



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **A quebra da planaridade: uma possibilidade moderna na pintura de Almeida Junior.**

Tânia Maria Crivilin

Universidade Federal do Espírito Santo

**Resumo:** Esta comunicação tem como objetivo identificar na obra *O garoto* (1882), de Almeida Junior um possível diálogo com questões pertinentes à pintura moderna, a saber, a quebra da planaridade. Para tanto, utiliza revisão bibliográfica, levantamento de documentos, bem como os estudos de Michel Fried sobre o lugar do espectador e do pesquisador Jorge Coli em seus estudos a propósito da pintura de Almeida Junior. Assim, identificou-se que Almeida Junior nos proporciona a sensação de rompimento da superfície pictórica ou o rompimento do plano, permitindo-nos assim, refletir questões sobre a ocupação do espaço real pela pintura e também a liberação da bidimensionalidade da tela.

**Palavras chave:** Pintura do século XIX. Almeida Junior. Quebra da planaridade.

**Abstract:** This communication aims to identify at the work *O garoto* (1882), de Almeida Junior a possible dialogue with issues relevant to modern painting, namely the breaking of planarity. Therefore, using literature review, survey documents, as well as

studies of Michel Fried about the role of spectator and researcher Jorge Coli in their studies concerning the painting of Almeida Junior. Thus, we found that Almeida Junior gives us a sense of the pictorial surface rupture or tear of the plan, allowing us to reflect on the issues occupying real space for painting and also the release of the two-dimensionality of the screen.

**Keywords:** Painting of the nineteenth century. Almeida Junior. Breaking planarity.

O uso da composição balizada pela geometria é a característica mais constante na obra de Almeida Junior. Estas estruturas não se impõem sobre o sentido geral da imagem, elas dão força visual aos personagens e lhes conferem uma evidência icônica. Coli<sup>1</sup> ratifica tal característica em seu estudo sobre a tela *Caipira picando fumo*, 1893, que segundo o autor é comum às obras do pintor, onde se encontra somente nesta o suporte para o que é visível dentro da representação, mas como consequência sugere a ampliação do espaço no primeiro plano que avança para o espectador.

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.<sup>2</sup> Sob esse ângulo Cardoso observa que no quadro O

---

<sup>1</sup> COLI, J. *Como estudar a brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005, p. 101.

<sup>2</sup> CARDOSO. *A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 118.

*importuno*, 1898, 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. “Esta narrativa, bastante convencional, é bem ao gosto da época. O ponto de vista escolhido para representar a cena, coloca o espectador no interior do ateliê, junto à modelo, numa posição à qual jamais teria acesso na vida real”.<sup>3</sup> Inere ainda que a composição do quadro direcione 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 assuste.<sup>4</sup> Sem dúvida, a visualidade dessa situação, que é diretamente articulada com a geometria, provoca um alargamento do espaço pictórico e solicita a entrada do espectador/*voyeur* no campo ambiental da obra.

Michael Fried,<sup>5</sup> em *O lugar do espectador*, traça uma nova relação paradoxal entre obra de arte e espectador elaborados a partir dos estudos feitos pelo filósofo, escritor e enciclopedista francês, Denis Diderot (1713-1784). Fried, que denominou suas reflexões de “ensimesmamento e teatralidade”, faz uma relação sobre a consciência dos personagens que; ou poderiam estar se exibindo, devido

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> FRIED, M. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the Age of the Diderot. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

ao caráter de suas ações, ou de estarem entregues às suas ações e estados mentais. Se o artista assim o fizesse proporcionaria um afastamento dos personagens em relação ao espectador.

Deste modo, seja pelas estruturas geométricas aliadas à inversão do ponto de vista, ou ainda pelas concepções diderotianas que distinguem a relação da obra com o espectador pode-se observar, como consequência, um alargamento da pintura para o espaço exterior na pintura de Almeida Junior, ou seja, cria-se um diálogo 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, (80 x 56 cm), que foi exposta na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, quando de sua volta. Em 1886, já no Brasil, o mesmo tema se repete *O garoto*, 1886, sendo esta segunda tela, de menor tamanho (30 x 26 cm), apresentando uma particularidade: traz a assinatura do lado esquerdo da tela seguida da referência da data por inteiro - 5-10-86 -. Habitualmente, Almeida Junior colocava somente sua assinatura seguida do ano da elaboração da tela. Sendo assim, o fato se torna intrigante, e estimula a pensarmos: qual seria o motivo particular do registro daquela data?

Em *O garoto* a composição apresenta um jovem que rasga a superfície da tela na qual está representado, criando um 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.

Alguns pesquisadores se detiveram em investigar sobre esta curiosa tela, Lourenço no artigo *Traquinices e contrastes*,<sup>6</sup> observa o interesse do pintor ituano pela temática infantil, presente também em outras telas. A autora nos chama a atenção para o registro de uma cena impulsiva, característica de um garoto, que também foi usada pelo pintor como um pretexto para aludir a “[...] um tema da época: afinal o que é a pintura? O maior predicado estaria na fiel transcrição da natureza? A tela real que apresenta não está rompida, ao contrário da pintada”.<sup>7</sup> Cherem, no artigo *Aparência e Aparição, o jogo de transtornos num retrato de Almeida Junior*,<sup>8</sup> apresenta dentre outras, questões sobre como devemos “[...] pensar a obra de arte para além do ato de colher evidências e seguir pegadas destinadas apenas a compreender um contexto?”.<sup>9</sup> É possível que para tanto devêssemos refletir sobre a própria atitude de Almeida Junior, que ao produzir a referida tela, a partir de princípios construtivos simples, criou o inusitado.

Em verdade, esta obra possui a qualidade de nos remeter tanto para um tempo anterior, quando nosso olhar

---

<sup>6</sup> LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 69.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> CHEREM, R. M. **Aparência e aparição, um jogo de transtorno num retrato de Almeida Junior**. Anpap. 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de 2009 – Salvador, Bahia. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela\\_miranda\\_cherem.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf)>. Acesso em: 23/09/2009.

<sup>9</sup> Ibid.

era iludido pelo *trompe l'oeil* presente no peristilo das casas e vilas romanas, confundindo o código da visualidade, como também para um tempo posterior, onde procede ao discurso da materialidade, da subjetividade e do lugar do espectador.

Assim, ao transitarmos pelo caminho do *trompe l'oeil*, encontraremos o conceito de mimese. O termo mimese foi traduzido para língua portuguesa no final do século XIX, com o sentido de imitação. A tradução parte dos preceitos de Platão, segundo os quais, o artista ao dar forma à matéria, imita o mundo das ideias. Nesse sentido, podemos dizer que o realismo enquanto tendência estética traz consigo a tradição mimética, uma vez que busca com a verossimilhança tratar a representação dos fatos e das coisas.

Em se tratando de representações pictóricas que tomam a realidade como programa estético, vale ainda, buscar uma passagem na pintura grega antiga, uma vez que já nos apropriamos de conceitos de Platão, onde Zeuxis e Parrasios dão uma demonstração de domínio da técnica do claro-escuro, e criam uma passagem que se tornou exemplo de mimese, no que tange a pintura. Assim,

O enciclopedista romano Plínio, em sua História Natural, descreve um concurso de pintura que ocorrera na Grécia Antiga, contando a respeito de Zeuxis, um pintor extremamente habilidoso que havia produzido uma pintura de uvas tão reais que pássaros as haviam tentado bicar. Seu adversário, Parrásio, por sua vez, apresentara sua obra a Zeuxis, que ao ver a pintura do adversário coberta, tentara remover o véu com suas mãos, até dar-se conta de que o véu em si era a pintura de Parrásio, sendo-lhe então concedido o título de melhor pintor.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> CHEREM, R.M. & MENEZES, P. **Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro.** Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica – Artes Plásticas - UDESC. Disponível



A atitude de Parrásio, ocorrida no século V a. C., reporta-nos a ação de Almeida Junior ao pintar *O garoto*, 1882, ou seja, uma armadilha para o espectador. Não fosse a moldura que envolve o quadro, e que norteia o espectador de *O garoto*, poder-se-ia criar através da obra de Almeida Junior o sentido de “[...] que a pintura não é o lugar da representação, mas o local da produção de engano”.<sup>11</sup>

O mesmo se pode dizer do *trompe l’oeil* de Veronese, na Villa Barbaro, situada em Maser, Província de Treviso, Itália, denominado *Garota na porta de entrada*, 1561. O domínio da representação da perspectiva, aliado à virtuosidade pictórica do claro escuro, cria para o espectador sensação de estar diante do objeto real, o mesmo que se passou com Zeuxis ao tentar tirar o véu sobre a pintura de Parrásio.

Em *O garoto*, não se trata de uma pintura que causa a impressão de não ser uma pintura e sim o real, como o caso do *trompe l’oeil*, mesmo porque o tratamento pictórico dedicado a ela revela imprecisões em algumas áreas, como a representação dos dentes, apesar de registrar um sorriso franco e verdadeiro, e também na retratação do tecido da camisa e da gravata. Em contrapartida, a sombra das mãos apoiada no chassi da tela, exposto pelo rompimento da lona, e o fundo escuro de onde emerge o garoto, impulsionam-no para fora da tela de tal maneira, que configura nesta atitude todo o vigor do quadro. Deste

---

em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf)>. Acesso em: 16/09/2010.

<sup>11</sup> Ibid.

modo, na pintura, *o garoto* revela ter a força necessária para romper a superfície da tela, e está seguro disto, pois olha e sorri abertamente para quem o observa.

Devemos considerar ainda o contraste que essa tela traz consigo quando comparada às produções contemporâneas a ela. Mesmo estando em um tempo onde a fotografia revelava novas possibilidades pictóricas, a pintura em geral, especialmente no Brasil, tratava de temas históricos, religiosos, retratos da burguesia, ou seja, temas acadêmicos. Nesse sentido, pode-se dizer que *O garoto* é depositário de um ato de desconstrução do convencionalismo acadêmico e da tradição pictórica da época. E mesmo passados dez anos da sua primeira elaboração, foi reproduzida com propriedade técnica pelas mãos de Pedro Alexandrino,<sup>12</sup> discípulo de Almeida Junior.

Buscando ainda outras reflexões, quando nos atentamos para questões sobre materialidade, subjetividade e o lugar do espectador, de imediato somos surpreendidos pelo rompimento da tela através do suposto rasgo, onde nos é dado ver o que existe por trás daquele suporte. Deparamo-nos com a permissão de atravessar a matéria pictórica a partir de uma travessura do garoto conduzida pelas mãos do pintor.

Almeida Junior nos proporciona sensação semelhante com a tela *Depois do baile*, 1886. Trata-se da representação de uma jovem retratada com roupas íntimas, em um

---

<sup>12</sup> Pedro Alexandrino Borges (1856 - 1942) pintor paulista, conhecido pela qualidade técnica de suas naturezas mortas, foi discípulo de Almeida Junior com que iniciou seus estudos, sua tela *O garoto*, 1892 OST, 79 x 63 cm, se encontra hoje na Pinacoteca do Estado de São Paulo (LOURENÇO, 2007, p. 247).

ambiente feminino marcado pela sensualidade inscrita na tonalidade da pintura, e reafirmada pelos acessórios que compõem a mesa, como espelho, esponja de pó-de-arroz, frascos de perfume, colares, luvas e flores. Porém, uma coisa nos chamou a atenção, no canto superior esquerdo da tela, há uma espécie de moldura, com cor amadeirada, que desce perpendicular a mesa. Esta aparenta ter uma fissura, ou um ponto descascado, onde tem um objeto, em forma de um losango. Esta suposta moldura, de cor clara contrasta com o fundo escuro. A maneira como foi pintado o losango, com a ponta mais clara, nos dá a nítida sensação de que este se projeta para fora da superfície do quadro, atravessando a tela pela fissura, mesmo estando no plano de fundo da representação. De novo, Almeida Junior nos proporciona o rompimento da superfície pictórica ou a quebra da planaridade, nos permitindo assim, voltar a questões primeiras desta comunicação: ocupação do espaço real pela pintura e também a libertação da bidimensionalidade da tela.

Para finalizar, devemos pontuar ainda que nas telas *O garoto*, de 1882 (80 x 56 cm) e *O garoto* de 1886 (30 x 26 cm), as medidas não são mensuradas pelos centímetros que as compõem, mas pela dimensão que elas tomam quando se projetam diante do espectador, que são potencializadas pelos recursos pictóricos. Nesse sentido, elas se agigantam, invadem nosso espaço visual e físico, e nos diminui à medida que confronta a nossa mera condição de espectador diante das manipulações da pintura.

### Referências Bibliográficas:

AMARAL, LOURENÇO. Almeida Junior: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000.

CARDOSO. A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHEREM, R. M. Aparência e aparição, um jogo de transtorno num retrato de Almeida Junior. Anpap. 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de 2009 – Salvador, Bahia. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela\\_miranda\\_cherem.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf)>. Acesso em: 23/09/2009.

\_\_\_\_\_, R.M. & MENEZES, P. Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica – Artes Plásticas - UDESC. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf)>. Acesso em: 16/09/2010.

COLI, J. Como estudar a brasileira do século XIX? São Paulo: Senac, 2005.

FRIED, M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of the Diderot. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LOURENÇO, M. C. F. Almeida Junior: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.

\_\_\_\_\_. Revendo Almeida Junior. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte – ECA. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1980.