

## APARÊNCIA E APARIÇÃO, O JOGO DE TRANSTORNOS NUM RETRATO DE ALMEIDA JÚNIOR

Rosângela Miranda  
Cherem PPGAV- CEART-UDESC  
rosangela@fastlane.com.br

**Resumo:** Retrato de menino e dramaturgia da pintura, a tela de Almeida Junior intitulada *O garoto* permite pensar as diferentes inquietações plásticas que incidem sobre uma obra. Encenando o procedimento pictórico como uma aparição que perturba a superfície planar, junto com ele também se coloca uma interrogação sobre a natureza do suporte através do gesto que simula a contingência e a avaria. Operação que apresenta a imagem como deslocamento e des-tempo, eis um trabalho de meta-pintura que relaciona o mais remoto ao mais contemporâneo, vetando ao presente a prerrogativa da última palavra.

**Palavras-chaves:** imagem, pintura, Almeida Junior.

**Abstract:** *Portrait of boy and drama of the painting, the Almeida Junior's painting entitled "O garoto" allow us to think about the different plastic concerns that focus over an art work. Staging the pictorial procedure as an appearance that disturbs the plain surface, with it also raises a question about the nature of the canvas through the gesture that simulates the failure and contingency. Operation that presents the image as displacement and anachronism, this is a work of meta-painting that relates the more remote to the more contemporary, interposing to the present the prerogative of the last word.*

**Key words:** *picture, painting, Almeida Junior.*

**1- Renitências e perturbações de um retrato.** Bolsista premiado da Academia Imperial do Rio de Janeiro, José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) estudou na França (1876-1882) nos mesmos anos marcados pelo advento da fotografia e pelas primeiras exposições impressionistas. Logo após retornar ao Brasil expôs seus trabalhos na instituição de onde também fora aluno. Entre as telas, uma cena da narrativa cristã, *Fuga para o Egito*, e outra igualmente feita e exposta na capital francesa, *O derrubador brasileiro*, além de uma intitulada *O garoto*, posteriormente também conhecida como *O menino*(1). Apesar de não ser muito grande (80 x 56 cm), quatro anos depois esta mesma tela foi refeita em papel cartão e seu tamanho diminuiu ainda mais (30 x 26 cm). Mais adiante (1892), Pedro Alexandrino a tomou como exercício pictórico de aluno, alterando a medida do quadro (79 x 63 cm)(2). Lançados estes dados, uma questão inicial parece apontar para uma formulação contida na própria imagem como inquietação que persiste na repetição, ou seja, como figuração capaz de produzir sua recorrência e retorno.

A rigor, trata-se do retrato de um menino que, saindo de dentro de uma tela rasgada, olha e sorri abertamente para o espectador. Só numa segunda visada nos damos conta de que seu estranhamento provém do recurso de perturbação deliberada, produzido pelos efeitos de confusão entre semelhança e imitação, bem como entre visível e aparição, conduzindo o espectador a uma zona brumosa entre a figuração e revelação. Na unidade da tela que mimetiza uma tela avariada, uma cena prosaica de molequice se duplica num sorriso tão franco que parece simplório. Seria só um retrato, não fosse o fato de que, sem convergir nem divergir, parece intencionalmente tangenciar inúmeras outras problemáticas pertinentes à pintura em tempos de fotografia e que, especialmente no Brasil, interrogavam e se confrontavam com os temas acadêmicos preferidos, tais como cenas históricas ou sagradas, alegorias e retratos burgueses.

Diversos registros mostram que a diferença que o artista procurava em relação a seu meio não passou despercebida. O contemporâneo do pintor e crítico de artes Gonzaga Duque assinalou que, recusando o sentimentalismo e a retórica, suas melhores telas se destacavam pelo anti-convencionalismo acadêmico e sensibilidade à *nevrose* do século(3). Inúmeros historiadores e teóricos viriam posteriormente ratificar uma sensibilidade para os gestos singelos e a vida rural, salientando aspectos de um Brasil interiorano que vivia sob a égide escravocrata a procura de uma afirmação para a identidade nacional. Associando estes elementos às percepções de Almeida Junior, muitos destes estudiosos viram aí vínculos partilhados com uma burguesia nostálgica que preferia guardar nas suas salas as cenas e paisagens que a vida na cidade se encarregava de esmaecer ou mesmo uma espécie de prefiguração da década de 20(4). Todavia seria conveniente evitar este caminho para não incorrer na lição já assimilada, conceder a última palavra à geração auto-proclamada de modernista ou à qualquer revelação alcançada num tempo *a posteriori*, em todo caso operação explicativa que remete a um fora da obra e que a deixa escapar pelo contexto.

Considerando as questões que ficaram retidas como potência do pensamento plástico e que sobrevive no interior do próprio quadro, podemos observar a virtuosidade da fatura que comparece pelo recurso do *trompe l'oeil*(5). É ali que constatamos que a precisão dos cabelos e das mãos contrasta com a

imprecisão dos dentes e do tecido da roupa ou que o amarelo pálido da tela rasgada destaca-se do branco sujo da camisa e do fundo escuro que completa e reafirma o jogo de superfície e profundidade, distância e aproximação. Neste mesmo movimento a encenação pictórica impõe sua suspensão entre o menino interiorano e o artista que freqüentara Montmartre ou entre os tempos de instabilidade política e as incertezas sobre os novos lugares artísticos. Não podendo delimitá-la em nenhuma destas instâncias, vemos uma pintura que recusa os temas acadêmicos mais convencionais e grandiloqüentes e inscreve um desejo de implodir a tradição que lhe circunda.

**2- Questões sobre a matéria pictórica.** Ainda para alcançar algumas complexidades tramadas na própria tela, consideremos certos atravessamentos óticos possíveis de terem acontecido enquanto o artista pintava *O garoto*. Ao que parece, trata-se de um universo bastante inclinado a interrogar plasticamente a substância mesma da pintura e em abordar a natureza tangível de um mundo em processo de aceleradas mudanças, questões que se rebatem e refratam na obra, particularmente pelos problemas da relação da realidade matériaca com a superfície pictórica, bem como da pele e da carne corpórea com a tela. Um primeiro cruzamento parece advir de seu professor na Academia de Belas Artes em Paris, Alexandre Cabanel, o qual como Bouguereau era expoente de nus apazíveis e desenvoltos, cujo encantamento estava situado entre a sedução e a verossimilhança, aspecto este que parece ter encontrado afinidade com Almeida Junior.

Embora estivessem relacionados ao repertório acadêmico e fossem pouco afeitos às experimentações impressionistas, os corpos concebidos por tais artistas guardavam certas preocupações com os de Puvis de Chavanne, que por sua vez era amigo de Courbet. As pinturas do penúltimo nome eram admiradas pelos simbolistas e pós-impressionistas, tanto pelas cores pálidas e anti-naturais que lembravam os afrescos antigos, como pela suavidade rítmica e textura escultórica. O último, considerado pai do realismo ótico, morreu no ano seguinte à chegada de Almeida Junior à capital francesa, mas parece ter igualmente atraído o artista brasileiro tanto para suas telas de caráter mais social, cujo foco eram os enredos e destinos humanos, como para aquelas em

que o olho parecia perfurar a aparência em busca de uma materialidade mais sofisticada e profunda, relacionada ao universo sensível.

Para alcançar as pulsações próprias à cada obra, talvez seja preciso ultrapassar as questões de território e nação, para reconhecer que, por vezes cumprindo certas expectativas e atendendo às encomendas, os artistas conseguiram ultrapassar o caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando naquelas formas todo um universo de inquietações e investigações plásticas que vinham sendo delineados desde o alvorecer moderno. Se no fim dos oitocentos Nietzsche iria vaticinar a morte de Deus para falar do fim das certezas e dos grandes sistemas explicativos, desde algumas décadas antes Gericault, Delacroix e também Baudelaire tentavam encarar os problemas da carne e do corpo em relação direta com a beleza. Desse modo, o corpo coagulado como matéria artística, literária ou pictórica, emblematiza a carne do mundo e a superfície das coisas, quer no chamado ambiente acadêmico como naquilo que o interrogou e buscou suceder.

Convém lembrar que os recortes modernistas situados depois da primeira grande guerra podem ser lidos como uma construção discursiva em grande parte associada à memória de seus protagonistas, interessados em se contrapor às academias de belas artes como meio para se afirmar numa situação de ruptura com a tradição. Ademais, tudo indica que se as chamadas vanguardas adotaram freqüentemente bandeiras anti-acadêmicas como parte de seu desejo de *aggiornamento* é porque ignoravam ou esqueciam os choques produzidos intencionalmente por participantes de salões oficiais, tal como no caso de Manet. Em outras palavras, mesmo dentro de certos circuitos oficiais as posturas inquietas e chocantes, disfarçadas ou não, já se deixavam ver bem antes daquilo que se delimitou como próprio às primeiras décadas do século XX.

**3- A pintura como coeficiente.** Dois lados de um mesmo problema: Como ultrapassar os engessamentos históricos destinados a familiarizar o estranho e preencher as lacunas do surpreendente? Como pensar a obra de arte para além do ato de colher evidências e seguir pegadas destinadas apenas a compreender um contexto? Considerando a produção artística menos através de um varal cronológico-evolutivo e mais através de questões que

envolvem diferentes procedimentos e poéticas, uma resposta possível pode ser avistada na composição serial que recusa o mero encadeamento temporal, enquanto procura um território onde as diferenças e repetições possibilitem alcançar cintilações e assim reconhecer o caráter inusitado e singular da imagem. A este respeito, ao reivindicar uma apreciação da obra de arte em sua própria materialidade e em seus próprios termos, Derrida considera a pintura como algo que surge desde um debaixo, espécie de trapaça ou jogo de cores e planos sobre superfície, resto cifrado mas também cifra inútil que opera um segredo, cujo movimento remete a um *isso acaba de partir, isso volta a partir, isso acaba de voltar e partir*(6).

Não só pelos rostos perdidos nas tonalidades da escuridão, como também os difusos na claridade da neblina, os retratos de Almeida Junior podem ser pensados numa seqüência figurativa que vai da mais documental para a mais imaginativa ou brumosa ou vice-versa. Do mesmo modo, outras seqüências podem ser montadas, tal como em relação às diferenças etárias e sociais. Embora seja impossível ignorar a singular mistura entre a tradição e os esforços para buscar outras possibilidades pictóricas, é assim que se pode reconhecer as nuances vaporosas do branco em *Cabeça de menino* (1894) e *A noiva* (1886) ou a densidade terrosa em *A negra* (1891) e *A mendiga* (1899). Cada um destes retratos guarda consigo um tipo de fundo e enquadramento que retorna nas telas de meninos em idade pouco anterior à puberdade, em que o anonimato predomina em proveito da sensação do qual o quadro é portador. Assim, os rostos são sugados pela intensidade da circunstância, fazendo com que o retratado, seja antes de tudo, emissário de uma dramaturgia, tornando-se protagonista de uma cena.

Problematizando a imagem artística como repetição, cujo retorno acontece pelo esquecimento, Didi-Huberman(7) considera que a obra é sempre portadora de algo já visto que volta subterraneamente como fantasma, atravessando e mesclando diferentes temporalidades pelos arremessos fragmentários da memória. Assim, na contradança da cronologia, as imagens artísticas podem ser pensadas como portadoras de impurezas e descontinuidades temporais, sendo que para alcançá-las é preciso recorrer aos procedimentos de montagem, construindo séries capazes de revelar a sobrevivência de um recalque. Pelos efeitos de cintilação e em ocasiões de

proximidade empática acontece uma espécie de dobra temporal, através da qual surge o sintoma. Operando em des-tempos, não se trata nem de um conceito semiológico, nem clínico, mas de uma noção que recusa submissão ao tempo eucrônico para ser alcançada como anacronismo, ou seja, aquilo que, interrompendo o fluxo regular das coisas, constitui-se como latência que conjuga diferente-semelhante, proximidade-distância, imobilidade-aceleração.

Iguais e diferentes, em diversas ocasiões os rostos e corpos de Almeida Junior sugerem uma miragem. *Moça com livro* (s/d) e *Alegoria da pintura* (1892) são exemplos disso. Porém, enquanto aqueles rostos lembram um objeto que encena uma distante aparição pelo efeito de ultrapassagem ou transcendência da tela, no caso de *O garoto* o que se coloca é a minimização do suporte que enseja tornar-se uma avaria, lembrando a ironia de um *ready made*, quando objetos de uso, rasurados e disfuncionalizados adquirem a configuração de obra de arte. Assim, predomina um efeito através do qual a obra se esconde ou adentra noutro corpo, tornando-se coeficiente. Neste movimento em que a matéria do extraordinário e do ordinário torna-se deliberadamente contaminada, a proliferação do retrato de rostos anônimos adquire novos sentidos, fazendo com que os preceitos de origem interroguem os preceitos de cópia e original em tempos de reprodutibilidade técnica.

Considerando a recorrência de certas características como parte da repetição, Rosalind Krauss(8) problematiza a série não tanto através da relação temporal, mas interrogando a relação entre cópia e original através de procedimentos que produzem uma estrutura sem matriz que se reduplica infinitamente. Através do exemplo das esculturas de Rodin aborda a arte composta como deslizamento de escala e material, sendo a reprodução das formas justificada pela imaginação que opera por múltiplos. Considerando a originalidade como uma questão que merece ser encarada mais como efeito do que como procedimento, observa que esta se constituiu num dos principais preceitos da arte modernista e que o mesmo permanece ainda hoje alicerçando diversos interesses institucionais, jurídicos e econômicos.

Recusando-se a reconhecer tal entendimento, as vanguardas engessaram a possibilidade de compreensão da arte composta como pluralidade, questão que teria colocado a proliferação da estrutura no centro da produção artística, dispensando o caráter da autenticidade manual para

considerar a arte em tempos de reprodutibilidade técnica. Assim, o mito da originalidade desponta como o mais forte elemento trazido do romantismo e serve para delimitar um sentido literal de origem e vida primordial salva da contaminação da tradição ou resguardada das tramas externas. Criando um silêncio imobilizador, este mesmo mito acabou por subtrair um debate sobre o lugar das reduplicações, impedindo a desmistificação do processo artístico, onde tudo pode ser reconhecido como tradução, deriva e repetição.

**4- Uma cenografia do impremeditado.** Um desafio para o artista: Como mostrar no retrato uma cena que se afirma como acaso, através da qual a superfície biplanar se torna dotada de uma fiel e real aparência daquilo que não é e nem jamais será? Recorrendo a uma virtuosidade produzida pelos truques do sombreado e que propositadamente confundem o presente e o ausente, o próximo e o distante, Almeida Junior parece ter procurado ultrapassar a presença redutora das coisas para alcançá-las naquilo que volta como inquietante aparição, ao mesmo tempo em que problematiza aquilo que funda e solapa o fenômeno do olhar(9).

Bem verdade que o movimento que remete a aparência fisgada está também ensejado em *Puxão de orelha* (s/d), onde rejeitando a perspectiva destaca-se a sensação de constrangimento por alguma traquinagem que nos é sonogada mas se duplica através do rosto infantil que se esconde. Em *Garoto com banana* (1897) um gesto singelo, associado à impropriedade da gulodice, pede a cumplicidade do espectador. Por sua vez, em *Futuro artista* (1898) o bloco corporal do menino nos leva a redesenhar com os olhos as linhas do assoalho e da parede, enquanto observamos a tela que o menino acaba de fazer. Todavia *O Garoto* contempla uma modalidade pictórica particular, cujo efeito hipnótico produz uma hipertrofia dos sentidos, retendo o espectador numa temporalidade entre o sono e a vigília, semelhante aquela em que ao acordar desejamos continuar sonhando para preservar as sensações oníricas.

Encenando *o como se nada fosse* a não ser a tela que se deixa rasgar, o artista assinala o truque pelo qual intenta fazer desaparecer ou confundir o gesto pictórico, conduzindo ao *nada mais que*, na medida em que se autonomiza da tela e simula uma desmaterialização do suporte. Retido numa superfície que se dá a ver pelo falso estrago, o quadro adquire outra forma,

ampliada pelo efeito da displicência e do abandono, duplicando o fundo vazio da pintura como presença de um enigma. Diferentemente do espaço perspectivístico renascentista que remete a um fora ou da precisão documental produzida pelos retratos que buscam uma espécie precisa de reapresentação humana, a pintura da Almeida Júnior remonta ao *trompe l'oeil* como procedimento destinado a invadir o campo do espectador e produzir um rasgo que alcança e atinge aquele que se encontra diante da obra.

Deparando-se com uma espécie de armadilha destinada a demonstrar o quanto o olho é refém do olhar, aquele procedimento pictórico é semelhante a uma charada associada à certeza documental e à evidência da verdade, mas que instala precisamente nesse ponto as confusões entre o estranho e o familiar. Exagerando a aparência do real, invadindo a percepção e produzindo enganos, o olhar é conduzido à constatação das irresoluções que se escondem na precisão. Desfazendo a evidência do mundo através de uma mutação que embaralha os sentidos e produz uma confusão no código visual as coisas se tornam portadoras de uma exatidão que atinge aquele que para elas se volta. É quando a centralidade retiniana é substituída pela realidade táctil, uma vez que ao atingir o olho, é o corpo que se torna alvo da vertigem, devolvendo um transtorno que se afirma pelos objetos e seres que fazem a realidade desfalecer e levam a pensar a condição frágil e precária da existência através dos vestígios por ela deixados e que a ela remetem.

Recorrendo as formas sombreadas do rosto e aos contrastes entre claro e escuro que servem para aumentar o efeito da cisão da tela, o recurso mimético pretende ainda se passar como parte de um acidente ou gesto impremeditado, ampliando a alteração sobre o quadro. Assim, a obra é reafirmada através de sua denegação, permitindo reconhecer traços de irreverência e rebeldia artística que antecedem às vanguardas. Produzindo um efeito de desmaterialização do suporte, bem antes que os *ready mades* e as *assemblagens* pudessem ser assimilados como obra de arte, os procedimentos pictóricos ali contidos confrontam a própria natureza da obra de arte, lembrando que o que vemos nunca é aquilo que vemos.

Eis o fio que permite alcançar a afirmação de que *a pintura pensa e talvez essa seja uma questão infernal para o pensamento*(10), afirmação que tanto permite pensar a imagem pelo recurso do anacronismo, em conformidade



com as benjaminianas acerca das impurezas temporais, como também se aproxima da temática das ruínas circulares e dos labirintos borgeanos. Fluxo e refluxo, beleza e caos, criação e destruição, pintura do mundo e assassinato da coisa, mundo da pintura e simbolização da ausência, eis o movimento pendular que percorre das convenções mais realistas às experimentações mais ousadas. Constituído num *entre*, o espaço onde estes corpos adquirem vida através da materialização de certas inquietações plásticas acaba por produzir um esquecimento do fato de que toda pintura é mancha e que cada curva ou ângulo corporal, cada cor ou fragmento não passa de um delírio pelo qual a superfície da tela encena uma interrogação sobre a conversibilidade do mundo e a impenetrabilidade das coisas.

#### Referências:

1. [www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclo](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclo)
2. NASCIMENTO, Ana Paula (coord. editorial). **Almeida Junior, um criador de imaginários**. Catálogo de exposição, Pinacoteca de São Paulo, 2007
3. GUIMARÃES, Júlio C. & LINS, Vera (orgs.). **Gonzaga Duque, impressões de um amador**. Belo Horizonte/ R. J.: Ed. UFMG/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.
4. ARAUJO, Emanuel (Direção e Curadoria). **Almeida Junior, um artista revisitado**. Catálogo de exposição, Pinacoteca de São Paulo, 2000
5. CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: ED. Lemos, 2002.
6. MILMAN, Mirian. **Les illusions de la réalité. Le trompe l'oeil**. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1994
7. DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Ed. Flammarion, 1978.
8. DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el Tempo: História del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
9. KRAUS, Rosalind. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Ed., 1996
10. BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. R. J. : Ed. UFRJ, 1997
11. DIDI-HUBERMAN, Georges. **La peinture incarnée**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

#### Currículo resumido da autora:

\*Doutora em História-USP (1998) e Literatura UFSC (2006). Professora de Teoria e História da Arte no PPGAV- CEART-UDESC, coordena o Grupo de Estudos de Percepções e Sensibilidades (cadastrado no CNPQ), sendo que em conformidade com esta temática vem realizando pesquisas, orientações e publicações. O presente texto é parte integrante de uma pesquisa em curso e intitulada CORPUS E OPUS, ACADEMICISMO E MODERNISMO NA AMÉRICA LATINA ( recursos de edital do CNPQ).