

A presença do negro nas obras de Almeida Júnior: tecendo um confronto com outras obras.

Durce Gonçalves Sanches

Resumo:

Este artigo apresenta uma análise singular da presença do negro em algumas obras, tendo como parâmetro obras de Almeida Júnior no contexto histórico brasileiro com abordagem da presença do negro enquanto imagem representativa do processo escravagista e fortemente marcado na miscigenação do povo brasileiro. O resgate da imagem do negro pode ser visto como um tecido imaginário produzido pela realidade contextualizada do pintor versus as exigências do academicismo da escola de pintura na sua fase de artista. Pelo viés da comparação com outros pintores de contextos diferentes, realidades diferentes são apresentadas, mas sempre consignadas ao objetivo de registrar o real a partir do imaginário de cada um e, conseqüentemente, ressignificar o real. Ponto de referência bibliográfica: Maffesoli(2010) e Santaella(2012) para uma análise singular das obras citadas como apoio a este pequeno estudo.

Palavras chave: negro; Almeida Júnior; Semiótica; real-imaginário-real

Introdução

As pinturas normalmente retratam o contexto de vivência de seus autores e, conseqüentemente, a relação de cada um com um universo real, o qual, ressignificado, reflete aquilo que Durand (Maffesoli, 2010,p.113) enfatiza como sendo a busca por um “mundo imaginal” que vem a transcender e colocar as imagens e experiências mundanas na linha de organização das imagens sociais. Assim, cada um dos pintores transportados para esta seara qualifica ou tece imagens sociais por meio de linhas, formas, cores e outras representações, para trazer para o palco da realidade a sua percepção, ou seja, o seu universo particular a partir do imaginário que o detém diante da imagem para, redundantemente, ressignificar o real.

Objetivo

O objetivo deste trabalho é tomar a presença do negro como figura inspiradora em algumas obras de arte, a partir de Almeida Junior, e colocá-la em uma análise singular à luz

da Semiótica, conforme nos sugerem Maffezoli(2010) e Santaella/Nöth(2012) e consigná-la ao registro do real pelo viés real-imaginário de cada pintor em pauta neste pequeno estudo.

Justificativa

Enquanto o indígena aparece como uma figura-símbolo da nacionalidade, embora estereótipo, o negro aparece como personagem constitutiva de uma história brasileira que era vista com certo desconforto, pois ela representava a figura de um elemento vinculado à escravidão e, portanto, dotada de valores que não eram bem olhados pelos temas que deveriam aparecer nas pinturas e outras obras de arte. Assim, a presença tanto do negro como do caipira passam para o campo do pictórico, ou mesmo, do regionalismo onde a vida rural e interiorana é bem vista aos olhos dos artistas, tendo assim como elementos inovadores a questão da temática regionalista, o uso das cores e a luminosidade que impregnava as obras, especialmente, as de Almeida Júnior.

Métodos e técnicas utilizadas

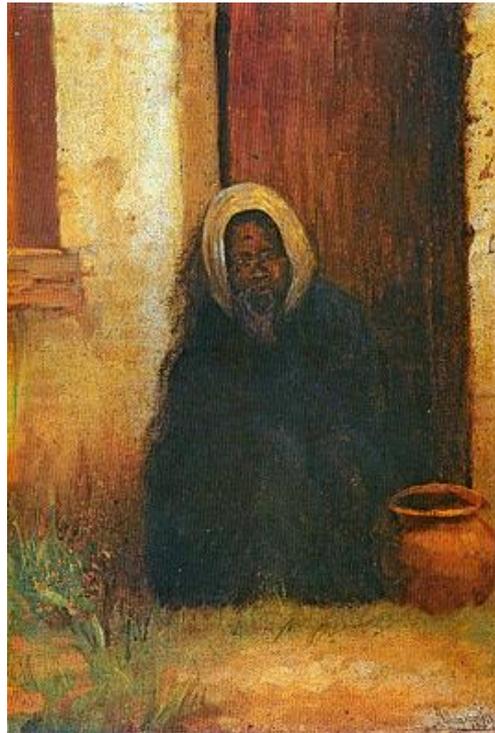
Texto expositivo com ilustrações das principais obras citadas.

Descrição do produto ou processo

Almeida Júnior dá sua contribuição ao campo das Artes, não só na questão da escolha do tema **caipira**, mas de maneira muito especial, na leitura dos gestos, da movimentação, do comportamento, enfim, do modo de vida desse representante de uma cultura quase esquecida pelo processo da globalização.

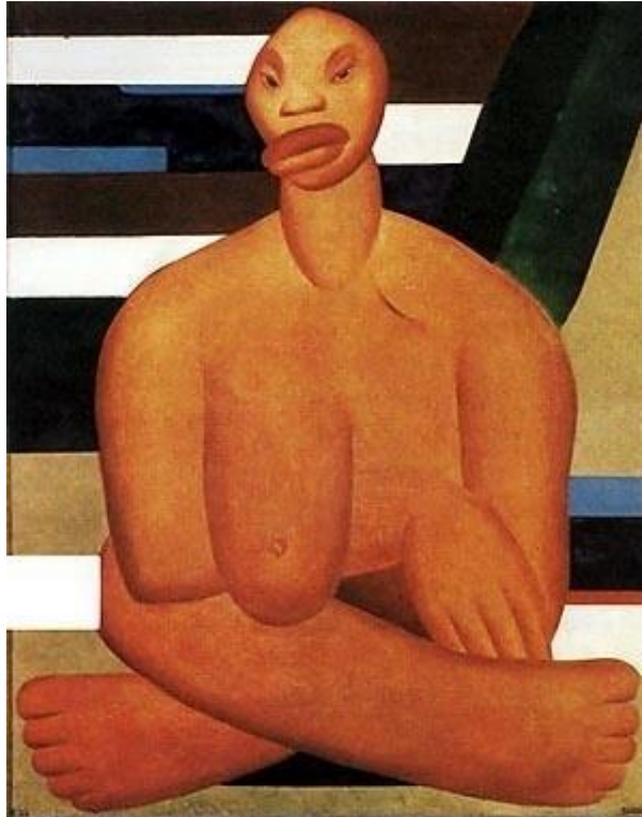
Fica-nos a ideia de que as obras de Almeida Júnior não trazem na figura do caipira traços da presença marcante do negro, mas sim, essa miscigenação produzida pela presença do branco com indígena. O negro passa a ser um subproduto da nossa imaginação que se plasma nessa hibridização de elementos advindos da miscigenação entre brancos europeus, indígenas da terra e negros advindos pelo processo escravagista.

Afiguram-se em Almeida Júnior traços da pouca luminosidade na obra “Negra” (1891), onde o artista retrata uma mulher com um lenço branco à cabeça, sentada na entrada de uma casa rústica, cujo reboco já está desgastado qual a figura quase diminuta nessa pintura em óleo sobre tela em expressão espacial também diminuta: 37 X 25 cm.



Negra, 1891

Parece-nos que a singularidade do quadro, em pouco espaço, oferece a representação da insignificância física de uma mulher negra. Parece-nos que o pintor escurece suas palhetas propositalmente para dar uma tonalidade obscura a essa personagem. Não fosse uma pequena luminosidade do seu rosto, a mulher quase não é identificada, tornando-se apenas um vulto escondido. A configuração dos tons volta-se para a ausência de luz. A expressão triste do rosto da mulher sustenta-se pelo olhar obscuro e tonalidade do rosto. Os demais elementos físicos se perdem no ambiente escurecido, sem ter sequer um mínimo de valorização de qualquer atributo que se relacione à beleza negra ou mesmo pequeno valor de contribuição ao trabalho desempenhado no seu meio existencial. Tudo isso nos leva a relacionar o fato de que Almeida Júnior não teria se deparado com esse espírito escravocrata que já não oferecia elementos que combinassem com os ideais republicanos de seu tempo (finais do século XIX). Sua intenção estava apenas em não deixar de delegar a essa figura negra seu lugar definido, mesmo que em primeiro plano, mas sempre em situação passiva e sustentando um trabalho braçal, longe dos novos horizontes pós-escravatura. Acreditamos que Almeida Júnior preferiu optar pelo silêncio em relação a representar o negro em suas pinturas.



Negra (1923)

Em contraste, a obra de Tarsila Amaral, explora, e quase escancara o erotismo da mulher negra em “Negra” (1923), óleo sobre tela, cujo academicismo traz os mesmos princípios ordenadores a nos obrigar a pensar nas afinidades expressivas de ambos, mas que nos oferece a exposição de uma negra iluminada, totalmente despida de qualquer fronteira de preconceitos, de corpo exuberante, relacionado ao trato da sexualidade, da amamentação, e mesmo ao trabalho, porém sem o comprometimento de tentar esconder a figura física, quase sem corpo. O aparato singular da luz oferece uma figura exótica aos nossos olhos com a exposição de fartos seios valorizando seu atributo principal, o de amamentar, e revela atos de erotismo na posição das pernas cruzadas e cria uma sensação de estarmos diante de uma verdadeira representante da raça negra no âmbito de sua posição social, mas sem se desfigurar sua imagem real/imaginário.



Partida da Monção (1897)

Em *Partida da Monção* (1897), onde os valores vinculam-se às perdas (família, bens materiais, saudades e outros sentimentos), há o registro da presença de personagens que em nada compartilham com o sentido da expedição, o clima de despedida, como por exemplo, o caipira responsável em soltar as amarras da embarcação e o negro que carrega um baú, mostrando um corpo curvado à obediência de executar um trabalho e cujo rosto volta-se para o interior da tela como uma maneira de ocultar o seu olhar e sua expressão facial. Esse posicionamento de corpo curvado e submisso não nos possibilita identificar o personagem como ocorre em outras obras do mesmo autor, mas nos leva a entender que essa maneira de apresentar o escravo está relacionada ao que a escola do pintor deveria ter convencionado e o que se exigia do momento acadêmico. Do mesmo modo podemos entender a outra figura de um negro sem camisa que se situa bem no fundo da tela, o qual também está curvado, abrindo-se assim apenas uma análise de que ele está ali por necessidade pictórica e sua presença não nos traz nenhuma menção ou valor, apenas uma referência produzida pelo imaginário do pintor.



Mulata Quitandeira (S/D)

Em *Mulata Quitandeira (S/D)*, de Antonio Ferrigno (1863 – 1940) temos a abertura total da tela para apontar a figura de uma negra sentada à beira de uma habitação, com a mão levada ao rosto, similar a figura de Almeida Júnior, insinuando-nos um trabalho intertextual, de leitura de uma obra de arte, uma vez que ambos artistas viveram momentos e espaços diferentes. Porém aqui a imagem se escancara ao olhar do espectador, à espera de ser observada, analisada, pois o corpo da mulata pintada pelo italiano em exercício sobre Almeida Júnior chama a atenção pelos recursos enriquecedores em detalhes como: bracelete, pulseiras, colares, chinelos despidos e lenço branco enrolado na cabeça lembrando um turbante do Oriente Médio. Seu corpo avantajado, de pele marrom escura é enriquecido pela luminosidade dada pelo artista à tela. Esses detalhes levam-nos a avaliar certa exuberância da personagem em contraste com seu estado de mulher negra, mas com certa dose de exotismo. Todos os recursos enriquecem a personagem presente na obra e

chama à leitura diferenciada no que se refere à análise de uma mulher negra. Seu rosto expressa um chamado à observação e coloca-se ali na tela, passivamente, para ser apenas vista e avaliada como um recurso enriquecedor da raça negra.

Portanto, temos alguns elementos para serem estudados mais profundamente sobre a questão da presença do negro em tantas obras de arte, o que não podemos delimitar apenas aos pincéis de Almeida Júnior.

Outros tantos pintores nos oferecem conotações diversificadas que se plasman na iconicidade de uma presença forte do negro em suas telas, como por exemplo, esse da “Negra” de Tarsila do Amaral em confronto com “Caipira Picando Fumo” de Almeida Júnior, onde o moderno dialoga facilmente com o acadêmico, configurando assim, uma grande afinidade entre os modos de operar a organização das telas de ambos.

Considerações

Ao colocarmos alguns pintores, de diferentes fases, na conjugação da imagem do negro presente em suas obras, tentamos reconhecer, na esteira de Santaella e Nöth (2012), no âmbito da Semiótica, que “as avaliações das imagens visuais (aqui consideramos imagens as suas pinturas) são bem polarizadas nas várias culturas”. Apesar de não nos atermos sucintamente a uma análise detalhada da imagem do negro na versão de cada pintura, concluímos que as avaliações dessas imagens visuais perpassam pelo chamado “ceticismo racional da imagem” (Santaella e Nöth) com a proibição de expô-las, o que nos faz lembrar que Almeida Júnior viveu uma fase acadêmica em que a rejeição ao negro estava presente, evitando-se, portanto, em trazê-lo para uma obra de arte tendo em vista ser algo menor na sociedade vigente e que o mesmo não deveria ser objeto do processo de uma bela representação, ou mesmo fruto do imaginário do pintor.

Concluímos que cada pintor, a seu tempo, buscou na realidade vigente uma imagem para, a partir de seu imaginário, constituí-la real, como entendemos na linha de estudo sugerida por Maffesoli em sua obra *No fundo das Aparências*(2010).

Bibliografia

MAFFESOLI, M.–**No fundo das aparências**–(Trad.)Petrópolis (RJ.), Vozes,/ 2010.
SANTAELLA, L./ NÖTH Winfried – **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia** – São Paulo, Iluminura, 2012.