

PORTA ADENTRO: CENAS DE INTIMIDADE NA PINTURA DE BELMIRO DE ALMEIDA

Samuel Mendes Vieira¹

A produção artística e o ensino das artes no Brasil dos oitocentos tem sido alvo de importantes reavaliações críticas, que desde as décadas de 1970, passando pelos anos 1980 até a atualidade², trouxeram avanços e revisões com o intuito de ampliar a compreensão e eliminar conceitos generalizantes e restritivos. Essa literatura renovada, resultado de novas abordagens e diferentes pontos de vista, contribuiu na valorização de obras e artistas antes negligenciados pela crítica modernista.

Mesmo diante desses avanços ainda existem questões que anseiam por respostas e alguns esclarecimentos. Sabemos o quanto a Pintura Histórica foi importante para construção da ideia de nação ao século XIX e início do XX. Afinal para consolidação da ex-colônia era preciso construir um discurso, seja ele verbal ou visual. Mesmo os outros gêneros da pintura como o retrato, a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero serviram, em parte, para ilustrar ou corroborar a “presunção tácita de que a expressão artística no Brasil passa prioritariamente por manifestações daquilo que é externo e visível” (CARDOSO, 2008: 115). Mas tal axioma precisa ser problematizado.

Nas décadas de 1880-1890 o *petit genre* tomou força frente à crise da Academia, que se viu atacada por muitos de seus mestres e alunos que a acusavam de não propiciar um cenário favorável à liberdade de criação e de não acompanhar as novas tendências artísticas. O Realismo favorecia as ditas cenas de gênero e nesse contexto passou a ter visibilidade e adesão de muitos artistas, como ressalta Quirino Campofiorito:

Vêm-se os primeiros quadros dissociados de temas buscados no Velho Testamento ou na antiguidade clássica, que chegavam mesmo a certas liberdades, ainda que limitadas pela acomodação às tarefas de ateliê. A natureza, finalmente, começa a desvendar-se para o pintor brasileiro, assim como o chamado **quadro de gênero, que escapa sempre ao repertório escolar para procurar a vida social, a criatura humana em seu habitat real** [grifo nosso]. (CAMPOFIORITO, 1983: 18).

1 ICH-UFJF, mestrando em História (FAPEMIG).

2 Trabalhos como o de José Roberto Teixeira Leite (*Arte no Brasil, 1979*), Walter Zanini e Mario Barata (*História Geral da Arte no Brasil, 1983*), foram fundamentais, ainda que introdutórios, para o começo de uma desconstrução da desgastada oposição “Acadêmico” versus “Moderno” a que a crítica anterior constituiu quase como tipologias estilísticas para arte brasileira, o que não ajuda a compreender a singularidade das obras do período. Sobre esses aspectos da historiografia da arte brasileira, a Prof(a). Dr(a). Sonia Gomes Pereira (UFRJ) tem publicado diversos trabalhos fazendo um balanço analítico e crítico dessa literatura.

Nota-se que o crítico chama a atenção para a ênfase que os pintores passaram a dar aos aspectos humanos, suas características e comportamentos em seus espaços de sociabilidade e intimidade. Trata-se de outro impasse que a atual historiografia da arte precisa transpor, é necessário transfigurar o lugar comum de que tudo que foi produzido ao longo do período oitocentista e mesmo na aurora do século seguinte se resume a construção ou consolidação de um discurso oficial ou mesmo apenas para criar mitos sobre uma “brasilidade”. Ainda caímos em armadilhas como essas por esquecermos que a produção desse período é muito diversa e que esta para além das narrativas nacionalizantes.

Na tentativa de ampliar os repertórios e as abordagens esse trabalho pousa o olhar sobre uma tela de dimensões modestas, mas que propicia diálogos importantes com outras de seu contexto. “Amuada” (**Imagem 01**), obra em questão e que faz parte do acervo da Pinacoteca do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, foi pintada por Belmiro Barbosa de Almeida Júnior (1858-1935) (**Imagem 02**), artista mineiro nascido na cidade de Serro. Egresso do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde matriculou-se aos 11 anos, iniciou seus estudos na Academia Imperial Belas Artes aos 16. Tornou-se pintor e escultor, também atuou como caricaturista, talento pelo qual se fez notório, tendo trabalhado em diversos periódicos ilustrados (REIS JÚNIOR, 1984: 18).

A princípio somos induzidos a incluir a tela na categoria de pintura de gênero por narrar um episódio sentimental, intimista e de caráter subjetivo. A figura da jovem senhora cabisbaixa, com as mãos repousadas sobre as pernas, foi a maneira que o artista encontrou para representar uma tristeza profunda d’alma. Amuar-se é o mesmo que aborrecer-se com algo ou alguém, enfadar-se, ressentir-se. Vemos seu rosto coberto por uma expressão desoladora, numa mistura de consternação e tédio. Os olhos estão voltados para o rés-do-chão, não há gestos eloqüentes, não existe ação, o corpo encerra-se em si mesmo, numa profunda impotência. A narrativa da obra se encerraria superficialmente a partir dessas observações, mas o que reserva um olhar meticuloso? Quem é esta mulher desolada? Que ambiente é este e a que classe ela pertence? O que nos evoca as requintadas roupas?

A chave de leitura do quadro está em sua composição aparentemente simples e na superfície decorativa em torno da figura feminina. Belmiro compôs sua tela partindo de duas linhas, uma vertical e outra horizontal, ambas se cruzam demarcando o centro da tela sobre as mãos da modelo. Usando desse recurso consegue ligar a imagem ao título que deu a obra. Rodeada por um ambiente

rico em texturas e objetos, suas roupas denotam bom gosto e requinte, o aconchegante estofado, os quadros pendurados na parede e as almofadas denunciam um cenário de intimidade capturado pelas pinceladas do artista, a triste senhora parece reclusa em algum canto de seu lar.

Esse olhar arguto, provavelmente impingido pelo exercício cotidiano da sátira lhe aguçou o senso de observação ao ordinário da vida, como já bem ressaltou Gilda de Melo e Souza (2009: 297), mas também para os sentimentos íntimos humanos. Belmiro já havia mostrado ao público essas qualidades em sua mais famosa tela, “Arrufos” (**Imagem 03**). Exposta pela primeira vez em 1887, no Salão De Wilde no Rio de Janeiro, causou furor junto ao público e a imprensa da época (CAVALCANTI, 2006).

As rugas entre um casal burguês foi o episódio narrado pelo pintor, a mulher debruçada sobre um estofado se debulha em lágrimas diante da notável indiferença estampada na face do alinhado rapaz, sentado em um *fauteuil*, tem à mão direita um cigarro, que só faz reforçar o prazer solitário em que está mergulhado. Distante do iminente destino de ambos e ausente do fino ambiente, o distinto jovem só reforça o que o título da tela sugestiona, ou seja, um desgaste amoroso, um grave desentendimento.

A figura da mulher de “Arrufos” é representada em prantos, a rosa despedaçada no chão, colocada em primeiro plano na tela, denuncia que foi atirada como resultado de um gesto de cólera da jovem indignada, provavelmente com algum episódio ocorrido fora da sala em que o casal é representado, quanto a isso ela diverge da tristeza demonstrada pela dama na tela “Amuada”, a primeira sente contidamente a sua desilusão, enquanto a segunda apresenta visceralmente sua dor. Essa eloquente desilusão também aparece em “A má notícia” (**Imagem 04**), pintada uma década depois, Belmiro recorre à mesma fatura e nela a jovem dama também se debruça sobre um *fauteuil* (**Imagem 05**), agora, diante de uma carta que parece trazer notícias desagradáveis, motivo que a impeliu jogar ao chão o objeto de seu desesperado pranto.

Impelido também é nosso olhar em cruzar essas sugestivas imagens com seu contexto, tanto pictórico como social. A literatura e mesmo o advento dos estudos sobre a História das mulheres são ricos em suas descrições e representações sobre o universo feminino no século XIX, suas histerias, angústias, seus gritos, sussurros e recalques, que nos anos derradeiros foram fontes para os artistas, sobretudo para aqueles que se dedicaram a capturar as intimidades da burguesia das grandes capitais, como Paris, Londres e Nova York.

Impossível não notar a semelhança do casal de Belmiro com aquele retratado por Henri Gervex (1852-1929) (**Imagem 06**) retornando de um dos muitos bailes que embalam ricos salões da época, assim como é próximo o recalque da jovem (**Imagem 07**) de Jean Béraud (1849-1935), tão culpada por se entregar a seus sentimentos que sufoca seu pranto em meio ao aveludado e claustrofóbico recinto, que anos mais tarde parece ter inspirado o cineasta sueco Ingmar Bergman em sua perturbadora película “Gritos e Sussurros” (1972) (**Imagens 08**). Culpa, também, que o pintor francês não se eximiu de satirizar (**Imagem 09**), transformando a concupiscente Madalena em uma típica dama de puras vestes, arrependida aos pés de Jesus rodeado por fariseus travestidos em poderosos burgueses em sua polêmica tela, “*La Madeleine chez le Pharisein*” (1891), exposta no salão de 1891. Distantes pelo modo como expuseram seus sentimentos, mas próximas pela insatisfação que as dominava. E sobre essa insatisfação, as palavras de Flaubert (1821-1880) sobre Emma Bovary são enfáticas:

“A voracidade de Madame Bovary acompanhava-se de permanente insatisfação: ela não era feliz, nunca o fora [...] cada sorriso escondia o bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, qualquer prazer era um desgosto e os melhores beijos deixavam nos lábios apenas um irrealizável desejo de uma maior volúpia.” (FLAUBERT, 2002, p.298).

Essa atualidade do pintor mineiro é claramente sinalizada por Gonzaga-Duque em seu livro “A Arte Brasileira” (1888). Na obra é bastante enfático ao dizer que o artista é pioneiro em romper com os precedentes, minando com os “assuntos históricos” e optando por “assuntos domésticos”, provando “que compreende o *desideratum* das sociedades modernas” (GONZAGA-DUQUE, 1995, p. 212). O crítico errou ao atribuir o pioneirismo ao artista mineiro, sabemos o quão perigoso é esse tipo de afirmação, talvez não tenha lembrado que José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), “causou furor no Rio de Janeiro como sua exposição individual em 1882” (CARDOSO, 2008, p. 473), nessa mostra o pintor paulista apresentou entre muitas obras, duas cenas de gênero, as quais o crítico e articulista Félix Ferreira comentou ser as mais apreciadas por um “público superior a mil pessoas”³. “*Pendant le Repos*” (**Imagem 10**), posteriormente conhecida com “O descanso do modelo”, e “Um cantinho de atelier” (**Imagem 11**), mesmo tratando-se de cenas de bastidores, ou seja, intimidades no atelier do artista, as obras apresentam ambientes ricamente de-

3 FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Texto com ortografia atualizada. Disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>

corados, tecidos, porcelanas e papéis de parede. Mais tarde, além de dedicar-se a temática caipira, o Almeida Júnior também revelaria sua aptidão em captar emoções e cenas de interior, como em “Leitura” (1892) (**Imagem 12**) ou mesmo em “Saudades” (1899) (**Imagem 13**).

A temática também despontaria no pincel do baiano Rodolfo Amoêdo, que explorou os espaços de feminilidade como nenhum outro, “Recordação” (**Imagem 14**), também pertence ao acervo do Museu Mariano Procópio e como a tela de Belmiro é um retrato psicológico. Esta aquarela sobre papel, feita com grande acabamento no desenho, retrata uma jovem segurando um ramo de flores recostada em uma cadeira, numa pose típica de ateliê. Seus olhos fitam algo que lhe passa pela memória, não mira um objeto específico, mas sim uma lembrança que lhe passa pela cabeça. A luz que adentra a sala pelos fundos cria uma atmosfera etérea e saudosista reforçando o enunciado do artista. Mais uma vez a mulher aparece representando uma sensação subjetiva e emocional. Em “Más notícias” (1895) (**Imagem 15**) o mesmo olhar que antes contemplava alhures, agora se revela perturbador, o rosto esta pousado sobre a mão direita contorcida de ódio contido e na outra esta aninhada a carta , de frente para espectador, o olhar fixo parece indagar exatamente o que buscamos nele.

Essa pintura que devassa o interior doméstico e humano ganhou força junto às últimas décadas do século, dando resposta a um público burguês sedento por telas de menores dimensões e de aspecto decorativo, com temas frugais e cenas próximas a realidade vivida,

As pinturas de gênero, principalmente as de fins do século XIX no Brasil, funcionavam como espelhos que refletiam cenas estudadas e escolhidas da intimidade da casa, da família, do indivíduo, penduradas nas paredes das casas burguesas – uma auto-imagem de intimidade domiciliar. Esse espelho imaginário levaria para a tela imagens produzidas de acordo com convenções sociais e estéticas, com seus códigos próprios, tornando importante saber quem fez as telas, quando, onde, em que condições, por que foi feito, do que se falou delas e, se for o caso, por quem foram adquiridas. (MALTA, 2006, p. 07)

Revelando uma dimensão psicológica e doméstica as obras de Belmiro de Almeida e de tantos outros, nos colocam diante de um outro aspecto sobre a cultura visual no Brasil, um aspecto que passa longe daquele que buscou inventar uma “brasilidade de raiz”. Essa produção demonstra que a introspecção e sensibilidade não são alheias à natureza do brasileiro. Apesar de um cenário político conturbado, nas últimas décadas do século, observamos uma transformação no gosto das

elites urbanas. Voltando-se para o interior das casas e mesmo das almas e tendo superadas as etapas de consolidação da nacionalidade, os artistas passaram a refletir sobre o amadurecimento de suas produções, resultando em um panorama diverso em estilos e técnicas, que precisa ser melhor explorado pela historiografia e crítica de arte na atualidade.

REFERÊNCIAS

- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. Vol. 4, p.18.
- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CAVALCANTI, Ana M. T. “Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1938) - história da produção e da recepção do quadro. In: **Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do texto ao visual**. Florianópolis : Clicdata Multimídia, 2006. p. 300-307. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=docente:anacanti:artigos>>
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de letras, 1995.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- MALTA, Marize. A iconografia dos objetos decorativos na pintura acadêmica. **XII Encontro Regional de História ANPUH: Usos do Passado**, 2006. Disponível em : <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marize%20Malta.pdf>>
- REIS JUNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: ed. 34, 2008. p. 273-303.

IMAGENS



IMAGEM 01: S.D. Belmiro de Almeida, Amuada, óleo sobre madeira, 41cm x 33cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG

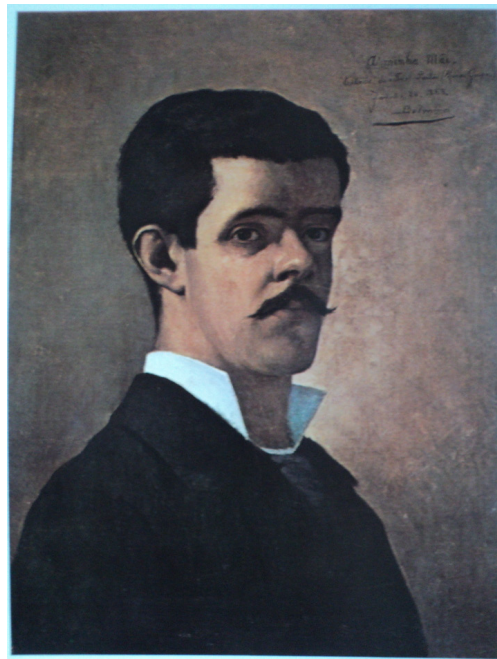


IMAGEM 02: 1883, Belmiro de Almeida, Auto-retrato, óleo sobre tela, 60 cm x 48 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, RJ.



IMAGEM 03: 1887, Belmiro de Almeida, Arrufos, óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.



IMAGEM 04: 1897, Belmiro de Almeida, A má notícia, óleo sobre tela, 168 cm x 168 cm. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, MG. nº de tomo: MMI 990.0723.

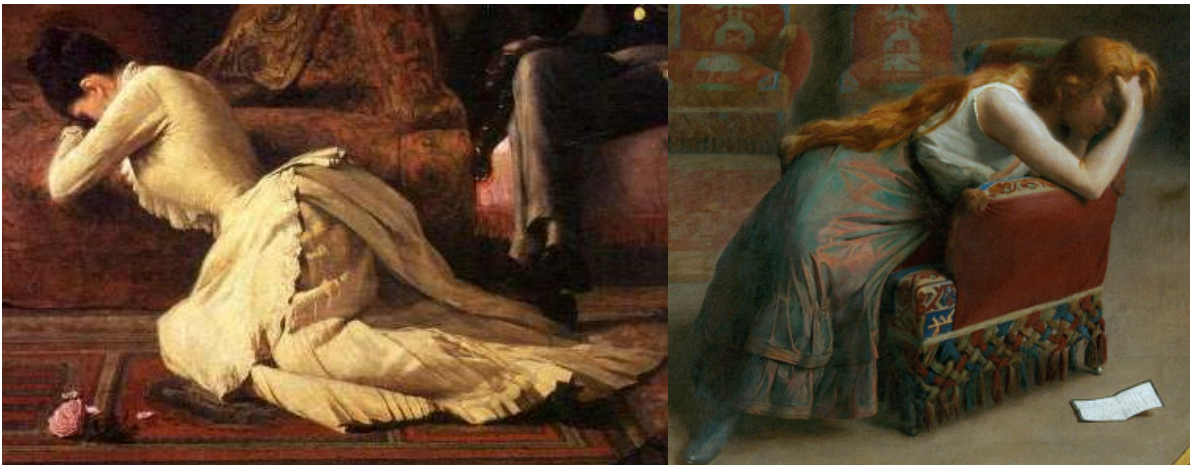


IMAGEM 05: Detalhes das telas “Arrufos” e “A má notícia”, respectivamente.

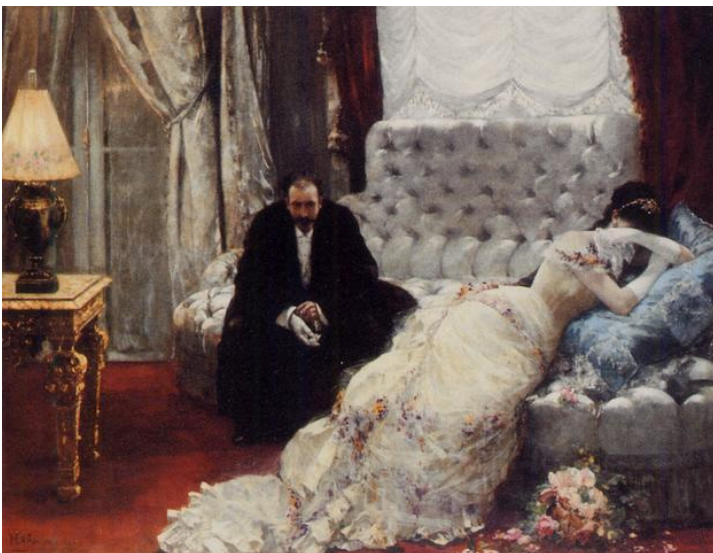


IMAGEM 06: 1879, Henri Gervex. Le retour de Bal, óleo s/ tela, 151 x 201 cm, vendido em leilão da Christie's. Disponível em : <<http://www.christies.com>>



IMAGEM 07: 1885-1890, Jean Béraud, *Après la faute*, óleo s/ tela, 38 cm x 46 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.



IMAGEM 08: frame do filme "Gritos e Sussurros" (*Viskningar Och Rop*, 1972), Ingmar Bergman.





IMAGEM 09: 1891, Jean Béraud, La Madeleine chez le Pharisien, óleo s/ tela, 1,012 cm x 1,315 cm, Musée d'Orsay, Paris, FR.



IMAGEM 10: 1882, José Ferraz de Almeida Júnior, O descanso do modelo, óleo sobre tela, 98 x 131 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.



IMAGEM 11: 1882, José Ferraz de Almeida Júnior, Um cantinho de atelier, óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Coleção Particular, SP.



IMAGEM 12: 1892, José Ferraz de Almeida Júnior, Leitura, óleo sobre tela, 95 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de S. Paulo, SP.



IMAGEM 14: S. D. Rodolpho Amoêdo, Recordação, aquarela sobre papel, 43cm x 36cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG, nº de tombo: 82.21.421.



IMAGEM 13: 1899, José Ferraz de Almeida Júnior. Saudades, óleo sobre tela, 197 x 101 cm. Pinacoteca do Estado de S. Paulo, SP.



IMAGEM 15: 1895, Rodolpho Amoêdo. Más Notícias, óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.