

APROXIMAÇÃO ENTRE O ESPECTADOR E A OBRA EM ALMEIDA JUNIOR

Angela Grando¹

Tania Maria Crivilin

Resumo

A presente comunicação aborda a relação da obra com o espectador no processo criativo do pintor Almeida Junior. As reflexões giram em torno de como uma questão tão subjetiva e tão moderna tem lugar na obra do pintor. Nesse sentido, as diretrizes teóricas destacadas nos estudos do crítico da arte Michael Fried, com ênfase em abordagens sobre a existência da pintura e da arte para e em função do espectador, as discussões do filósofo francês Michel Foucault que abordam essa questão e as reflexões de Charles Baudelaire, sobre a postura dos artistas na modernidade, são de grande valia.

Palavras-chave: Almeida Junior. Processo Criativo. Espectador.

Abstract

This presentation deals with beholder's relation with oeuvre on creative process of the painter Almeida Junior. The reflections are about how so subjective and so modern questions took place in the painter's work. In this sense were very helpful to us the theoretic statements highlighted in studies of the art critic Michael Fried, emphasis about painting existence and the art to and in function of the beholder. It was very important also the French philosopher Michel Foucault which discussions touch questions like beholder-oeuvre and also the Charles Baudelaire' reflections about artists posture in modernity.

Key-words: Almeida Junior. Creative Process. Beholder.

Em trinta anos de produção, Almeida Junior (Itu, SP, 1850-1899) deixou um legado de temática variada. Produziu retratos, cenas religiosas e de paisagens, naturezas mortas, pinturas alegóricas, históricas e de gênero. Sem dúvida, criou

¹ Universidade Federal do Espírito Santo

uma fatura pessoal e singular e recebeu uma expressiva recepção da crítica da época. Estilisticamente, Almeida Junior recebeu referências dos mestres antigos, como era a diretriz da AIBA - Academia Imperial de Belas Artes RJ (1869-1875) e também da ESBA Escola Superior de Belas Artes de Paris. Na capital francesa, onde permaneceu até 1882, teve uma rica experiência da atmosfera artística moderna e pode atuar no atelier de Alexandre Cabanel. Nesse eixo, se no Rio de Janeiro praticava sua pintura usando modelos de gesso da estatuária clássica e observando personagens e figuras de obras consagradas, em Paris teve a oportunidade de freqüentar museus e galerias, fruindo de obras originais do campo da arte parisiense. Assim, sua produção no período mostra que tanto o desenho é atentamente praticado como seu espaço pictórico passa a refletir o estudo minucioso do tratamento da cor e dos efeitos de luz e sombra.

Para o historiador da arte Jorge Coli, em *Almeida Junior: a violência e o caipira*, a característica mais marcante na pintura de Almeida Junior é o sentido firme da composição, onde a geometria e a combinação de ortogonais exatas são suas grandes aliadas. No caso, não se trata de uma construção visual relacionada aos ensinamentos acadêmicos, mas de “[...] uma ossatura rigorosa que encontra não leis de equilíbrio, mas de estabilidade, sem as quais, para ele, a pintura não pode existir”². Conhecendo a reflexão de Coli fica difícil interagir com as pinturas de Almeida Junior sem que nosso olhar não pontue tais estruturas e perceba a estabilidade de linhas retas que convergem intencionalmente para dar suporte a “visível” organização da composição.

Neste sentido, se nos reportarmos ao quadro *O importuno*, 1898 (Figura 1), de Almeida Junior, vamos visualizar uma obra narrativa, percebida como jocosa e que representa uma cena de interior de atelier, refletindo o gosto da época. Numa possível análise formal encontramos uma expressiva vertical que corresponde à estrutura central de um cavalete e que remete visivelmente o nosso olhar para a composição ortogonal que forma com a parte inferior deste cavalete. Este, por sua vez, divide o quadro ao meio e em dois planos. Encontramos em seguida a

² COLI. 2005, p. 101.

geometria presente nos móveis, no tapete e nas molduras dos quadros retratados no plano ao fundo da composição. Observamos diagonais relativas aos tecidos das cortinas e presentes também no pé do cavalete maior, horizontais na madeira do piso e no tecido da cortina enquadrada na tela. Entretanto, nos parece que todos estes elementos constroem um ambiente para algo que se sobrepõe a tudo isso, ou seja, eles organizam e engendram uma tensão no campo visual pictórico que tanto enfatiza o sentido geral da imagem como destaca os personagens conforme a intencionalidade do pintor. Seguindo este raciocínio, o primeiro plano se amplia através do traçado horizontal do piso de tábua corrida que avança em direção ao espaço do espectador. Esta sensação é potencializada pela representação ambivalente de dois tapetes, que representam no plano da tela a realidade da cena, deixando subentendida a representação imaginária da outra parte dos tapetes no plano do espectador. Observamos ainda que a filtragem da luz, neste ponto, corrobora com a situação de amplitude do espaço.

No livro *A arte brasileira em 25 quadros*, de Rafael Cardoso, o autor discute sobre como um ponto de vista escolhido por um pintor pode ser provocador para promover a entrada do espectador no espaço da representação. Sob esse ângulo Cardoso observa que no quadro *O importuno*, Almeida Junior repete uma estrutura espacial muito empregada na história da pintura. O autor se refere à inversão do ponto de vista que na referida tela, *O importuno*, conduz o espectador para dentro da obra e para um espaço aparentemente interdito ou proibido, pois o leva para um cenário de uma determinada intimidade alheia. Infere ainda que a composição do quadro direciona o olhar do espectador para se situar no espaço pictórico construído atrás da moça (parcialmente despida) e, de tal maneira, provoca a percepção de que o *importuno* talvez devesse prender a respiração para que a moça não perceba sua presença e naturalmente se assuste³. Sem dúvida, a visualidade dessa situação provoca um alargamento do espaço pictórico e solicita a entrada do espectador/ *voyeur* no campo ambiental da obra.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, analisando o quadro *As meninas* (1656/57) de Velásquez pontua questões que colocam em relevância a

³ CARDOSO. 2008, p. 118.

relação entre o campo imagético da obra e o espaço do espectador⁴. Sabemos que em seu estudo Foucault discute essencialmente sobre a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. De fato, o espaço imagético de Velásquez faz nascer gestos, elementos, olhares, cheios e vazios que tanto criam a dispersão como modelam um conjunto pictórico que é indicador de uma descontinuidade na experiência da ordem da representação como pura representação. Não teríamos espaço para uma discussão mais ampla portando sobre o diálogo do filósofo francês com o espaço pictórico de Velásquez, entretanto é essencial refletir sobre as dimensões de opacidade e transparência que o autor analisa na tela, ou seja, em *As Meninas* cria-se uma representação que se representa em si mesma. De fato, nos interessa a cena em que o pintor, de posse de uma paleta e de um pincel, se inclui na representação se posicionando de frente para o espectador. É fixado um ponto invisível que atravessa a composição do quadro e sai da sua superfície para vir ao encontro e ao espaço reservado para quem observa o quadro, essencialmente o lugar do espectador. Este, na medida em que o pintor dirige os olhos para ele, ganha um lugar central e uma qualidade de modelo, tornando-se simultaneamente modelo e espectador⁵. Assim, Velásquez lida com a complexidade da representação e desarticula a posição tradicional tanto do pintor, como do modelo e ainda aquela do espectador.

Desse modo, essa análise adquire um valor referencial para analisarmos a obra *O importuno* de Almeida Junior. De fato, esta tela é estruturada com qualidade técnica para provocar um jogo de sentidos que se desenvolvem na rede da opacidade e da transparência. Percebe-se que o pintor cria uma aproximação do espectador com a intimidade do personagem, levando-o a uma sensação de estranhamento em razão de não poder identificar o que se passou antes ou depois da cena da qual empiricamente é solicitado a tomar parte. De fato, qualquer distância entre a obra e o espectador é rompida por essa articulação de intimidade impactante que provoca o compartilhamento de uma identificação imediata.

⁴ FOUCAULT. 2000, p. 3.

⁵ Ibid., p. 4.

Em nossa investigação sobre a obra de Almeida Junior, percebemos outras qualidades sublinhadas pela crítica da época como a maestria do pintor com o claro- escuro⁶ e a exatidão de seu desenho. Quando se observa em sua pintura a qualidade do desenho, é natural a tendência de lembrarmos dos trabalhos de Ingres (1780 - 1867), principalmente conhecendo que Almeida Junior deixou registrado em seus escritos uma fala gravada na Academia de Belas Artes de Paris, que diz: “[...] *Le dessin c’est la probité de l’art*”⁷. Compreendemos aí o quanto o pintor colocava em relevância o desenho e como o entendia como essencial para um bom trabalho.

Se encontramos eco do processo criativo de Ingres refletido em Almeida Junior no que tange a importância dada ao valor de qualidade do desenho na obra, logo percebemos uma distinção entre os dois pintores quando identificamos, entre outras, a relação e o lugar que o espectador ocupa na obra do pintor ituano. No caso, voltando à tela *O importuno* é o tipo de pintura que nos estimula a pensar no momento anterior ou seguinte a cena pintada, diferente da experiência na apreciação de obras como *Banhista de Valpinçon* (1808) e *O banho turco* (1862) de Ingres, nas quais as personagens parecem estar aprisionadas ao tempo de sua representação. Dentro desta reflexão, vale ponderarmos a relação do tempo para pensar sobre a obra x espectador. Mas, se partimos do princípio que toda pintura é o registro de um instante, o que diferenciaria nosso objeto de estudo nesta questão? É possível que a definição do tempo como “[...] uma imagem móvel da eternidade”⁸, encontrada em Platão, ajude-nos a entender a condição de pensarmos a continuidade do tempo em uma pintura. Ou ainda seguindo a lógica do filósofo, por analogia, poderíamos dizer que a tela representa algo imutável, intangível e imóvel, já a percepção dela seria um devir permanente, sujeito a mudanças, que se estende e se retrai à medida que o espectador se relaciona com ela.

⁶ LOURENÇO. 1980, p. 34.

⁷ Ibid., p. 214.

⁸ NETO. 1999, p.35

Na tentativa de discutir a relação entre o espectador e a obra em Almeida Junior, consideramos algumas questões sobre a temática e a luminosidade representadas nas telas do pintor. Nesse sentido, Aracy Amaral, em seu artigo *A luz de Almeida Junior*⁹, comenta que quando críticos analisam a obra do pintor e sua relação entre o tema e a luz presente nas telas, sempre provocam controvérsias como certas dicotomias: acadêmico, realista, ou apenas regionalista? Questões não tão simples de se responder, mas acreditamos que Almeida Junior não era regionalista ou realista por ter pintado nas telas composições que contemplam aspectos formais e temas inspirados numa visualidade óptica como, entre outras, a obra *Amolação interrompida*, 1894 (Figura 2), onde é retratada a figura de um caipira em seu ambiente natural. Rusticidade e simplicidade são presentes na representação, ou seja, elementos que articulam a cena com a realidade do interior paulista e, por conseguinte, a realidade da origem do pintor ituano. Entretanto, compreendemos que o realismo se torna presente em sua obra pelo espírito de representação verdadeira, objetiva e imparcial de como tratou toda sua pintura, numa feitura onde as tintas foram colocadas rudemente, com convicção e sem receios banais de desgostar a vista. A anatomia do rosto e das mãos de seus retratados é bem estudada e perfeitamente compreendida. Ainda, essa tendência ao realismo se projeta na maneira do pintor traduzir o peculiar interiorano: a fragilidade enigmática, a graça, o quixotismo e outras expressões que enquadram o doce ímpeto sensual, a simplicidade e a labuta da gente de sua terra. Fatos que possivelmente levaram Monteiro Lobato, ao se referir à obra de Almeida Júnior, a escrever: “[...] Quanta verdade naquilo”¹⁰.

Segundo reflexões do historiador e crítico da arte Michael Fried, em *O realismo de Courbet*, a relação entre a pintura realista e a existência de seu criador, “pelo menos em um dado momento constitui a autêntica essência da pintura de Courbet”¹¹. Inferimos que esta questão também acontece com a obra entendida como realista de Almeida Junior, uma vez que sua obra trata a paisagem de sua origem natal que tanto como as raízes paulistas estavam na

⁹ LOURENÇO. 2000, p.7.

¹⁰ *Grandes artistas brasileiros*. 1991, p.14.

¹¹ FRIED. 1990, p.18.

zona rural. Não seria este amalgamento que se percebe como o “verdadeiro” observado na crítica de Monteiro Lobato citada anteriormente?

Assim, a representação do caipira, e de temas ligados ao interior de São Paulo, ou de cenas tidas como jocosas, não eram apenas o registro de uma iconografia, mas um trabalho que transcende à questão do regionalismo para se aproximar a valores universais do homem. Poderíamos inferir que com a ajuda da imaginação o olhar do espectador vive determinados instantes, cria um contexto, onde os sentidos pousam. Caberia ao artista Almeida Junior, em um certo sentido, colocar sua convivência com o mundo em “tela”, onde a significação só se revela com o deslocamento de significações de experiências do espectador com o mundo? Sabemos que entre o objeto de arte e o espectador existe uma experiência, um aprendizado que é utilizado pelo olhar. Ao interagir com a obra de tendência realista sabemos que o olhar do espectador pode multiplicar suas imagens pela imaginação.

Num certo ponto de vista, podemos buscar em Baudelaire indícios dessa discussão. Em algumas de suas reflexões que tratam sobre a questão do realismo, compreende-se sua preocupação com um campo visual que constrói um mundo real que possa inibir o exercício da imaginação. Baudelaire entendia que na obra de arte se multiplicava a linguagem da imaginação, qualidade que considerava “*la reina de las facultades y fundamental para el arte propiamente dicho*”¹². Na Exposição Universal de 1855, Baudelaire critica Ingres e Courbet de empreenderem uma guerra contra a imaginação. Entretanto, compreende-se que o autor de *Fleurs du Mal* solicitava aos artistas que revelassem um certo ponto de vista e que colocassem a convivência com o mundo ao serviço da arte, ou seja, o realismo casado com a imaginação poderia representar a vida moderna e era nesse eixo que o poeta compreendia uma possível visão de mundo. Já na década de 1860, Baudelaire publica os - *Petits Poèmes en Prose*¹³. No poema *Perte d'auréole*, o escritor observa a crise da experiência artística na sociedade industrializada emergente. Esta observação é feita a partir da metáfora da perda

¹² Op. Cit.

¹³ BAUDELAIRE. 1975, p. 352.

da auréola do poeta, que diz respeito tanto à possibilidade de emancipação da arte frente à tradição como também seu possível relacionamento com os novos tempos. Ou seja, a metáfora da perda da auréola pode ser pensada justamente como a mudança na própria estrutura do estatuto da experiência artística de maneira geral.

Comprendemos sob esse ângulo as questões do realismo e a emancipação dos princípios compositivos tradicionais quando nos referimos ao trabalho de Almeida Júnior. Em sua obra habitava um terreno enigmático que deixa espaço para a transparência e para opacidade e interroga constantemente o fazer da própria pintura. Por outro lado, quando avaliamos sobre as possibilidades de participação entre espectador e obra sabemos o quão ampla é a questão e conhecemos a forte ligação que aflora entre o sentido da obra e o espaço do espectador quando se discute sobre o processo de transformação da arte na sua historicidade.

Michael Fried, em *O lugar do espectador*, traça uma nova relação paradoxal entre obra de arte e espectador a partir do ensimesmamento e teatralidade estudados por Diderot, onde a tarefa mais imediata de um pintor era prevenir ou acabar com a consciência de seus personagens, fazendo com que estes se entregassem por inteiro a suas ações e estados mentais ou, melhor, mostrando-os *ensimesmados*. Se o artista assim o fizesse proporcionava um afastamento dos personagens em relação ao espectador. Se fracassasse em sua representação, a imagem convincente do mundo se transformava em uma construção artificial, que Diderot denominou desdenhosamente de um *teatro*. Para Fried esta concepção diderotiana da pintura é profundamente dramática e criava uma descontinuidade absoluta entre representação e espectador¹⁴.

Diante do exposto, perguntamo-nos: como questões que permeiam uma subjetividade moderna eram entendidas por Almeida Junior? Como o pintor, com caráter tipicamente acadêmico, situado na segunda metade do século XIX, representou em sua obra um tempo que era só seu em temas convencionais que retratava o gosto da época? Considerando documentos da época,

¹⁴ FRIED. 2003, p. 20.

especificamente no texto publicado no *Correio Paulistano* (03/08/1890), assinado por Almeida Junior, percebe-se o quanto foi difícil para o pintor dos caipiras dialogar criticamente com sua pintura¹⁵. Almeida Junior, em seu texto, deixa claro que a arte pela arte era dom para os diletantes ou para artistas com boa situação financeira, mas os artistas pobres precisavam viver e para viver necessitavam da venda de suas telas. O pintor completa escrevendo que quem comprava essas telas era um público que gostava de representações que fugissem da sinceridade da natureza, e estas deveriam ser semelhantes as oleografias, uma técnica de reprodução de telas a óleo dos grandes mestres, onde o colorido era acentuado pelo efeito da própria técnica. Nesse sentido, Almeida Junior conclui que era o “freguês” que enchia de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro.

Contudo, devemos nos valer ainda de um questionário respondido por Almeida Junior, pertencente ao álbum da filha do conselheiro Antônio Prado, sendo este, membro da aristocracia cafeeira paulistana e proprietário do *Correio Paulistano*, datado de 25 de outubro de 1891. Nas respostas o pintor fala de suas preferências e de suas características pessoais. Alguns itens deste questionário nos ajudam a refletir algumas características do pintor. Os principais escritores relacionados como favoritos de Almeida Junior eram o romancista Honoré de Balzac (1799-1850) e a poesia de Victor Hugo (1802-1885), dois escritores que privilegiam na sua obra aspectos românticos de cunho social e o retrato de uma sociedade que apresentava mudanças significativas. De fato, Almeida Junior deixa transparecer em seu gosto literário, elementos que possivelmente figuravam como o equilíbrio entre características particulares e o gosto estético da época.

Entendemos que na obra de Almeida Junior tanto o artifício das estruturas geométricas como o realismo ali implícito propõem um alargamento da pintura para o espaço exterior, ou seja, dialoga com a abertura da obra na sua possibilidade moderna de lidar com a planaridade. Assim, na década de 1880, Almeida Junior pinta, em Paris, a curiosa tela *O garoto*, 1882 (Figura 3) e, em 1886, já no Brasil, o mesmo tema se repete. Em *O garoto* a composição apresenta um jovem que rasga a superfície da tela na qual está representado, criando um

¹⁵ LOURENÇO. 1980, p. 216.

estranhamento e uma situação de surpresa para o espectador. A representação do rompimento do suporte, melhor dizendo do plano da tela cria a impressão de que o personagem (o garoto) está ocupando um espaço físico que ultrapassa o plano da tela, aquele onde poderia estar o espectador, e não o que está representado. Sem dúvida, Almeida Junior proporciona um campo de discussão sobre a própria pintura, a partir de uma desconcertante atmosfera de efeitos pictóricos que não se encontrava naturalmente entre seus contemporâneos no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. V. I. Paris: Gallimard, 1975.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: Senac, 2005.
- Grandes artistas brasileiros*, São Paulo: Art Editora LTDA, 1991.
- FRIED, Michael. *El realisme de Courbet*. Madrid: Balsa da Medusa, 2003.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *A luz de Almeida Junior*. Catálogo da exposição Almeida Junior - um artista revisitado. 2000.
- _____, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Junior*. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Artes. USP, 1980.
- NETO, Manoel Almeida. *O tempo nos Discorsi de Maquiavel*. Dissertação de mestrado do departamento de filosofia da UFMG, 1999.

Anexos

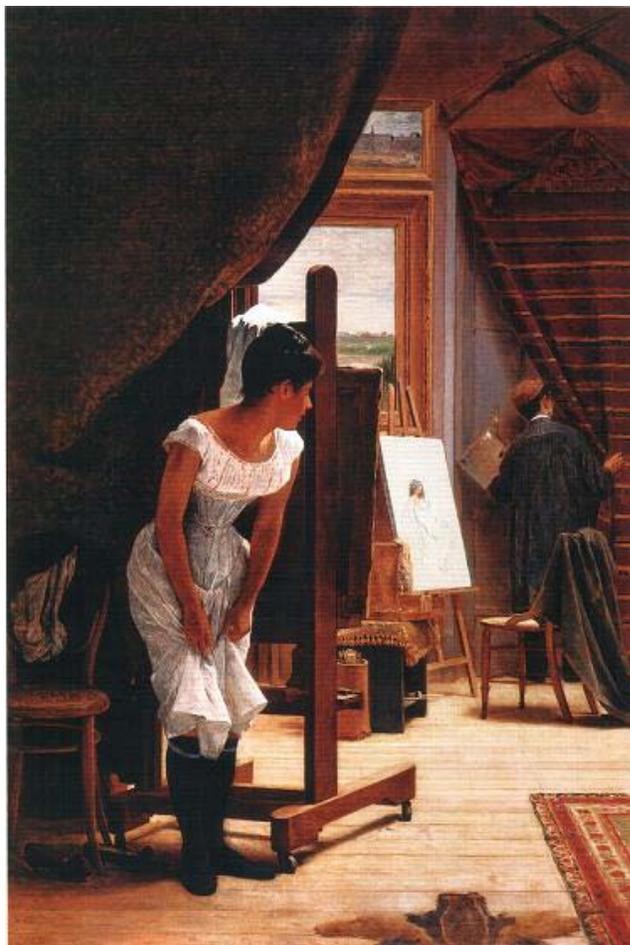


FIGURA 1 - ALMEIDA JUNIOR. *O importuno*, 1898. OST, 145 x 97 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 2 - ALMEIDA JUNIOR. *Amolação interrompida*, 1894. OST. 200 x 140 cm Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

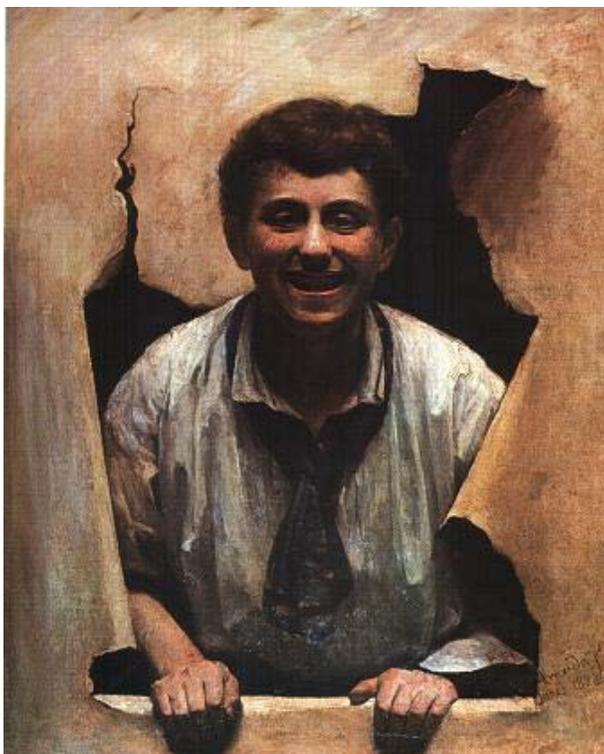


FIGURA 3 – ALMEIDA JUNIOR. O garoto, 1882. OST, 80 x 56 cm. Coleção particular.