma ponta de cavanhaque e uma pequena amostra de

bigode, o que sugere ser a figura de Almeida Júnior, tal qual mostram alguns registros de auto-retratos de sua época.

À esquerda do pintor na obra, há uma tela com um leve esboço de uma mulher recostada, em posição de quase deitada e nua. Há leves traços de seu corpo na tela, em preto. O rosto já ganhou certo colorido com nuances claro-escuro que vai do tom palha ao ocre leve e ao tom mais acentuado de róseo. A posição tanto do pintor como da modelo nos leva a conjecturar que eles conversaram antes da interrupção, que ocorre porque o artista sai para atender o “importuno”, título sugestivo dado pelo próprio artista à obra.

Dessa obra podemos subtrair a seguinte narrativa: o pintor dedicava-se à pintura de um nu feminino quando foi interrompido por um chamado à porta. A modelo, preocupada em ser vista com seus trajes íntimos, escondeu-se atrás de um cavalete do ateliê e lá fica no aguardo de novas orientações do pintor quanto a se vestir ou despir-se totalmente para novamente o pintor retomar seu trabalho quando o importuno retirar-se. Essas observações também são marcadas pelos sapatos que estão atrás dela, no chão, e pelas roupas que se estendem no espaldar da cadeira na parte anterior, à esquerda da cena.

Essa obra, assim como “Descanso do Modelo” – (figura nº. 5) -, nos leva para o interior do ateliê, espaço simbólico do proibido, o que nos faz imaginar que o pintor exercita certo voyeurismo bem aos nossos olhos. Mas, na verdade, essa insinuação, não nos deixa tão tranquilos porque também estamos exercitando o espírito de importunos, querendo adivinhar esse algo proibido e não nos reportamos apenas à arte de olhar sem interditar as ideias do artista enquanto detentor de seu segredo.

Algumas peças marcadas nessa obra se repetem em “O Importuno”, como por exemplo, o tapete colorido em ambos os quadros, as armas, espécie de adagas cruzadas e colocadas como ornamento ao fundo, e mesmo o nu da modelo, que nos sugere estar aí a ideia de repetir o seu próprio ateliê. Assim, no primeiro quadro há uma ênfase na modelo pelo colorido mais ardente, sendo que o pintor coloca-se em posição mais neutra na cena, uma vez que vem marcado pelo escuro de suas vestes e pela sua sujeição em aplaudir ou acompanhar a sua parceira em uma produção musical e, portanto, artística também. A obra não nos mostra o que o artista está pintando, mas nos convida a entrar no ateliê e conferir com a realidade o que a cena nos quer narrar.

Em “O Importuno”, o pintor coloca-se de costas e deixa a modelo à vista como se desejasse que todos soubessem de sua presença em seu ateliê, enquanto que, ele se subtrai ao olhar do leitor da obra. Essa cena nos permite recorrer à indução: a real história do romance proibido do pintor com Maria Laura. Há vínculos dessa cena com o que alguns críticos explicam em relação a esse romance. O rosto róseo que sai de um branco quase virginal sugere a ideia de um clima erótico que o pintor quer nos revelar. No entanto, isso se dá com certo desvelo e atende ao apelo de tantos importunos que cercaram a sua vida. Se a modelo é realmente Maria Laura, até o nosso olhar ganha essa dimensão de importuno e nos juntamos a uma leitura dessa arte intimista de Almeida Júnior e, assim, não percebermos apenas a obra e sim a vida do pintor.

A arte significativa de pintar tela dentro da tela é uma das maneiras de lermos melhor a obra, como se o pintor passasse por várias fases antes de atingir o ápice de sua criação. Em “O Importuno” podemos notar três quadros que aparecem na parte central: duas paisagens ao fundo da tela principal e uma tela menor em cima da outra maior e um terceiro quadro sobre um cavalete e de costas para quem observa a obra. Segundo Cardoso (2008, p. 122), as “duas paisagens sobre a parede operam como portais de abertura para outros mundos, função legítima e constante na obra ocidental...”.

Além dos três quadros, o que mais (re)significa a obra em pauta, é a quarta tela. Nessa, a modelo apresenta uma pose erótica, marcada pelos cabelos soltos, seios desnudos, barriga e pernas expostas e um olhar dissimulado, languidamente debruçado para o chão como querendo insinuar recato e cumplicidade com o pintor que, ao revelá-la também corre o risco de se revelar. Essa quarta leitura possibilita-nos confirmar um flagrante de adultério, possível mesmo.

Bastante significativa e para complementar o sentido de uma crítica singular, surge em 1882, em óleo sobre tela, a obra “Menino” – (figura nº. 7) -, cuja personagem representada por um moleque, se projeta para fora da tela principal, rasgando-a, no ímpeto de querer aparecer com seu sorriso maroto, com uma camisa de algodãozinho cru e uma gravata enlaçada ao pescoço. O entorno da tela é resguardado por uma espécie de madeira fina e a própria tela se rasga com o movimento brusco do Menino. Seria uma analogia à vida do pintor que se desprende dos medos, da insegurança e da timidez de menino do interior a se projetar no mundo europeu, no campo das artes? A alusão que fazemos prende-se aos

primórdios da infância do pintor que, segundo Azevedo (1985, p. 121), foi uma fase de poucos recursos da família, o que fazia sentir-se inferior; o desejo de romper com essa infelicidade, com esse seu pequeno mundo de alegrias, é que o faz aventurar-se no mundo tão desconhecido como o era Paris, do outro lado do Oceano, ambiente completamente diverso de seu mundo de menino caipira do interior paulista.

Em 1886, surge a obra “A Noiva” – (figura nº. 8) -, onde podemos observar uma pintura mais clara, com cores suaves o que nos leva a crer que o pintor está em uma nova fase. Ele se vale de linhas leves, suaves e harmoniosas. Essa pintura nos aponta o predomínio do claro, do branco no branco. É a figura de uma noiva que serviu de modelo, com a face esquerda rósea, tendo sobre a cabeça uma espécie de casquete de botões perolados que se prende ao véu debruçado sobre seus ombros. Um brinco em formato de gota cai da orelha esquerda enquanto combina com os arranjos da cabeça. Mais uma vez a crítica arrisca-se a sugerir que seria um modelo vivo, como era de costume ao artista, e que certamente seria Maria Laura.

Ao tomar personagens vivas como seus modelos preferidos, Almeida Júnior abre uma senda para o seu contexto de vida, a sua relação com pessoas de seu mundo, seres nascidos da simplicidade de seu convívio no interior de São Paulo. Inicia dessa forma uma fase mais realista de pintar, ou melhor, agora se prende a uma escola naturalista que lhe permite ser ele mesmo enquanto ser humano e enquanto pintor.

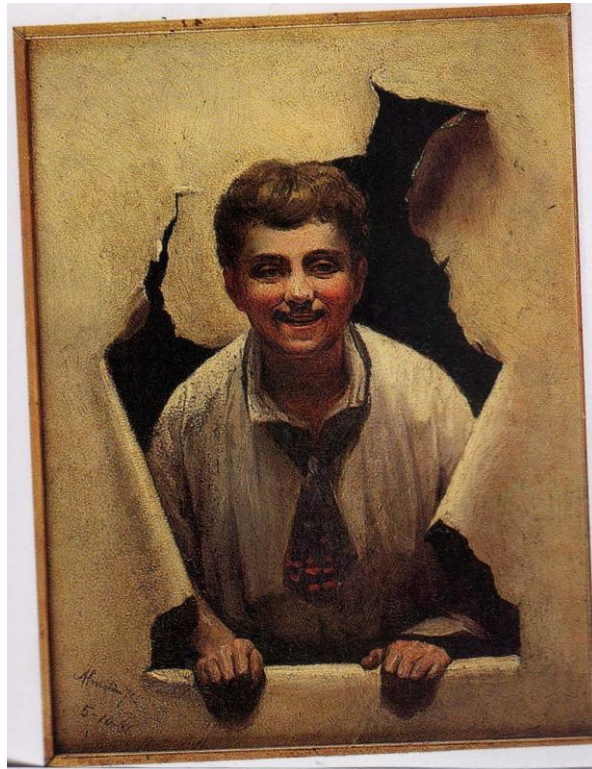


Figura nº 7 - Menino (1882) / Coleção Particular, São Paulo



Figura nº. 8 - A Noiva (1886) / Coleção Particular

Ao se dedicar às personagens de seu contexto de vida, Almeida Júnior dá vida à forma de pintar buscando no realismo o aporte para trazer para suas telas os modelos vivos com os quais realmente tinha contato. Eram amigos, com os quais participava de caçadas e pesca para poder observar de perto o comportamento do homem interiorano.



Figura nº 9 - Caipiras Negaceando (1888) / Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Em 1888, motivado pelas suas experiências com esses seus companheiros, é que o pintor retrata dois amigos em Caipiras Negaceando, sendo um deles Pedro Alexandrino, que também era pintor e professor de Tarsila do Amaral. Nessa obra, Pedro Alexandrino está ajoelhado à espreita da caça, enquanto que o outro modelo, do lado esquerdo parece estar chamando a atenção do companheiro, tocando-o levemente com as pontas dos dedos, num gesto de alertá-lo ao puxar o gatilho da

espingarda. O olhar do atirador fixa-se no alvo, enquanto o outro caçador, num gesto de confiança na pontaria do companheiro, baixa a sua carabina.

Essa obra reflete a genialidade do pintor a ponto de nos levar a participar da caça enquanto um momento tão calmo, tão seguro dos caçadores e ao mesmo tempo tão tenso aos nossos olhares que conduz à veracidade de um mundo vivido pelo autor da pintura. Um olhar plenamente envolvido com a cena nos leva a uma análise psicológica: êxtase ou expectativa de que os dois modelos possam sair a qualquer momento da tela para buscar a caça dominada. E sentimo-nos quase que partícipes dessa aventura e, portanto, nos tornamos caça desse instante de arte.

Lobato (1959, p. 82) faz referência a essa obra que Chicago premiou com medalha de ouro. Nas palavras de Lobato: “Não é essa tela retrato de dois manequins vestidos à caipira e postos no ambiente da mata. São de feito, dois caçadores caboclos, vivos, no quanto comporta de vida a ilusão pictórica”.

A luz, que revela o espaço onde os dois modelos se encontram, é irradiada de fora para dentro e nos revela a mata fechada recebendo o olhar do sol. Segundo Aracy do Amaral, estudiosa dos jogos de luzes utilizados nas cores de Almeida Júnior explica, na esteira de Luís Martins, que Almeida Júnior foi o primeiro pintor que sentiu a influência da terra, quando não mais sob influência de Cabanel. Amaral reafirma a “peculiar apropriação da luz”, por parte do pintor sem estar preocupado com as tendências impressionistas de sua época quando de sua formação na Europa.

A partir de “Caipiras Negaceando” (1888) – (figura nº. 9), nos deparamos com uma produção cada vez mais enfática no que tange à sua proposta naturalista. O universo caipira é cada vez mais representado. Assim vêm as paisagens. As obras parecem espécies de relatos dos costumes do homem do campo, de sua indumentária, do entorno de sua moradia, dos objetos de uso tanto na preparação da alimentação quanto no manuseio com a terra, os animais, o lazer, enfim, todo contexto vigiado pelo olhar do artista perscrutando a natureza em busca de um diálogo com suas memórias, consigo mesmo.

Essa fase em que o pintor mistura as tintas para marcar, em suas telas, a cor da terra no ocre quase avermelhado, o queimado dos rostos humanos, o jogo do claro-escuro podem ser observados pelos olhos que sabe reconhecer essa arte ímpar de revelar o mundo tal qual seja. A quem o conhece e já conviveu com a

nostalgia do homem do campo, conhece suas relações com a natureza e o seu outro eu próprio de cada um.

Uma larga produção sobre a temática caipira marca um tempo histórico na vida do artista. É desse momento que surgem as mais conhecidas obras que figuram nas grandes pinacotecas. O ano de 1895 nos mostra uma ampla produção do pintor no se afã de mostrar toda a nossa cultura a partir dos modelos que resgata da realidade em que eles vivem. Assim as telas Monjolo, Caipira Pitando, Apertando o Lombinho, Recado Difícil, Nhá Chica, Cozinha Caipira fazem parte desse acervo tão expressivo dos costumes caipiras. Algumas dessas obras receberão um olhar especial, no capítulo três.

Em Bastide (1969) resgatamos a mesma opinião de Lobato ao apontar Almeida Júnior em contraposição a Telles Júnior, pintor do norte do Brasil. Gilberto Freyre (1959) ao analisar a obra desse autor menciona que “as paisagens resgatam as cores da terra modificada pelo trabalho e pelos contatos afetivos ente brancos e negros”. Ainda registra: “Contudo, a nudez dessas paisagens não coloca o homem como elemento vivo e condutor de uma história forjada pelo suor das três grandes etnias: negro, europeu e índio”.

Almeida Júnior, segundo Bastide (1969, p. 229), depois de sair do ateliê de Cabanel, onde pintava segundo os cânones da arte acadêmica e do impressionismo, liberta-se das convenções e mergulha na realidade brasileira, onde, antes de qualquer coisa, depara-se com elementos humanos: “(...) são rostos de caboclos, peles bronzeadas pelo sol, restos de melancolia indígena num olhar perdido, num sorriso moribundo como a morte de uma raça”.

A partir dessa experiência de Almeida Júnior em Caipiras Negaceando, percebemos um esforço do Artista em nos revelar sua tendência naturalista e em nos mostrar uma parte que fale de suas próprias origens, de pessoas de seu convívio, do cotidiano caipira que foi o seu berço original, enfim, sua verdade. Nessa obra, ele retorna vertiginosamente ao âmago de um contexto que o impulsiona a retratar o verdadeiro homem que sempre trouxe dentro de si. Homem simples que no seu traje de tecido rústico e nos seus afazeres que conota costumes e modos de vida da gente do interior paulista. Ele próprio se vê nesses modelos que pinta: calças de algodão, camisa xadrez, calçados de couro cru, fazendo uso do cigarro de palha e habitando em casa humilde, de chão batido e parede de pau a pique. Um

mundo real, sem os retoques do mundo europeu, onde conviveu com costumes mais sofisticados.

Com absoluta competência em manusear os pincéis e misturar as tintas, as suas telas ganhavam o apreço de muitos defensores de seu talento. Isso lhe granjeava sempre alguns rendimentos para a sobrevivência, pois na época entre 1850 a 1900, a fotografia ainda era rara e, substituí-la, os retratos pintados pelas mãos de Almeida Júnior ganhavam a preferência da classe social em evidência, a elite do café.

Com a ascensão da economia cafeeira, muitos donos de fazenda tinham na cidade suas casas sofisticadas onde mantinham a família e, assim, facilitavam a ida de seus filhos à escola, ou contratavam alguns preletores para o ofício de ensinar e cuidar deles, ou ainda, preparavam os jovens para a formação na Europa. Dessa fase surgiram algumas obras de Almeida Júnior que retratavam essa realidade social, como a da “Família Augusto Pinto” (1891), um abastado engenheiro ituano, membro fundador da Academia Paulista de Letras que devotava ao pintor uma grande amizade e, por isso, desejou uma obra pintada por ele que falasse de sua família tal qual era. Ao atender com prontidão o pedido do amigo, o artista esmerou nos detalhes e exibiu, na tela, os costumes da família que, nesse momento, condiziam com uma cultura paulista impregnada de alguns modos europeus, mas que não se desvincilhavam dos costumes interioranos.

A obra, portanto, Augusto Pinto é um retrato detalhado de como vivia não só essa família, mas outras tantas do mesmo período. Essa pintura retrata a posição da mulher e a dos filhos em relação à figura paterna: ocupando o primeiro espaço da tela, refestelado em uma espécie de cadeira de balanço, com um espaldar alto para sustentar o dorso de quem nela senta, está Augusto Pinto.

Veste-se elegantemente, com casaca preta, punhos da camisa à mostra presos com abotoaduras, acessório constante na moda masculina a esse tempo (século XIX e parte do XX). O colarinho alto sugere ser descartável para facilitar a lavagem e engomagem, conforme nos sugere O’Hara (1992, p. 24), “uma criação na década de 1820 para uso no traje formal masculino feito pelas então conhecidas fábricas de camisa Arrow e Troy, nos Estados Unidos”.



Figura nº 10 - A Família de Antonio Augusto Pinto (1891) / Pinacoteca do Estado de São Paulo

Na esteira de O'Hara (1992, p. 72), podemos dizer que isso denota o poder aquisitivo da pessoa que se coloca como modelo para o nosso pintor em pauta. O mesmo modelo mostra-se vestido com um terno, possivelmente de casimira, pois era o tecido mais importado pela classe alta, apesar de viver em um mundo tropical, o que nos leva a perceber a importação de alguns costumes europeus pelos brasileiros, o que conota uma espécie de hibridismo. O par de sapatos, estilo social nos lembra o brogue, espécie de sapato amarrado, puncionado e costurado, de salto baixo.

Na cadeira de onde está o homem, sobre o braço esquerdo da mesma, há uma manta que se estende até o chão sobre um tapete entre o amarelo alaranjado e o ocre avermelhado. Em posição subalterna, embaixo, na parte de trás da cadeira, aparece um cão que aparenta estar dormindo enquanto seu amo lê o jornal, o que nos rela também um dos costumes da elite pensante nesse meado de século XIX.

O mesmo tecido utilizado pelos homens, também servia para a confecção dos conjuntos de roupas femininas como os famosos *tailleurs*, porém esse registro não

está no retrato dessa família, pois a mulher, certamente é uma dona de casa e deve vestir-se com roupas simples para suas atividades domésticas.

Atrás da figura de Augusto Pinto, aparecem dois instrumentos musicais como, um violoncelo e um piano com o teclado à mostra e uma partitura, o que nos indica que nessa família há alguém que se dedica à arte musical. Em cima do piano temos uma estatueta que lembra Bethoven e um vaso com arranjo de folhas. Acima do piano, ao longo de toda parede, em um espaço um tanto escuro, denotando profundidade, aparecem outras três telas, o que nos remete ao pensamento de que a família retratada realmente tinha gosto pelas artes.

Cinco crianças – a prole – estão dispostas em situações distintas: dois menores cuidam de um bebê sobre o tapete, abaixo do pai, em posição inferior em relação a todos os outros participantes da cena. Alguns brinquedos e um cesto com objetos de costura ou bordado estão no chão, o que nos mostra um modo de descontração ou lazer. Em pé, ao lado de uma coluna coberta com um tecido escuro e uma toalha bordada, um menino olha atentamente para um livro que, supostamente, poderá se um álbum de fotos, ou mais provavelmente, um livro de leitura. Do lado das costas do menino vestido de branco, está uma mulher que se reveste aparentemente de dona de casa na sua tarefa de educar os filhos, estando, nesse ponto da imagem, uma menina à qual ensina bordado; ambas estão sentadas em uma poltrona recoberta com um tecido avermelhado. Suas roupas mostram a moda desse tempo, ou seja, sempre com certo recato, as blusas de mangas longas trazem à mostra um babado de rendas, parecendo ser renda de agulha, conforme nos sugere O'Hara (1992, p. 231), pois no século vigente, o XIX, esse tipo de renda era importado de sua origem, Veneza. Uma saia longa pode ser vista pela lateral esquerda da mulher e cobre-lhe os pés juntamente com o tecido que está sendo bordado pelas mãos da mesma, enquanto a menina observa, como nos mostrando que está aprendendo e se preparando para o mesmo destino que a mãe: ser dona de casa. Em ambas não dá para notarmos bem o tipo de tecido utilizado em suas roupas, apenas que as tonalidades, palha fosco o da roupa menina, e, acinzentado o da roupa da mulher.

Acima da cabeça da mulher, dois porta retratos exibem figuras femininas como se representassem algumas memórias de família. Um vaso com flores coloridas entremeiam esses dois quadros. Na parte superior, um suporte de madeira

sustenta um vaso de cerâmica com uma planta que se assemelha à nossa palmeira tropical.

No fundo dessa tela, ao lado esquerdo de quem observa, uma porta abre-se para o lado externo do ambiente, mostrando-nos parte de um jardim com alguns arranjos florais. Desse modo jorra a luz do exterior para o interior mostrando-nos a estratégia do pintor e sua habilidade com os jogos de luzes.

O assoalho da sala é em madeira que vai da coloração clara à frente e escuro para o fundo, dando-nos a sensação de aconchego e repouso. A luz que vem de fora incide sobre o tapete com traços indianos e que reveste parte do ambiente para proteger a madeira e serve de apoio às crianças que brincam no chão.

Seguindo as tendências do naturalismo, tal qual fez Degas em “As Engomadeiras” (1884) – (figura nº. 11) -, e ele mesmo em “As Lavadeiras” (1875) – (figura nº. 12) -, obras que sempre merecem um estudo mais atento porque não há como demarcar o tempo de cada pintor, mas sim a obra e sua linha inspiradora. Nesses termos, não vemos distanciamento entre o nosso Almeida Júnior em piquenique no Rio das Pedras (1899) – (figura nº. 15) -, quase final de sua vida, e Manet, vinte e seis anos antes, com sua obra realista “Almoço na Relva” (1863) – (figura nº. 16).

Não há como dissociar arte e vida social, pois para entender a arte é preciso reconhecer a intencionalidade do artista, dentro de seu espaço-tempo e realizar o diálogo entre o eu subjetivo e o possível subjetivismo do artista. Isso corresponde ao que Bachelard (apud COSTA, p. 18), chama de ressonâncias, ou seja, “a possibilidade de um gesto poético atingir as profundezas do ser poeta (pintor) e do ouvinte (admirador)”.



Figura nº. 11 - As engomadeiras de Dégas



Figura nº. 12 - As lavadeiras de Almeida Júnior

Surge em 1892, “A Leitura” – (figura 13) -, obra que até hoje, mais de um século depois de sua criação, nos coloca diante de uma curiosa crítica: a modelo que aparece aí seria Maria Laura, com quem o pintor teve um romance proibido, ou seria Rita Ybarra com quem manteve um suposto romance do qual nasce Mário Ybarra, filho natural dessa relação?

Essas críticas não nos afetam quanto à qualidade da obra e a genialidade do artista. Contudo, o pesquisador Oséas Singh Júnior, em O Periscópio (13/11/99, s.n.), refere-se a essa obra, afirmando que a modelo é Rita de Paula Ybarra, mãe do único filho que o pintor reconheceu em testamento, e não Maria Laura como sempre se comentou.



Figura nº. 13 - A Leitura (1892)

Esta comprovação em outras disciplinas: a Medicina Legal e a Informática... por meio de um programa de medição facial foi possível comparar a fotografia de ambas com as personagens representadas nas telas. Observando o quadro, um professor da Unicamp afirmou: “Essa modelo estava grávida quando posou para pintar. Veja como está recostada, na posição de descansar os rins”. O olho clínico do médico decano fora agudíssimo...

A dúvida, porém, continua, pois essa obra foi feita em 1892, quando Maria Laura já estava com vinte anos e havia se casado há sete, ou seja, casou-se apenas com treze anos de idade. Mas nada nos impede de acreditar que seja Maria Laura, uma vez que não há registros que esclareçam o fato e ainda podemos supor ser Maria Laura porque o pintor estava às voltas por Itu a essa época.

Conforme a tela se nos apresenta, notamos uma paisagem bastante diferente das que aparecem em suas obras com as tradicionais características naturalistas. Aqui temos uma paisagem ao fundo, logo após a modelo, com marcas do urbano, pois notamos alguns elementos que comprovam essa observação, como por exemplo, os traços de uma casa que mais se adequa ao ambiente da capital paulista do que ao do interior nessa década de noventa para mil e novecentos. A figura da

casa surge também como um modelo do ambiente em que o pintor passou parte de sua vida em São Paulo, onde tinha o seu ateliê e, segundo Azevedo (1985, p. 70), essa obra foi pintada no terraço do andar superior da sua residência. Ainda conforme o mesmo autor, em suas pesquisas sobre detalhes da paisagem que se configura na tela, colhe do Dr. José Maria Whitaker, antigo morador de São Paulo, a declaração de que “se divisava no último plano do horizonte, a antiga Igreja da Glória. Era o panorama que descortinava quem estivesse no terraço”.

A Revista *Bohemias* (nov. 1899), ao homenagear o pintor, após sua morte, nos chama a atenção para o detalhe da grade do terraço em que aparece a modelo posando: é a grade que na verdade, nada tem a ver com a tradição interiorana em que viveu Almeida Júnior.

A aparência do ambiente não condiz com a maioria de suas obras, e em especial, com os traços que ele imprime aos elementos que compõem a pintura. Dos traços fortes, quase grosseiros, das cores fortes que vão do pastel para o ocre avermelhado e marrom fosco e escuro, ele vai para os tons bem suaves, as linhas leves, em tons amarelados ou palha para consagrar à obra a delicadeza que emanava da modelo em pauta. Esse espaço ocupado pela modelo nos mostra um pouco da sofisticação do ambiente: as duas cadeiras em marrom forte, quase preto, denunciavam serem os assentos da modelo e do pintor que não está na tela naquele instante.

Uma forte coluna separa uma grade – tipo balaústre – de outra, divisando esse terraço da paisagem externa, também bastante significativa para se deduzir que se trata de um pedaço de terra urbanizado. Ao fundo, temos também as marcas dos tons claros para representar o horizonte, um pouco mais escuro para as montanhas que nos dão a impressão de ser ali um recanto alto da capital paulista. Com uma longa trança loura, aparece ao lado esquerdo da tela uma jovem senhora, com o rosto pintado levemente em pastel róseo, recortada até o espaldar de uma cadeira, segurando, um livro a mão esquerda, o que sugere uma leitura. Ao lado esquerdo da modelo, na parte anterior, surgem alguns arbustos, duas palmeiras exuberantes, talvez para resgatar a ideia de um ambiente tropical, embora a casa que essas duas plantas abraçam, pareça ser de um estilo mais moderno para a época e bem diferente daquelas que Almeida Júnior retratava como amostras de uma cultura especial: essa que ele privilegiava a caipira.

A casa que aparece ao fundo, em “A Leitura”, apresenta um telhado avermelhado, demonstrando o uso de telhas fabricadas com o barro das antigas cerâmicas de Itu, sendo esse protegido por uma platibanda, o que nos oferece a ideia de ser uma obra feita nos requintes da capital paulista. Além disso, o detalhe que mais nos atrai é um toldo listrado em rosa e branco guarneecendo duas janelas, o que nos conduz à hipótese de ser uma casa de algum paulista da elite da época, ou então, o pintor quis trazer para a tela as memórias de um tempo vivido nos arredores de Paris.

A casa de Almeida Júnior, na Rua da Glória em São Paulo, segundo Azevedo (1985, p. 71), realmente existiu depois do largo de São Paulo, hoje Praça Almeida Júnior, e era uma casa que se notabilizava pela aparência e originalidade. Tinha uma coluna do lado esquerdo do portão de entrada onde surgiu uma videira e quem construiu a casa não quis cortá-la e conservou. Para manter essa videira é que construiu a coluna que aparece no terraço, junto a modelo. Dessa observação, colhemos o relato de Azevedo, que diz: “Via-a muitas vezes, tenho-a na memória visual, porque a Rua da Glória é o caminho do Ipiranga, onde minha família possuía uma chácara utilizada nas férias escolares”. Diz ainda o relato que a casa de Almeida Júnior era toda colorida pelas flores e plantas, assim como vasos que adornavam esse terraço, porém, na obra ele não retratou isso.

Embora se dedicasse a atender as solicitações de amigos e amantes de suas obras para retratar alguém ou algum ambiente, Almeida Júnior não deixava escapar de suas mãos os pincéis carregados das misturas de tintas que sempre conotavam o seu espírito de trabalhar com o jogo do claro e escuro. Esse jogo lhe dava oportunidade de ultrapassar o limite de trazer para a tela um modelo qualquer. Sempre lhe impingia detalhes que não escapavam a sua maneira naturalista de tomar o modelo e, assim, devolvê-lo ainda mais vivo do que se apresentava ao olhar.

Datada de 1893, a obra “Os Irmãos Munhoz” (figura nº. 14), nos fala dessa arte de retratar com verdadeiro espírito naturalista, pois a obra nos remete à infância de dois irmãos: uma menina, em detalhes suaves e um menino com esses detalhes mais marcados pela masculinidade do rosto e corte dos cabelos. Estamos diante de uma paisagem ao fundo que se supõe ser a do Rio Tietê, com a serra do Japi acima das águas que banham a divisa de Itu e Cabreúva. O marco divisório entre essas duas cidades é definido pela queda d’água representada com cores mais claras ao

fundo da tela e a pesca, também ao fundo, está marcada pela presença de uma pessoa protegida por um chapéu, em uma canoa, e que manuseia uma vara de pescar.



Figura nº. 14 - Os Irmãos Munhoz

Essa pintura compõe o acervo naturalista do pintor brasileiro, enquanto esse busca nas pessoas, nas paisagens rurais um motivo para manter-se o caipira de Itu, como era chamado na longínqua Paris. Lá, marcou presença pelo seu linguajar de uma variante que causava não só curiosidade aos companheiros de escola, mas também servia de caçoadá para os que não compreendiam aquela variante tão carregada de erres retroflexos.

A obra “Os Irmãos Munhoz” certamente foi uma das tantas encomendadas que recebia para retratar pessoas, mas acreditamos ser ela também uma espécie de volta ao passado, à sua infância na Fazenda do Tanque, onde nascera e onde o rio ajudava a sustentar a plantação canavieira que dominava as terras de Itu, na sua época de criança. Essas ideias de uma infância sofrida dissolvem-se ao olharmos para o retrato de uma realidade de duas crianças: uma menina e um menino. Ela

está com uma espécie de boina protegendo a cabeça do sol causticante, deixando transparecer um aloirado na madeixa que cai ao longo do lado direito, sobre os ombros. Veste-se de branco num vestido superposto de babados, o que lhe um ar de purezas e ao mesmo tempo de uma sofisticação e superioridade tendo em vista a postura e o olhar que impõe ao pintor ao tê-la como modelo.

O pintor atribui-lhe um rosado suave ao rosto e dá um brilho intenso ao aloirado do cabelo, tentando resgatar a luz do sol filtrando-se em sua face. Na lateral esquerda, dentro do mesmo barco, um garoto vestido em trajes femininos, também superpostos de babados, faz parceria na cena. Mostra esse modelo, estar em posição mais distante, sugerindo certa inferioridade em relação à garota, mas mostra-se menos agressivo na sua postura ao posicionar-se para um retrato, deixando transparecer a sua masculidade a partir das suas botinhas, de seus cabelos cortados a *la homem*, além de estar ele manuseando a vara de pescar. Essa figura denota um momento social em que os meninos até certa faixa etária deveriam vestir-se assim. E Almeida Júnior não poderia deixar escapar a personagem viva desse garoto para poder trazer para a tela, mais uma vez, a figura humana tal qual ela é e tal qual ela significa.

Os dois modelos, a menina e o menino, dentro de um barco à beira do rio, oferecem uma obra onde o marco de um contorno esverdeado, indo do mais claro para o mais escuro, nos mostra o pincel indo da esquerda para a direita e vice-versa. Isso nos dá a sensação do movimento das águas que refletem um leve azulado do céu e um leve pastel que escurece a lateral do barco sugerindo que o mesmo não está flutuando, mas sim, atracado sobre a margem direita do rio, pois uma nesga marrom parece querer imitar um volume de terra nessa borda da água. Ao fundo aparece, sombreando o final do quadro, um azulado e os contornos das montanhas que circundam a paisagem.

Mais uma vez há nessa obra a preocupação do pintor em retratar a realidade tal qual ela é, e ainda a sensibilidade de atribuir cores apropriadas à cena, lembrando-nos o bucolismo do mundo caipira, desse mundo singular que ele conhecia tão bem. A luz que inside sobre os rostos dos dois modelos dão-lhes a singeleza da infância tão almejada pelo pintor.

“Monjolo” (1895) – (figura nº. 15) é uma obra que reflete bem o jogo de claro/escuro que o artista tão bem sabe fazer na mistura de tintas que representam mais uma vez a coloração da terra no marrom escurecido e quase avermelhado.



Figura nº. 15 – Monjolo

No movimento do pincel de baixo para cima, ao fundo da paisagem, ele faz a incidência da luz solar sobre a plantação e o rancho que, certamente, serve de agasalho aos cereais ou aos animais. E no movimento circular ele impinge de verde o fundo da tela para salientar o movimento das árvores que complementam a paisagem. O rancho onde está instalado o monjolo, peça usada para moer o milho e transformá-lo em fubá, é todo recoberto de sapé, tipo de material próprio para cobertura das choças ou casebres caboclos. Em madeira rústica, esse rancho, está cercado por pontaletes de madeira e nos mostra a simplicidade guarneecendo a riqueza da alimentação do homem do campo: o milho.

“Caipira Pitando” (1895) – (figura nº. 16) -, resgata mais um modelo vivo que, segundo a crítica, trata-se da figura paterna, ou seja, Juca Porrete, como ficou

conhecido o pai do artista. Isto porque ele se amparava em um pedaço de pau que lhe servia de apoio porque sua vista andava muito turva por causa da catarata que anuviava a sua visão. Essa figura coloca-se à frente de um achurado esverdeado com alguns traços mais escuros em marrom, imitando a estrutura de pau a pique que deve ser a da parede ao fundo.

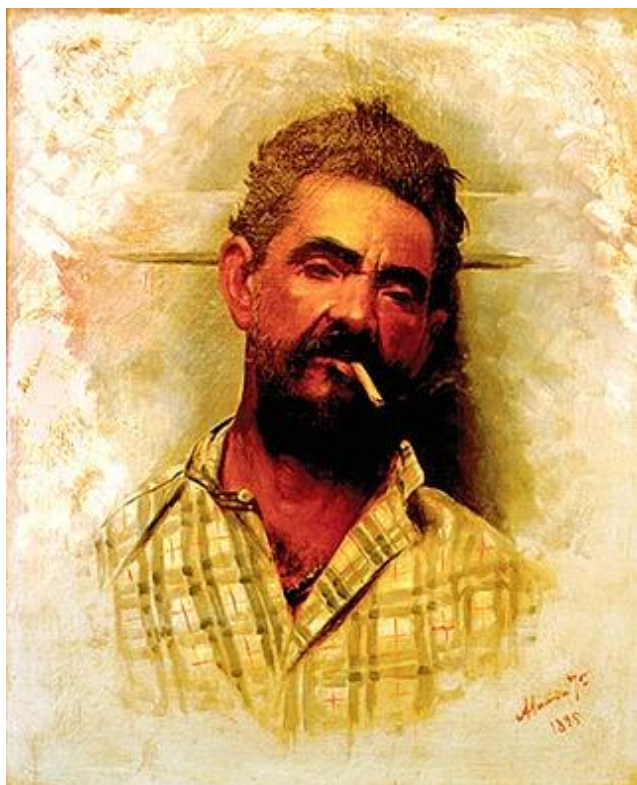


Figura nº. 16 – Caipira Pitando

O olhar manso, quase adormecido pelo semicerrado dos olhos é que leva a afirmar ser o pai de Almeida Júnior. Os cabelos escuros e revoltos, a barba cerrada e enegrecida pelas tintas, as sobrancelhas escuras e a tez morena, marcada de vincos profundos, revelam um matuto, despreocupado com a vida, deixando-se levar como o cigarro de palha que se consome portado nos seus lábios. Uma camisa xadrez, de algodão, aberta à altura do peito em confronto com os ombros, exhibe mais uma vez a tez morena, queimada pelo sol e nos mostra os pelos negros, remetendo-nos à masculinidade do homem do campo.

“Apertando o Lumbilho”, também de 1895 (Figura nº. 17), nos leva a cena de um homem agachado ao solo para preparar o arreio do animal que, no seu lado de trás, está mansamente aguardando o ofício de seu amo.

Do lado direito desse animal, uma casa de barro, com a porta aberta, exibe não com muita clareza, a figura de uma mulher, o que nos leva a crer que seja uma companheira do caboclo e de tanta timidez quanto a que o artista quis lhe impregnar ao colocá-la para o lado de dentro da casa. Alguns pontaletes de madeira, de tamanhos irregulares, figuram como uma cerca separando o terreiro do fundo da mata.



Figura nº. 17- Apertando o Lombilho

À frente da cerca, sobre duas pedras, aparece um cocho de madeira bruta, utensílio muito usado para colocar água ou alimento para os animais e que faz referência ao espírito utilitário do homem do campo ao tomar da própria natureza os recursos para sua sobrevivência e de seus companheiros de trabalho, como no caso, o animal. Erguido ao centro do terreiro, um mastro, típico do interior paulista nas festas comemorativas ao Divino Espírito Santo, o qual exibe alguns produtos da lavoura como, espigas de milho, cabeças de alho e outros elementos que, segundo a tradição, nunca deveriam faltar no preparo dos alimentos.

No plano do fundo, algumas árvores carregam um verde escurecido pelas tintas, enquanto no plano inicial, há a coloração em pastel escurecido em alguns pontos, mostrando-nos o movimento descontínuo do pincel, ora de baixo para cima, ora da esquerda para a direita, o que nos mostra a presença de uma porção de trama ressecada e de terra pisada. Podemos retomar a figura do caboclo nessa tela,

ao lado do ponto considerado axial, o mastro, e observar sua postura calma em relação ao que esta fazendo; está vestido com camisa clara, possivelmente de algodãozinho cru, tendo em seu ombro esquerdo uma faixa de cor ocre que, certamente, é uma das peças que devem adicionar ao arreio que prepara, ou seja, um baixeiro, própria para envolver a barriga do animal e ajustá-lo à cela. O rosto queimado, representado pelas tintas em ocre, revela, em contraste, uma porção de barba clara. É mais uma cena do cotidiano do homem do campo.

A timidez de Almeida Júnior parece estar presente em “Recado Difícil” (1895) – (figura nº. 18), na figura do menino de rosto avermelhado, de olhar debruçado sobre o chão, simples parceiro da mulher à porta na espera de um recado.

O aspecto singelo de uma criança é retratado com uma fidelidade àquilo que a crítica nos coloca: estaria o pintor anunciando um recado de sua morte ou despedida à sua amada? Certamente podemos deduzir que o recado, realmente, passa a ser difícil pela postura do garoto: em pé, a espera de ser atendido, seu trajar é de um menino caipira, portando um chapéu cata-ovo espécie de chapéu arredondado de couro ou feltro e que, pela delicadeza do recado, está nas mãos do modelo em pauta, denotando a simplicidade e educação própria do nosso homem do campo. Veste, o menino, uma camisa de algodãozinho cru, mas uma vez usada nas figuras do pintor, e dobradas quase à altura dos joelhos. Os pés aparentam estar descalços conforme o costume da roça. No seu lado direito, abre-se uma porta, intervalo em uma parede de pau a pique, onde está postada uma mulher representando que a mesma aguarda alguma notícia. Seus olhos estão semicerrados como que a deduzir que se trata de algo triste.

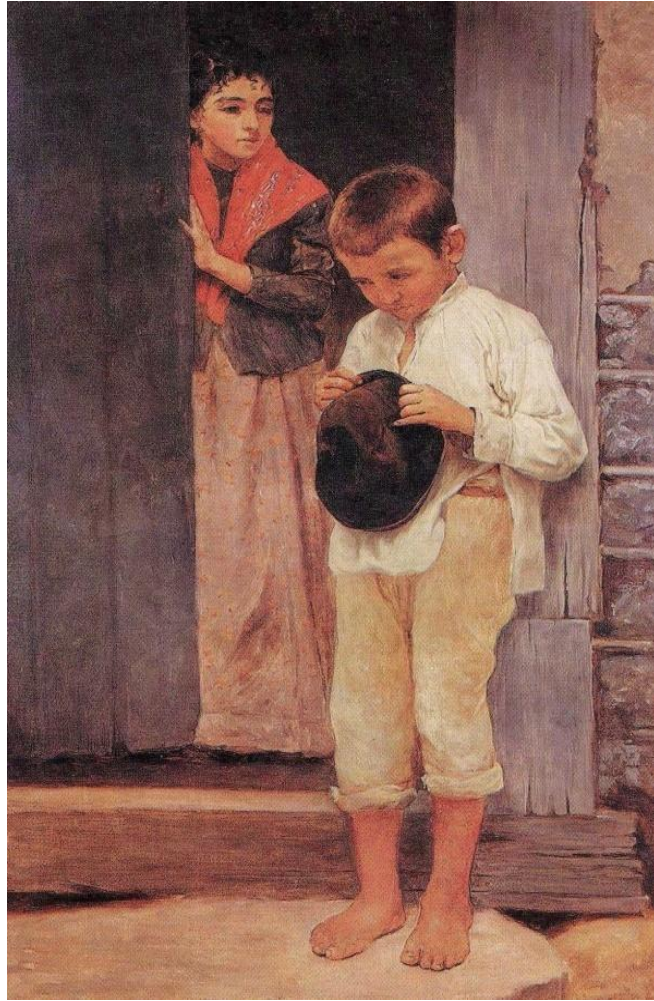


Figura nº. 18 – Recado Difícil

Uma saia longa em cor palha escuro cobre-lhe o corpo e uma peça cor de camurça escura, espécie de colete em seda ou blazer curto, que segundo O'Hara (1992, p. 46), era peça usada pelos meados do século XIX, complementa a sua vestimenta. Sobre os ombros traz um lenço de seda, simulando um chale que, segundo Diva Pereira Mendes, neta de Maria Laura, era uma peça que o próprio Almeida Júnior havia trazido como souvenir de Paris para sua amada. Mais uma vez, o universo caipira é retratado nessa cena devido às marcas trazidas para a tela como já vimos: as paredes de pau a pique, o jeito do menino, a sua postura e seu trajar.

“Cozinha Caipira” (1895) - (figura nº. 21) é mais um momento retratado por Almeida Júnior e que nos leva para o interior de uma cozinha caipira. O mundo de alquimia, onde o encontro com a verdade do homem do campo na rusticidade de

sua habitação, de seu espírito de vida em diálogo com os objetos, que lhe servem no preparo da alimentação, é visto com mais perspicácia quando nos deparamos com o significado de todas as coisas que compõem esse quadro.

O ponto axial da tela está voltando para uma mulher que, embora aparentemente simples, traz uma imagem menos grosseira que a figura de Nhá Chica, a caipirona grotesca pintada pelas mãos do nosso artista. Se não erramos, parece-nos uma figura mais leve, embora na rusticidade desse ambiente. Diante de tantos elementos que nos predispõem a uma leitura mais demorada, é que apresentaremos uma nova leitura dessa obra, à luz da semiótica peirceana, no capítulo três.

Como pudemos notar, 1895 foi um ano profícuo para Almeida Júnior. Muitas de suas obras fazem parte de um grande acervo do nosso Museu Paulista, dignas de serem revistas com um olhar cada vez mais arguto, que possivelmente nos remetem a aspectos da cultura caipira.

Em 1897, no apogeu de sua criação, o artista se debruça sobre a sua grande obra histórica: Partida da Monção. Tancredo do Amaral (apud SILVA, 1946, p. 131), como testemunha dessa fase do pintor, afirma:

Nós que acompanhamos Almeida Júnior na sua confecção, desde a fatura dos croquis e os delineamentos da grande tela, até sua terminação, podemos observar quanta paciência não foi necessária e quanta dedicação e aplicação ao estudo para que surgisse esse quadro, que é uma página eloquente da história de São Paulo, ou seja, a partida dos paulistas que demandavam os sertões e às minas, descobrindo ouro e fundando povoados.

Ainda em Silva colhemos o registro de Miranda Azevedo, íntimo amigo do pintor, que nos diz:

Não se contentou Almeida Júnior com o cabedal de estudos e observações que possuía e assim empreendeu nova viagem à Europa, onde, no meio de grandes centros artísticos foi retemperar as suas forças. Veremos logo o resultado dessas impressões. Não vem a pêlo a discussão, ainda não resolvida, sobre a classificação da pintura histórica. Em que grupo deve ser ela contemplada, é ponto ainda controverso entre os mais autorizados professores de estética. Mas o que é incontestável é formar um ramo à parte, certo gênero de composição, que trata as cenas históricas, fixando na

tela as personagens e fatos dignos da memória por este ou aquele motivo. (1946, p. 132)

Dr. Cesário Mota Júnior era amigo íntimo de Almeida Júnior e esse foi o motivo que levou esse ilustre paulista, fundador do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, a solicitar a pintura da tela em pauta. O benemérito fundador queria deixar uma contribuição à cultura paulista e para tanto já havia reunido muitos elementos e delineado essa obra que tanto nos fala dos povoadores do Tietê, ria das navegações, e orgulho dos paulistas.



Figura nº. 19 – Partida da Monção

Dois a três anos de estudos, de idas e vindas à cidade de Porto Feliz, local de onde partiam as monções em busca de ouro e outras riquezas no alto Cuiabá, foram de grande valia para a produção da obra que expôs em 1897 em São Paulo.

Os velhos paulistas, destemidos e ousados sertanejos, amantes das grandes aventuras pelos sertões é que se dispunham nessas caravanas em busca das minas e da catequização dos índios e bugres. Construíram toscos batelões cobertos de palha e partiam certos de que iriam enfrentar os terríveis perigos do desconhecido.

Mas isso significava uma tradição gloriosa para os paulistas, o que, aliás, deve ter sido motivo o bastante para Almeida Júnior desempenhar a tarefa ajustada com seu amigo Cesário Mota Júnior.

Para Monteiro Lobato, o pintor Almeida Júnior jamais teria se inspirado em Puvis de Chavannes, painelista francês, um simbolista, prerrafaelista, um estilizador de figuras e paisagens, pois em “Partida da Monção”, não há nada inventado. É naturalismo puro, com a cor local, a cena tal qual se apresenta. A bruma em que mergulha a cena é a única forma de anunciar um amanhecer à beira do rio que servirá de caminho à grande aventura. Almeida Júnior, portanto, nada mais poderia ser que ele mesmo.

Nessa obra, a paisagem é autêntica, a perspectiva e o agrupamento das figuras se dão na concepção que o pintor tinha da arte de pintar. Os tipos humanos e a natureza são vivos e se nos apresenta ainda hoje como uma memória inconfundível de que são nossos ancestrais que lá estão.

Sob alguns aspectos relativos à indumentária e aos acessórios usados na época, Silva (1946), faz uma crítica severa ao dizer que a reprodução não é exata, mas está próxima. Como exemplo cita a farda do Capitão Mor. Contudo, essa obra nos traz um momento histórico de tanta verdade que não nos é possível ficarmos a confrontar detalhes com a verdade. O que nos importa é que ela retrata a heroicidade de nossos bandeirantes que conseguiram expandir o nosso território e constituir um povo híbrido na raça e nos costumes e a expandir geograficamente o nosso território brasileiro.

Ao observarmos essa obra, temos a sensação de estarmos compartilhando com o pintor um segredo advindo do colorido que ele lhe dá, da harmonia da composição que salta aos nossos olhos. O colorido é bastante leve para o tamanho da tela.

Talvez seja essa uma verdade para impor à obra um sentido místico, ou religioso. Esse desbotado tem algo de natural e intencional. As cores refletem um pouco do esmaecimento do heroísmo, envolvido da religiosidade própria dos nossos paulistas, que buscam na figura da Mãe dos Homens, a padroeira de Porto Feliz, uma proteção. Há um momento explícito de despedidas e a busca de proteção refletida nas posições de alguns personagens que dobram os joelhos em genuflexão para uma prece. E é esse espírito místico que o pintor dá às personagens que pintou. Ali está ele mesmo, numa espécie de auto-retrato, como querendo oferecer a

sua verdade ao participar da cena, com uma postura de costas para o sol para quebrar a luz que fere os seus olhos. Essa é uma atitude comprobatória de que havia luz no cenário, mas que ele próprio não quis projetá-la na tela para comprovar o quão significativo é olhar para a imensidão da obra e a falta de luz, deixando-nos perdidos na busca dos mesmos objetivos que as personagens têm em relação a essa aventura pelos sertões pela via aquática. E são muitos elementos que preenchem o espaço todo, entre objetos, pessoas e animais que se torna impossível analisar um por um.

Essa pintura recebeu medalha de ouro por estar Almeida Júnior representando as pessoas que marcaram a sua vida e, sobretudo, por representar um marco histórico importante para os paulistas e para todo o Brasil: a fase do bandeirismo.

O sacerdote, que aparece na tela, representa a igreja e é uma homenagem de gratidão ao Padre Miguel, o seu incentivador primeiro. Já na figura do capitão-mor, há uma homenagem ao seu pai, José Ferraz de Almeida. Aparece também o Conde de Pinhal, Campos Sales, Prudente de Moraes, seu sobrinho José Firminiano e outros. O casal que parece estar dialogando, reflete um auto-retrato: ele, Maria Laura e a filha. O seu traje mostra-se em palha, cor da roupa feita em algodão, e carrega uma espingarda de caça, diferente de outras armas que aparecem na tela, pois alguns desses objetos que ele porta foram encontrados em seus pertences após a sua morte, inclusive a bolsa para portar munição.

Ainda podemos assegurar que a obra “Partida da Monção” revela-nos a presença das três raças bem marcadas na coloração dos rostos, nos gestos daqueles que compõem a cena. Todos os objetos que complementam a cena remetem aos costumes e usos da época, como por exemplo, um baú, trouxas de roupas e outros que faziam parte da tripulação em partida. Mais uma vez podemos assegurar que o claro/escuro está presente também nesta tela, mas com tons que se aproximam mais do pastel.

Oscar Pereira da Silva, quase contemporâneo de Almeida Júnior, também tentou retratar em “Partida de Monção de Porto Feliz”, as cenas dessa aventura baseando-se no original de Adriano Taunay (1826) e na obra original de Hércules Florence (1826). Na tentativa de retratar melhor esse evento, o mesmo pintor, fez “Carga de Canoas de uma Monção em Porto Feliz” (1826), ainda baseado nos desenhos de Florence. Nesse mesmo exercício aparece Jean Baptiste Debret que

faz uma alusão ao local de partida dos monçoeiros com a obra Porto Feliz (1827). Contudo, é inegável a qualidade da verdade presente nessas obras, mas em Almeida Júnior sentenciamos mais que: é a própria Partida da Monção, sem nada mais acrescentar, nem tirar. Não é a cópia de outros que o antecederam. E ele ali presente, partindo nessa aventura relatada por Theotônio José Juzuarte. O relato consta do Diário da Navegação que principia a escrever em 10 de março de 1769 quando é incumbido de relatar um trabalho de monçoeiros em uma viagem ao longo do Tietê, do Rio Grande Paraná e Rio Iguatemi. Nas palavras do relator:

Depois de principiado o dito estabelecimento em aquele Sertão, determinou o dito General (que era o Governador da época) a povoá-lo com Povoadores os quais se transportarão da Capital de São Paulo para Porto de Araraitaguaba pra dali embarcarem em direitura ao dito Sertão: cujo número de Povoadores constava de setecentos e tantos homens, mulheres, rapazes, crianças de todas as idades, como também os acompanhavam toda a casta de animais... além de trinta soldados pagos... que ao todo fazia o número de oitocentas pessoas... em trinta e seis embarcações naquele Porto como necessário para uma tão perigosa e longa viagem. (JUZUARTE, ANO ?, p. ?)

Diante de toda essa descrição podemos perceber o quando Almeida Júnior se preocupou em trazer para a tela algo que condissesse com o vivido.

“Saudade” (1899) - (figura nº. 28) - é mais uma vez o retrato de um momento. Nem seria necessário invocarmos algumas opiniões para percebermos a sensibilidade retratada no talhe da mulher, no rosto e nos detalhes que a emoldura. Ela tem alma e fala aos nossos olhos. É um modelo que se apresenta na memória do pintor, na figura de uma mulher com o xale junto à boca. Parece, essa mulher, abafar os soluços advindos de uma notícia triste. Este quadro se coaduna com a proposição do Recado Difícil (figura 25), permitindo-nos uma narração singular: a mulher chora, tendo na mão esquerda uma carta, ou retrato do amado. Dela não se enxergam direito os olhos que apresentam as pálpebras inchadas de tanto chorar. A dor que o rosto expressa é a irresistível dor da saudade, tal qual expressa a quadra popular portuguesa, origem da palavra que assim diz: “Nossa Senhora das Dores / Tem sete espadas no peito / Saudade tem sete letras/ Que ferem do mesmo jeito”.



Figura 20 - Saudade

Segundo alguns pesquisadores, essa obra trata-se de uma manifestação premonitória do artista. Esta representaria a sua amada após sua morte, naquele ambiente pobre, modesto onde a moça habita e lê a carta do amado ou olha para seu retrato chorando uma última esperança. Ela chora diante de uma possível fatalidade. Quanta verdade nesse quadro! Pois Almeida Júnior estava no apogeu de sua carreira quando uma mão assassina tirou-lhe a vida.

Almeida Júnior nos deixou mais de trezentas obras. As que mais nos legaram esse sentimento de pertencimento são as que nos falam da nossa origem enraizada nessa cultura da qual ele mesmo participou e dela emerge para nos trazer a nossa verdade de sermos caipiras na origem, nos costumes e no desejo de retratar essa memória.

Como sempre o fazemos, por meio da recuperação dos objetos, dos artefatos e mesmo do linguajar para incorporá-los ao nosso contexto como uma maneira simplista de admitirmos uma cultura híbrida presente ainda hoje, pois sabemos que toda obra nunca é inocente. Ela tem sempre no seu bojo a ideia de capturar o que é importante para termos a possibilidade de dizer que o real é sempre o que é significativo. O Realismo, segundo Barthes (2004), é “a arte das significações justas”.

**4 ASPECTOS DA CULTURA CAIPIRA
TECIDOS PELOS PINCÉIS DE ALMEIDA JÚNIOR**

4 ASPECTOS DA CULTURA CAIPIRA TECIDOS PELOS PINCÉIS DE ALMEIDA JÚNIOR

4. 1 - Algumas ideias norteadoras das análises de obras de Almeida Júnior

Com o objetivo de tomarmos uma teoria da significação para as abordagens que faremos em relação à leitura de algumas obras de Almeida Júnior, recorreremos à Análise Semiótica fundamentada na linha teórica de Lúcia Santaella (2004), que nos dá uma ampla visão a respeito, especialmente, em sua obra “Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas”. Nessa obra ela faz uma inserção ao mundo dos signos conforme propõe Charles Sanders Peirce¹ e, a partir dessa sua abordagem, fica-nos a ideia de podermos buscar nessa linha teórica o suporte para a análise que desejamos ter, especialmente, de sua colocação em O Signo Revisitado (p.89 -138).

Segundo Santaella (1995), Peirce fez excelentes trabalhos sobre a lógica dos relativos, a teoria dos signos, probabilidade e indução e lógica matemática. Ainda segundo essa autora “foi um filósofo-cientista ou cientista filósofo”, acrescenta ainda que “possuindo o espírito do laboratório, conseguiu elaborar sua filosofia e todos os sub-ramos como disciplinas científicas”. Dessa sua afirmação, Santaella (1992) ainda nos remete ao espírito do filósofo quando diz que a sua concepção era a de que a filosofia deveria ser vista também como uma ciência “porque ela tem que encontrar, nela mesma, seus próprios meios de observação, suas hipóteses e experimentos, segundo uma metodologia que lhe é específica”.

Para o interesse de nosso trabalho basta-nos lembrar como Peirce dividiu a filosofia: em fenomenologia, ciências normativas e metafísica. Podemos nesta instância, dizer que a fenomenologia é a ciência que estuda os elementos presentes

¹ Peirce é tido como autor americano de extrema originalidade na produção de seus textos voltados aos métodos de investigação, com especial atenção às ciências exatas. Embora ele tenha sido um lógico, foi antes de tudo um cientista. Foi graduado em Química pela *Harvard University*, em 1859, e, depois desenvolveu na área de Ciências Físicas trabalhos para eventos ligados a *Internacional Geodetical Association* quando conseguiu apontar um erro no método europeu para realizar observações da gravidade, o que lhe rendeu grande admiração dos americanos ao representar nesse encontro internacional os Estados Unidos. Como cientista polivalente, Pierce dedicou-se aos estudos em astronomia, biologia, espectrologia, química, óptica, filologia, arquitetura, lingüística e história. Foi um dos primeiros psicólogos experimentais da América.

em todos os fenômenos seja real ou não. É uma ciência que se detém nas aparências do universo das experiências.

As chamadas ciências normativas procuram investigar as condutas de uma mente que aprende pela experiência. Esta é dividida em: a) estética, que visa os ideais últimos; b) ética, que é a teoria da conduta deliberada e auto controlada e; c) lógica ou semiótica, que é a ciência voltada às condições gerais da conduta autocontrolada de uma mente que aprende com a experiência em busca de seu ideal último, sendo todo o conhecimento formado a partir de signos, como o próprio Peirce assinala, “é o estudo das leis gerais do signo”.

Para ele a Metafísica tem o objetivo de estudar a realidade do mundo e aos questionamentos sobre a liberdade, o tempo, o espaço e as leis da natureza e da matéria. Cada uma das ciências filosóficas difere em grau de generalidade em relação às outras, pois cada um procura explicar um determinado espectro do universo em experiência. Por esse fato, as ciências são complementares, inclusivas no que tange à compreensão do universo das experiências.

Para servir de embasamento à nossa atividade de análise, buscamos, mui sucintamente, o que significa a Fenomenologia como parte dessas ciências filosóficas tão enfatizadas por Peirce, pois ele entendia o fenômeno como o “total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (CP.1.284).

Como interpretação dessa ideia de Peirce, acreditamos que o fenômeno nada mais é que algo que a experiência adentra a nossa mente, por mais complicado que nos pareça... Assim sendo, retomamos a famosa carta que ele enviou a Lady Welby em 12/10/1904, para dizer de sua classificação dos signos em três categorias universais: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade. Essa sua categorização conseguimos entender por Primeiridade aquilo que é sem referência a nada mais; Secundidade é aquilo que é em relação ao outro, sem contudo referir-se a um terceiro; e Terceiridade é aquilo que mantém uma relação triádica, pois se coloca em relação mútua tanto a um segundo quanto a um terceiro.

Peirce configura a Primeiridade como sendo aquela que se caracteriza pelas qualidades de sentimento. Aqui não existe a interferência de nenhum outro fenômeno; não se prende a passado ou futuro, apenas aos momentos presente como algo novo e original. Nesses termos, Peirce oferece um exemplo, dizendo “vá sob o azul do firmamento e olhe o que está presente tal qual surge aos olhos do

artista”. Dessa afirmação subtraímos: “é a liberdade brotando, uma consciência imediata e de caráter incondicionado”.

A Secundidade é a categoria que tem em seu modo de ser o fato atual e objetivo. Dá-se aqui a experiência enquanto puro fato bruto, privada de objetivo: é a ação/reação, esforço e realidade. Logo, para Peirce, a consciência de um sentimento rompido por outro, nada mais é que uma experiência, o que leva à mudança da consciência ou da conduta. Assim se expressa: “Estamos continuamente colidindo com o fato duro. Nós temos expectativas em relação a algo que se apresenta, no entanto, a experiência não permite que essa expectativa se realize e nos leva a pensar muito diferentemente.

A Terceiridade é a categoria que se caracteriza pela mediação, um terceiro relacionando o ato causal e seu efeito...é um “estar entre” que vai encontrar na representação sua plenitude...

Ainda a Terceiridade, segundo Peirce, “é uma forma de consciência mediada, diferentemente da primeira categoria, não pode ser reduzido a um ponto tempo;” e ainda conclui: “não se reduz a uma consciência bruta, característica da segunda categoria”. Adiciona que “é a consciência de um processo, que não pode ser imediato; é cognição, fenômeno que envolve um determinado tempo”. Segundo Peirce, a cognição volta-se ao futuro como formadora da Terceiridade, pois ela proporciona a representação das circunstâncias a devir...

A metodologia de análise, que toma os pressupostos mencionados e foi desenvolvido por Santaella (2002), distingue-se pelos três tipos de olhar dirigidos sobre o objeto: o que contempla, o que discrimina e, finalmente, o que generaliza. Ao primeiro olhar contemplativo, cabe elencar aspectos qualitativos da pintura, vinculados às cores, às formas, às linhas e às texturas; depois vamos olhar mais atentamente e diferenciar, separar esses aspectos para facilitar a generalização. Ao segundo olhar, cabe explorar a questão da referencialidade, ou seja, tentamos explicitar que a obra, como signo, apresenta, indica ou simboliza contextos socioculturais que estão fora dele, mas que o determina. Finalmente, o terceiro olhar, leva-nos ao exame da significação do signo. Nesta etapa vamos nos valer de outras variantes envolvendo a cultura caipira para, então, tratar do interpretante imediato, ou seja, buscaremos exibir possibilidades interpretativas do signo antes que seja de fato interpretado por alguém, em determinado lugar e momento.

Trataremos, enfim, de inventariar os significados, elaborando um contexto, cenário de possíveis intérpretes para as obras de Almeida Júnior selecionadas.

Vamos tomar as ideias que constam de “Caipira, sim sinhô!” para permear as análises, uma vez que a metodologia fornece esquemas gerais de pensamento. Desse modo não vamos nos ater às especificidades da linguagem plástica, olhar que ainda não construímos adequadamente.

Iniciamos com um ambiente caipira, depois apresentamos a mulher caipira, o caipira em momentos de descanso, de lazer e de trabalho... cenas do cotidiano.

4.1 - Ambiente caipira

Para tratar da moradia do caipira, vamos empreender uma análise da obra “Cozinha Caipira” (figura 21). A análise toma a obra como um fenômeno, uma vez que é algo que se apresenta à mente (no caso, a mente do leitor) e pode ser apreendida, à luz da fenomenologia de Charles Sanders Peirce, por três faculdades: a de ver (simplesmente ver considerando-se a materialidade da obra, os aspectos qualitativos vinculados às cores, às formas e às texturas presentes); a de atentar para a obra, esfera da observação e, por fim, a de generalizar, ou seja, tentar encontrar regras ou leis pertinentes.

4.1.1 - As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo

Vamos tratar das cores, formas e texturas que se desvelam ao tentarmos dirigir à obra um olhar despido de anseios interpretativos. No entanto, consideramos que esses aspectos qualitativos podem ser transformados pela consciência do leitor em sentimentos de qualidades. Assim há sensações produzidas pelos tons claros, pela textura da tela, pelo jogo de formas etc.

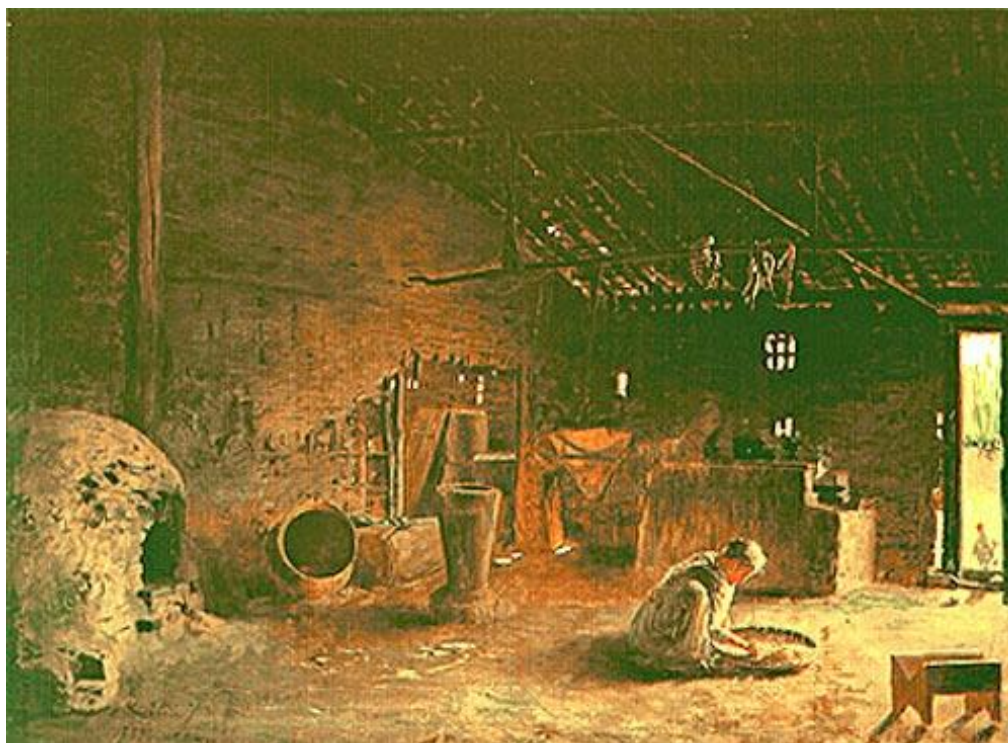


Figura nº. 21 - Cozinha Caipira (1895)

Iniciemos com as cores. O tom palha ou pastel se sobressai sob o efeito de um foco de luz advindo da parte inferior para a superior, em contraste com o tom ocre avermelhado e com o marrom escuro e fumê, ou quase negro, em algumas partes superiores da tela.

Um feixe de luz brota ao meio e na parte inferior da tela. As cores são fechadas em dois planos: mais claro embaixo e mais escuro em cima. Pinceladas escuras aprofundam o ambiente nas laterais esquerda e direita. Fios de pinceladas marcam linhas verticais no plano direito, algumas são de baixo para cima, outras são mais grossas e displicentes, feitas da esquerda para a direita e vice-versa na tentativa de ziguezaguear e registrar tonalidades que vão do pastel para o marrom claro, marrom escuro, ocre, ocre avermelhado e negro. Há leves pinceladas descontínuas marcando a parte inferior da tela e leves traços esbranquiçados.

Pinceladas da esquerda para a direita, de baixo para cima, nas cores que vão do tom palha para o ocre e deste para tons mais escuros demarcam o espaço onde se espalham as figuras (utensílios domésticos, mobiliário rudimentar, peças improvisadas).

Alguns pontos claros em pastel definem aberturas, janelas de luz, onde pinceladas abrem uma claridade que liberta o escuro do ambiente e lhe dá um tom de luz natural.

As formas delineiam objetos, mas seus contornos são suaves, arredondados, imprecisos e parecem se misturar à terra de modo a formar um tecido único e integrado. Há também formas retorcidas. A textura é áspera, rugosa como o chão e os pedaços de madeira que sustentam o barro. O espaço que sugere ser o chão é marcado por pinceladas descontínuas de cor palha, com alguns traços ocre e quase avermelhado, insinuando terra batida, não muito regular e com alguns traços de rachaduras.

Vamos aos aspectos singulares da obra. Ela nos apresenta uma cena que se dá em ambiente rústico, com fogão de lenha, forno de barro e com utensílios de madeira e de barro espalhados pelo chão. Há uma mulher sentada no chão de terra entregue a uma tarefa doméstica, provavelmente. Os movimentos da mulher parecem lentos, os tecidos caem displicentemente sobre objetos. Animais domésticos aparecem ao fundo.

Em relação aos aspectos gerais, capazes de nos remeter a leis, hábitos, podemos mencionar os aspectos plásticos de como a cena do cotidiano é retratada, o que nos remeteria a uma tendência artística, bem como localizar o contexto em que essa cena seria possível.

Quanto ao potencial de referencialidade que germina dos aspectos qualitativos descritos, ou seja, quanto ao poder de sugestão da obra, podemos dizer que as qualidades presentes nas diversas tonalidades do bege podem ser convertidas pela consciência em sentimentos de qualidade, como as vinculadas à imprecisão, à calma, à serenidade, à monotonia, ao acolhimento. Pelos tons de marrom desvelam-se resistência, fertilidade e simplicidade. Por outro lado, os gestos lentos e mansos convertem-se em serenidade. As formas também sugerem calor, acalento, receptividade. As texturas presentes, por sua vez, podem ser convertidas em rusticidade, precariedade. Assim entre as inúmeras analogias que a mente do leitor pode estabelecer, podemos destacar: rusticidade, precariedade, simplicidade, monotonia, despreocupação, marasmo, resistência, serenidade, receptividade entre outras.

Sugere também o ambiente interno de uma moradia, bem como um modo de vida atado à natureza, mas rústico e rudimentar, sem deixar de mostrar resistência,

força. Deste modo, há um entregar-se à natureza. Vamos ao potencial indicial da obra, potencial de se reportar a algo externo.

4.1.2 - A vez da observação

A tela em pauta, com 63 x 67 cm, datada de 1895, apresenta uma série de pontos que atraem conforme notamos. Assim olhando, notamos uma porta aberta, por onde entra claridade vinda do exterior e que ilumina a parte inferior da tela. Postados a essa porta, uma ave e seu filhote – provavelmente uma galinha com seu pintinho. Na lateral direita do quadro aparece um fogão rústico à lenha. A boca do fogão à lenha tem dois gravetos pretos e sobre ele alguns utensílios na cor de betume; na sua parte anterior aparece um objeto triangular, com uma espécie de cinta em seu entorno, sugerindo um torrador ou coador de café e sua cor está mais para o ocre.

Uma parede vazada sugere um local para guardar algo – uma espécie de despensa. Pedacos de madeiras roliças no plano vertical e horizontal completam esse espaço, lembrando pau a pique por causa dos laços de cipó que os amarram.

Um pilão de madeira demarca uma sombra na sua lateral esquerda em contraste com o solo mais claro. Uma espécie de arca na lateral esquerda tem ao seu lado, além do pilão, um objeto bojudo, espécie de caldeirão de ferro em tripé, com uma coloração negra.

Marcado pelas pinceladas em arabescos, indo do claro para o escuro, temos um forno à lenha, de tijolo e barro como acabamento e uma boca onde a cor mais escura sugere profundidade.

Como ponto axial aparece uma figura feminina, sentada em uma das pernas, formando triângulo com a outra como se o pé sustentasse essa figura esguia, com cabelos esbranquiçados onde leves pinceladas em tom palha mais escuro ajudam a formar uma espécie de coque; a sua postura ocupa o centro da tela sugerindo uma pose insinuante e bastante feminina.

Ao lado frontal à mulher aparece um banco em “V”, que forma uma sombra sob seus pés, devido à técnica de escurecimento do tom palha em marrom.

Paus entrelaçados, em vertical os mais grossos e em horizontal os mais finos, são sustentados pelo barro seco sugerindo construção grosseira de pau a pique.

Na parte superior do fogão, no teto, uma vara de pescar descansa sobre uma das ripas de sustentação do telhado, coberto por telhas comuns.

Um varal demarca o espaço iluminado por três vãos na parede sobre o fogão, sugerindo um fumeiro ou espaço para defumar carnes, milho e outros.

Do lado de fora da porta, pela luminosidade que esta oferece, observa-se uma plantação em vertical que parece ser de cana-de-açúcar ou milho.

Deste modo, considerando os relatos de Saint-Hilaire (1976), notadamente sobre a despreocupação com as moradias e sobre o cultivo de grãos como o milho e o feijão – plantações que não demandavam muito tempo para a colheita – porque eles não eram efetivamente donos das terras em que viviam-, justifica-se a precariedade do ambiente. Por outro lado, os utensílios de barro, o fogão à lenha, o forno de barro também nos remetem ao modo de vida do caipira.

A sociedade que se formou no século XVI ao XVIII, na área de expansão paulista pode ser entendida a partir de reflexões que envolvem o colonizador, diante dos confrontos advindos de sua intensa mobilidade.

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 (CANDIDO, 1979, p. 37).

O mesmo autor explica, tal como já relatamos, que a base alimentar era o feijão e a farinha de milho, no entanto, por influência dos portugueses e indígenas, à alimentação do caipira agregou-se a mandioca e o toucinho ou carne de porco ao feijão. Na cozinha há carne pendurada sobre o fogão. A mulher que seleciona grãos de modo distante nos remete à mulher caipira. Em outra obra, como “Nhá Chica” e o “Violeiro”, ela se apresenta como uma mulher rude, que fuma cigarro de palha e com a pele num tom que lembra mais a terra endurecida.

A casa de pau-a-pique e o chão batido são aspectos da moradia do caipira. De acordo com relatos de historiadores e viajantes, que datam de 1717 e 1808, para o mesmo Candido (1979, p. 37-8), as casas do caipira – denominadas rancho –

eram choupanas de um andar, com o chão não pavimentado e com compartimentos formados de vigas trançadas, emplastadas de barro. Havia boas construções de pedra e cal, ou terra socada em taipa – nos edifícios públicos e religiosos-, e depois do século XVIII, nas casas de moradia de gente de prol. No entanto, o caipira conservou até, pelo menos a metade do século XX, a habitação primitiva, tal como consta nos documentos antigos.

A cena retratada nos remete a uma cozinha caipira, tal como anuncia o título da obra. O título, no caso, para um leitor que desconhece aspectos do modo de vida do caipira, possibilita que esse fique sob o efeito da constatação.

A obra dá detalhes desse ambiente e o leitor pode percorrer a obra os observando. Como o poder referencial não elimina os efeitos dos aspectos qualitativos, à constatação acrescentam-se os efeitos devidos aos aspectos qualitativos já descritos. Assim, além de tomar conhecimento de particularidades desse ambiente, o leitor pode vivenciar sensações vinculadas à morosidade, rusticidade, austeridade, despojamento, precariedade.

Mas a obra pode também representar ideias, regras compartilhadas culturalmente. Vamos a elas.

4.1.3 - A análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora

A trama das cores está altamente contrabalançada entre o tom palha ao marrom avermelhado e escuro simbolizando possíveis nuances pelas quais a terra passa ao ser trabalhada e mesmo desgastada, enquanto as cores mais claras resguardam a luz vinda do exterior para o interior para produzir o calor humano, a aurora ou amanhecer em contraste com o escuro, o anoitecer. O ocre, por sua vez, resguarda a cor original da terra e revela a intuição do homem ao percebê-la produtiva e pronta para ser trabalhada.

O marrom é símbolo de maturidade. Pelo fato de adquirir um tom rubro passa a representar os aspectos sazonais que levam o homem à maturidade e à fecundidade. O escuro, ou fumê, nos levam a olhar a penumbra como labuta do dia a dia, é sentimento oculto. A cor pastel advinda da luz que penetra o ambiente nos remete ao poder do sol sobre o espaço e a natureza. Ele se impõe à noite para renovar o dia, em oposição à chuva, à seca, destruição.

A luz que aparece em ritmo distribucional em toda dimensão topológica nos leva à simbologia do poder de Deus sobre tudo. O jogo de sombra e luz, ou de claro e escuro, nos remete ao lúdico: brincar com a luz para valorizá-la e nos mostrar o dia como um renascimento. A luz se mostra como a passagem de dois mundos: do dia para a noite, da vida para a morte, da alegria para a tristeza. Ela revela que tudo tem começo e fim.

O fumeiro, ou espaço de defumação, é o espaço sensorial que eleva o homem da sua natureza humana para a divina: ali ele recebe o incenso para elevar-se da terra a Deus. É a respiração da cozinha no exercício de ser exorcizada.

A espécie de arca mostra-nos o aparato com que se guardam os segredos. As peças de ferro lembram a robustez do homem, a sua obstinação face ao trabalho do campo, a rigidez para enfrentar as intempéries, assim como a sua passagem da era do fogo para a era da fundição ou do metal.

O pilão está associado ao arado da terra no seu ato de sulcar a terra; ele sulca as sementes. É a presença masculina produtiva porque representa um objeto fálico na sua forma estrutural. Tem também o significado de discriminação porque separa o grão da casca, assim como o joio do trigo.

A presença feminina nesse espaço ocupa o ponto axial da obra como elemento que atrai o olhar diante do campo das formas dos objetos. Ela está em posição insinuante, marcada pela forma da perna em relação ao resto do corpo. Sugere à mente interpretadora sua função enquanto mulher e, ao mesmo tempo, revela-nos a postura da humildade pela posição do joelho dobrado e a força do corpo que se coloca ao nível do chão para sem perder a autoridade e o poder, elevar-se.

O olhar voltado para o chão é revelador de quem olha, mas está sendo olhado. (É o olhar do pintor que se revela diante da mulher; é o seu segredo aí enclausurado). O rosto exposto revela o seu íntimo; a orelha sugere o chamado à compreensão, à obediência a Deus e evoca a comunicação ou prontidão para a recepção da comunicação. Os seus cabelos enrolados, presos, nos mostram a vaidade feminina mesmo diante de toda a rusticidade do ambiente. Seus braços estendidos são a sua disponibilidade ao trabalho e para servir.

O olhar é levado a uma peneira junto à mulher que exerce o trabalho de escolha, simbolizando a difícil tarefa de escolha entre o bem e o mal; as malhas

trançadas é que provocam essas escolhas; são as opções e exigências em relação a si mesmo e aos outros.

No plano posterior à mulher, à sua frente, um banquinho em formato de “V”, lembra a forte presença masculina como guardião das ações femininas; o seu formato sugere aconchego e descanso das partes pudendas do homem após seu cansativo dia de trabalho.

A porta aberta é um convite para entrar na obra e ao mundo da alquimia, espaço sagrado onde se guardam as amizades e o sabor degustativo de mais um dia de trabalho.

A galinha e o filhote postados à soleira da porta simbolizam o poder do ato criativo em toda a sua extensão: do animal ao homem e vice-versa.

O espaço além da porta nos leva para o exterior da cozinha como um convite para conhecer o sol iluminando a vida. As árvores ali expostas apontam para a simbologia da vida, da reprodução e da ascensão da terra para o céu.

A aurora que penetra a cozinha por essa porta é representada pela coloração palha que investe sobre o escuro; ela nos remete à alegria de um novo despertar e anuncia o desabrochar para novas colheitas.

A terra vista pela porta nos faz ver a função maternal: dá e rouba a vida; ela é a fecundidade, a regeneração, a passividade, pois permite ser pisada, mas é ativa e dominante porque o homem precisa dela para se alimentar.

O fogão é o lugar sagrado onde se purificam os alimentos. A sua fumaça é a comunhão entre a terra e o céu, uma espécie de diálogo entre as entidades materiais e espirituais. Os objetos que servem ao cozimento dos alimentos guardam o poder de recriar as energias do homem e retribuir-lhe o sabor de sua colheita.

As três aberturas acima do fogão, onde a luz atravessa, nos remetem à santíssima trindade como evocação da religiosidade própria do homem do campo. Também nos apontam as três estações de luz: primavera, verão e outono em contraposição ao inverno.

As rupturas das paredes nos levam a associar que é uma construção de pau a pique e elas simbolizam a capacidade do homem em domar o tempo, desde as cavernas até hoje, a pobreza e a infelicidade para passar para outro campo existencial.

As espigas sobre o fogão simbolizam a prosperidade e a carne é o alimento purificado e abençoado. O carvão é o fogo oculto. É a energia oculta dentro do

homem que nos revela a alquimia de transformar o negro em vermelho, aquece e ilumina sem fazer barulho.

O telhado é a cabeça desse espaço. É o espírito ou controle da consciência humana. É a proteção do homem depois de suas labutas ao sol e é o fechamento contra o medo e a escuridão da noite. Ele protege o homem das trevas e malefícios de seu pernoite.

A varinha de pescar sobre o fogão e sob esse telhado nos lembra as atividades de lazer do homem do campo em sua simplicidade nos dias de descanso; ainda nos lembra a paciência e aperfeiçoamento do espírito.

A espécie de coador, em forma triangular, nos aponta para a arte de purificar. É o espaço onde se colocam as impurezas para comungar um espírito puro.

Os objetos que preenchem o espaço contêm, em sua maioria, a forma cilíndrica ou circular simbolizando o cotidiano do homem na sua relação com seu trabalho e seu mundo: sempre igual, dias e noites repetidas.

O forno guarda o significado de ancestralidade: das artes do fogo, à era da cerâmica e à do ferro. Portanto, é símbolo de renascimentos. Ele lembra o espaço embrionário para nova vida. É como o útero materno que fecunda a vida e está sempre pronto para fornecer alimento.

A cozinha é o local das alquimias, das transformações psíquicas; é local das transformações interiores, pois é aí que se dão as trocas dos desejos, das palavras, da amizade; é o local de aconchego, de cuidados, de alimentação e de boa recepção.

A casa como um todo simboliza um templo de descanso. É onde o homem restabelece suas forças para novos enfrentamentos. É o acolhimento representado pela figura feminina e local do diálogo íntimo.

Mas qual o potencial dessa obra que nos revela aspectos do modo de vida caipira? Ao confrontarmos os aspectos da obra analisada com a literatura específica podemos inferir que a obra vem como testemunha desse ambiente caipira. No entanto, a imagem da mulher não se aproxima de outras retratadas em obras do mesmo artista. A imagem da mulher é frágil, quase angelical e paira em meio à luz.

A tela retrata uma cozinha caipira e guarda vínculos com a obra realista de Coubert, “Peneiradora de Trigo” (1854). Observemos as duas obras (figura 22).



Figura nº. 22 - “Peneiradora de trigo” / “Cozinha Caipira”

Vamos a alguns aspectos dessa tendência nas artes plásticas. Segundo Fer (1998, p. 9), “Escola de Paris” foi a denominação para um agrupamento de pintores que trabalhavam de modo informal e naturalista. Tal denominação foi cunhada nos anos 20, do século passado, mas se aplicou retrospectivamente. Entre esses pintores, segundo o mesmo autor (1998, p. 13), alguns se ocupavam de detalhes locais e simplicidade rústica, enquanto outros faziam referências à história da arte, citação de fontes clássicas, alegorias, artifícios conscientes e associações com a erudição e a sofisticação. Em algumas obras, para Fer (1998, p. 10-2), baseadas na observação, motivos rústicos e cores da terra se apresentavam, enquanto outras eram veiculadoras de calor, intuição e realismo, sendo que incorporavam um conjunto de virtudes, como o amor e o respeito pela natureza, bem como uma abordagem intuitiva e sensual baseada em sentimento, honestidade, franqueza e inocência.

Assim é possível que a ambiência caipira exibida na obra se deva também aos aspectos do naturalismo que o pintor Almeida Júnior transportou para o seu ambiente, tais como a temática, o jogo de cores, os contornos dos objetos não tão bem delineados, uma vez que se esboçam com a luz do sol, ou a luz natural que adentra o ambiente.

Gustave Courbet (1819 - 1877), por sua vez, foi um pintor francês pertencente à escola realista. Entre as suas obras, há pinturas de paisagens campestres e marítimas, frutos da observação direta.

O realismo, tendência cujo nome foi dado por Courbet, segundo Gombrich (1999, p. 508), promoveu uma revolução no que concerne, principalmente, à

temática. Antes a questão da forma e do tom também sofreram transformações, pois vários artistas tentavam buscar outras formas – que não as dos modelos gregos –, bem como a luz natural. “Nas academias, ainda era preponderante a ideia de que pinturas dignas devem representar personagens dignos, e de que trabalhadores e camponeses fornecem temas adequados somente para cenas de *genre*” (GOMBRICH, 1999, p. 508) –, na tradição dos holandeses.

Entre os artistas desse período, o autor destaca obras de Jean-Francois Millet (1814-75), que estendeu a concepção realista das paisagens às figuras. Ele pintou cenas da vida camponesa tal como ela realmente era, pintava homens e mulheres trabalhando no campo, o que era revolucionário, pois os camponeses antes eram representados como labregos ridículos, tal como Bruegel os pintara.

Segundo Gombrich, Courbet almejava representar o mundo tal como o via e pretendia que suas obras fossem “contra as convenções aceitas de seu tempo, ‘chocassem a burguesia’ para obrigá-la a sair da complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil dos clichês tradicionais” (1999, p. 511). No entanto, mesmo se valendo de pinceladas espontâneas, o pintor não deixou de lado os aspectos estéticos do que observava. Isto pode ser visto na peneiradora de trigo, na obra com mesmo título.

A mesma atmosfera se constrói em torno da imagem da mulher que olha atentamente para a peneira com grãos, na cozinha caipira. No entanto, a imagem da mulher, na tela de Almeida Júnior, causa estranheza na cozinha forte e rústica. Talvez o olhar do pintor se mesclou ao de Courbet, o que levou a representar a mulher de modo diferenciado das outras de “O Violeiro” e “Nhá Chica”, como exemplos.

Mas assim significa a cozinha caipira...numa linguagem bem própria da cultura caipira.

4.3 - Cozinha Caipira

Durce Gonçalves Sanches

O rosto da madrugada escancara a porta
Da casinha lá no distante sapuá.
Um filete d'ouro ilumina o entorno
Do velho fogão p'ramode iluminá,
De mansinho, a lenha se queimando,

Fazendo rima co'a viola a ponteá.
 E o braseiro, de beijos vermelhos,
 Estala os lábios de fogo na prosa
 Co'a muié ali naquele braseiro,
 De mãos ligeiras e face de rosa,
 Na panela de barro a espertá
 O toucinho gordo do fumeiro,
 Inté o danado resolvê pururucá.
 Depois o feijão cai ali na dança
 Cum fiapico de doce esperança
 De que logo comece a burbuiá.
 E a cabocla, na paixão de ser caipira,
 Separa a mandioca, farinha e cambuquira,
 Um bom gorpe de velha geribita
 Pra coisa fica mais espedita
 E seu manso caboclo s'atichá.
 A manhã passa assim ligeira,
 A tarde desmaia na cumieira
 E a noite começa a negaceá
 Inté tudo de novo começá.
 (p. 159 – CF)

Vamos aos detalhes da obra “Nhá Chica” que nos aproximam do modo de vida do caipira tendo agora, como foco, a figura feminina.

4.4 - A mulher caipira

Uma das obras de Almeida Júnior que contemplamos ainda em nossas análises a respeito de um possível contexto caipira é “Nhá Chica” (figura nº. 23).

Ela ilustra bem a figura de uma mulher personificando uma cultura híbrida, marcada pelos traços que o pintor toma da modelo, uma mulher de seu contexto de vida e que se conforma também aos moldes dados por Gilberto Freyre (2004), quando ele trata da formação de uma sociedade agrária na nossa América Tropical.

A tela reproduzida do original marca apenas a sua data de nascimento: 1895. É pintada a óleo e não traz as dimensões em que foi feita.

Diante dela tela, vamos a uma leitura apoiada na visão peirceana, nos seguintes percursos:

4.4.1 - As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo

Valendo-se do jogo claro/escuro o pintor mescla pontos em tom pastel e marrom claro em contraste com pinceladas em ocre e em fumê ou negrume.

Um feixe de luz, vindo da direção leste, marca o rosto da personagem que se posta como modelo. Pinceladas em negro ou cor de betume, marcam alguns pontos dessa tela. As cores se contrastam, sendo mais escuro embaixo e mais claro em cima e nas partes laterais da personagem.

Pinceladas carregadas de tinta escura dão profundidade ao ambiente interno, em contraste com pinceladas mais claras que marcam o ponto axial da tela, cuja figura é a mulher. E a coloração em marrom claro, quase canela, marca o batente da janela em seu lado esquerdo. A parede anterior à figura humana está sombreada em escuro, com algumas rajadas de tom arroxeadado que indicam a ação da luz no ambiente interno e dão um sentido de profundidade.



Figura nº. 23 - Nhá Chica

Algumas pinceladas de baixo para cima, em mistura de cores que vão de um preto a um acinzentado e deste ao esverdeado com algumas manchas em marrom marcam os espaços lateral e frontal da personagem.

Com pinceladas em arabescos, da esquerda para a direita há o registro da mistura de cores que vai do acinzentado ao verde com manchas discretas em pastel ou palha, marcando assim o espaço externo à figura humana que se posta à janela.

O pastel claro incide sobre o rosto e parte do corpo da mulher abrindo uma espécie de clarão que nos sugere ter o objetivo de trazer para a tela a luz externa em contraste com a interna.

Portanto, com essas observações, nos asseveramos de que há sempre um domínio do claro-escuro, ou luz e sombra sobre a tela trazendo-nos uma cromaticidade que faz realçar a figura humana na sua pose para o pintor.

4.4.2 - A vez da observação

Diante dessa tela nos prendemos a diversos pontos que nos remetem a reconhecê-los. Assim notamos uma janela, pela qual entra um feixe de luz que se projeta sobre o rosto e parte do corpo de uma figura feminina. Postada à janela essa figura demarca o ponto axial da obra. Na parte fronteira à mulher aparece uma peça um tanto escurecida pelo negrume das tintas, uma vasilha que parece ser de ágata, possivelmente uma cafeteira.

A janela marcada pelo tom negro do lado direito fronteiro à mulher e marrom claro do lado esquerdo sugere dois espaços: o externo e o interno.

No espaço externo notamos a presença de uma coloração mista que vai se modificando, de um tom marrom na parte de baixo para pinceladas esverdeadas mais acima, formando uma cerca. Tal imagem se faz graças à técnica dos pincéis que deslizam de baixo para cima, alternando as cores mais escuras com os tons mais claros do esverdeado. Aparece também uma vegetação predominando o espaço externo.

Três batentes, sendo dois laterais em posição vertical e um abaixo em posição horizontal desenhando a suposta janela, sendo o batente à direita mais escuro em contraste com o da esquerda num tom marrom mais claro.

Sobre o batente de baixo a mulher descansa a mão direita marcada por uma coloração mais escura em relação ao resto do corpo. Do lado direito dessa mão,

com uma técnica de escurecimento, aparece um utensílio, com uma espécie de asa, possivelmente uma cafeteira ou chocolateira.

Um azul claro demarca o espaço exterior, ao fundo da tela. O céu com leves arabescos em branco, céu azulado com nuvens.

O espaço interno, possivelmente de uma cozinha, onde figura à janela uma mulher que está em pé, ocupando com seu avolumado corpo quase todo o espaço. Seu torso fica mais em evidência que o resto do corpo que se projeta na obra até a metade da parte inferior, deixando-nos ver apenas seus braços, o rosto e o colo com um tipo de cordão circundando-o. O braço direito está estendido para a janela onde, no batente, descansa, enquanto com o braço esquerdo sustenta na boca um cachimbo de cano longo, formando uma espécie de triângulo entre esse braço e o corpo. Suas vestes conjugam o tom pastel e o marrom quase ocre, com a blusa e a saia, respectivamente.

O título da obra que aparece, quer o observador esteja diante da obra original ou de uma reprodução exibida em uma mídia impressa, ou em livros, ou na tela do computador, provavelmente, nos reporta à imagem de uma mulher com as especificidades já descritas. Colabora, portanto, para estabelecermos conexões com os objetos a que se reportam.

4.4.3 - A análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora

Entre a luz e a obscuridade existem gradações tonais que definem a dimensão da obra. A claridade e a obscuridade nos levam a perceber o ambiente interno de uma casa, o que nos sugere ser um cômodo simples, ou apenas uma cozinha.

A luz que inunda a tela marca o rosto e torso de uma figura feminina postada diante da abertura de uma janela em forma retangular. As cores escuras nos sugerem a solidão da personagem à espera de alguém. Seu olhar voltado para o exterior da janela revela-nos a possível sensação de passividade na certeza de que alguém virá. Essa luz parece-nos vinda do leste, o que indica um começo de entardecer. Ela simboliza a força e o poder da natureza sobre o homem e a capacidade de transmutar tudo. A luz também se reporta à obscuridade para nos revelar os valores complementares ou alternantes de uma vida em evolução. A luminosidade é a pureza, a singeleza, a regeneração, a salvação; ela é a felicidade

diante das coisas mais simples como nos sugere a personagem nesse ponto axial da tela. É o *fiat lux* emitido pelo criador, portanto, a vida.

Em contraste com as cores pastel e marrom claro existe uma boa parte da tela em fumê ou quase negro, a qual sugere o ambiente interno que nos leva a observar do lado externo uma claridade efetiva. A cor escura só se denuncia por causa da luz que inunda a tela. O escuro passa a ser o fundo e essa coloração se submete ao claro para tornar evidente a figura feminina que domina o espaço central da tela. Logo, não se pode observar a luz senão pela submissão às trevas. O escuro nos sugere a solidão do ambiente em que está o personagem e nos remete ao estado primitivo do homem, a seus impulsos agressivos; mas sugere mansidão e bondade. Revela-nos também o lado sombrio de uma personalidade que se deve submeter às mudanças. O negro é o acolhimento, a sombra.

Ao fundo da tela há o reflexo da luz sobre o negro projetando uma espécie de clarão com nuances de violeta o que nos remete à abertura de um espaço para a receptividade de quem espera aquele que deve chegar. Essa cor é a da temperança, da lucidez, da ação refletida, do equilíbrio entre o céu e a terra; é a paixão guardada e a inteligência em saber guardar; é o amor e a sabedoria em mantê-lo.

O marrom também é predominante na tela. Cor que nos remete ao sentido de maturidade e às nuances pela qual passa a terra. Na pele da mulher, sugere uma etnia bugre ou cabocla, conforme temos notícia sobre a cor da pele dessas raças miscigenadas na gema de “uma civilização ibérica que se impôs sobre o território brasileiro”, nos dizeres de Darcy Ribeiro (2006, p. 336).

A janela apresenta apenas o batente inferior sobre o qual a mulher descansa sua mão direita. A sua coloração em marrom que vai do escuro para o claro, obedecendo a direção de baixo para o alto, sugere a cor natural da madeira que foi usada na construção da janela. A madeira, por sua vez, relaciona-se com a materialidade das coisas, a sua matéria prima. Simboliza segurança enquanto protege o espaço e é renovação enquanto simbolismo da energia das florestas. Leva-nos a pensar sobre o hábito dos nossos caboclos se utilizarem de galhos e troncos das árvores para edificar suas casas ou simplesmente suas choças.

Sobre o batente da janela repousa uma espécie de jarro ou cafeteira com um cabo de ágata, material usado pelos europeus no lugar da porcelana quando de uso cotidiano. A jarra simboliza a fonte da vida física e intelectual. Nas tradições

indígenas ela guarda o mel, doçura dos deuses e dos humanos; era feita em barro trabalhado artesanalmente. Ainda segundo Chevalier (2008, p. 515), “a jarra é um símbolo muito usado na Índia”, por isso acredita-se que os portugueses assimilaram o seu uso a partir de suas viagens e a trouxeram para Portugal onde a confeccionaram em materiais diferenciados conforme a direção de seu uso. Depois a trouxeram para o Brasil que se moldou ou se remoldou no contato com os artefatos indígenas. Essa peça talvez fosse reproduzida em ágata e posteriormente em lata ou flandres que, segundo nos parece, é a jarra que está exposta no batente da janela, frontalmente à mulher, mais para o lado direito da mesma e na coloração escuro, ou preto.

Consideramos ainda a possibilidade de que o período em que viveu o pintor Almeida Júnior foi de grandes transformações e que incidiram também sobre os artefatos domésticos, pois segundo Setúbal (2005, p. 28), “os traços comportamentais vindos do passado indígena, do período sertanista e dos tempos áureos do açúcar foram justapostos ou mesclados ao intenso processo de europeização dos costumes...”. E dessa constatação vemos a facilidade com que os produtos europeus chegaram até nós, assim bem como a sua difusão se deve ao uso do chá e do café nas elites paulistas.

Do lado de fora da janela aparece uma paisagem tipicamente rural envolta por uma cerca onde predomina a coloração esverdeada aparentando alguns dormentes de madeira na posição vertical amarrados a um pau que se estende horizontalmente. Parece uma cerca e o cuidado em zelar pelo local onde se instala a casa, demarcando assim um espaço sagrado. É este o símbolo da reserva sagrada, do local proibido a todos, menos aos familiares ou amigos. O recinto-domínio simboliza o ser interior; é considerado o lugar sagrado das visitas e da moradia divina; é a cela da alma e é também símbolo da intimidade da qual cada homem é o senhor absoluto e onde só entra quem ele escolhe e confia. Temos aí uma das representações da cultura de origem céltica, pois que os celtas é que demarcavam um recinto para definir como espaço de domínio e circularidade. Mais uma vez nos remetemos à questão das origens étnicas envolvidas por uma ampla miscigenação que contaminou a formação o nosso território brasileiro.

Do lado de fora da cerca em coloração verde-acinzentada, com movimentos do pincel da esquerda para a direita formando tufos, há a sugestão de uma vegetação cortada por um caminho marcado com pinceladas mais claras sobre o

escuro. Esse espaço sugere ser uma roça cortada por uma espécie de carreiro por onde passam os homens e os animais.

A personagem que se coloca defronte à janela parece-nos estar aguardando alguém e a sua postura nos revela um olhar distante, alongando-se para o infinito. Ela traz à boca uma espécie de cachimbo com um cano longo que, conforme nos lembra Saint Hilaire (1976, p. 238- 9), também era usado pelas índias nas cercanias de Itu, lá pelos caminhos que levam a Cabreúva: “elas passavam a tarde a conversar, a rir, a beber e a fumar em compridos cachimbos de cerca de três pés, muito usado pelas mulheres da região...”. Talvez essa peça fosse feita de barro e o cano em madeira perfurada para ativar as baforadas. Acreditamos ser esse um artefato indígena usado pelos nossos caboclos em constante contato com alguns costumes dos nossos silvícolas.

O cachimbo é o emblema do sagrado ou remédio que serve a cada momento que surge algum assunto sério ou de importância vital. Uma espécie de instrumento de paz nas relações humanas. È o símbolo místico de união do homem com a natureza, da passividade na solução dos problemas. E pelo que nos parece, a mulher que se coloca à janela aguarda com essa mística de passividade alguém que deve vir. A fumaça é a imagem das relações entre o céu e a terra, entre o que está presente e o devir.

O braço esquerdo da personagem, encostado ao seu tronco, sustenta o cachimbo levado à boca, formando assim um triângulo, cujo simbolismo abrange o do número três que se relaciona com a divindade, a harmonia e a proporção; liga-se também ao sol e ao milho, segundo a tradição dos maias e ele representa duas vezes a fecundidade. É o símbolo do fogo e do coração que pulsa.

Pela posição que o braço esquerdo toma em relação ao corpo, está protegendo a parte do coração, ligado assim ao simbolismo dos sentimentos humanos guardados com respeito.

O braço direito estende-se ao lado do corpo em direção à janela onde repousa a mão. Esse é o símbolo da força, do poder, da proteção e do socorro concedido. É a justiça; assim como apóia, pode infligir castigos.

A coloração de ambos os braços reflete um bronzeado característico da pele do nosso índio e da miscigenação cabocla dos nossos caipiras. Uma sombra mais escura domina o braço direito na altura da mão sugerindo-nos a sombra do ambiente interno. Essa coloração é adquirida pelas pinceladas de tinta fumê e, com

algumas ondulações que os pincéis marcam, percebemos veias grossas na mão dessa mulher, uma perfeita roceira, afetada pelo trabalho rústico a que se sujeita.

O rosto da personagem tem marcas que refletem uma pele sofrida, sujeita ao sol, mostrando-se mais escura na lateral direita graças às pinceladas em marrom ou pastel escuro, clareando no rosto à medida que recebe a luz advinda do espaço exterior. Uma pincelada forte de tinta marrom marca a sobrancelha direita e algumas pinceladas no lado direito do nariz marcam o grotesco de um sulco ou ruga.. Um nariz um tanto alongado deixa-nos ver uma mulher, talvez, com marca de descendência árabe ou espanhola, conforme nos lembra a teoria sobre nossas origens ibéricas. O seu olho direito espreita o infinito ao longo de um caminho que se faz pelo espírito da espera e expectativa da visita.

Tanto o nariz como o olho da personagem nos remete ao sentido de clarividência, de perspicácia, de discernimento ligado mais ao intuitivo do que ao racional.

O olhar não só revela quem olha, mas também quem está sendo olhado, mesmo do lado oculto. Fica-nos a ideia de que alguém está sendo espreitado ou esperado. É o olhar simbólico do criador sobre a criatura; de quem ama para quem é amado. O olhar é o símbolo da revelação. E a personagem à janela nos revela uma mulher simples, do campo à espera de alguém para comungar o alimento que está na jarra e as ideias que se ocultam no coração. Servir o café em jarra é um costume próprio dos habitantes da zona rural que conviveram com alguns costumes europeus quando usavam bules de porcelana ou jarras de cristal e, por não disporem dessa sofisticação, substituem-na pelos elementos que a própria rusticidade oferece.

Na parte superior e frontal ao tórax, na altura quase do pescoço desnudo, uma espécie de cordão circulando o pescoço esconde-se, talvez, uma espécie de medalha ou bentinho, conforme hábito de nossos caboclos, que envolve a religiosidade permanente entre os nossos caipiras, uma espécie também de misticismo adquirido dos negros nas suas práticas de exorcismo. Também se relaciona com a bênção ou transferência da força divina para a humana. Aproximar-se do santo é a maneira mais elevada de ganhar energia cósmica.

Cabe-nos lembrar que as influências mais pertinentes que determinaram a formação da nossa cultura caipira são as ibéricas, depois as africanas, em seguida, as indígenas, o que nos leva a recorrer aos mouros da Península Ibérica que

dominaram com suas práticas e costumes a cultura portuguesa e, portanto, o uso de objetos religiosos talvez remonte a essas tradições.

A orelha direita está desnuda por causa do cabelo preso como um coque à moda espanhola. Ela significa atenção e disponibilidade à comunicação. Simboliza obediência à palavra divina, referindo-nos ao sentido pleno de conhecer e aceitar como ocorreu na anunciação pelo anjo à Maria.

Quanto ao cabelo, é de coloração escura, preto à semelhança do cabelo de nossas negras e liso como o das índias. Sugere-nos uma mescla de raças, o que supomos mais uma vez, traços híbridos, desde a origem ibérica até as duas raças citadas.

O pintor nos oferece também o modo de trajar e os tipos de tecidos usados pela mulher que se supõe seja do seu contexto de vivência nos finais do século XIX. Assim temos uma blusa de decote arredondado, em cor palha, sugerindo-nos ser de algodãozinho ou opala lisa; algumas pinceladas mais escuras na altura que separa o peito da barriga marcam um leve franzido da blusa e da saia. Temos a impressão que sobre a saia há um avental superposto, não ficando, no entanto, nítida essa visão devido à coloração ser semelhante entre as duas peças. Ainda em relação à blusa, temos a afirmar que apresenta um decote bastante ousado e nos sugere ser um decote camponês, que conforme O'Hara (1992, p. 95) foi introduzido nos finais do século XIX e início do XX e era considerado popular tanto em vestidos como em blusas para atender às exigências do nosso clima tropical. A cor clara da blusa contrasta com a coloração bronzeada da pele da suposta caipirona, resultado da mestiçagem, ou cultura híbrida, enfatizada por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (2004, p. 447) conforme já citamos anteriormente, e mesmo a aparente afirmação de Saint Hilaire (1976) ao se referir às índias habitantes das cercanias de Itu, no século XIX.

A saia marrom nos remete à proximidade com a terra e à sua coloração. O modelo da mesma sugere ser franzida levemente no cós à altura da cintura de maneira a criar pregas suaves. Segundo O'Hara (1992, p. 239) essa peça é parte do vestuário camponês e pensa-se que tenha sua origem no Tirol, na Áustria. O seu uso foi difundido em Portugal e trazido para o Brasil por meio das mulheres da corte portuguesa que em contato com as mulheres mais simples na relação do trabalho dessas com suas amas tenham difundido o modelo europeu.

O avental, por sua vez, pode estar associado às vestes da mulher e é o emblema do trabalho e do cuidado. Ele tem um triplo simbolismo: a dedicação da pessoa ao trabalho, o pertencer ao meio do trabalho e a proteção contra os riscos do trabalho.

O tipo feminino apresentado pelo pintor, para concluir essa análise, nos revela as qualidades de uma mulher simples, um tanto grosseira, tipo de mulher que pita, cospe no chão e é “pau para toda obra”, conforme nos sugere Vicente de Azevedo (1985), ao se referir à mulher que serviu de modelo vivo a Almeida Júnior, personagem de seu contexto de vida. Ela é a personagem da cozinha da roça de José Firmino, um dos amigos do pintor, morador da zona rural de Itu. Portanto a obra nos leva a crer que se trata de Nhá Chica, enquanto resultado dessa etnia híbrida que fortemente contamina o nosso caipira paulista.

4.5 - O homem caipira nos momentos de descanso

Direcionamos a nossa análise aos ângulos propostos.

4.5.1 - As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo

A obra sob o foco da nossa análise é o Caipira Picando Fumo, do mesmo Almeida Júnior, um óleo sobre tela, nas dimensões de 0,70 X 0, 50, datada de 1893, cuja pintura marca uma série de tonalidades de bege, do pastel, do marrom claro ao escuro, apresentando leves traços em ocre em alguns espaços. Além dessas cores dominantes também aparecem algumas “manchas” de coloração acinzentada, quase fumê, na lateral direita e inferior da tela. Também na lateral direita aparece um negro mais acentuado com interferência de algumas impressões de cor ocre avermelhado.

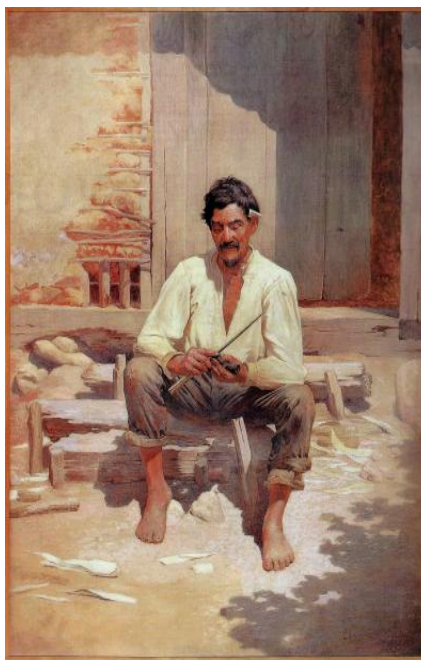


Figura nº. 24 – Caipira Picando Fumo / Pinacoteca do Estado de São Paulo

O tom pastel - branco amarelado -, marca a camisa do personagem que aparece no ponto axial da tela, enquanto um tom bege, quase marrom, reveste as partes superiores da sua calça. Também uma coloração mais escura, que se aproxima do acinzentado, marca a parte inferior das pernas para sugerir a sombra sobre o solo deixada pelos membros inferiores do suposto caipira e ainda a sombra do banco onde está sentado.

As pinceladas na parte inferior da tela são “chumaços” em marrom forte e em outras partes da tela há algumas marcas em vai-e-vem do pincel com tintas em marrom claro e bege, que marcam o entorno onde aparecem a personagem e a casa que preenche o fundo da tela.

Os traços em borrão escuro na parte superior da tela, na sua lateral direita, sugerem marcas de uma sombra que supomos ser de uma árvore amparando o espaço contra o sol.

Uma luz, ou clarão, projeta-se sobre a figura humana, fazendo ressaltar a coloração de seu rosto, mostrando uma pele grosseira. O preto é usado para demarcar bem os cabelos, as sobrancelhas, o bigode e um ralo cavanhaque.

As demais marcas do pincel oferecem-nos alguns traços em marrom, ocre, pastel e o branco amarelado.

Algumas pinceladas a esmo denotam uma coloração imprecisa, mas que sempre se aproxima das cores citadas. As marcas mais objetivas se baseiam em luz/ sombra ou no jogo claro/escuro.

4.5.2 - A vez da observação

Na data e dimensões já citadas, a obra oferece-nos uma espécie de fotografia, cujos *puncta* nos levam a uma observação mais atenta. À primeira vista, os traços de uma figura humana sentada sobre um suposto degrau de madeira, abaixo da soleira da porta que constitui o plano de fundo. Seus trajes são marcados pela coloração clara para a camisa e escuro para as calças. A marca de uma peça íntima, sob as calças dobradas à canela, é marcada por uma coloração mais clara que a das calças.

O referido personagem está descalço, exibindo uma coloração avermelhada nos pés, nas partes expostas das pernas, nas mãos, no rosto e no peito que pode ser visto pela abertura da camisa. Um quase bronze avermelhado acentua as marcas de uma suposta rusticidade na pele do rosto e faz sobressair o preto dos cabelos, do bigode e da rala barba em forma de cavanhaque.

As mãos sustentam uma espécie de faquinha direcionada para um tolete de fumo de corda. Suas unhas exibem um contorno marcado pela coloração da terra, evidenciando uma sintonia com a cor do fumo. Sustentada pela orelha esquerda está a palha afinada para a composição de um cigarro.

O olhar do “picador de fumo” está voltado para baixo e para o gesto que ele próprio impõe ao ato de picar o fumo, à faca e ao fumo. Seus ombros parecem relaxados conforme sua posição de postar os braços sobre as pernas como um apoio que nos leva à observação de um estado de mansidão e absorção do movimento e entorno que o rodeia.

Alguns paus ou troncos de madeira aparecem sugerindo degraus que compõem uma escada de acesso a casa. Entre esse plano de fundo e de frente, ou espaço posterior, está o homem sentado em uma das partes da escada - o centro –, fazendo-nos observar uma tora de madeira envelhecida pelo tempo e pela exposição ao relento, assim como outras partes dessa escada feita em pedaços irregulares de troncos sustentados por outros diferentes tamanhos de paus fincados ao solo.

A casa do plano de fundo da tela apresenta suas paredes desgastadas e nos mostram vários paus grossos em posição vertical e recobertos parcialmente com barro, algumas varas, galhos finos de árvores e levemente encurvados, estão amarradas a eles, oferecendo-nos uma tessitura que nos sugere uma construção de pau-a-pique. Os blocos de barro que formatam esse tipo de construção são representados por amontoados ou porções que se encurvam, sem muita simetria e que parecem se romperem mesmo antes do ponto final da constituição da parede frontal.

Uma porta entreaberta marca o espaço esquerdo da parede com a sugerir a entrada pela qual se adentra a esse imóvel. É feita em madeira envelhecida e sustenta uma chave, espécie de aldrava usada tanto para abrir quanto para anunciar a chegada de alguém.

A pintura retrata, portanto, um homem no seu ambiente. Apresenta a sua morada. Para reforçar este caráter de existente e com características bem específicas, vem o título da obra: “Caipira picando fumo”. Assim, o homem nos reporta ao habitante da zona rural em uma de suas tarefas cotidianas, a de picar fumo e fazer o seu cigarro de palha. Ela registra. Isto se considerarmos que o leitor está diante da pintura no local onde está exposto, pois as dimensões do quadro permitem que o leitor sinta-se diante do picador de fumo, em tamanho real. Não há ambigüidade referencial. A imagem retratada é a de um caipira picando fumo, o que é reforçado pelo título da obra.

Mas há muitas reproduções desta obra em livros, na internet e em outras mídias. O nível de percepção dos aspectos qualitativos da pintura sofre prejuízos diante das transformações que essas mídias nela imprimem. No entanto, são modos diferenciados de apresentação da pintura. Na nossa análise tomamos uma reprodução.

4.5.3 - A análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora

Ao tomarmos a obra como um todo, vamos observar uma distribuição de cores que marcam esse espaço como sendo um lugar rústico, simples onde predomina a figura humana na sua passividade, quase em estado letárgico tal a sua configuração com a despreocupação e certo *laissez-faire* ao deparar-se com as

obrigações que o entorno exige. Essa é uma postura que nos leva a aceitar alguns aspectos da crítica de alguns autores, como Monteiro Lobato, quando nos fala do nosso caipira na sua mansidão de ser.

Os pés da figura humana se assentam sobre o solo displicentemente, mostrando-nos sua simplicidade e descuido pessoal marcados pelo fato de estarem descalços. Os dedões, ou artelhos maiores, regulam a posição dos pés, deixando-nos crer na sua ligação umbilical com a terra, como se fossem uma coisa só. O fato de estar descalço sugere certa intimidade com a terra, elemento feminino, ou ainda uma relação amistosa com o ambiente em que vive.

As vestes do homem se limitam à camisa, calças e, supostamente, as ceroulas que aparecem à mostra sob as pernas das calças, pois que estas estão dobradas até a altura da canela. A coloração mais clara, em pastel, ou branca encardido da camisa sugere-nos ser costume da época, pois a referida obra data de 1893. Essa peça reveste-se da simbologia da masculinidade, mas também se reporta ao cuidado com o corpo, sendo esta forma de protegê-lo das intempéries. É sua segunda pele.

As calças que veste o personagem, arregaçadas ao meio das pernas, levam-nos a afirmar sobre o clima quente em que vive, supostamente um ambiente tropical. É uma peça de uso externo que seja de algodãozinho grosseiro, mais espesso que o da camisa, lembrando-nos o que Antonio Candido (1992, p. 32) observou quanto ao uso das roupas do nosso caipira. “Os roceiros vestiam pano de algodão mais grosso” e acrescenta ainda que “o vestuário dos homens compunha-se unicamente de calça e camisa”. Esse modo pode vir como certo recato se nos reportarmos ao costumes indígenas, que também deram origem à mestiçagem dos nossos caipiras.

Nos assevera: “Não poucos vestiam ceroulas amplas e curtas que deixavam as pernas nuas do joelho para baixo” (ibidem). Essa sutileza de usar as ceroulas compridas, conforme nos mostra Almeida Júnior em sua obra, talvez remeta à época em que o pudor e a vergonha deveriam ser protegidas como forma de patentear o poder da masculinidade. Este também é supostamente um hábito europeu trazido, principalmente, pelos portugueses.

A camisa com mangas compridas protege do sol. Por estar aberta até à altura do peito, sugere uma certa liberdade na sua convivência com o meio e também indica que o calor deveria ser muito forte. A coloração clara com tom encardido, no entanto, não nos remete à sujeira, mas sim ao desgaste pelo uso, o

que contrasta com o que Cornélio Pires registra: "O traje do caboclo é repelente" (1987, p. 23), pois que um ligeiro olhar sobre a tela nos informa a singeleza de trajar roupas simples, mas não repelentes.

Na sua pose de estar ali sentado há o registro de certa passividade, despreocupação com o mundo externo a si e talvez um descanso no momento em que o sol arde, em pleno meio dia, quando o sol projeta a sombra dos seres sobre si mesmos.

As qualidades de sentimento revelam-se como calma, passividade, despreocupação, tolerância para com o clima, vistas essas pelas marcas que seu rosto nos aponta. São os olhos quase cerrados na observação do movimento lento da mão direita ao picar o fumo que está na mão esquerda e é cortado aos poucos por uma faquinha especial para depois macerá-lo.

A movimentação dada a essa atividade é percebida pela sustentação dos punhos que simbolizam a força e a habilidade humana.

A faquinha, ou punhal, relaciona-se ao princípio ativo modificando a matéria passiva e ainda nos remete ao modo do homem do campo de operar o trabalho. Também nos sugere um instrumento associado ao sacrifício como é o caso da peça usada para sacrificar os animais para a alimentação do homem, como por exemplo, os suínos e ovinos, principalmente.

O fumo picado e macerado aponta para o ritual da paciência e do preparo para a alquimia de transformar o que é inferior (o fumo) para o superior (a fumaça). Talvez tenha esse sentido ascensional que o homem do campo utiliza para cremar seus sentimentos, suas angústias e assim tornar-se um ser passivo, calmo e regenerado.

Os cabelos, fio grossos e despenteados, revelam a despreocupação e o desleixo com ele próprio, o desligar-se do material, superar o apego às pequenas coisas para, humanizando-se, espiritualizar-se.

As pinceladas que formatam as sobrancelhas, o bigode e o cavanhaque em preto, contrastam com a pele morena avermelhada ou bronzeada dando-nos a impressão de ser um caboclo nos moldes que Cornélio Pires (1987, p. 19-20) descreve: "Cabelos grossos e espetados que não tiveram contato com o pente, a barba rala, semeada no queixo aqui e ali. Pele bronzeada, azinhavrada, cor de cuia ou de cobre".

A palha estirada no intervalo entre a orelha esquerda e a cabeça aguarda o momento de receber o fumo macerado pelas mãos do nosso caipira. Ritual em que o neófito recebe um paramento para ser consagrado na simbologia do fogo que queima, mas incensa contra todos os males. Outras tantas palhas recobrem algumas partes do terreiro fazendo-nos crer que as mais finas é que são escolhidas, portanto, as melhores para a espécie de sacrifício.

O conjunto das nossas observações sobre a personagem presente na tela nos leva a associá-lo a um homem envolvido com seu meio, ou seja, um meio rural onde as tarefas requerem certa disponibilidade e despreocupação com suas próprias vestes que sofrerão o desgaste natural ao enfrentar suas atividades. O instante de lazer, este de estar picando fumo, é mais um de seus exercícios de superação que não deixa de ser corriqueiro modo de superar o cansaço que enfrenta no seu cotidiano.

A teimosia do sol sobre o ambiente revela-se no claro que se projeta na tela como uma luz advinda de cima para baixo, tomando o rosto e quase todo o corpo do “pica-fumo”. Há um contraste com algumas pinceladas de tinta mais escura que demarca um sombreado sob o assento do homem sentado sobre um tosco banco de madeira sustentado por troncos fincados no solo e dormentes estirados sobre eles, desgastados talvez por exposição contínua ao sol e à chuva. Deste modo revelam certo descuido com coisas materiais – que geralmente não são suas –, da rusticidade em que vive porque ele não precisa de luxos para superar o meio e as intempéries que enfrenta, pois, precisa ser forte e como nos assevera Euclides da Cunha, em “Os Sertões”, “antes de tudo, ele é um forte”.

A casa ao fundo da tela mostra-nos uma habitação mal cuidada. Sugerindo-nos ser de pau-a-pique pela forma como se apresenta a parede em barrote sustentado pela de varas finas, na horizontal, e troncos mais grossos, na vertical. O reboco descascado nos faz crer no desleixo que esse homem rural tem para com sua própria habitação, embora não seja ele um “Jeca” como Lobato quis caracterizar. De outra observação, notamos uma porta entreaberta sugerindo-nos um convite para entrar nessa casa e aceitar a hospitalidade do nosso caboclo e a generosidade de permitir a nossa interveniência na sua habitação como partícipes de suas coisas, de seu modo de vida.

A moradia da tela lembra-nos a “casa de caboclo”, citada por Gilberto Freyre (1959, p. 35), ao se referir à influência social do catolicismo no uso generalizado da

mandioca, do feijão, da rede e do tipo de arquitetura doméstica popular e de igreja como o “de casa popular mais simples como é o rancho, da casa do caboclo ou palhoça”.

Ao tratarmos do caipira picando fumo, no entanto, faz-se necessário observar que os pincéis de Almeida Júnior, em sua fase naturalista, denotam uma verdadeira face do homem do campo, lídima personalidade do caipira diante de todas as adversidades que o meio lhe impõe. Num jogo de luzes e cores vemos as marcas reais do homem que, sol a sol, vai ganhando o seu espírito típico de caboclo rezado por Cornélio Pires, Antonio Candido e Darcy Ribeiro em seus estudos. Portanto, opiniões distintas e até antagônicas são tidas em relação a essas duas imagens, mas aí elas estão. De um lado um caboclo manso, em atitude de contemplação à vida no seu desfiar do fumo para o cigarro de palha; de outra parte, o estereótipo de gente, mas esta foi uma imagem muito forte criada por Monteiro Lobato. Enquanto Almeida Júnior buscou uma figura do caipira no personagem vivo, autêntico, em forma presencial, Lobato foi ao encontro do símbolo caricaturesco que acabou na triangular criação de imagens como as de 1914, 1924 e 1947, ou seja, a do Jeca Tatu, do Jeca Tatuzinho e do Zé Brasil.

O pintor ituano manteve a imagem do seu caipira sem necessitar de máscara para justificar a sua arte. Em Lobato, o Jeca Tatu é a máscara que tenta desmascarar a política vigente e para isso foi preciso buscar o simulacro do caipira nessas “tatuagens” todas, querendo com isso personificar o nosso caipira. “Caipira Picando Fumo” se faz uno na intencionalidade do artista para fazer-se uno para o leitor virtual. É ele mesmo, na sua tranquilidade, ao pé da história, simples caipira sem os adjetivos imprecatórios oriundos do olhar que só a caricatura pode atrair.

Uma das realizações que justifica essa argumentação acima pode ser facilmente verificada em “Caipira Picando Fumo” (1893). Cujo modelo, conforme nos lembra Darcy Ribeiro (1995), nos remete ao despojamento e desprendimento material do nosso caipira, a sua simplicidade dando-nos a impressão de um ocioso como aparece em muitas críticas ao nosso homem do campo. Não há quem não leve essa figura para uma analogia ao famoso Jeca Tatu, criado por Lobato (1950, p. 244), a partir de um personagem vivo, que a guisa de curiosidade, encontramos em Urupês, onde assim está: “Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie”. E logo retoma Lobato (1950, p. 245), quando afirma para se referir a sua personagem:

“Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na sua realidade”, e ainda se refere a ele, pelas múltiplas facetas: “Jeca marcador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...”.

Acrescentamos ainda que esse personagem caboclo representa também um modelo vivo para Lobato, tal qual o fez Almeida Júnior ao pintar “Picando Fumo”, como inicialmente era essa obra conhecida, a qual causou muita confusão para a análise por parte dos menos advertidos de que não se trata do Jeca Tatu, mas do Quatro Pau (não é Quatro Paus), apelido dado a qualquer pessoa bastante valente e habilidosa por analogia à carta máxima do baralho no jogo de truco, era uma abreviação popular de Quatro de Paus (AZEVEDO, 1985, p. 126).

Segundo Silva (1946), o quadro “Caipira Picando Fumo” é um flagrante maravilhoso de uma realidade que o pintor tomou para ser seu modelo. Trata-se de um caipira sentado à porta de um paiol - que Azevedo, diz ser uma casa -, tendo em uma das mãos um pedaço de fumo de rolo, na outra, uma faca grosseira de cabo de osso que lhe serve para cortar ou picar fumo. Atrás da orelha aparece um pedaço de palha virgem, já preparada para recolher o fumo para pitar. Os degraus da porta onde está sentado são toscos, presos por estacas fincadas sem muito desvelo e as amarraduras de cipós na parede sugerem pau-a-pique, observação esta possível por estar sem reboco em algumas partes.

Mas ainda vamos observar o caipira na sua labuta, por meio da obra “Amolação Interrompida”.

4.6 - O caipira na labuta

A obra “Amolação Interrompida” também faz parte desse acervo especial, ou seja, o da vivência do pintor no seu contexto de vida. Relaciona-se bem de perto com os costumes do homem do campo na ótica de quem comungou a ideia de pertencimento e traz para a tela esse amor às raízes.

Seguimos, portanto, na mesma linha de análise como o fizemos anteriormente.

4.6.1 - As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo

A obra é um óleo sobre tela, nas dimensões de 2,00X140, datada de 1894. A luz que invade a tela abre-se sobre um ocre avermelhado, expandindo-se sobre todo

espaço, deixando-nos contemplar a coloração marrom forte e o tom palha sobre a figura do homem.

Algumas pinceladas na parte esquerda da tela e direita da personagem marcam como que em borrões de tinta marrom, ou chumaços, um contraste com o ocre que invade o marrom claro ou pastel mais escuro.

Pinceladas de tinta esverdeada tomam um pedaço do espaço, sobressaindo-se sobre o marrom claro e violeta; ao fundo, em grossas pinceladas, aparece um verde escuro sobre um fundo em violeta azulado. Sempre a luz e sombra são refletidas na obra do pintor.

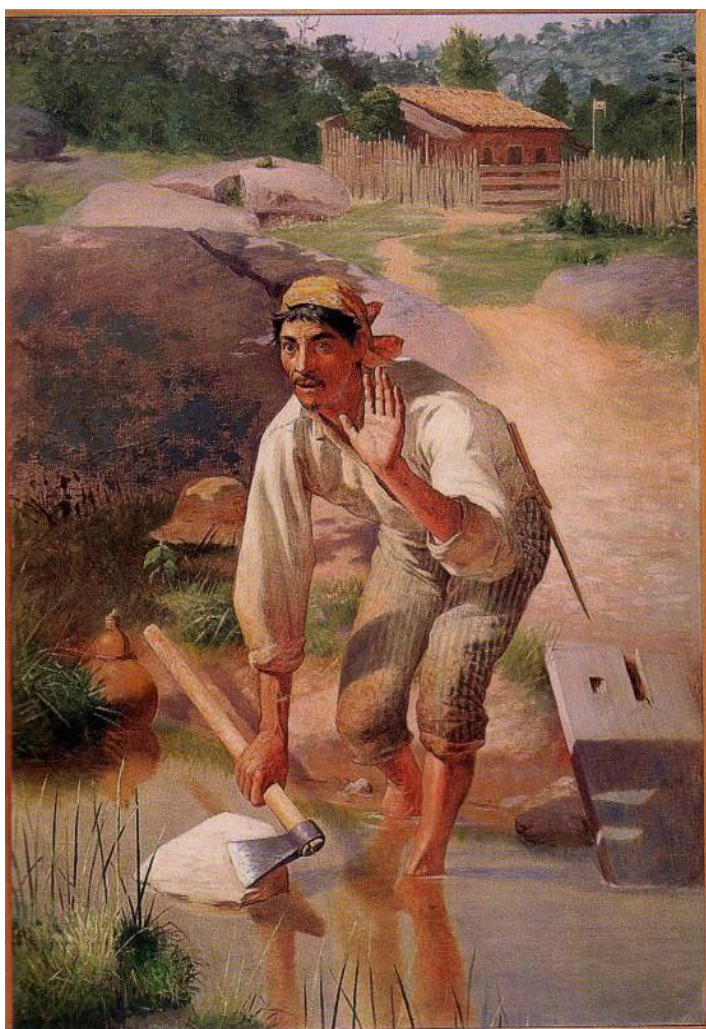


Figura nº. 25 – Amolação Interrompida

4.6.2 - A vez da observação

Na tela em observação há o registro de um homem assinalando uma espécie de cumprimento com a mão esquerda enquanto a direita segura um cabo de madeira que sustenta um machado sobre uma pedra. A sua sombra se projeta na água de um regato. Sobre o homem há um clarão de luz iluminando-o na parte superior de seu corpo.

Na parte central da tela, aproximando-se do nosso olhar, o homem, sob o nosso foco, está vestido com uma camisa cor de palha e um par de calças em listras brancas e azuis, dobradas essas na altura dos joelhos, sendo que os pés estão enterrados na água do regato. Sobre a cabeça da personagem aparece um lenço em tom palha mais escuro. Pinceladas em marrom, contaminado de ocre, marcam a pele do homem cujo cabelo negro salienta-se sob o lenço amarrado à cabeça. Com traços de pinceladas em negro há a marca das sobrancelhas, do bigode e de um ralo cavanhaque. Os seus olhos parecem estar atentos a algo ou alguém que passa. A mão esquerda aparece espalmada para uma espécie de aceno e mostra-se mais clara em relação às outras partes do corpo. Manchas em tom palha mais escura desenhavam uma sombra sob os braços e nas costas do homem.

O homem aparece com uma espécie de punhal ou faca no seu lado esquerdo atado à cintura. No seu lado direito há uma espécie de purunga ou porongo (vasilha usada para carregar água), boiando e refletindo sua sombra na água do regato e cuja coloração vai do marrom claro para o marrom escuro, de cima para baixo. Ainda na sua lateral direita, atrás do braço, há um chapéu de palha e sustentada por uma pedra, há uma tábua de lavar roupas, marcada com uma cunha.

Algumas porções de tinta espalhadas na posição lateral, atrás do homem – marrom escuro com manchas em marrom mais forte -, vem como terra remexida. Ao longo desse bloco marrom, algumas pinceladas em marrom mais escuro sugerem fios do pincel para tentar revelar uma suposta vegetação. Em toda essa lateral direita aparecem pinceladas em verde escuro e verde de outras tonalidades, como uma vegetação quase rasteira.

No fundo da tela as pinceladas em chumaços de verde se sobrepõem a um azulado do céu e fazendo sobressair-se uma casa coberta de telhas avermelhadas ou ocre. Alguns pontaletes de madeira, em vertical e em marrom mais claro, circundam a casa, uma cerca com a parte central marcada por uma porteira feita com tábuas na direção horizontal, sustentadas essas por dois moirões grosseiros

em madeira. Ao lado direito da casa ergue-se uma espécie de mastro que sustenta uma bandeira em coloração palha, com um dístico no centro, imagem de algum santo.

4.6.3 - Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora

Envolta pelo claro-escuro a tela nos oferece várias gradações de marrom que vai do mais escuro ao mais claro até atingir o tom palha ou pastel. Essas colorações nos aproximam do sentido telúrico dado à obra, pois o marrom nos leva ao embrião da terra, ou seja, a terra na sua essência e disponibilidade de se transformar diante do trabalho do homem. É uma coloração que marca quase todo espaço da tela em contraponto com o pastel que se projeta, principalmente, sobre os ombros e o resto do corpo, abrindo-se uma luz sobre o rosto e um brilho no olhar do homem que parece estar se dirigindo a alguém fora da tela numa espécie de cumprimento, pela forma da mão estirada em aceno. Assim o personagem sugere estar se projetando para além do espaço da tela, assim como pressupomos haver alguém do outro lado, em diálogo com a mesma.

A luz vinda sobre a tela nos lembra a influência da escola parisiense que talvez tenha afetado aos acadêmicos a partir do impressionismo e assim uma influência indireta levaria o pintor a ajeitar esse sistema já híbrido à luminosidade de nosso país. O foco de luz sobre a personagem parece-nos vir do leste ou oriente, lugar de origem da luz que se opõe ao oeste ou ocidente, lugar onde o sol desaparece, sugerindo-nos a materialidade versus espiritualidade, ou ainda, trabalho e descanso. Talvez isso tudo tivesse relação com a arte ou estratégia de o pintor sempre trabalhar com luz e sombra em razão de sua vivência com os modos de vida dos homens do meio rural.

O rosto bronzeado do homem, por sua vez, nos remete ao homem cuja pele sofreu o efeito do sol na pele durante seu trabalho. Ele nos leva ao desvendamento da pessoa, à evolução do homem das trevas à luz. A sua postura nos faz crer que ele está voltado para baixo, na sua faina de amolar um instrumento de trabalho e, como em um instante fotográfico, é chamado a sair da sombra para a luz, ou seja, do seu silêncio para o diálogo. O seu olhar é o *punctum* fotográfico revelador da possibilidade de haver alguém na tela comunicando-se com alguém fora dela. A luz que irradia do seu olhar mostra um estado de surpresa e ao mesmo tempo de

correspondência ao olhar de quem olha para quem está sendo olhado. Concomitante ao movimento do olhar, a mão esquerda acena um cumprimento a alguém que passa, o que nos remete à emissão talvez de um “Ó”, como o faz o nosso caipira paulista como forma de cumprimento, o que invoca Amaral (1955, p. 45) quando nos fala das generalidades fonéticas do dialeto caipira.

A posição entre o estar curvado/em pé nos remete ao estado de surpresa que a personagem representa. O seu rosto nos remete ao mistério como se quisesse nos revelar algo fora da tela. O rosto é uma simbologia de identificação e, então, temos o homem silencioso, absorvido em sua tarefa e pensamentos sendo chamado à comunicação. O olhar dele nos revela certo espanto ou surpresa ao ser autuado e tirado desse estado de solidão.

Os cabelos parecem-nos compostos de fios escuros, eriçados como os dos nossos mamelucos ou negros que representam os resquícios de uma cultura híbrida paulista.

Os cabelos significam virilidade e força, portanto podemos relacionar essa ideia ao típico exercício bruto do homem do campo nas suas tarefas e mesmo à virilidade na transmissão de uma etnia que se revela no processo de miscigenação, nos termos que Darcy Ribeiro (2006, p. 335) registra: “(...) a edificação, com gente desgarrada das tribos, de uma entidade étnica emergente que nasce umbilicalmente ligada a uma sociedade e a uma cultura exógena por ela conformada e dela dependente”.

Também os fios do bigode e a barba rala sugerem a projeção do rosto de um caboclo na configuração mestiça oriunda “dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores do sertão” (PIRES, 1987, p. 19-20). “É uma imagem da mestiçagem do português ou espanhol com as bugras ou bugres da nossa terra”.

O lenço na cabeça é o recurso utilizado pelo nosso homem do campo para amenizar o calor, secar o suor e até para moldar o cabelo que se resseca com o sol.

Leves resquícios de pinceladas revelam alguns fios de cabelo, ou pelos, no braço direito sugerindo-nos a virilidade da personagem.

Tanto a camisa quanto as calças que esse homem veste remete-nos aos costumes do homem nos seus afazeres rústicos, pois aparentam ser de algodão cru ou de material similar. As calças são listradas em branco e azul, à semelhança talvez dos tecidos usados pelos europeus quando da chegada ao Brasil. A camisa também nos sugere ser de algodão, confirmando assim o que Antonio Candido

aponta como uma descrição tomada de Vieira Bueno (1997, p.39) que diz: “os roceiros vestiam pano de algodão mais grosso, sendo o algodão colhido e fiado em casa e o pano tecido no tear dalgum tecelão vizinho”. Portanto, o vestuário assemelha-se ao que afirma Antonio Candido como sendo “unicamente calça e camisa”.

Ao lado do suposto roceiro, uma purunga ou porongo, para guardar água fresca é a vasilha feita a partir de frutos secos e ocos, de casca dura, originários da África, levando-nos a crer que é uma vasilha fruto da artesanaria africana absorvida pelos nossos caboclos e até pelos índios nas suas relações ou trocas. Ainda essa espécie de vasilha lembra-nos os objetos relacionados por Antonio Candido (1997, p. 39) quando cita: “gamela de raiz de figueira, vasilha e prato de porungaete, cuia de beber, pote de barro, colher de pau...”, entre os tantos utilizados pelos nossos roceiros.

Assim também a faquinha ou punhal à lateral esquerda, preso à cintura, pode representar mais um instrumento ou arma que compunha todo o arsenal do roceiro e ela significa o seu poder, a arma de defesa e sua hombridade.

Uma pedra marcada com pinceladas que vão do tom palha escuro e palha claro, sugerindo-nos a luz que age sobre ela, sustenta o machado empunhado pela mão direita que simula estar freando, ou interrompendo, um movimento de subida e descida, uma espécie de moto contínuo efetivado no exercício de afiar o corte da ferramenta e, portanto, a pedra bruta faz o papel passivo, enquanto o homem exerce sobre ela seu papel ativo.

O riacho é demarcado por pinceladas esparsas em palha escura, que guarda a sombra do homem em contraste com um tom palha mais claro, que nos insinua luz sobre sombra.

O riacho nos remete à fertilidade, à morte e à renovação, pois os cursos das águas nos levam a pensar na corrente da vida e da morte.

Na lateral esquerda da personagem há uma tábua sobre um seixo de pedra, sugerindo-nos a tábua que as mulheres caipiras usavam para lavar roupa à beira do rio. Manchas escuras em marrom forte contrastam com o tom palha rosado e nos trazem o velho e o novo.

Na lateral direita, além da porunga, aparece um chapéu que de acordo com a coloração palha, parece-nos também feito de palha, confeccionado pelo próprio caipira como espécie de artefato do domínio dessa cultura e como símbolo de

proteção e soberania, pois “o herói tem os pensamentos e desempenha projetos da pessoa cujo chapéu está usando” (CHEVALLIER, 2008, p. 232).

Um esparramar de tinta marrom na lateral direita da figura em pauta nos dá a ideia de terra graças a essa coloração dada ao espaço. Na parte posterior, no fundo da tela, aparece a casa enclausurada pela cerca de madeira em marrom mais claro, enquanto que a referida construção guarda um marrom próximo do ocre, levando-nos à crença de se tratar de um revestimento de barrote.

O telhado, pela coloração, parece ser de telhas de barro, o que nos leva a acreditar em certo cuidado com a habitação, contraditando ao que Cornélio Pires afirma quando se refere ao nosso caboclo: “sua casa é imunda, coberta de sapé” (1987, p. 23), o que, aliás, remete ao mesmo Cornélio Pires quando diz: “Os ribeirinhos armam sua casa barreada, rebocada e caiada no topo de uma ribeirinha (...) ou no alto de uma poética barranca de rio” (1987, p. 15).

A casa é por excelência o abrigo do homem; o telhado é a sua cabeça e espírito; o seu exterior é a máscara ou aparência, por isso, ela nos remete para o reconhecimento desse homem como fruto da miscigenação livre, conforme nos incita a pensar Darcy Ribeiro (2006).

Entre as estacas de madeira que formam uma cerca, a casa mantém-se com uma abertura central e duas laterais, simulando assim uma porta e duas janelas que, pela coloração mais escura, parecem abertas, o que nos remete ao espírito de hospitalidade e solidariedade do nosso caipira. Ao lado da casa ergue-se um mastro tendo à sua ponta, no alto, uma espécie de bandeira que exibe no seu centro, quase imperceptível, uma imagem que pode ser de um dos santos homenageados no mês de junho. Símbolo da religiosidade presente na cultura caipira. Daí as nossas festas juninas, espalhadas por diversas regiões do Brasil, em homenagem aos santos, como Santo Antonio, São João e São Pedro, as chamadas festas caipiras, sempre com farta distribuição de comidas como “o cuscuz paulista, bolo de fubá, broa de milho. Curau, pipoca, pinhão cozido, quentão, vinho quente. Tais elementos dão a esses eventos a ambientação de zona rural” (SETUBAL, 2005, p. 24).

Ao nos referirmos à figura central desta análise incorporamos a ideia de tratar-se de um representante da nossa cultura caipira em estado de estagnação, ou espanto, diante de alguma visão inovadora e, que, por esse evento, teve de interromper o seu trabalho que era amolação de uma ferramenta, ou seja, o machado. Esse espírito de surpreender-se é encontrado facilmente nas figuras ou

personagens de Cornélio Pires. Portanto, o título dado à obra por Almeida Júnior, se coaduna com o fenômeno que sugere: um instante fotográfico, um movimento congelado, uma imagem registrada para a memória de uma amolação interrompida.

Vamos, agora, para outros momentos de lazer.

4.7 - O caipira nos momentos de lazer

Trata-se de mais uma obra do pintor Almeida Júnior que nos remete ao contexto caipira e nos leva a analisá-la sob a mesma proposta peirceana utilizada na análise anterior. Assim sendo, veremos:

4.7.1 - As qualidades marcadas como fruto de um olhar contemplativo

Temos uma tela reproduzida do original - nas dimensões de 141 x 172 cm -, em óleo sobre tela, datada de 1899. Mais uma vez constatamos a coloração palha sendo suplantada pelo tom marrom terra, sob o avermelhado queimado e sob um foco de luz que toma o espaço da obra do alto para baixo em contraste com um escuro fumê ao fundo da tela.

Uma incidência maior de luz recai sobre o corpo da personagem violeiro e sobre o instrumento que ele carrega deixando assim transparecer a coloração mais escura ao fundo. Um ocre ou bronze avermelhado marca os rostos, tanto da mulher, quanto de suas roupas, em contraste com as cores pastel claro das roupas do violeiro, do marrom claro do rosto dele e do batente da janela.

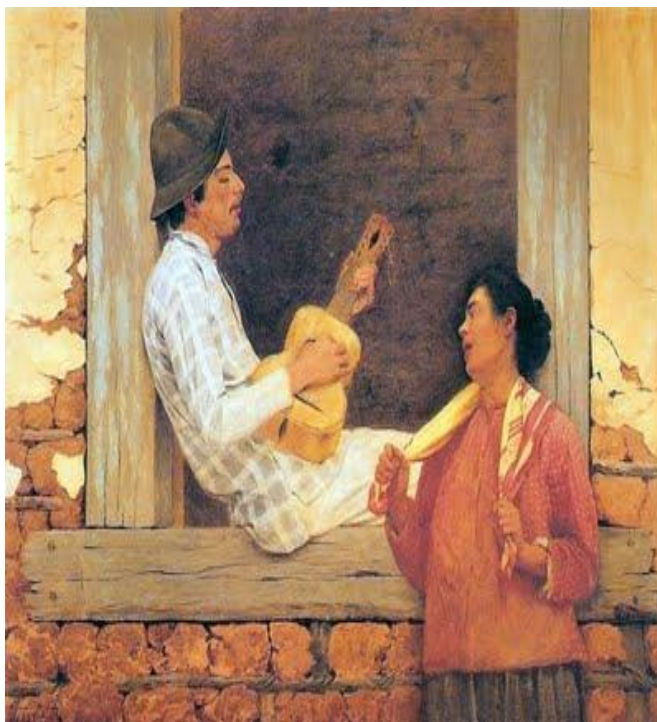


Figura nº 26 - O Violeiro (1899) / Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Na parte inferior da tela, pinceladas em cor terra, ou marrom, feitas em arabescos, formatam blocos de barro e pinceladas mais escuras, da esquerda para a direita e em contraste, em marrom mais escuro, traços da esquerda para a direita (horizontais) e de baixo para cima (verticais) representam paus, ou madeira, que ajudam a constituir uma espécie construção de pau-a-pique.

Ao fundo da tela, algumas pinceladas demarcam um tom marrom forte, ou fumê, o espaço interior ao violeiro. Algumas pinceladas leves, da esquerda para a direita e de baixo para cima nos fazem notar as madeiras dos batentes da janela em marrom claro, quase pastel.

O claro e o escuro em contraste, o marrom claro e o escuro, o ocre avermelhado e o bronze são as colorações que marcam a natureza da tela, oferecendo-nos uma cromaticidade bastante equilibrada no espaço ocupado por duas personagens: um homem e uma mulher.

4.7.2 - A vez da observação

A tela que ora analisamos, datada de 1899, está preenchida por vários e significativos pontos que nos atraem e leva-nos a observá-la. Assim sendo,

deparamo-nos com uma espécie de quadrilátero, embora só nos deixe ver três lados, parecendo ser de madeira e que nos sugere ser uma janela. Sobre uma viga, que sugere ser o batente, está assentado um homem, levemente encurvado no batente lateral da esquerda; este tem o rosto marcado por uma coloração quase bronze; uma luz maior incide sobre seu corpo, nos sugerindo a luz solar do entardecer.

No lado esquerdo, ao fundo, indo de fora para dentro, uma coloração mais escura, quase fumê, marca um ambiente interno pelo contraste com a luz exterior.

O rosto masculino recebe pinceladas leves, da esquerda para a direita, abaixo do nariz, simulando um fino bigode, e abaixo da boca uma sombra marcando uma barba rala. O mesmo ocorre com os traços em marrom (à direita) que marcam uma das sobrancelhas em evidência e os movimentos do pincel traçam grossos fios em marrom mais escuro, denotando as pontas grosseiras dos cabelos, protegidos por um chapéu, marrom e de formato arredondado.

A mesma personagem masculina veste uma camisa com traços que formam quadriláteros em branco e marrom, sendo que o pincel busca traçar linhas retas em branco, no sentido vertical e horizontal para separar os quadradinhos, sugerindo equilíbrio, regularidade e simetria, o que nos leva a enxergar como um tecido xadrez.

Algumas pinceladas de coloração marrom, quase bronze, marcam o espaço inferior do rosto da personagem, entre o queixo e o pescoço. O homem tem sobre seu colo um instrumento musical de cordas, que parece uma viola em madeira. O instrumento de coloração pastel no bojo, ou caixa de ressonância, mais escuro na haste de madeira de onde saem fios marcados em posição horizontal, retilíneos e que nos parecem as cordas dessa viola, braço esse seguro pela mão esquerda do violeiro, enquanto que a mão direita no bojo nos sugere movimento do tanger de um rasqueador de viola.

Sugerindo ser o lado externo de uma casa, as paredes laterais são coloridas em pastel claro, com a inserção de algumas pinceladas marrons para nos fazer parecer o desgaste do reboco e mostrar a estrutura em barro e madeira. Na parte inferior da janela, totalmente colorida em marrom, cor terra, aparecem blocos que insinuam ser de barrote, sendo esses formados em porções separadas por linhas acentuadamente mais escuras, lineares, da esquerda para a direita, de baixo para cima, imitando entrelaçados de uma construção rústica de pau-a-pique.

Desse lado exterior à janela, junto ao batente direito, está postada uma mulher vestida com blusa de coloração avermelhada e respingada de pontos brancos, sugerindo um tecido em *petit-pois*. Sobre os ombros da mulher descansa um lenço dobrado em formato triangular, cuja coloração vai do pastel claro ao vermelho nos desenhos em riscos verticais e no sentido diagonal, forma essa marcada pela postura das mãos que seguram as pontas desse acessório na altura do peito e sobre a blusa de coloração mais forte. No braço esquerdo da mulher, na altura do punho, existe uma marca em pastel claro sugerindo ser uma peça íntima colocada sob a blusa vermelha. Complementando a vestimenta dessa figura feminina aparece uma espécie de saia marrom, sendo que traços verticais mais claros são feitos com pinceladas finas para causar ao nosso olhar o efeito de pregas. O rosto da personagem em pauta está levemente inclinado para o rosto masculino e traz uma coloração de bronze avermelhado, quase à cor do reboco da parede, mas sobressaindo-se à coloração fumê do lado interior da janela. Com um fino traço arqueado conseguido por leve pincelada de coloração marrom forte aparece a sobrancelha e com traços mais esparsos, em marrom mais claro, há a marca de uma ruga sugerindo a abertura da boca que parece estar emitindo algum som, provavelmente algum canto.

Ainda ao nos referirmos à mulher, que parece estar em pé, e através de movimentos da esquerda para a direita, na sua cabeça há formação de um coque um pouco denso, mostrando certa fartura de cabeleira.

De modo geral, a obra como um todo, subordina-se às nuances do marrom terra e marrom forte; ao fumê para marcar a sombra ou profundidade do espaço na tela e ao tom palha para denotar a presença da luz incidindo sobre a mesma para provocar luminosidade em contraste com o ambiente interno. O ocre, o bronze e o vermelho são usados para marcar os rostos, as roupas e as paredes. Portanto, há um equilíbrio e regularidade no uso dos pincéis ao marcarem as cores das personagens, de suas vestimentas e do próprio ambiente. A luz se faz presente para ampliar o espaço exíguo para o qual o pintor propõe a obra.

4.7.3 - Análise do universo representativo ao encontrar uma mente interpretadora

As cores que inundam a tela - marrom, palha, fumê ou quase preto -, são usadas com certa regularidade, sugerindo-nos as nuances pelas quais passa a

natureza e os seres humanos que com ela convivem. De um lado, entrelaçamento de cores, cruzamentos étnicos, o negro, o índio e o branco. O vermelho e o bronze, por sua vez, lembram-nos as raças fortes que contribuíram na formação étnica. O violeiro exposto na obra nos remete a esse tipo de gente, conforme nos asseveram tanto Antonio Candido como Gilberto Freyre, ou mesmo como nos aponta Darcy Ribeiro ao nos informarem sobre a miscigenação que produziu os mamelucos, portanto, todos subordinados a uma hibridização cultural.

De outro lado, o pastel claro, ou o tom palha, provoca a sensação de luz sobre a natureza humana e indica o poder do sol ao impor seus raios sobre a criatividade do homem. É a visão do divino sobre o humano. O fumê, ou derivado do preto, nos sugere o recolhimento do homem ao seu mundo pessoal: seus sentimentos, seus segredos, seu lócus pessoal de descanso e de impenetrabilidade.

Há um equilíbrio entre a presença masculina, representada pelo violeiro, e a feminina pela figura da mulher que parece fazer parceria no momento da música. A posição da mulher, do lado anterior ao batente, nos sugere certo distanciamento do homem, como um sinal de uma relação respeitosa, marcada pelo espírito de cooperação nesse momento musical que nos remete ao mundo do lazer do homem do campo.

No entanto, o homem sentado no batente da janela, em nível superior à mulher, mostra-nos uma posição de superioridade, de comando, do poder do homem sobre a mulher. Essa, ao se colocar do lado de fora da janela, nos revela submissão e um sub-reptício acordo para poder participar da música como elemento de liame entre ambos.

Também é um momento de prazer, de conquista. A viola nos braços do homem traduz a sedução feminina sendo embalada pelo domínio masculino. Também, nos remete à origem desse instrumento. A viola é um dos instrumentos preferidos na zona rural e nos remete à cultura portuguesa que, por sua vez, nos conduz ao alaúde, legado da cultura árabe aos portugueses. A origem e seu envolvimento na cultura caipira nos levam a vê-la como...

Citara, doce mulher de madeira,
Co'as dez cordas trajada,
Na mão do paulista bengola,
Vira moça linda, faceira,
Que casada co'a tristeza cabocla,
Tanto ri: lá-ré-sol-si-mi,

No samba, cateretê, cana-verde, cururu..
 Como chora: lá-re-sol-si-mi, ai sodade
 de Portugal! (Dorce Gonçalves Sanches, Cultura Caipira, Sesc, 2005)

A coloração marrom claro sobre o pastel da madeira da viola se sobressai à frente da parede ao fundo em fumê. O claro é a evidência de seu mundo e de suas ações; o fumê é a incerteza sobre o amanhã, o recolhimento, o descanso.

A barba, ou cavanhaque, assim como o bigode, todos dois ralos, nos mostram os aspectos da virilidade, da coragem e da sabedoria do homem frente às intempéries que assolam o campo no seu trabalho. É o seu amadurecimento e compromisso com quem está ao seu lado nas ações do seu cotidiano. É também uma espécie de ornamento à sua coragem e conhecimento do mundo que o cerca. Essa marca nos leva a pensar sobre a influência do europeu nesse contexto de miscigenação que tanto nos aponta Gilberto Freyre, principalmente na participação do português na constituição étnica do nosso caipira, pois que nosso indígena era imberbe.

A boca, especialmente a da mulher, nos leva a associá-la ao poder da comunicação. Ela é o símbolo da força criadora e da inflação da alma; é o símbolo da força da oralidade a qual se submete a escrita. Ainda ela nos sugere o caminho por onde passam o sopro da vida, a palavra e o alimento. É a capacidade organizadora através da razão. É a força capaz de construir, de dar alma ou vida; de ordenar, de elevar, assim como de rebaixar ou destruir, pois ela tanto edifica, quanto derruba os castelos de palavras e sonhos. Ela é a mediação entre uma situação superior (o violeiro) e uma inferior (a mulher, cantora, do lado de fora da janela). É o ponto de convergência de duas direções: oposição e contrários (homem x mulher) e das ambiguidades (ambos portam o masculino e o feminino). Enfim, ela é o sopro das alegrias e das tristezas por meio do canto (como o faz a cantora junto ao violeiro) e do silêncio (como o faz o violeiro enquanto dedilha a viola).

Os braços do violeiro nos lembram instrumentos de atividade no trabalho, no campo, assim como o sentido de abraçar, socorrer e proteger, possuir e de embalar sentimentos como o faz com a viola como se essa fosse humana. Na figura da mulher, os braços nos lembram a passividade, a presteza para servir, para proteger e receber o outro, além da capacidade de transformar, é também um canal de comunicação. Os seus dedos, principalmente o polegar no toque de uma corda da

viola, nos traz o sentido da ocultação. Ele é o símbolo fálico nesse exercício de poder dominar, pegar as cordas como se elas fossem partes tangíveis na mulher. É a consciência absoluta, clarividente, enérgica e ativa que conduz e seduz. Assim, os dedos semicerrados da mão feminina trazem o sentido de guardadores de um rebanho de segredos, presos como estão às pontas do lenço no pescoço; associam-se à prisão por vontade própria, ao desejo de entregar-se, mas prendem-se a sentimentos íntimos só do domínio da cantadora.

As mãos podem ser comparadas aos olhos; elas vêem e expressam uma linguagem de confiança mútua, ou seja, o violeiro fala através da música e a cantora através do canto, formando assim uma verdadeira simbiose. Elas mostram a ação diferenciadora: é ativa no que segura ou no que possui e é passiva no que contém, ou recebe. No violeiro, as mãos nos sugerem ser ativas; é arma para comunicar-se e utensílio para ferir (as cordas); é posse no sentido de possuir a viola como se ela fora uma figura humana (o corpo de uma mulher). Sua função é tanger as cordas com os dedos estirados para a coleta dos grãos que são as notas musicais no campo da música enquanto comunicação com a cantora. A viola é o seu campo de lavrar onde acalma os espíritos e exerce o seu poder de atingir a cantadora, enquanto a mão, extensão do braço, insinua a abertura de uma aceitação do abraço ao território do desconhecido (a viola, ou corpo feminino) e aceitação do pacto de uma comunicação por meio da música.

A coloração bronzeada, tanto do rosto masculino como a do feminino, nos lembram a tez do trabalhador rural na sua exposição ao sol na sua faina diária, frente à rusticidade dos afazeres diante dos raios solares como a nos informar uma forte hibridização das raças que contribuíram para a miscigenação do nosso caboclo brasileiro.

A posição encurvada do violeiro, sustentado pelo batente da janela, associa-se à posição de como o sol se movimenta ao ir languidamente da nascente ao poente. O corpo descansando nessa parte do quadrilátero que compõe a janela, em marrom claro, nos revela a receptividade e confiança em deixar-se ali entre os quatro batentes, sabendo que seu dia-a-dia também se liga ao quadro das quatro estações do ano.

O xadrez da camisa, com malhas em marrom e branco, nos mostra a força do amanhecer em comunhão com o entardecer, revelando-nos o equilíbrio entre a noite e o dia, o trabalho e o descanso.

Essa coloração da veste do homem nos faz pensar sobre a sua origem como fruto das trocas dos costumes entre povos e da inserção desses por meio dos processos de hibridização, conforme nos alerta O'Hara (1992, p. 291) ao nos dizer que “o tecido xadrez (*check*) foi criado por proprietários de terras da Escócia, durante o século XIX, como alternativa para o tartã, considerado inadequado ao uso diário”. O tecido chamado tartã era um tecido de trama bastante fechada, com listras que se entrecruzam, onde era usado para distinguir os clãs na Escócia, pois conforme a coloração identificava-se a classe social. Assim sendo, acreditamos que essa influência na identificação das classes, nos leva a pensar que o xadrez em branco e preto, ou em branco e marrom, identifica as classes trabalhadoras, principalmente a do nosso trabalhador caipira. O xadrez regular, com quadrados separados, também chamados de *pied-de-coq* começou a ser muito usado no final do século XIX, em peças como paletós, calças e camisas e, por coincidência, data o seu uso do período em que Almeida Júnior viveu e conviveu com alguns europeus.

Ainda quanto à camisa do violeiro, podemos nos apoiar na ideia de que ela é uma segunda pele que protege o corpo, as partes ligeiramente respeitadas pelos homens. E a camisa da referida personagem nos parece ser semelhante às usadas pelos lenhadores no Canadá, conforme nos diz O'Hara (1992, p.63) quando cita esse tipo de vestimenta usada e que leva o nome de camisa de lenhadores ou *lumberjach*.

Como uma forma de proteção, o violeiro porta na cabeça um chapéu, que dá proteção. O formato do chapéu nos remete aos chapéus usados por homens do final do século XIX que, segundo O'Hara, eram denominados “chapéu-coco”, duro de copa redonda e aba encurvada. A presença desse tipo de chapéu entre os caipiras se deve ao contato com os europeus e jocosamente foi denominado, chapéu “cata-ovo”.

A alternância claro/escuro do xadrez sugere a alternância dia/noite. O claro e o escuro no cotidiano da roça. O entusiasmo e o controle, a exaltação e a contenção dos desejos; o entusiasmo em relação ao dia (vida) e a passividade, ou aceitação em relação à noite (morte).

A calça representa proteção ao homem que a usa para o trabalho, no seu cotidiano. Essa peça do vestuário foi aceita pelos homens mais simples somente a partir de 1800 e foi mais usada no final do século XIX (O'HARA, 1992, p. 61). No violeiro ela parece ser de algodão, tecido possível para os homens do campo e que,

de certo modo, combinavam com a rudeza dos gestos e das falas desses habitantes rurais.

O olhar da mulher se coaduna com o do homem como em um estado de submissão à música enquanto meio de comunicação entre ambos. Parece haver entre eles uma cumplicidade, uma espécie de deixar-se conduzir e ser conduzido. Ela se deixa ao lado direito do violeiro para ser dominada pela destreza dele no tanger a viola. O lado direito é o lado do potencial da masculinidade do homem, da força, da destreza, do sucesso e da certeza de estar sendo aceito; é o lado que conduz. Para a mulher, por sua vez, esse é o lado honroso, pois receber a direita significa dar-se à colheita, é sinal de ser a escolhida. É o símbolo de outono; dos frutos sazoados e prontos para serem saboreados. Direita e esquerda se opõem enquanto idênticos: macho/fêmea, ativo/passivo, introversão e extroversão, dia/noite, começo/fim.

Os olhos cerrados exibem a força da comunicação entre humanos sem qualquer espírito de agressividade. É a mansidão, pois o olhar é instrumento de ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, amansa. A metamorfose do olhar não revela somente quem olha; revela também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. Logo, é um reator e um revelador recíproco. Mas os olhos cerrados do violeiro e da cantora exibem pessoas em estado de oração, de confiança mútua, de comunhão.

A mulher, por sua vez, vem com tom bronze no rosto. Suas roupas apresentam um colorido forte que vai do vermelho, na blusa, ao marrom, na saia; apenas leves pinceladas de tom pastel claro identificam alguma peça de roupa por baixo da blusa, bem como alguns pontos brancos marcam o espaço vermelho dessa blusa de tecido trabalhado com pontos brancos para sugerir *petit-pois*.

A blusa da referida mulher mais nos parece uma bata conforme nos explica O'Hara (1992, p.36) quando explica que a bata, nos séculos XVIII e XIX, transformou-se em peça externa solta, com pala para maior amplidão, semelhante a uma camisa, sendo usada por agricultores..." e, no final do século XIX, "as mulheres começaram a usar batas feitas de algodão fino ou cambraia como alternativa às formas rígidas e espartilhadas da época". Uma segunda blusa mais fina está colocada por baixo dessa bata, conotando uma certa preocupação com o corpo. Com isso concluímos que Almeida Júnior, que viveu nesse século citado, tinha

conhecimento da moda em uso por observar e estar em contato com os modelos vivos que ele escolhia para as suas pinturas.

A modelo que representa uma cantora veste também uma saia de cor marrom, com leves traços dos pincéis em tons mais claros, no sentido vertical, como sugestão de ser uma saia pregueada, ou pelo menos, com leve franzido no cós, dando-nos a impressão de pregas suaves. Segundo O'Hara (1992), esse é um tipo de saia que fazia parte do traje camponês e que talvez tenha vindo da Áustria. Essa afirmação nos leva a considerar o forte contato do Brasil com os seus colonizadores que, por sua vez, sofreram a influência de outros grupos culturais europeus.

Ainda, a modelo em pauta, nos apresenta um lenço, dobrado em triângulo sobre os ombros, abaixo do queixo, como acessório complementar às vestes que ela porta. A coloração contrasta com a cor vermelha da blusa, sendo este em bege claro e com alguns desenhos obtidos com traçados também em vermelho. O seu uso nos remete à vaidade feminina. Também podemos associar essa peça ao xale, acessório que complementava o vestuário elegante na metade do século XIX, na Inglaterra (O'HARA, 1992, p.291). As portuguesas aderiram a esse acessório, certamente por influência dos comerciantes ingleses. Assim, na tela, já aparece adaptado. O chale nos lembra um casulo. Serve, portanto, de escudo, de proteção. Usá-lo pode significar que a pessoa adota uma postura de aos modos de vida estabelecidos, as normas e condutas reinantes. Por sua vez, segurar as suas pontas com as mãos indica apoiar-se nas próprias forças.

A postura do nariz, tanto do violeiro como da cantora, nos revela o espírito de discernimento mais intuitivo que racional; é a perspicácia; é o símbolo da clarividência e do poder de reconhecer seu próprio espaço.

Com relação à orelha das personagens, em ambos os casos, revelam-nos a prontidão para a obediência, a compreensão; é o símbolo passivo da comunicação; é o ponto de recepção da palavra, do ensinamento e receptividade aos sentimentos do outro.

A janela que enquadra as personagens sugere-nos uma entrada de luz em contraste com a parede do fundo que resguarda um fumê para sugerir acolhimento, repouso. Ela funciona como uma espécie de arcada ou nicho que nos remete ao significado da vitória sobre a mesquinhez carnal. Ela é a abertura para a ascensão. Como um nicho que ampara o violeiro, a janela evoca uma espécie de local de reentrância ou caverna iluminada pela luz exterior (como o fez o pintor ao tingir com

pastel claro essa parte da tela). Essa luz está sustentada pela terra como um receptáculo que guarda uma espécie endeusada – o violeiro, a viola, a música – com base no plano horizontal, significando apoio e sustentação.

O formato de quadrado da janela nos faz pensar na receptividade do homem do campo, especialmente ao que é enviado do céu. E ainda essa forma nos remete às coisas do cotidiano do homem no seu labor diário.

Tomar a janela como assento nos revela a simplicidade do homem da roça em contraste com o desejo de autoridade. Mas o assento significa para ele autoridade e superioridade. Autoridade do homem sobre as coisas que o rodeiam e superioridade em relação à mulher.

Quanto ao material usado para a janela, parece-nos ser de madeira em marrom e vai até o tom palha. Material extraído da natureza. Sentar-se à janela significa sabedoria, logo, sentar-se no madeiro que a compõe sugere disponibilidade para a vida e para os sonhos. O encostar-se à madeira sugere sentimento de segurança e desejo de renovação das energias tanto vitais como espirituais. E na nossa acepção o fato do violeiro estar à janela foi uma forma de o pintor nos revelar esse espírito de disponibilidade do nosso homem do campo.

O rosto, tanto do homem como da mulher, nos aparece como significado da evolução do ser vivo das trevas à luz, noção essa adquirida a partir do contraste luz e sombra que o pintor projeta na tela. O rosto é o desvendamento incompleto e passageiro da pessoa. Rosto não é para si mesmo; é para o outro, para Deus. É a linguagem silenciosa, o íntimo desnudado e o mais revelador que todo o resto do corpo. Por isso, o rosto do violeiro nos lembra a imagem do caboclo, de barba rala, pele bronzeada, esse misto miscigenado que tanto nos falam Saint Hilaire (1976), Antonio Candido (1997), Gilberto Freyre (1947, 1959, 2004) e outros autores já citados anteriormente. O rosto avermelhado da mulher também nos faz adentrar à mesma conotação: um misto do índio com o português ou com o negro; uma presença quase espanhola ou mesmo dos conquistadores tantos que penetraram a Península Ibérica deixando suas marcas não só étnicas como também culturais como percebemos nos modos de trajar dessa singular personagem.

Ao observarmos o cabelo da mulher, penteado ou toucado, percebemos uma das imagens de sua personalidade profunda (em preto) e o uso de determinado tipo de penteado conota a diferença, a escolha; simboliza também uma função, uma vocação ou mesmo uma raça. Por isso, acreditamos que Almeida Júnior ao usar os

pincéis, tentou traçar em arabescos, com um marrom escuro, quase preto, os cabelos da personagem, formando um coque, insinuando-nos a maneira de pentear das mulheres de sua época, especialmente as espanholas e outras de origem europeia.

Um riscar de leve de pincéis traça as sobrancelhas desses rostos bronzeados, em um arco marrom mais forte. Elas simbolizam a aproximação da declaração de amor; é o prelúdio da união.

Percebemos na composição da obra o uso de coloração entre o marrom e o pastel para nos mostrar o desgaste das paredes, sinalizando assim, o que a maioria dos nossos autores nos revelou em relação à falta de cuidados do nosso caipira em relação às coisas materiais, em especial, à moradia. Ainda percebemos porções de barro na cor ocre ou marrom forte sendo sustentadas por varas relativamente finas que, amarradas com fios de cipó às ripas roliças mais grossas, nos sugerem a tessitura das paredes em pau-a-pique das casas do interior paulista. Essa composição sugere ser de materiais subtraídos de árvores das nossas florestas e da terra chamada de terra roxa muito comum no nosso solo paulista.

Partes da parede que sustenta a janela exibem uma espécie de reboco ou pintura grosseira, um tanto craquelada pelo desgaste. Mais uma vez temos aqui a impressão de que o pintor, pela sua habilidade de usar as cores em claro e escuro, revelava a falta de cuidado do nosso caboclo para com a sua moradia.

A parte inferior da tela mostra-nos uma composição de parede sugerindo movimentos do pincel de baixo para cima, em arabescos, como uma maneira de nos mostrar a rusticidade das construções rurais.

A parede resguarda o interior de uma casa simples com janela voltada para o oeste que é a região do entardecer, da maturidade, da fuga do sol para dar lugar à noite. O oeste é o lado das mulheres, do declínio, da submissão. Também é o centro do homem que se superpõe e assume a sua dualidade masculino/feminino. O oeste também sugere o lado selvagem na natureza dos animais, pássaros, vegetais, insetos e até do ser humano. Ainda o oeste se defronta com o leste em oposição, assim como Deus e o Diabo, o céu e o inferno, o cansaço e a bonança, o suor e o sangue, a sede e a água.

Dois pregos grossos que parecem cravos estão colocados na parte esquerda e na direita do batente da janela, dando-nos a impressão de uma estratégia de

segurança usada pelo homem rústico do meio rural. Essas marcas foram registradas pelo uso do pincel com tinta marrom mais forte sobre um pastel.

O violeiro coloca-se como ponto axial junto à mulher que compõe esse jogo com dois personagens. Suas feições denotam ser a de um caboclo com todas as características do nosso caipira e, sem dúvida, trata-se de um violeiro tangendo seu instrumento na janela de sua casa ao entardecer, na hora de seu legítimo descanso e lazer. Sua postura nos inspira a acompanhar sua música com os versos:

Despois da tarde mansa se incostá
 Lá por detrais do bambuzá,
 O home cansado da dura lida
 Carece o chapéu de paia dependurá
 Em quarqué canto de seu tendá.
 Pode inté puxá o forgo de trelente
 E sem medo de se turtuviá,
 Garrá na viola companhera
 E sortá a voz ligera
 Na guarida do olhar dormente
 Da muié danada de facera
 E vará a tarde, a noite intera,
 Inté o sor de novo se anunciá!
 (Durge Gonçalves Sanches - Descanso – Encontro Caipira - Secretaria
 Municipal de Cultura de Itu, 2007)

Acrescentamos, a guisa de conclusão dessa análise sobre o exercício do violeiro, que ele pode estar tocando uma moda de viola, conforme costume dos nossos caipiras nos seus momentos de lazer. Moda tem o significado genérico de canto, melodia ou música, segundo nos explica Marcondes (1998). Ainda sabemos que a moda de viola designa um tipo de canção rural, e ao que parece, limita-se aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, principalmente. Sua origem mais remota está ligada a Portugal que usa a guitarra para expandir seus cantos ou melodias. De acordo ainda com Marcondes, a natureza dos textos cantados refere-se a legítimos romances, narrativas de fatos que têm por objetivo impressionar a quem ouve e aguçar a imaginação popular; são também casos de todos os gêneros, sátiras criticando costumes, histórias de bichos e mesmo uso destes como analogia aos modos e sentimentos do ser humano. Muitas vezes as modas não estão presas a uma inteligibilidade lógica; parecem surrealistas, pois apresentam absurdos e tolices: são as modas de patacoadas, como ocorre nos

textos de Cornélio Pires, publicados pela primeira vez em 1927, e reeditados em 2002 pela Editora Ottoni, sob o título de Patacoadas.

As modas de viola são cantadas a duas vozes e conforme sugere a obra “O Violeiro”, de Almeida Júnior, consideramos que as personagens na tela representam dois caipiras cantando uma moda de viola.

Segundo Cornélio Pires (apud MARCONDES, 1998), os nossos cantadores paulistas davam o nome de verso-de-dois-pés à quadra cantada por eles; à sextilha, verso-de-três-pés e à oitava, versos dobrados ou moda- dobrada. Assim a palavra pé tem a conotação de verso, mas no contexto paulista aparece a linha que significa dístico ou número de rimas, pois as quadras rimam em dois versos (2º e 4º) e nas sextilhas rimam em três (2º, 4ºe 6º). As rimas paulistas, geralmente, são de forma fixa, ou seja, são cantadas em carreira. Há processos fixos de iniciar e concluir uma moda. Para chamar a atenção sobre si, o cantador entoa, no início, uma quadra qualquer: é o levante ou modo de encabeçar a moda. No final, ele canta o “arto” (alto) ou baixão, ou seja, processo de suspender a moda.

A obra do Almeida Júnior nos mostra não só o violeiro, mas a parceria singela de uma mulher. Segundo Miranda de Azevedo (apud SILVA, 1946, p. 138), a mulher do povo que serviu de modelo ao pintor é a mulher que “(...) passa a noite num cateretê a dançar... e tomar pinga” e depois de momentos de lazer e prazer, “(...) vai servir de enfermeira (...) a um pobre doente que, às vezes, mal conhece”. É, pois esta mulher que faz parceria com o violeiro numa possível moda de viola.

Essas análises nos permitiram uma aproximação maior com a obra do pintor ituano, o que, conseqüentemente, corrobora com a hipótese do nosso trabalho. É a figura do nosso caipira sempre presente com seus traços e modos de vida, sob o olhar de quem conviveu com todos os personagens que preenchem a tela. Para quem nunca teve contato ou experiência com o contexto caipira, basta o olhar de observador e terá uma espécie de adentramento a essa realidade revelada pelos pincéis do artista. Temos a impressão de conhecer todos os personagens pelo viés da obra. Assim, vemos na “Cozinha Caipira” todo um arsenal de elementos que compõem esse espaço das relações alquímicas. É o retrato de como se operam os preparativos da alimentação no cotidiano do nosso roceiro. Em “O Violeiro” notamos a figura do homem do campo na tranquilidade de seu lazer em companhia da figura

feminina que, segundo Diva Pereira Mendes, neta de Maria Laura, trata-se de Luisinha, irmã de Juca Sampaio, marido de Maria Laura. É uma figura popular que representa com seus trajes a cabocla vaidosa e dona de um modo afável de se apresentar junto ao caipira, tocador de viola, nas noites de seresta. Em “Nhá Chica”, nos deparamos com a mulher rude, que pita, cospe no chão e se veste nos moldes da época, quando os tecidos ainda eram grosseiros e de pouco alcance ao poder aquisitivo do homem do campo. Os traços da mulher são a viva representação da “caipirona”, enquadrada na janela de uma cozinha, à espera de alguém. A sutileza do quadro nos oferece os traços grosseiros, a roupa simples, o ambiente resguardado de uma simplicidade ali contextualizada. Em “Amolação Interrompida” deparamo-nos com um instante fotográfico que marca, mais uma vez, o caipira no seu trabalho e sua relação com os objetos de uso e com o meio em que opera. Seus trajes e o ambiente de seu entorno nos revelam um homem na sua tarefa cotidiana e nos resgata para o interior da tela num encontro com o personagem aí postado em atitude de quase saltar para fora em busca de um diálogo conosco. E, por fim, em “Caipira Picando Fumo” resgatamos o conceito real do homem do campo na sua mesmice de sempre, sem as preocupações do meio urbano e ligado às suas tarefas corriqueiras. O seu modo de vestir, a casa como exemplo de habitação, os seus traços fisionômicos não nos deixam pensar em outro ser: é o caipira, nosso caboclo tantas vezes marginalizado pelo preconceito que atribuiu a ele a máscara de um jeca qualquer, mas que se coloca na tela tal qual é. E em todas as telas, Almeida Júnior não deixa de nos revelar o seu pertencimento a essa cultura que, com certeza, é a sua cultura caipira, resultado dos *modus operandi* vinculados ao cruzamento das raças que se fizeram presentes no século de sua existência, ou seja, entre 1800 e 1900.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos nesta pesquisa reconhecer no pintor Almeida Júnior uma contribuição ao estudo da cultura caipira por meio de suas obras que contextualizam o modo de vida do caipira. Na sua obra buscamos os elementos que, não só registrassem, mas também recuperassem esse olhar sobre uma cultura híbrida da qual somos detentores em maior ou menor intensidade. A busca desses elementos, apoiados pela semiótica peirceana, foi o diferencial para encontrar as razões de o pintor de uma escola impressionista render-se ao naturalismo como forma de demonstrar seu pertencimento à cultura caipira e nela se revelar caipira também.

No capítulo “Caipira, sim sinhô!”, coneguimos alinhar alguns elementos relacionados ao caipira, ou seja, retratamos o seu universo seguindo as visões de estudiosos como Bastide, Saint Hilaire, Monteiro Lobato, Antonio Candido, Gilberto Freyre, Amadeu Amaral, Sérgio Buarque de Holanda, Cornélio Pires, Darcy Ribeiro, Maria Alice Setúbal e outros. Esses estudiosos contribuíram para o reconhecimento das relações culturais envolvendo o caipira, assim como, com eles reconhecemos que o caipira é um tipo regional, habitante, na maioria das vezes, da zona rural e que sobreveio de uma hibridização das culturas dos colonizadores europeus, do índio e do africano. Ainda na esteira de Burke, conseguimos resgatar desses autores, a ideia de que essa miscigenação, enquanto um processo híbrido cultural, está manifesta nas figuras do caipira branco, caboclo, do preto e do mulato e que um sentimento de pertencimento nos leva a interpretar uma cultura a qual estamos ligados porque pisamos o mesmo solo.

Em um segundo espaço de nossa dissertação, marcamos um encontro com aquele que realmente se torna objeto da nossa busca: o caipira em todas as suas nuances. E isso só nos foi prazeroso porque estamos com “Almeida Júnior em pauta”. É dele que tiramos uma história que tangencia o seu mundo, o seu contexto cultural. Afiamos as lâminas do arado do tempo e escavamos toda a terra para semearmos a nossa busca. E dessa atividade, que não deixa de ser uma metáfora do trabalho do homem do campo, colhemos toda a história vivida pelo pintor ituano que se fez um acadêmico da Escola Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e da Escola Superior de Belas Artes de Paris, sendo esses dois espaços o campo onde germinou toda a sua obra. Daí colhermos toda a safra e separar, não o joio do trigo, mas o impressionismo do realismo e, conseqüentemente, do naturalismo. Dessa

entressafrá é que nascem as obras que refletem uma verdadeira colheita do seu contexto de vivência: o caipira.

Rever a história de Almeida Júnior se fez necessário para fundamentar o objetivo maior da nossa pesquisa, pois que pudemos estender o nosso olhar por toda a sua obra e reconhecer aquilo que significativamente se faz importante: a fase naturalista. É dessa seara que podemos nos alimentar, pois é nessa fase que Almeida Júnior deu maior ênfase à produção de obras que nos revelam o homem do campo tal como é na sua rusticidade e nas suas qualidades com marcas desse hibridismo que tanto enfatizamos na nossa pesquisa. É dessa colheita que pudemos refletir mais sobre as representações de um caipira que foge aos estereótipos marcados por outros olhares. É um caipira sim, marcado pelos pincéis em busca de traços fortes, quase grosseiros, com marcas de tons que vão desde o pastel ao marrom para nos carregar para o ambiente telúrico em que viveu. Os modelos do pinto não estão na tela; estão em cada um de nós enquanto impregnados pelo sentimento de pertencimento a essa cultura que se diz híbrida e nos assalta fora da tela para nos enclausurar nela.

Em linhas gerais, buscamos contemplar um estudo das obras de Almeida Júnior e assim verificar em que medida as mesmas traduzem a força do artista em luta não só com as ideias vivenciadas no mundo acadêmico, mas também em utilizar os pincéis como instrumentos para cavar do seu íntimo o significado de ser caipira. A linguagem plástica nos aproxima muito do modo de ser do nosso caipira paulista, assim bem como, da sua própria maneira de ver esse que é ele mesmo no seu contexto de vivência.

Selecionamos algumas obras do pintor Almeida Júnior como fonte de resposta, para concretizar o nosso trabalho enquanto objetivos de busca de aspectos culturais que revelem uma cultura caipira com marcas de hibridismo cultural. Buscamos o apoio da semiótica peirceana, trilhando os caminhos apontados por Santaella e, desse modo, vieram à tona aspectos qualitativos, referenciais e simbólicos dessas obras. Tal revelação também se deu por meio do contexto delineado em “Caipira, sim sinhô!”. Essas análises estão em “Aspectos da cultura caipira tecidos pelos pincéis de Almeida Júnior”. As obras selecionadas nos revelam sempre o predomínio do ambiente telúrico servindo de terreno fértil para a subsistência da imagem do ser humano como detentor do espaço do qual é resgatado por sinalizar o campo virtual ou a plasticidade da obra.

Nesse ambiente temos retratados os aspectos de uma cultura com marcas de hibridismo cultural, pois que o nosso olhar reconhece o homem rústico do campo, traçado em seu contexto de vida, com marcas características de uma etnia miscigenada, com maior preponderância do nosso caipira caboclo. Revelam-se o trajar, o modo de se alimentar, a moradia e momentos do cotidiano da labuta, do descanso, do lazer... outras tantas marcas que nos asseguram ser realmente uma cultura híbrida essa cultura a qual denominamos de caipira. Portanto, o nosso olhar em busca do olhar do pintor converge para o mesmo ponto: aspectos de uma cultura híbrida.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**. São Paulo: Editora Anhembi, 1955.
- AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Júnior. **Revista USP**, São Paulo, 2005.
Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/05/aracy.php>>. Acesso em: 03 mar. 2010.
- ANTONIO, J. L. **Almeida Júnior através dos tempos**. Itu (SP): Ottoni, 1980.
- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- AZEVEDO, V. de. **O romance do pintor**. São Paulo: Própria, 1985
- BASTIDE, R. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969
- BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo (RS): Unisinos, 2003.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Editora 34, 1987.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CUMMING, R. **Para entender a arte**. São Paulo: Ática, 1996.
- CUNHA, E. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1954.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FREYRE, G. **Interpretação do Brasil**. São Paulo: José Olympio, 1947.
- _____. **Problemas brasileiros de antropologia**. São Paulo: José Olympio, 1959.
- _____. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2004.
- HOLANDA, B. S. **Raízes do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- JUZUARTE, Theotônio José. **Diário de Navegação**. Campinas (SP): Unicamp, 1999.
- LEITE, S. H. T. de A. **Chapéus de palha, panamás, plumas e cartola: a caricatura na literatura paulista: 1900-1920**. São Paulo: Unesp, 1996.
- LOBATO, M. **As ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- _____. **Urupês: outros contos e coisas**. São Paulo: Nacional, 1943.

MARCONDES, M.A. **Enciclopédia da música brasileira-erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIANO, N. de F. **Fogão de lenha, chapéu de palha: jauenses herdeiros de uma rusticidade no processo de modernização**. 2001. 130 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana do Departamento de Geografia da FFLCH). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

O'HORA, G. **Enciclopédia da Moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PIRES, C. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1987.

_____. **Patacoadas/anedotas, simplicidade e astúcias de caipiras**. Itu (SP): Ottoni, 2002.

REVISTA BOHEMIAS. **Número especial em homenagem a Almeida Júnior**. Nov. 1899.s/a.Edição especial.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SAINT HILAIRE, A. **Viagem a província de São Paulo**. São Paulo: Martins, 1976, vol. II.

SETÚBAL, M. A. **Vivências caipiras**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SILVA, G.P. da. **Almeida Júnior, sua vida, sua obra**. São Paulo: Editora do Brasil, 1946.

TEODORO, C.A. **O simulacro do caipira nas histórias em quadrinhos de Chico Bento**. 2001. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) São Paulo. PUCSP, 2007.

TIRAPELI, Percival. **Arte Imperial: do Neoclássico ao Ecletismo - séc.19**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

