

A SAUDADE DE JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

Karin Philippov

Mestranda do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
IFCH – UNICAMP

A obra *Saudade*, objeto desta comunicação foi pintada por José Ferraz de Almeida Júnior no ano de sua morte, 1899. Mas o que ela representa? Antes de analisá-la, é preciso que se forneçam suas dimensões. Trata-se de um óleo sobre tela que mede 197 cm por 101 cm, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Enfim, o que ela representa? O pintor Almeida Júnior retrata uma mulher, dentro de um ambiente doméstico bastante rústico e simples, vestida de negro e que chora enquanto olha para uma fotografia. “Mas dentro desse ambiente representado sem qualquer traço de idealização há outros elementos” – um observador mais atento poderia citar. Sim, e justamente são estes os elementos que auxiliam na representação fornecendo dados mais concretos. Assim, vêem-se uma canastra ao fundo da cena encimada por um álbum de fotografias e um xale branco e, na parede à esquerda, um chapéu de palha pendurado. Bem, esta é a primeira impressão que se tem ao observar *Saudade*.

Entretanto, há muito mais do que isso nessa representação. A partir daí, pode-se ver como o pintor compõe sua obra na medida em que, ao inserir sua figura dentro desse ambiente, a coloca de forma altamente calculada sob o ponto de vista estrutural através de um rico esquema de ortogonais, presentes pelas verticais da janela, da parede de tijolos e pelas horizontais da base da janela e do chão. Entretanto, há mais a ser destacado nessa representação, pois têm-se as diagonais que desempenham o papel fundamental de “amarrar” a composição. Observe-se o chapéu, a tramela, o álbum de fotografias com o xale branco – estes elementos convergem para a figura. Mais do que isso, atente para a fotografia que a mulher traz em sua mão esquerda e para seu braço direito cuja mão cobre o rosto usando o xale, com o intuito de abafar qualquer solução. É preciso ressaltar no modo como Almeida Júnior compõe sua obra uma rica estruturação que está diretamente vinculada ao centro de atenção da narrativa. Ou seja, com o emprego das ortogonais e do triângulo, o artista coloca o foco de atenção justamente neste triângulo encerrado pela cabeça e por seus dois braços e, para reforçar ainda mais a cena, transforma o chapéu e a tramela em vetores

que apontam para este mesmo triângulo. Mas qual a razão disto? Almeida Júnior calcula tudo coincidindo linhas a centros narrativos.

A observação de outras duas obras do artista traz a recorrência do mesmo tipo de estrutura compositiva. Por exemplo, *Nhá Chica* (1895) e *Caipira Picando Fumo* (1893) possuem igual estratégia, ou seja, na primeira, tem-se o emprego da forte vertical da janela, da cerca do lado de fora e do corpo da mulher, contrabalançada pela horizontal do antebraço que apóia a mão na janela, cujo peitoril está na diagonal. Além disso, percebe-se a estrutura interna dos triângulos presentes entre o rosto dela, o longo pito, seu braço e corpo e, no outro que está encerrado pela cabeça, braço direito e corpo. Já em *Caipira Picando Fumo*, podem-se perceber as verticais das pernas do caipira, nos braços e na porta ao fundo. As horizontais estão presentes nos tijolos da parede da casa, nos pedaços de madeira e nos degraus onde ele senta. E, por fim a grande diagonal da enorme faca que corta o fumo, servindo como vetor que traz movimento a cena. Assim, percebe-se que Almeida Júnior é um artista que se distingue por sua enorme erudição plástica, uma vez que em sua formação há a grande viagem que fez a Paris entre 1876 e 1882, após ganhar uma bolsa do Imperador D. Pedro II para completar os estudos na *Ecole Supérieure des Beaux-Arts*.

Entretanto, uma observação mais atenta à obra tema desta comunicação traz mais elementos necessários à compreensão. Além do rico esquema compositivo do pintor, ainda pode-se destacar o modo como Almeida Júnior emprega suas pinceladas, pois há aí três modos distintos. O primeiro se refere ao empastamento cromático, presente na bochecha iluminada da figura, na orelha, na borda da fotografia que a mulher segura, nos dedos que seguram a foto, no peitoril da janela, e no xale – na parte fronteira ao braço. O segundo se refere a uma fatura mais espessa, obtida com um pincel bastante carregado de tinta, sem nenhuma diluição, presente no vestido negro azulado, na base do pé esquerdo e nas fendas da janela. E por fim, a fatura lisa, obtida mediante a diluição da tinta com a terebintina, presente nos tijolos da parede, na canastra e no chão do cômodo. Mas por que estas três faturas? Existe algum objetivo nisso? Sim, pois assim como Almeida Júnior emprega a composição ortogonal e geométrica colocando-a a serviço da narrativa, o mesmo ocorre em relação à fatura cromática, ou seja, ele faz coincidir o empastamento cromático onde existe o maior foco de atenção da narrativa à estruturação geométrica. Se ele não fizesse isso, tudo se perderia – nunca conseguiria o efeito desejado com uma fatura lisa. Ao mesmo tempo, é preciso ressaltar que a fatura lisa também tem seu

papel, pois serve de destaque ao empastamento cromático. Assim, nesta forte relação fatura cromática-estrutura a obra se insere e Almeida Júnior alcança seu mais alto grau de realismo, com r minúsculo.

Mas de onde vem seu aprendizado? Quais são seus modelos? Com quem ele dialoga nesse momento? Sabe-se que desde seu aprendizado na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, Almeida Júnior nutre uma grande admiração por Gustave Courbet¹, expoente máximo do Realismo a partir de seu *Pavillon du Réalisme*, organizado pelo próprio artista em 1863, como resposta à recusa de suas obras dentro do Salão do mesmo ano. Entretanto, após esse pequeno parêntese é preciso que se percebam as relações de proximidade que Almeida Júnior parece buscar com Courbet, muito embora Almeida Júnior não faça de sua arte um mecanismo de denúncia social como pode-se ver na única obra que Courbet pintou com essa temática, em 1850, chamada de *Os Quebradores de Pedra*². Dessa forma, classificar Courbet e Almeida Júnior como artistas que denunciam socialmente as péssimas condições dos trabalhadores torna-se um equívoco, pois tanto um quanto o outro não a fazem.

Assim, o que parece mais certo afirmar é que ambos optam por uma rica descrição do mundo visível. Mas, voltando um pouco aos aspectos realistas de *Saudade*, pode-se propor que Almeida Júnior oferece sua figura ao observador colocando-a como alguém que sofre de maneira contida, discreta e ensimesmada, ou seja, ao observar a obra não se tem nada que possa ser definido como explosão, arroubo ou desespero. Não. O que se vê é apenas uma mulher representada sem qualquer traço de idealização, com cabelos tendendo ao desgrenhamento e com xale esfarrapado nas pontas. Ao mesmo tempo, a figura não se mostra hierática. Ao contrário, vê-se que seu corpo exibe um leve abandono de si evidenciado pela posição levemente retorcida que ocupa na cena. Mas, mais do que isso, o próprio cômodo no qual ela está nada tem de idealização, pois Almeida Júnior não conserta os tijolos quebrados, não aperfeiçoa o aspecto do chão de ladrilhos velhos, ou seja, ele os mantém como são, com toda sua riqueza de detalhes, com toda sua poesia descritiva a qual está mais uma vez, a serviço da narração.

¹ COLI, Jorge. “Bom dia, senhor Courbet”. In: NOVAES, Adauto et alii. *Ética*. SP: Companhia das Letras, 2007, pp.407-424.

² A obra foi destruída na segunda Guerra Mundial por bombardeios.

Assim, neste silêncio imperturbável no qual ela se manifesta, pode-se comparar *Saudade à Nhá Chica*, apontando semelhanças e diferenças entre ambas. Na obra tema desta comunicação, a figura feminina se encontra apoiada na janela, voltada para dentro. Do lado de fora, o nada representado por um retângulo formado por pinceladas brancas, pretas, azuis e amarelas – o espaço é vazio, sua dimensão é abstrata. Já em *Nhá Chica*, a figura feminina está apoiada na janela e olha para fora do cômodo e para dentro de si mesma, ao mesmo tempo. Em ambas, têm-se a imersão em mundos particulares, na primeira obra, a figura mergulha somente para dentro de si, enquanto que na segunda, ela mergulha para fora e para dentro, ao mesmo tempo. Dessa forma, pode-se propor que ambas realizam suas ações no silêncio, muito embora na segunda obra exista um espaço exterior representado claramente, com vegetação, cerca e céu azul.

Um outro aspecto a ser destacado diz respeito à paleta de Almeida Júnior em *Saudade*, pois o artista opta por cores mais rebaixadas, tons de tendência terrosa, além de iluminar a cena com uma luz quente, típica do interior paulista. Além disso, o pintor dialoga com a tradição de Courbet e da Academia ao fazer suas cores emergirem do negro, ou seja, a observação do vestido negro da figura e de outras partes da tela, como seu próprio corpo e ambiente possuem o negro³ como base da qual todas as cores emergem. Aliás, isso não está apenas presente na obra tema dessa comunicação, como também em quase a totalidade do que produz. Sendo assim, mais uma vez deve-se compreender sua poética dentro da grande tradição que o circunda.

Como definir a obra de Almeida Júnior? Quais são suas afinidades? Além do diálogo com Courbet, conforme visto há pouco, pela descrição realista, pela ortogonalidade aprendida com seus longos estudos dentro da tradição da Academia Imperial de Belas Artes e na *Ecole Supérieure des Beaux-Arts*, Almeida Júnior assume um diálogo que parece extremamente pertinente à sua obra. Além do diálogo claro que estabelece com Courbet e sua tradição, Almeida Júnior lança o olhar do observador para uma arte anterior ao Realismo de Courbet e até mesmo antes da própria Academia e seu entorno. Aqui, fala-se de um diálogo claramente visível com a pintura holandesa do século XVII. Novamente, é necessário que se abra um parêntese na presente comunicação para que se possa situar o contexto

³ A questão da cor que emerge do negro vem de uma longa tradição que permeia já no século XVI a obra de Tiziano (1490-1576).

holandês. Sabe-se que a pintura holandesa sempre esteve calcada no realismo com r minúsculo, na medida em que desde o século XV há pintores da tradição de van Eyck (1390-1441), que ao representarem suas cenas, o fazem de forma extrema, revelando os mínimos detalhes, aproximando-se e ao observador nesse exercício do invisível, como *O Casal Arnolfini* (1434).

Porém, nesta presente comunicação é necessário que o olhar esteja voltado para o século XVII holandês, mais precisamente, para um pintor chamado Johannes Vermeer van Delft. Sabe-se que Vermeer produziu muito pouco em vida e que sua produção se caracteriza por cenas de gênero, ou seja, por representações de um mundo privado, no qual suas figuras, na maioria das vezes, femininas, desempenham funções cotidianas, tais como ler uma carta ou cuidar dos afazeres domésticos. E mais ainda, suas figuras estão sempre inseridas dentro de cômodos banhados pela luz que vem do exterior através de janelas, como por exemplo, pode-se ver na obra *Mulher Segurando uma Balança* (1662/3). Além de Vermeer, também cabe destacar um outro pintor que pertence à mesma tradição do século XVII holandês e que traz do mesmo modo este sentido do mundo privado das cenas de gênero, com figuras femininas desempenhando ações banais e que, portanto, escapam à grande tradição do gênero alto da Academia, exemplificado pela pintura histórica. Trata-se de Pieter de Hooch (1629-1684).

Sabe-se que tanto Vermeer quanto Pieter de Hooch mergulham nesse fascinante e silencioso mundo interior, conforme pode ser visto na obra *Mulher Lendo uma Carta*, de 1664, embora suas luzes sejam prateadas, frias e não quentes como a de Almeida Júnior. Mas aí cabe a seguinte pergunta: O que Almeida Júnior e sua obra *Saudade* têm a ver com tudo isso? A resposta está na aproximação legítima da temática, tendo em Almeida Júnior, Vermeer e Pieter de Hooch os representantes da tradição realista, com r minúsculo (repito mais uma vez), inserindo suas figuras femininas dentro de ambientes domésticos banhados pela luz exterior a qual é filtrada por uma janela. E que estas mesmas figuras desempenham ações banais, cotidianas enquanto se perdem em seus pensamentos, sejam eles de dor, no caso de Almeida Júnior ou de contemplação de sua vida cotidiana, como em Vermeer e de Hooch. Porém, nos três artistas pode-se afirmar que tratam suas cenas com o mesmo grau de minúcia, com o mesmo refinamento descritivo dos detalhes, como se os objetos do cenário fossem eles mesmos autônomos.

Entretanto, em Almeida Júnior cabe ressaltar que esse realismo se faz presente como forma de expressão de uma dor, de um sofrimento de perda de algum ente querido, embora não se saiba por quem nem porque ela chora. Sabe-se que seu sofrimento está evidenciado pelas lágrimas que lhe escorrem pelo rosto, pela fotografia que traz na mão, pelo cenho franzido e pelo chapéu vetor da estrutura triangular do foco de atenção da obra. Mas, não se sabe se a perda é definitiva ou temporária. De acordo com Monteiro Lobato⁴,

“Saudades”, faz parte desse grupo de telas preciosas. É talvez o quadro de mais sentida expressão que possuímos. Uma mulher do povo, moça ainda, morena, do moreno quente peculiar ao nosso clima, vestida de luto modesto, contempla á luz duma janella o retrato do marido morto. A luz dá-lhe de chapa no rosto onde se lê a dor muda duma viuvez precoce. Brotam lagrimas dos olhos, lagrimas da amante inconsolavel. É dor e é saudade. Quanta verdade naquillo! Quanto sentimento! Que poema inteiro de maguas resignadas naquella expressão!

Nessa análise de cunho romântico típica do final do século XIX e início do XX, Monteiro Lobato oferece aos seus leitores e admiradores da obra de Almeida Júnior um relato de tudo o que sente diante de *Saudade*. Mas, é preciso que se considerem as análises com cuidado, pois nada garante que ela chore por luto. Pois, de acordo com Maria Cecília França Lourenço⁵ com quem tive uma conversa recentemente, Almeida Júnior teria retratado sua esposa Rita Ybarra de Almeida e quando a obra foi feita em 1899, ele evidentemente estava vivo. Portanto, o que se afigura mais pertinente afirmar e pensar é no quanto o pintor estaria respondendo a uma tendência de sua época, dentro da pintura de Salão. Pois, uma vez que em telas como *Saudade*, *Nhá Chica* e *Caipira Picando Fumo*, para só citar apenas três de suas inúmeras telas de temática caipira, há o compartilhamento deste sentimento, trazendo para a admiração da burguesia elegante freqüentadora destes ambientes refinados, obras que lhes fossem do universo pitoresco e exótico, mas que faziam parte do universo e do imaginário do pintor ituano, acostumado a ver cenas como essas. Ou melhor, telas como estas excitavam a imaginação do público que acorria para ver tudo o que lhe era pitoresco e exótico, embora mais uma vez, deve-se colocar que Almeida Júnior não está ligado à estética do pitoresco, como Courbet e tantos outros estiveram.

⁴ José Bento Monteiro LOBATO. Almeida Júnior, *Revista do Brasil*, v.IV, pp.47-8, jan. - abril de 1917.

⁵ Conversa realizada por ocasião da Exposição Almeida Júnior: um criador de imaginários, que ocorreu na Pinacoteca do Estado entre 25 de janeiro e 15 de abril de 2007.

Portanto, encerro minha comunicação propondo que observem mais uma vez o conjunto de obras de Almeida Júnior, tanto na Pinacoteca do Estado quanto no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Comecem a buscar esses diálogos em sua obra, lançando um olhar livre dos preconceitos atribuídos a ele e a toda a produção de seu período pelo Modernismo, preconceito este que faz de Almeida Júnior um pintor meramente acadêmico, sem nenhuma importância. Peço que o considerem como alguém que dialogou com a tradição e a ela respondeu de maneira ímpar.

Bibliografia

Almeida Jr.: Homenagem do Governo do Estado de São Paulo no 1º. Centenário do seu nascimento. SP, 8 de maio de 1950, s/p.

Almeida Jr. SP: Art Editora/ Círculo do Livro. Coleção Grandes Artistas Brasileiros. 5ª. Reimpressão, 1991.

AMARAL, Aracy; BARATA, Mário. Henrique Bernardelli: uma coleção de *desenhos*. Catálogo da Exposição de Desenhos de Henrique Bernardelli na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976.

AMARAL, Aracy; LOURENÇO, Maria Cecília França. *Catálogo da Exposição Almeida Júnior: um artista revisitado*. SP: Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. 2ª. ed. Lisboa: Estampa, 1994, pp. 91, 94.

_____. Do Romantismo ao Futurismo. In: *História da arte Italiana*, vol.3. Vilma de Katínzky (Trad.). SP: Cosac & Naify, 2003.

AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Almeida Júnior: o romance do pintor*. SP: Editora Própria, 1985.

_____. *Saudade*. Separata do número 95 da Revista da Academia Paulista de Letras. SP: Academia Paulista de Letras, 1978.

BOUILLON, Jean-Paul et alii. *La Promenade du Critique Influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 1990.

CARRADORE, Hugo Pedro. *Os Caminhos de Almeida Júnior: o criador do realismo brasileiro*. Piracicaba: Prefeitura do Município de Piracicaba; Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, 2001.

CHAZAL, Gilles et alii. *Paris 1900 na Coleção do Petit Palais*. Catálogo da Exposição no Museu de Arte de São Paulo de 06 de agosto a 06 de outubro de 2002. Ivo Barroso, Cécile Taquoi, Raquel Valença (Trad). SP: Museu de Arte de São Paulo, 2002.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. SP: Martins Fontes, 1996.

COLI, Jorge. Almeida Júnior: o caipira e a violência. In: *Como Estudar A Arte Brasileira do Século XIX?*. SP: Senac, 2005, pp.101-114.

_____. “Bom dia, senhor Courbet!”. In: NOVAES, Aduino. *Ética*. SP: Companhia das Letras, 2007, pp.407-424.

DURBÉ, Dario; DAMIGELLA, Anna Maria. *Ecole de Barbizon*. Paris; CELIV, 1989.

EISENMAN, Stephen F. *The Rhetoric of Realism: Courbet and the Origins of the Avant-Garde*. In: *Nineteenth Century Art: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1996.

- KEMP, Martin. *The Science of Art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, London: Yale University Press, 1990.
- LEYMARIE, Jean. Romantisme et Nostalgie Lyrique. In: *Corot*. Paris: Editions d'Art Albert Skira, 1992.
- LOBATO, José Bento Monteiro. “Almeida Júnior”. In: *Revista do Brasil*. SP, volume IV janeiro – abril de 1917, pp.35-52.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: o poeta que pintou o caipira*. Monografia, 1977.
- _____. *Reverendo Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado submetida à Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Aracy Abreu Amaral. SP, 1980.
- LOURENÇO, Maria Cecília França & NASCIMENTO, Ana Paula. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. Catálogo da Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo de 25 de janeiro a 15 de abril de 2007. SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- LOYRETTE, Henri. Modern Life. In: *Origins of Impressionism*. Catalog of an exhibition held at the Grand Palais, Paris, France and the Metropolitan Museum of Art, New York. NY: Metropolitan Museum of Art, 1994.
- Organização atual do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. *Almeida Júnior – Documentário*. SP: Tipografia Edanes, 1941.
- REWALD, John. *História do Impressionismo*. Jefferson Luís Camargo (Trad.). SP: Martins Fontes, 1991.
- RIBEIRO, Suzana Barretto. Almeida Júnior e a fotografia: uma nova dimensão da obra do artista. In: II Encontro de História da Arte, março de 2006, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) – Universidade Estadual de Campinas (S.I.), 2006.
- ROSA, Nereide Schilaro S. *José Ferraz de Almeida Júnior*. Coleção Mestres da Arte no Brasil. SP: Moderna, 2001.
- SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior: sua vida, sua obra*. SP: Editora do Brasil, 1946.
- SINGH JR, Oséas. *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado submetida à Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- SLIVE, Seymour. *Pintura Holandesa 1600-1800*, (trad.) Miguel Lana e Otacílio Nunes. SP: Cosac & Naify, 1988.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Pintura Brasileira Contemporânea: os Precusores*. In: *Exercícios de Leitura*. SP: Duas Cidades. 1980.