

CLARAS INVISIBILIDADES. REFLEXÕES ACERCA DA OBRA *O IMPORTUNO* DE ALMEIDA JUNIOR.**Invisible clarities: reflections of the work *O Importuno* by Almeida Junior**

Tania Maria Crivilin

Mestranda em História e Crítica da Arte

Especialista em Ensino de Artes Visuais

Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes

Resumo

A pesquisa *Claras invisibilidades: Reflexões acerca da obra O Importuno de Almeida Junior*, tem como objetivo identificar elementos representacionais que nos possibilitem fazer um diálogo entre a pintura do final do século 19, o lugar do espectador e o prenúncio de uma arte que se descolará dos modelos europeus. Almeida Junior (1850-1899) conseguiu com a sua obra ultrapassar a barreira da sua época, tornando-se tema relevante para todos que no século 20 procuraram contribuir de alguma forma para a história e o desenvolvimento da arte no Brasil, seja alçando-o ao polêmico lugar de grande introdutor do modernismo no País, seja atribuindo-lhe um lugar menor, porém importante, no cenário de transição do academicismo local. O quadro *O Importuno* leva-nos a algumas reflexões: Quem está sendo importunado? O artista? A modelo? A arte está importunando a sociedade? O fato é que nesta pintura a modelo para se resguardar do “importunador” protege-se atrás de um cavalete com uma tela. Faz isto para não ser vista por alguém que “chama” a atenção do pintor. A maneira como Almeida Jr. resolveu esta situação, colocando a modelo na parte mais visível da tela, faz do espectador seu cúmplice, onde este a vê com nitidez e não a “importuna”. De quem ele a protege está fora da representação pictórica, mas nos é factível imaginar a sua presença no campo do desejo, assim como se apresenta o espectador.

Palavras-chave: pintura, Almeida Junior, espectador.

Abstract

The work *Invisible Clarities: Reflections of “O Importuno” by Almeida Junior*, has the objective of identify elements representing the possibility to make a dialog between the painting from the end of the nineteenth century, the spectator and the anticipation of the departure of the art from the European models. Almeida Junior (1850-1899) with his work was able to exceed the threshold of his time. In the twentieth century he became relevant to all who

sought to contribute to the development of history and arts in Brazil. Such relevance could be observed in his polemic status of being responsible for the introduction to modernism to the country. Or in a smaller scale, albeit important, the contribution in the field of transition to the local academicism. The painting “O Importuno” brings us to make some reflections: Who is being importuned? Is it the artist? Is it the model? Is the work annoying society, in itself? The fact is that the model in this work stops and hides from the “importunate” protecting herself behind the easel. The model’s intent is of not being seen by whoever is calling the artist’s attention. Almeida Junior resolves this situation by placing the model at the most visible portion of the easel. This makes the spectator his accomplice, who has a full view of the model and does not “importune” her. The protection the artist is giving to the model is out of the pictorial scene. However, it is possible imagine its presence in the field of desire, as well as the spectator.

Key Words: painting, Almeida Junior, spectator.

1 APRESENTAÇÃO

A pesquisa *Claras Invisibilidades: Reflexões acerca da obra O Importuno de Almeida Junior*, tem como objetivo identificar elementos representacionais que nos possibilitem fazer um diálogo entre a pintura do final do século 19 e o lugar do espectador. Vale ressaltar que esta investigação se faz possível à medida que tomamos como referência algumas observações de Baudelaire em *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, onde o referido autor descreve a modernidade, dentre outras coisas, como “o transitório, o fugitivo, o contingente” (1997: 25). Desta maneira, será possível colocarmos questões em torno da pintura citada, principalmente por esta trazer, em sua representação, circunstâncias que beiram o instantâneo, o registro do momento, discutindo ainda a própria autonomia da pintura através de autores contemporâneos como Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* e Georges Didi-Huberman em *Ninfa Moderna* entre outros.

O título *Claras invisibilidades* é uma apropriação do termo usado por Foucault no capítulo I “Las meninas”, do livro *As Palavras e as Coisas*. Neste capítulo o autor discorre sobre o quadro “*As meninas*” de Velásquez, e nos mostra como é possível caminhar por uma obra e nos mantermos atentos às claras invisibilidades que margeiam as telas. “E, no entanto, como poderíamos deixar de ver essa invisibilidade, que está aí sob nossos olhos[...]” (1999: 4).

2 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA OBRA

Em *O Importuno* (figura 1), obra de caráter narrativo, Almeida Junior utiliza sua qualidade técnica para organizar a composição da cena, visando conduzir o espectador ao contato com a intimidade da personagem ou com o acontecimento que pode envolver o que se passou antes e depois da cena. Nas obras narrativas, o pintor retrata episódios do cotidiano, momentos menos idealizados que, nos limites de uma cena, revelam sua beleza, junto ao improvisado e a naturalidade.

Tentaremos fazer a seguir uma descrição seguida de análise da obra supracitada, mas antes é importante entendermos a necessidade de procedermos esta análise com cautela. Para tanto se faz necessário observar as obras tanto individualmente como no panorama geral em que estão inseridas, permitindo assim uma análise clara e abrangente, mas também específica e pormenorizada. George Didi-Huberman em *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé* observa que devemos abrir bem os olhos e nos aproximarmos sempre mais do detalhe do nosso objeto de estudo, mas ele completa dizendo que abrir os olhos não é sempre o suficiente:

[...] não é utilizando a famosa lupa, o “vidro magnífico”, como diziam os ingleses, que o historiador-detetive resolverá todos os problemas! Lembremo-nos que Dupin, o herói de Edgar Poe, conseguiria chegar onde Sherlock Holmes fracassaria provavelmente. E lembremo-nos como isso se dá: ele põe os óculos pretos, óculos escuros, ele camufla o seu olhar e vê tudo em “grisalho” dentro desse filtro brumoso, obscurecido, do vidro tingido. O que ele perdeu em contraste, em nitidez dos detalhes, ele ganha numa compreensão global das configurações das atmosferas. Ele fecha os olhos para melhor saber onde procurar. Ele aceita deixar o seu olhar “exitar”, “flutuar”, e até mesmo suspende a sua capacidade de ver para imaginar o que deve ser visto. (2002: 131)

Inicialmente quando olhamos essa pintura nos deparamos com um interior sobrecarregado de linhas que seguem em todas as direções, e estas preenchem o espaço à exaustão: à direita e à esquerda, no alto e no baixo.

O primeiro plano está no lado direito da tela, é o que mais se aproxima do espectador, onde encontramos um cavalete com estrutura de madeira com aparência firme e sólida. A tela que este cavalete suporta está de costas e não nos revela o seu conteúdo. Há uma modelo utilizando-o como biombo para não ser vista por alguém que “chama” à porta. Esta modelo está trajando roupas íntimas características do fim do século 19, tecido fino e claro com rendas e bordados. Um *corselet* em tecido mais firme, bem ajustado valoriza

sua cintura, prendendo seu abdômen, deixando os seios, os quadris e as nádegas mais avolumados. Meias de cor escura até o joelho e sem sapatos. Sua roupa “de cima” está sobre o encosto de uma cadeira ao seu lado, e sob a mesma está o seu par de sapatos. Observamos que se trata de uma cadeira Thonet, modelo 214, representante de uma linha de móveis desenvolvidos por Michel Thonet, e que se tornou símbolo da modernidade pela fácil reprodução industrial, marca da segunda metade do século 19. Um tecido de cor escura com estampa floral desce do teto, provavelmente o local onde os modelos trocam de roupa, para efeito da composição este tecido parte do meio da tela criando uma linha inclinada. O corpo da modelo que está abaixo deste tecido tem a mesma inclinação. Seguindo esta mesma direção está a inclinação do pescoço da modelo, que fica mais valorizado à medida que seu cabelo, de cor escura, está preso, e contrasta com sua pele clara. Desta maneira seu pescoço fica a mostra, e juntamente com seu rosto se configura quase como uma seta.

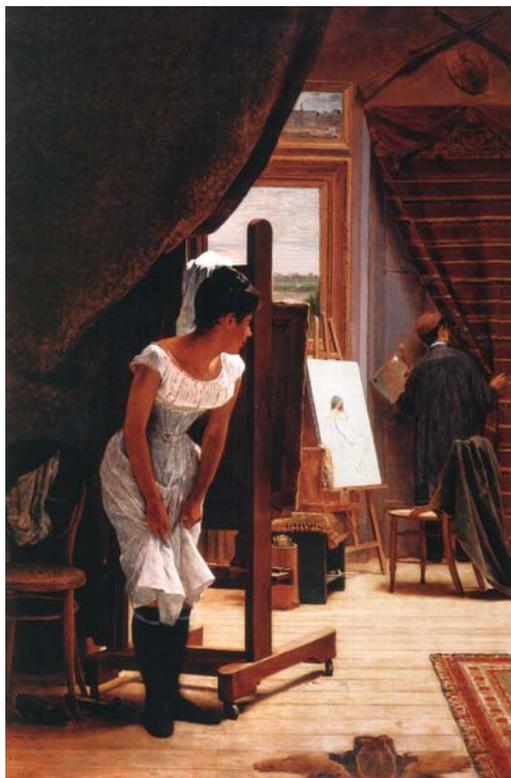


Figura 1. Almeida Junior. *O Importuno*. Óleo sobre tela, 145 x 97 cm, 1898, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A direção do olhar da modelo nos leva imediatamente para o plano de fundo onde está o pintor. Este aparece cercado por objetos que constroem o percurso figurativo da pintura: na mão esquerda paleta e pincéis, bem próximo a ele, mas já no plano médio, cavalete, tela, caixa de tintas e outros objetos afins. Ele veste um jaleco de cor escura que vai até os joelhos e calças de cor escura também. Uma boina de cor clara contrasta com seu cabelo escuro que, por sua vez, contrasta com a sua pele. Sua postura, seu corte de cabelo a tonalidade de sua pele, a ausência de barba e o próprio uso de uma boina conferem-lhe um aspecto jovial. Vale ressaltar que entendemos assim, uma vez que os mestres da pintura quando retratados, nas pinturas da segunda metade do século 19, recebiam cartolas altas ou chapéus sobre a cabeça, e em seus rostos barbas lhe conferiam a sabedoria e o respeito dos artistas mais jovens. Dois exemplos desta passagem são o *Retrato de Manet*, óleo sobre tela, pintado por Henry Fantin-Latour em 1867 e *O Descanso do Modelo*, óleo sobre tela, do próprio Almeida Junior. Esta última produção está sem data, mas entendemos que ela faz parte do período que compreende as produções artísticas do artista citado, ou seja, de 1869 a 1899.

Prosseguindo a descrição da obra podemos observar que; com a mão direita o pintor afasta a cortina que protege a janela do atelier, de onde o artista poderá visualizar alguém que supostamente interrompe o ato da pintura. Ao afastar a cortina cria uma linha inclinada que vai encontrar o outro tecido que está no primeiro plano, conferindo assim um aspecto íntimo à pintura. Acima da porta, penduradas na parede, há duas espingardas cruzadas sob as quais está pendurada uma paleta, contrariando o costume da época de grandes caçadas, que era colocar-se abaixo do cruzamento das espingardas o troféu referente à caça ou a cabeça da própria caça.

No plano médio temos uma cadeira com um tecido sobre o encosto, tecido este usado provavelmente para cobrir a pintura quando em fase de elaboração. Esta cadeira está de frente para objetos de trabalho do pintor, como citado no parágrafo anterior, e que chama mais atenção dentre os objetos ali existentes é uma tela contendo um esboço de um corpo feminino sobre um cavalete. Ele nos chama a atenção por ser o objeto de maior área clara da composição. “A tela está em evidência por sua posição central na composição, por ser o ponto mais claro e pelo contraste de sua superfície luminosa com o entorno imediato, mais escuro”. (CARDOSO, 2008: 118)

O tapete de cor vermelha e parte de outro tapete de pele de animal que estão sobre o piso de madeira clara, na parte inferior esquerda do quadro, apresentam-se como contraponto da composição; não olhamos para eles de imediato, mas sentimos o seu peso visual. E se os olharmos, a inclinação do tapete vermelho e o desenho do outro tapete, nos conduz à tela clara com

esboço de um corpo feminino que está no plano médio. A tela em elaboração nos mostra um corpo nu, onde podemos pensar que a modelo que está sendo retratada, trata-se da modelo que está no primeiro plano da tela em estudo. Esta possivelmente estava se despindo para uma nova sessão de pintura, mas teve que interromper a propósito do aparecimento do “o importuno”. Para Rafael Cardoso em *A arte brasileira em 25 quadros (1790 – 1930)*, existe uma forte tendência por parte do espectador em

[...] buscar a chave de entendimento do quadro inicialmente na modelo e depois no pintor, a única resposta que nos é dada a ver está justamente entre os dois, no local onde a pobre existência de carne e osso de ambos é transformada em pintura. (Id: 122)

3 REFLEXÕES SOBRE A PINTURA *O IMPORTUNO*

O Importuno, a obra aqui analisada, leva-nos a algumas questões. Quem está sendo importunado: O artista? A modelo? Quem está importunando? Por que a modelo parou de se despir? Quem teria chegado e interrompido o trabalho do artista? Por que este alguém seria tão indesejado, já que definiu o nome da tela? O fato é que a modelo para se resguardar do “importunador” protege-se atrás de um cavalete com uma tela, utilizando-os como um biombo, para não ser vista por alguém que “chama” a atenção do pintor. A maneira como o pintor, resolveu esta situação leva-nos a refletir sobre o tema desta comunicação: Ao esconder a modelo na parte mais visível da tela, o pintor faz do espectador seu cúmplice, pois este a vê com nitidez e não a “importuna”. De quem ele a protege está fora da representação pictórica, mas também no campo do desejo, assim como o espectador. Quem faz a negociação entre o “importunador” e o “importunado” é o pintor da cena. Completando este pensamento Thierry de Duve, em entrevista concedida a Glória Ferreira e Muriel Caron na revista do Mestrado de Artes EBA – UFRJ – 2º semestre de 1998, fala da questão do endereçamento ao espectador, a partir do relacionamento das pessoas dentro e diante da imagem. De Duve observa que em *La nymphe surprise* de Manet, o espectador está no quadro sem estar; ele está diante da imagem, mas sem o espectador, o quadro não está completo.

Em *Amolação Interrompida*, (Almeida Junior, 1894), temos situação similar. A posição da mão levantada do amolador e a expressão de seu rosto mostram-nos que algo foi interrompido por alguém. Pode ter sido pelo pintor ou por alguém que por ali passava. No registro dessa pintura, existe aparentemente um complemento que foge dos limites da moldura e que possivelmente se completa com o espectador.

Propomos então, uma relação entre três pontos na obra em estudo: primeiro o nome; *O Importuno*, onde podemos registrar que algo foi interrompido e que isto causou um desconforto; segundo o ato de esconder a modelo na parte mais visível da tela; e terceiro o acolhimento do olhar do espectador, ou seja, o espectador é convocado a participar de um pensamento, de um ato. É possível que o pintor tenha tomado esta postura propositalmente. Criando assim um novo lugar para a representação artística brasileira do final do século 19. Em *Impressões de um Amador*, organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins, foram reunidos textos esparsos de críticas de arte de 1882 a 1909 produzidos por Gonzaga Duque para jornais e revistas da época. Duque ressalta em suas críticas algumas produções de Almeida Junior: “Pelos seus quadros deixa-nos julgá-lo um temperamento moderno, sujeito à grande *nevrose* do século, tomado da febre do trabalho, da preocupação, sem maior ideal do que ser um homem, o de ser um útil. (2001: 63)”.

Gonzaga Duque reconhece que Almeida Junior trabalha temas e técnicas pertinentes à academia, mas entende que o artista é dotado de uma compreensão artística mais adequada ao seu tempo.

Na Fuga para o Egito, apesar de ser assunto acadêmico, rasgou todos os preceitos implicantes da intervenção oficial, na composição. A virgem que nos apresenta não é uma linfática, uma pessoinha magricela e chorosa; é uma mulher do povo, bonita, rosada, atendendo ao gorduchito Jesus que brinca com o seu véu, dela, enquanto o jumento que cavalga sacia a sede na limpidez de um córrego e José de Arimatéia os contempla, satisfeito e amoroso, de pé, achegado a eles. As auréolas reluzentes não têm entrada nesse bom grupo de gente sadia.

Eles, os três, e mais o jumento, são um grupo real, respirando ar, alguma coisa abatidos pelo cansaço, enervados pelo crepúsculo cálido de uma tarde silenciosa. (Ibid)

Na seqüência de críticas que seguem no livro, Gonzaga Duque enaltece com importância a postura de Almeida Junior frente às produções artísticas da época, as quais [...] deixa-nos perceber no Sr. Almeida Junior um dissidente do convencionalismo acadêmico (Id: 66).

Sendo assim, a tentativa de apresentar um modelo não estabelecido pela academia, foi identificado ainda em sua época, mesmo que de forma discreta. Existia algo que o importunava, e que batia à porta de seu ateliê. Será que o artista não poderia mostrar em sua pintura que ela resulta de uma relação intelectual e perceptual contínua entre ele e o objeto da representação?

Podemos entender, ainda, que Almeida Junior cria em *O Importuno* um diálogo entre movimentos artísticos que conheceu acerca de sua estadia na

Europa, que compreende os anos de 1876 a 1882. Um diálogo entre uma arte que tinha raízes clássicas, com uma arte nova buscando representações do seu cotidiano. A arte nova representada pelo frescor da modelo, onde o artista nos apresenta esta arte com uma roupagem nova, deixando ser vista na sua intimidade, e que se mostra limpa, ao natural, sem poses. É certo que, a própria postura do modelo, escondida atrás do cavalete, nos mostra esta arte ainda um pouco tímida e temerosa às críticas da arte do passado que bate à sua porta para intimidá-la. Seguindo a descrição da obra, quando concluímos a leitura da tela nas duas espingardas com a paleta ao meio, penduradas sobre a porta. presenciamos neste momento a “grande sacada” do pintor. Como foi falado anteriormente, o costume era pendurar junto às armas o troféu referido a caça, ou mesmo, a cabeça da própria caça, para a confirmação do seu sucesso. No momento em que o pintor coloca a paleta pendurada no meio das armas como seu troféu, é para nós a confirmação do sucesso de sua arte, ou seja, na nova arte que se instala junto com o Realismo e toda a nova sociedade que se configura no final do século 19.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma síntese desta reflexão, João Câmara (1944), artista brasileiro natural de João Pessoa, Paraíba, em 1999 participou de uma exposição na Pinacoteca de São Paulo, onde nesta data se festejava o centenário de morte de Almeida Junior. Vários artistas foram convidados para criar obras a partir da coleção Almeida Junior. Segundo Jorge Coli em *A violência e o caipira*, a machadinha de *Amolação Interrompida*, causou muito impacto e tomou um sentido simbólico no quadro *O Amolador* de João Câmara (figura 2). O referido artista em sua obra colocou a figura do amolador cortando uma madeira, onde se encontra pintada a *Grande Odalisca*, de Ingres, sendo que esta se apresenta de ponta-cabeça. De imediato a sensação que nos causa a pintura é de extremo desconforto, pois o testemunho da agressividade do amolador que está preste a deferir um golpe de machado na *Grande Odalisca*, incomoda-nos, principalmente quando nos reportamos à obra de Ingres, e encontramos mulheres que nos dão a sensação de terem peles com toque de seda, com sinuosas e volumosas curvas, aspecto este criticado por Baudelaire “[...] e o grande defeito de Ingres, em particular, é querer impor a cada tipo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos compulsório, colhido no repertório das idéias clássicas” (1996: 27). Quando contextualizamos a obra de João Câmara a partir da obra de Almeida Junior conferimos que o corte dado pelo amolador na *Grande Odalisca* simboliza possivelmente um corte, um rompimento com os modelos acadêmicos europeus.

Colocar a produção artística brasileira do século 19 dentro do conceito do academicismo nos faz entender muitas coisas, mas também nos impossibilita muitas vezes de enxergar elementos ímpares, que constroem a história de maneira dinâmica, pois cada vez mais a história se mostra em constante construção, e é isto que dá sentido às pesquisas.



Figura 2. João Câmara., *O amolador*. OSM, 285 x 196 cm e 196 x 50 cm de base, 1999. (Releitura da obra *Amolação Interrompida*. De Almeida Junior)

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008
- COLI, Jorge. **A violência e o caipira**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002.

- _____. In **Revisão historiográfica: o estado da questão**. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DUVE, Thierry de. “Reinterpretar a modernidade”. In: **Arte e Ensaio**. *Revista do Mestrado em Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Nínia moderna. **Essai sur le drapé tombe**. Paris: Gallimard, 2002.
- ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**: introdução de Tadeu Chiareli. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (coleção Arte: ensaios e Documentos).
- DUQUE ESTRADA, L. G. **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.