A violência e o caipira

Jorge Coli

1. O construtor

A característica mais constante na pintura de Almeida Júnior, que permanece desde as primeiras até as últimas telas, é o sentido firme e exato da composição. Não me refiro a uma construção visual aprendida em escola, por meio de receitas, que resolve com facilidade banal a disposição do cenário, dos personagens e dos acessórios. Trata-se de uma intuição exigente e infalível, uma ossatura rigorosa que não busca leis de equilíbrio, mas de estabilidade, sem as quais, para ele, a pintura não pode existir.

A geometria é sua grande aliada. Sempre que pode, combina e afirma ortogonais exatas. Há um estudo de Almeida Júnior muito próximo do *Job*, quadro de Léon Bonnat, no museu de Bayonne. Ambos tomam um velho magro, de longas barbas, como tema. Os modelos possuem grande semelhança entre si, e são tratados, nos dois casos, com claro-escuros contrastados, em bela tradição caravagesca. As duas obras são admiráveis. Almeida Júnior gostava tanto da sua que a inseriu numa outra tela, O modelo, de 1897, onde o estudo aparece dependurado no alto de uma parede, à esquerda.

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 23-30.

Mas há uma diferença essencial entre as duas obras. Enquanto Bonnat solta seu velho diante de um fundo feito de sombra e um chão impreciso, Almeida Júnior emprega a vertical de uma pilastra, o retângulo de uma base, as pernas e as travessas de um banco que formam HH, e um pedestal circular. Mais ainda, o velho de Bonnat tem os braços abertos e as pernas dobradas, num efeito de desmoronamento e de súplica, em desordem corpórea. O de Almeida Júnior apóia-se no braço esquerdo, como num esteio reto, dobra o direito em ângulo preciso; cria, com a perna esquerda, duas oblíquas que se articulam em ângulo. Nesse arranjo estrito, apenas a partir do joelho direito, o eixo da perna inclina-se em desvio, numa leve fuga ao rigor. Ou seja, o corpo e a trama que o suporta combinam-se em encaixes sólidos.

Existem exemplos melhores do que este para ilustrar a complexidade e a precisão construtora de Almeida Júnior. Mas o velho é revelador. Onde outros estariam preocupados apenas com o estudo do modelo, objeto principal de atenção, descuidando do fundo, Almeida Júnior percebe-o por meio de uma relação de estruturas.

2. O rigor do caipira

Caipira picando o fumo é uma obra-chave para a compreensão desses procedimentos. Na tela maior, alta de dois metros, há uma respiração ampla, uma filtragem mais delicada da luz. O espaço amplia-se no primeiro plano: no seu horror de superfícies indefinidas, no chão que avança para o espectador, o artista sentiu a necessidade de criar uma zona de cor mais densa para a terra, do lado esquerdo, e de projetar, no ângulo direito, a sombra recortada de uma árvore. O quadro menor – sempre apresentado como um estudo, mas, de fato, acabado como obra definitiva – concentra melhor os valores geométricos e faz sobressair, com força acrescida, o sentido das relações que se mantêm entre o personagem e o seu fundo.

O caipira pertence, por evidentes razões culturais, ao fragmento de cenário que descobrimos por trás dele. A parede de taipa escalavrada, a porta com rachaduras e tábuas mal ajuntadas, a camisa de algodão, a calça de brim, a ceroula que aparece na altura da canela, o cigarro de palha, os pés descalços, os restos de milho, o fumo, a faca, tudo se integra na coerência entre o personagem e o seu meio. Porém, nenhum desses elementos sugere a citação pitoresca, o complemento destinado a reforçar uma caracterização. Não fazem apenas parte do mundo caipira, porque, em verdade, constroem esse mundo.

Basta atentar: a viga, que corta a tela no sentido da largura, é uma forte faixa horizontal. Ela dá sustentação aos batentes verticais, de mesma espessura: são sólidos como as tramas de um Mondrian criando superfícies retangulares. A

este jogo ortogonal vêm, em reforço, os troncos dos degraus, paralelos à viga; a grade cruzada de pau-a-pique que se deixa entrever sob o barrote; as tábuas da porta.

O caipira, cujos joelhos e cotovelos articulam ângulos em correspondência, quase simétricos, encontra-se diante da junção principal, a do batente com a viga, que ele oculta. Isto é, o personagem substitui, visualmente, o ponto central de equilíbrio. Desta maneira, ele adquire uma presença sólida, inabalável, impondo-se, não como imagem de impacto, e sim como imagem de permanência.

O rigor na composição atinge seu apogeu com um achado, necessário e coerente. Ao picar o fumo, o caipira usa uma faca fina e longa. Ela está no centro do quadro, no meio exato de uma cruz formada pelos antebraços, pela costura da braguilha, pela abertura da camisa no peito, cujo V funciona como uma seta, apontando de cima para baixo. A faca indica a única transversal do quadro, tal hélice imóvel, fixada no centro. O fulcro visual é assinalado pela unha do indicador direito ao se juntar à do polegar esquerdo.

Essas estruturas evitam, por leves deslocamentos, a rigidez da simetria exata. O ponto axial da faca e dos polegares é quase o centro geométrico da tela, tornando-se, por este "quase", o centro visível e significante. As sombras, neste sentido, também têm um papel importante, por vezes corroborando a estabilidade construtiva de modo inesperado – como o recorte projetado do telhado não exposto – e por outras criando manchas mais caprichosas.

3. Visível e invisível – cultura e antropologia

Na arte de Almeida Júnior, as relações geométricas nunca se impõem sobre o sentido geral da imagem. Elas suportam o visível, sustentam aquilo que é dado a ver, mas retiram-se por trás desse visível. São elas que dão força aos personagens afirmados, conferindo-lhes uma evidência icônica.

Assentados nessas composições sem falhas, os caipiras de Almeida Júnior estão sempre associados a alguma ação. Nesse sentido, eles distanciam-se da antropologia tal como era concebida no século passado, para aproximar-se daquela que concebemos hoje. A antiga antropologia, vinculada às distinções raciais, às descrições antropométricas, voltava-se para os tipos físicos. A fotografia foi usada, por ela, desde cedo: os retratados aparecem, em grande maioria, de frente, de perfil, imóveis, com os braços pendendo. Almeida Júnior não se interessa por essa antropologia física; muito de seus caipiras eram modelos, contratados ou amigos, às vezes nem mesmo brasileiros – assim o derrubador, os negaceadores. Ele se interessa pelas relações culturais, pelos gestos, pelo meio, pelos objetos que as caracterizam.

Uma ou outra vez, esses personagens, em pequenos quadros, tomam a escala dos objetos característicos que povoam o ambiente. É assim na *Cozinha caipira*, no *Apertando o lombilho*, onde tacho, forno, pilão, cocho, cavalo, mastro de São João encontram-se disponíveis num espaço amplo, propício à circulação para diversas atividades. Neles, homens e mulheres estão integrados e, por assim dizer, submetidos ao meio.

Nos quadros emblemáticos não é isso o que ocorre. Como notamos, os personagens realçam-se, articulados com o fundo. São integrados, mas também valorizados pelos efeitos de composição. São eles, e não o meio, o tema essencial.

4. Armas

Como esses caipiras estão sempre associados a uma ação, os gestos são importantes e dispostos em pontos cruciais da composição. Tanto quanto os gestos, ou mais do que eles, o instrumento utilizado adquire proeminência.

Há algum tempo, a Pinacoteca do Estado de S. Paulo convidou alguns artistas para criar obras a partir da coleção Almeida Júnior. A machadinha do *Amolação interrompida* causou um tal impacto que tomou um sentido simbólico no quadro de João Câmara, onde aparece cortando a madeira na qual encontra-se pintada a *Grande odalisca*, de Ingres. Evidencia-se a si mesma, na tela de Siron Franco, onde é o único objeto representado, ou na obra de Percival Tirapeli, onde um verdadeiro machado apóia-se contra a imagem abstrata da tela.

Mas foi Alex Flemming que afirmou a violência do instrumento. Ele apresentou um machado com o cabo pintado de um belo azul: estetização de poderes destrutores. Ainda no cabo, vem escrito: "A vida interrompida". O artista confere a isso um sentido específico: a vida de Almeida Júnior, "estancada por um assassinato". Partindo daqui e lembrando sua referência ao quadro, o machado de Flemming introduz relações inesperadas. É como se o amolador tivesse emprestado seu machado ao assassino, ou tivesse saído da tela, ele próprio, para executar seu autor.

A faca de *Picando fumo* pôde, numa das pequenas glosas propostas por Screnci, transformar-se no revólver de um ladrão. Ranchinho conferiu a ela uma dimensão e um destaque desmedidos, ao pintar sua lâmina de branco e alongá-la muito. Palmiro Romani oferece uma foto onde ela capta reflexos.

A exposição "Almeida Júnior, um artista revisitado", entre outros méritos, permitiu refletir um pouco sobre esses quadros aparentemente tão pacíficos, de caipiras entregues a atividades quotidianas. Ao insistir sobre a violência imanente aos instrumentos dispostos de modo estratégico por Almeida Júnior, ela indicava um caminho essencial.

5. A falsa paz

No primeiro capítulo de seu livro clássico e admirável, *Homens livres na ordem escravocrata,* Maria Sylvia de Carvalho Franco trata das formas de violência entre os caboclos. Ela partiu da análise de processos crimes. Desde o primeiro parágrafo, sentimo-nos atirados no universo de Almeida Júnior. A autora inicia com uma larga citação de um desses processos: é um crime cometido em 1881, durante uma caçada de pacas. Um Manuel da Ponte, "armado de espingarda", leva uma facada de José Mineiro. Manuel da Ponte e José Mineiro poderiam ser os comparsas de *Caipiras negaceando*, obra de 1888 (Franco, 1969: 19-20).

Logo em seguida, eis a cena de outro assassinato, este de 1886: "Ao meio-dia e pouco mais ou menos, de sua casa que é próxima à de Antonio dos Santos, viu João Rita sentado à porta de Santos a tocar viola e que, daí a pouco ouviu a mulher de Antonio dos Santos a gritar por Nossa Senhora d'Aparecida e, bem assim, ouviu o barulho de pancadas e viu a João Rita ensangüentado e a Antônio dos Santos com a foice com que havia ofendido a João Rita" (Franco, 1969: 22). Tudo se inicia, portanto, com uma cena similar à de *O violeiro*, que Almeida Júnior pintou em 1899.

Maria Sylvia de Carvalho Franco afirma de imediato: a violência não é exceção, mas constitutiva da relação comunitária. É como se os caboclos vivessem sobre a linha de uma fronteira perigosa, fácil e constantemente atravessada. Ou, de um modo mais rigorosamente formulado,

> a oposição entre pessoas envolvidas, sua expressão em termos de luta e solução por meio da força, irrompe de relações cujo conteúdo de hostilidade e sentido de ruptura se organizam de momento, sem que um estado anterior de tensão tenha contribuído. A agressão ou defesa à mão armada, da qual resultam não raro ferimentos graves ou morte, aparecem com freqüência entre pessoas que mantêm relações amistosas e irrompem no curso dessas relações. (Franco, 1969: 22)

Os motivos são os mais fúteis, e os efeitos da violência atingem os mais próximos, vizinhos, família. Se os comportamentos de auxílio e apoio mútuos ocorrem em várias circunstâncias, das quais talvez a mais notória seja a dos mutirões, as condições de produção e de vida quotidiana (pobreza das técnicas de exploração da natureza, limites estreitos das possibilidades de aproveitamento do trabalho e a conseqüente escassez dos recursos de sobrevivência, como enumera Maria Sylvia de Carvalho Franco) conduzem ao que a autora chama de "sobreposição de áreas de interesse". As zonas de atrito estão constantemente presentes, latentes, pressupostas mesmo quando não avançam para o primeiro plano. São "processos competitivos sem alternativas muito plásticas para se

resolverem, dado o caráter simples e flexível dos mecanismos de ajustamento inter-humano".

Nos grandes quadros em que Almeida Júnior enfrenta o tema do caipira, *O derrubador brasileiro*, *Caipiras negaceando*, *A moiação interrompida*, *Caipira picando fumo* e *Violeiro*, apenas neste último o objeto que o caracteriza, a viola, não é ambíguo. Todos os outros são, ao mesmo tempo, utilitários e armas poderosas, agressivas: machado, faca, espingarda de caça. Na medida em que devem sinalizar a função definida pelo tema, adquirem uma evidente importância, como já assinalei no caso da faca de *Caipira picando o fumo*. Ou seja, de fato, quando Almeida Júnior dispõe, com flagrante importância, os objetos, que funcionam como atributos definidores, dispõe também – com ou sem intenção, não importa – suas faculdades virtuais de violência. A faca e a machadinha podem ferir ou matar, e a caça dos negaceadores distingue-se pouco de uma emboscada.

Percebemos então que os artistas de hoje, na exposição realizada na Pinacoteca, apreenderam essa latência agressiva nos quadros de Almeida Júnior. Eles sublinharam certos poderes presentes dentro das imagens. Os *Homens livres na ordem escravocrata* permitem encontrar o sentido dessa latência, e percebê-la até mesmo no *Violeiro*, que adquire seu pleno sentido ao lado das outras obras assinaladas.

6. Sem ênfase

Um clima que seria possível chamar, genericamente, de naturalista perpassava pela cultura do final do século XIX, atingindo as primeiras décadas do século XX. Houve então a descoberta de um exotismo social próximo, em que se dramatizava a brutalidade popular. A literatura, o teatro e até mesmo a ópera viam-se tomados por situações de violência ocorridas na cidade ou no campo. Degustavam-se com prazer os impulsos meio cegos e aterradores atribuídos à falta de sofisticação mental dos protagonistas. Existe uma pintura naturalista, até hoje não muito estudada,[1] que assinala o esforço do trabalho com personagens musculosos, as lutas sociais com denodo heróico, e o sofrimento popular com sentimentalismo. Ela traz também exemplos de conflitos dramáticos, em que a morte é o desenlace inevitável – no Brasil, *Fim de romance*, de Antonio Parreiras, datado de 1912, é um excelente exemplo.

Almeida Júnior pode ser compreendido dentro desse fluxo de interesses.[2] Mas deve-se, então, sublinhar o seu caráter a tal ponto singular que o faz destoar de seus contemporâneos. Não existe, no pintor, nenhum apelo a uma qualquer eloqüência heróica, retratando o trabalhador diante de uma natureza épica, como o fazia, nos Estados Unidos, seu contemporâneo Homer. Nenhum efeito de exaltação retórica.

Vale, neste ponto, assinalar a relação proposta por Gilda de Mello e Souza entre *O derrubador brasileiro* e Portinari: "É nosso, sobretudo, o jeito de o homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece não ter sido insensível" (Souza, 1974: 119). Este "é nosso" mostra os poderes construtores, dentro de uma cultura, dos processos de ficções aos quais se dá o nome de identidade. Não apenas o quadro é pintado na Europa, com um modelo italiano, como sucede ao admirável *Remorso de Judas*, do ano anterior, 1888. Ambas as telas têm um cunho de manifesta descendência michelangelesca, com referências à pintura e à escultura de Buonarrotti. Mas esta não é a questão, agora. A comparação interessante com Portinari relevou pontos de contato. Vale a pena assinalar as diferenças.

Um quadro como *O mestiço*, de Portinari, por exemplo, sugere, efetivamente, uma relação visual com *O derrubador*. O fundo de Portinari traz um cafezal, fruto e obra dessa força de trabalho condensada nos músculos dos braços cruzados. A força de trabalho, visualmente representada pelos bíceps, é geradora de riquezas. O olhar de frente está no limite do desafio. Se esses braços se cruzarem de fato, a riqueza não frutificará. Estamos em plena poética marxista, traduzida em pintura.

Do *derrubador*, apoiado em seu machado, emana uma força muscular, mas também um erotismo forte, que é possível deixar por conta das ambigüidades naturalistas, em que "o povo" vem carregado de seduções carnais – vide Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro. Não há, porém, nenhuma exaltação da "força de trabalho", nenhuma eloqüência sugerindo as tensões. O *derrubador* destrói florestas, como o fundo indica. Não o vemos em ação, mas no repouso. Ele concentra seus poderes físicos – força, erotismo – no próprio corpo. Desvia os olhos. Entre o seu aspecto físico, a postura de descanso e o trabalho paradoxalmente destrutor, situa-se um feixe de relações humanas mais complexas do que as expostas no quadro de Portinari.Gonzaga Duque (1995) e Monteiro Lobato (1917), entre outros, assinalaram essa outra característica determinante e essencial das obras de Almeida Júnior: sua definitiva simplicidade. Almeida Júnior foge da eloqüência, como foge também do pitoresco e do narrativo. Não existe, em seus quadros, nenhuma afetação sentimental ou heróica. Não existe nenhuma vontade de retratar os dramas, os atos ou os resultados da violência. Ele traz sempre seus personagens e seus cenários a uma observação discreta, a um comedimento neutro, muitas vezes difícil de descrever. Ao fazer isso, por contraste, indica o quanto os grandes efeitos – a comoção piedosa diante do miserabilismo, o contágio exaltado diante dos impulsos heróicos – mostram-se redutores e, de fato, simplificadores, enquanto, ao contrário, a aparente simplicidade e discrição que lhe são próprias são o melhor veículo para um complexo aprofundamento.

7. O solipsismo do caboclo

Maria Sylvia de Carvalho Franco nos fala do desafio, do afrontamento, dessas técnicas sociais carregadas de tensões. Elas são o momento heróico de um quotidiano não-heróico. Almeida Júnior não representa nunca o afrontamento, nem o seu resultado dramático, como o faz Parreiras. Tampouco carrega o seu caipira de sentimentos. Ele o pinta num quotidiano falsamente neutro, em que as ações de violência estão contidas. Mais ainda, ele não o dispõe em grupos, em interações sociais. O homem e a mulher que surgem em *O violeiro* concentram-se, absortos, no ato de cantar. Da mesma forma, os *Caipiras negaceando*, cúmplices na caça, isolam-se numa concentração individual. *Picando o fumo*, assim como *Amolação interrompida*, *Saudades* e, mesmo, o precoce *Derrubador*, são quadros que se constroem articulando fundo e figura, ligando-os ambos para melhor projetar o personagem como imagem forte, mas isolada socialmente. Esse poderoso isolamento propulsou as imagens dos caipiras de Almeida Júnior dentro da cultura brasileira.

O caminho que tomei para compreender os quadros caipiras de Almeida Júnior encontra uma conclusão surpreendentemente adequada no extremo fim do primeiro capítulo de *Homens livres na ordem escravocrata*. A passagem é longa, mas vale ser transcrita:

> Nestas existências inteiramente pobres, incipientes no domínio da natureza e rudimentares nos ajustamentos humanos, pouco se propõe ao entendimento do homem, senão a sua própria pessoa. É ela que sobressai diretamente, solitária e despojada, por sobre a natureza; ela apenas constitui o sistema de referência através do qual o sujeito consegue perceber-se. Desde que, nas realizações objetivas de seu espírito, quase nulas, dificilmente lograria reconhecer-se, é aquilo que pode fazer de si próprio e de seu semelhante que abre a possibilidade de autoconsciência: sua dimensão de homem chega-lhe, assim, estritamente como subjetividade. Através dessa pura e direta apreensão de si mesmo como pessoa, vinda da irrealização de seus atributos humanos na criação de um mundo exterior, define-se o caráter irredutível das tensões geradas. (...) Em seu mundo vazio de coisas e falto de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como única maneira de ser: conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-la são condições de que o caipira não pode abrir mão, sob pena de perder-se. (Franco, 1969: 59-60)

Ao isolar seu caipira, dispondo-o para o espectador como pessoa solitária e despojada, representando-o no manejo pacífico de instrumentos que guardam

a latência agressiva porque podem se metamorfosear em armas, Almeida Júnior intuiu, com seus meios de pintor, muito do que a socióloga viria, mais tarde, analisar.

Sem nenhuma concessão a um pitoresco feito de detalhes supérfluos, o picador de fumo, na sua postura concentrada, expondo de modo tão crucial sua faca, interpondo-a de fato entre si mesmo e o espectador, protege-se, protege sua autonomia individualizada, protege, pela violência possível, o lugar frágil que ocupa no mundo.

Notas

1. Ver Lucie-Smith e Dars (1977).

2. Waldemar Cordeiro, num artigo da *Folha da Manhã* (São Paulo, julho de 1950), levanta algumas relações entre Almeida Júnior e o naturalismo.

Referências bibliográficas

LUCIE-SMITH, Edward & DARS, Celestine. 1977. *Work and struggle, the painter as witness – 1870-1914*. NY, Londres, Paddington Press Ltd.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. 1995. *A arte brasileira*. Mercado de Letras.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. 1969. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, IEB/USP.

LOBATO, Monteiro. 1917. "Paulistânia". *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, n. IV, jan.-abr.

SOUZA, Gilda de Mello e. 1974. "Pintura brasileira contemporânea – os precursores". *Discurso*, São Paulo, USP, FFCL, ano V, n. 5. p. 119.

(Recebido para publicação em abril de 2002)