

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

A repetição de imagens na obra de Almeida Junior

Tania Maria Crivilin
UFES

Resumo

A partir de questões que se tornaram visíveis à obra de Almeida Junior (1850-1899), a saber, a repetição de imagens em telas distintas. São analisadas obras priorizando a repetição da paleta de tintas e da bilha de água. Usamos o conceito de repetição do filósofo francês Étienne Souriau em *Vocabulaire d'Esthétique* e nos estudos de Gilles Deleuze, principalmente em *Diferença e Repetição*, onde o autor discorre sobre o tema a partir do pensamento dos filósofos David Hume e Kierkegaard.

Palavras-chave

Almeida Junior; Pintura brasileira

Abstract

From the questions that became visible in the Almeida Junior (1850-1899) pictures, as a repetition of images in the different canvases, We analysed works with special attention for the repetition of the inks palette and objects like the flask. We used the concept of repetition from the french philosopher Étienne Souriau in "Vocabulaire d'Esthétique" and studies from Gilles Deleuze into "Différence et Répétition".

Keywords

Almeida Junior; Brazilian painting

Almeida Junior (Itu, SP, 1850-1899), importante artista brasileiro, iniciou a sua formação artística na Academia Imperial de Belas Artes, RJ (1869-1875) e posteriormente na Escola Superior de Belas Artes de Paris, onde permaneceu até 1882. Retornou ao Brasil fixando residência no interior de São Paulo. Consideramos ainda que o pintor na França vivenciou a força dos acontecimentos artísticos que se passavam fora da academia. Em trinta anos de produção, deixou-nos um legado de temática variada. Produziu retratos, temas religiosos, paisagens, natureza morta, pinturas de gênero, alegóricas e históricas, criando uma fatura pessoal. Dentro de sua fortuna crítica foi considerado o mais brasileiro dos pintores do século XIX, por representar temas relativos à vida interiorana, denominada de temática regionalista, onde retratou as figuras dos caipiras, como também pelo recurso técnico de trazer nas pinturas a intensidade de luz que se aproximava da luz do sol comum ao Brasil.

Discorrendo sobre a obra do pintor de maneira particular, em 1882, quando a tela *Fuga para o Egito*, 1881, foi apresentada na primeira mostra individual de Almeida Júnior na Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, a crítica de arte, na figura de Gonzaga Duque, ressaltou especialmente o tratamento dado ao grupo de pessoas representadas que compõem a cena religiosa. Estas se distanciavam de imagens bíblicas estereotipadas pela academia e se aproximavam a um grupo de gente sadia que poderia habitar um território real, tanto que as auréolas reluzentes, comuns nessas representações, não tiveram lugar nesta pintura. Gonzaga Duque comenta ainda que nesta tela, apesar de ser um tema pertinente à Academia, Almeida Junior traz uma compreensão artística mais adequada ao seu tempo¹. Esta adequação se faz presente principalmente no tratamento dado à luminosidade, na qual trabalhou “contra a luz”, bem como utilizou a valorização do reflexo da luz na água. Vale ressaltar que esta tela foi produzida no período em que o pintor se encontrava em Paris vivenciando o momento no qual a pintura estava atenta às questões da luz e da visualidade, em voga pelo Impressionismo.

Reportando-nos à tela *Fuga para o Egito*, a fim de compreendermos as observações de Gonzaga Duque, encontramos para além de elementos como, o grupo de pessoas, o animal e a luminosidade, a representação de um objeto que nos chamou a atenção. Uma cabaça, que se trata do fruto da cabaceira, usado na confecção de diferentes utensílios, mas principalmente como reservatório de água. Estes eram utilizados pelos trabalhadores, cumprindo a função de um cantil, chamado por Maria Cecília Lourenço, em sua dissertação de mestrado *Reverendo Almeida Junior, de bilha de água*², denominação que também usaremos nesta comunicação. Em verdade, o uso da cabaça é observado ainda na vida dos grupos étnicos brasileiros, tanto na confecção de utensílios como de instrumentos musicais como as maracas, práticas bem demonstradas por Darcy Ribeiro na *Suma etnológica brasileira*³. Assim, pelo seu tamanho e formato com aspecto bojudo de gargalo fino, local onde se passa uma corda, a bilha de água é de fácil

1 DUQUE-ESTRADA. 2001, p. 63.

2 LOURENÇO. 1980, p. 83.

3 RIBEIRO. 1986, p. 89.

transporte e muito usado por pessoas que trabalham no campo, onde a atividade exercida gera sede com mais frequência.

Observando questões internas da obra de Almeida Junior, vale refletir sobre aspectos que se tornaram visíveis, a saber, a repetição de imagens. Assim, nas pinturas, *Derrubador Brasileiro*, 1879, *Amolação interrompida*, 1894, *Batismo de Jesus*, 1895 e *Partida da Monção*, 1897, perceber-se a representação da bilha de água, assim como em *Fuga para o Egito*, citada anteriormente. O francês, Étienne Souriau (1892 - 1979), filósofo e especialista em estética, trabalha dentre outras coisas, em *Vocabulário da Estética*, o conceito de repetição como a ação de refazer a mesma coisa, a repetição da coisa em si mesma ou o ato da revisita⁴. Para o autor, o termo possui vários sentidos, dos quais ressaltaremos, de início, a idéia de que a imagem representada pode conter o mesmo sentido atravessando de uma obra a outra.

Para tanto, retornaremos a Gonzaga Duque em *Impressões de um Amador*, organização de Júlio Guimarães e Vera Lins, onde o crítico comentou que na tela *Fuga para o Egito*, podemos perceber que o grupo representado se trata de um grupo real. O que havia ali de real que chamou a atenção do crítico? Afinal, se observarmos o tratamento da luz em tons amarelados, a presença da esfinge e de pirâmides ao fundo, percebemos na pintura uma atmosfera romântica e teatralizada, nada real! De certo, ele se referiu ao aspecto físico e gestual das figuras no primeiro plano. Acrescentaremos ainda, que a possibilidade da representação religiosa citada de se aproximar à realidade é reforçada pela retratação da bilha de água. Assim como nas telas *Derrubador Brasileiro*, *Amolação interrompida* e *Partida da Monção*, a presença deste utensílio registra o caráter de um grupo do qual Almeida Junior, por sua origem e vivência, conhecia bem os hábitos e aparentemente lhes era próximo, e ao qual pertenciam também José, Maria e o menino.

Efeito semelhante acontece com a tela *Batismo de Jesus*. Vejamos inicialmente a organização composicional da pintura: esta nos proporciona uma experiência visual que nos introduz na obra através da representação da água, localizada na parte inferior da composição, local onde nos deparamos com a figura de Jesus, o que firma uma posição de destaque na hierarquia da tela. A maneira como Almeida Junior escolhe o ponto de vista promove uma extensão do espaço da tela até o espaço onde se encontra o espectador. Em seguida faz a transferência para um espaço de vegetação, parte intermediária da tela, ou seja, saímos do espaço da água e entramos em um espaço terreno. Deste, então, o pintor nos conduz para a parte superior da obra, onde está o céu com o Espírito Santo na figura da pomba.

Assim, visualmente caminhamos da água para terra e chegamos ao ar. Vale ressaltar que a figura do Cristo, colocada em primeiro plano, é apresentada de maneira tal, que também faz este mesmo percurso: na parte inferior vemos seus pés imersos no rio Jordão, a parte dos joelhos até o pescoço está contida em uma massa de vegetação e sua cabeça reluz na claridade do céu. Diferente da imagem de João Batista, que está sobreposto a uma densa e escura vegetação, exceto sua mão direita que transpassa da escuridão para a luz, quando esta se posiciona

4 SOURIAU. 1998, p. 945-947.

para o ato do batismo. As figuras são retratadas de maneira idealizada e com gestos teatralizados. A luminosidade da tela é trabalhada em tons rosado e azulado, o que confere uma atmosfera romântica. Esta ainda é valorizada pelo uso do reflexo da luz na água, usado mais uma vez, assim como em *Fuga para o Egito*.

Dentro deste clima simbólico identificamos a presença da bilha de água trazida por João Batista, pendurada em seu ombro direito. Porque Almeida Junior não representou a figura do evangelista com os elementos que o identificam: as roupas de couro, o cajado em forma de cruz, quando envolvido com pastoreio ou com o cajado e a concha nas representações do batismo? Afinal, foi assim que a história da arte nas pinturas de Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Caravaggio, entre outros, nos apresentaram. Porque teria acrescentado a bilha de água? Quem era aquele João Batista que tinha o costume de carregar uma bilha de água? Aqui possivelmente encontramos de novo a representação de um elemento que contém o significado de marcar características de um determinado grupo de pessoas, ou ainda diria que, marcar a característica de um pintor que nacionalmente se diferenciou pelo seu trabalho. Talvez, João Batista fosse alguém como o caipira representado em *Amolação interrompida*, assim como, as figuras que compõem a cena de *Partida da Monção*, onde pessoas do convívio do pintor e personalidades públicas foram identificadas por Lourenço em seu grande estudo sobre o Almeida Junior⁵.

Se retornarmos a Souriau, podemos dizer que a representação da bilha de água perpassa por telas de temáticas distintas, como: regionalistas, religiosas e históricas, mas em todas reafirma o caráter de um grupo de pessoas. A bilha não adquire outro significado senão o de utensílio usado por pessoas simples de hábitos interioranos. Buscando ainda outras reflexões encontramos em Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição*, quando o autor inicia o capítulo dois – A repetição para si mesma - com o pensamento do filósofo escocês, David Hume (1711-1776) *A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla*. Deleuze considera que aí está a essência do que vem a ser repetição⁶.

Uma vez despertado o olhar para a “repetição” na obra de Almeida Junior, cabe um pequeno paralelo com outras telas, desta vez focalizando a paleta de tintas, onde esta foi identificada em seis obras do pintor, a saber, *O pintor*, 1880, *Descanso do modelo*, 1882, *O modelo*, 1897, *A pintura* (alegoria) 1892, *No atelier*, 1892, *O importuno*, 1898, as quais suscita uma atenção maior.

Iniciaremos com as telas *No atelier*, *O pintor*, *Descanso do modelo* e *O modelo*, onde a paleta de tintas figura como ferramenta de trabalho do artista. Esta confirma a ação do pintor e é suporte de suas escolhas cromáticas. Assim, nas três primeiras telas, a paleta confirma a ação da pintura, juntamente com outros objetos que desempenham o mesmo papel, como o cavalete, a tela e o pincel; sendo assim, a paleta é um elemento secundário. Na tela *O modelo*, a paleta atua como indicativo de que a figura masculina que se encontra de costas, sentada no primeiro plano da pintura, trata-se de um pintor; afinal ele expõe a paleta

5 LOURENÇO. 1980, p. 67.

6 DELUEZE. 2009, p.111.

para o espectador, quase até como uma oferenda. Embora tenhamos uma série de quadros pendurados nesta cena de interior, uma das quais até reconhecemos, como por exemplo, a figura de um velho magro, de longas barbas, pendurado no canto esquerdo - catalogação de número 21 *Figura (Academia, estudo de nu) s/d*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo -, devemos lembrar que este é um dado de conhecimento restrito, quando pensamos na dimensão de uma exposição que recebe a visita de um público diverso. Neste caso, entende-se que a paleta ganhou um significado que norteia o espectador, mas ainda de elemento secundário.

Passamos então para as telas *A pintura (Alegoria)* e *O importuno*. A primeira traz a figura de uma mulher nua, que com os braços levantados eleva a imagem da paleta de tintas para o alto de sua cabeça. A pintura apresenta um cromatismo variado, simbolizado inclusive na superfície da paleta. É visível o rigor do estudo anatômico, através do corpo da mulher, na qual identificamos as fontes francesas de Almeida Junior, principalmente o mestre Cabanel. Destaca-se também a luminosidade distribuída por toda a obra, bem como a textura registrada pela marca das pinceladas, um recurso usado pelo pintor na representação de retratos.

Assim como em o *Batismo de Jesus*, percebe-se que a cena transcorre entre a terra e o céu, mas em *A pintura*, diante do tratamento pictórico dado, não conseguimos identificar tempo nem espaço. A obra *A pintura (alegoria)*, como o próprio nome suscita, é uma alegoria. Almeida Junior, através da figura da mulher, faz alusão a outro tema, no caso a própria pintura. Acreditamos que se o pintor tivesse retratado a figura da mulher sem a paleta, e mantivesse o nome da tela, estaria ainda metaforicamente falando da pintura. Da mesma forma que se tivesse representado a paleta sem a figura da mulher e mantivesse o nome, estaria também falando metaforicamente da pintura, e o mesmo aconteceria se retirasse as duas, a mulher e a paleta, deixando só o fundo da pintura. Mas, temos clareza de que o conjunto de elementos reforça a proposta do pintor: a musa exaltando algo que materializa a sua existência, no caso a paleta de tintas. Uma relação de dependência que se transforma no território da pintura.

As ressonâncias da repetição chegam a tela *O importuno*, 1898. Obra de caráter narrativo que discorre sobre o tema de ateliê. 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. Aqui encontramos um caso particular: a paleta de tintas aparece representada duas vezes: uma na mão do jovem pintor, que aparentemente estava fazendo pleno uso da ferramenta, se não fosse importunado, e outra fixada na parede logo acima da porta, figurando entre duas armas que se entrecruzam.

A postura do pintor de representar a paleta em funções distintas nos possibilita entender que, o mesmo objeto adquire sentidos diferentes à medida que interferimos em seu significado. Para Kierkegaard não devemos tirar da repetição algo novo, pois só a contemplação, o espírito que a contempla de fora,

extraí⁷. Assim, concorda com Hume, Deleuze e Souriau, quando este último se refere à repetição como o ato da revisita.

Deste modo, sabemos que uma paleta de tintas sempre será uma paleta de tintas. Quando a vemos nos ateliês dos artistas a reconhecemos como ferramenta de trabalho comum à pintura. Mas, quando a vemos pendurada em uma parede, sobre uma porta, ou seja, um local não muito prático para ser tirada e colocada a toda hora, ação comum na prática da pintura, tendemos a não reconhecê-la mais como instrumento de trabalho. Ao pensarmos nesta paleta colocada entre duas armas entrecruzadas, como falado anteriormente, tendemos ainda a visualizar as pinturas do período vitoriano, onde a caça era exercida com importância. Nestas telas encontramos registros de cenas onde os caçadores colocavam em suas salas, normalmente entre as armas entrecruzadas, as cabeças de suas caças embalsamadas, ou mesmo o troféu referente à caça, como uma confirmação de seu sucesso. Entendemos assim, que no momento que o pintor coloca a paleta de tintas pendurada no meio das duas armas, esta se configura como um troféu de seu sucesso.

Entendemos ainda através de Deleuze que desde o mito, passando pelo eterno retorno de Heráclito até Nietzsche, o tema da repetição atravessa a história do pensamento ocidental. Assim, acreditamos que existam exemplos melhores do que estes para ilustrar a complexidade que envolve o tema “repetição” nas obras de arte.

No caso a obra de Almeida Junior, cabe talvez questões como: repetição de tema, no caso cenas de atelier, como as telas: *O ateliê, s/d, O modelo*, 1897, *No atelier*, 1894, cabe ainda pontuar a repetição de tela, como o caso da tela *O garoto*, 1882 e 1886. Mas, para nós, tanto a bilha como a paleta de tintas, são reveladoras. São elementos, como vimos, que conduzem discussões sobre a pintura em si, como também revelam as particularidades de um pintor.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1911)*/ Gonzaga Duque; organização de Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. Belo Horizonte: UFMG, fundação Casa Rui Barbosa, 2001.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Junior*. Dissertação de mestrado para a Escola de Comunicação e Artes – USP. 1980.
- RIBEIRO, Darcy. *Suma etnológica brasileira*. V. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- SOURIAU, Étienne. *Dicionário Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010.

7 DELEUZE. 2009, p. 25.