

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – UFJF
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – ICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

***Arrufos* ou adultério? Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida**

Amanda Tostes Capichoni

Juiz de Fora, Agosto de 2016.

***Arrufos* ou adultério? Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida**

Amanda Tostes Capichoni

Texto de defesa apresentado ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de concentração História, Cultura e Poder, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Professora Dr^a Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora, Agosto de 2016.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tostes Capichoni, Amanda.

Arrufos ou adultério? Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida / Amanda Tostes Capichoni. -- 2016.
147 p. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

1. Pintura de gênero. 2. Século XIX. 3. Arte brasileira. 4. Interior doméstico. 5. Belmiro de Almeida. I. de Castro Vieira Christo, Maraliz, orient. II. Título.

AMANDA TOSTES CAPICHONI

Arrufos ou adultério? Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida

Texto de defesa apresentado ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de concentração História, Cultura e Poder, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em História.

Juiz de Fora, 30 de agosto de 2016.

Banca Examinadora:

Professora Dr^a Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF) Orientadora

Professor Dr. Martinho Alves da Costa Júnior (UFJF)

Professor Dr. Arthur Gomes Valle (UFRRJ)

AGRADECIMENTOS:

“As pessoas felizes lembram o passado com gratidão, alegram-se com o presente e encaram o futuro sem medo.” Epicuro

Não faltam razões para agradecer!

Agradeço a Deus, primeiramente, por me investir de forças quando pensei que já não as tinha.

À Universidade Federal de Juiz de Fora pela infraestrutura de excelência ao longo de minha trajetória universitária.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por me permitir, através do suporte financeiro concedido, desenvolver a pesquisa com a tranquilidade necessária para que pudesse realizar um trabalho de qualidade.

Ao Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, no qual tenho estado há quase uma década, pela excelência de seus profissionais. Em especial às professoras das disciplinas ministradas na pós: Célia Maia Borges, Maraliz de Castro Vieira Christo, Maria Fernanda Vieira Martins e Mônica Ribeiro de Oliveira cujas disciplinas contribuíram significativamente no desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora Maraliz de Castro Vieira Christo, a quem devo grande parte de meu desenvolvimento intelectual como historiadora, agradeço por todas as oportunidades dentro e fora do espaço universitário, desde a bolsa de monitoria ao mestrado. Minha sincera gratidão pelos ensinamentos, que não foram poucos, e admiração pela competente profissional que é.

À minha gentil e brilhante banca de avaliação. Faltam palavras para agradecer a generosidade de Arthur Gomes Valle e Martinho Alves da Costa Júnior, cujas leituras atenciosas determinaram os rumos dessa pesquisa, potencializando o que havia de melhor e fazendo com que este trabalho pudesse crescer. Gostaria de agradecer também à Marize Malta Teixeira e Patrícia Ferreira Moreno que se dispuseram a conhecer a presente pesquisa e compor a banca como suplentes. Muito obrigada!

Aos meus familiares, que me suportaram nos momentos de estresse: muito obrigada e perdão! Tias, primas e primo Raul: muito obrigada por toda a confiança que depositaram em mim! Ao meu pai que, mesmo sem saber ao certo do que tratam os meus projetos, me apoia permitindo que eu os conclua.

À minha mãe, a maior admiradora do mundo; com quem aprendi a ser forte e suportar a vida nos momentos mais difíceis. Por me incentivar e apoiar todos os meus projetos.

Não há palavras para agradecer! Desejo ser digna de toda a devoção que me dedica e ser tão forte quanto você tem sido!

À minha avó, de quem trago as mais doces lembranças e que muito cedo me ensinou a acreditar que eu era capaz de qualquer coisa. Que eu seja merecedora de sua confiança e que possa se orgulhar de mim. Você está viva em minha memória!

Ao Guilherme, meu grande amigo e amor, com quem aprendi o significado da palavra companheirismo ao fazer dos meus projetos seus próprios projetos; vibrar com as minhas conquistas e por sonhar comigo os meus sonhos. Não serei capaz de definir o quanto você me ensinou sobre o amor. Muito obrigada!

Às grandes amigas do LAHA, Giovana Loos, Julliana Garcia e Aline Viana, com quem dividi inúmeras aflições e alegrias durante a pós-graduação. Serei eternamente grata por ajudarem a manter minha sanidade no processo. Vocês fizeram desse momento mais doce e estarão sempre em meus pensamentos.

Aos demais membros do LAHA, pelas contribuições à minha formação e incentivo constantes.

Aos amigos de minha trajetória universitária, Carolina Martins Saporetti, Anderson Narciso e Shirley Oliveira, pela paciência em ouvir minhas lamentações e pelas palavras de ânimo quando quis desistir. Que nossa amizade possa se estender para além dessa vida!

À querida amiga Aliandra Souza, com quem tive o prazer de compartilhar o último período da graduação e hoje é parte da minha história!

A concretização desse projeto teria sido muito difícil sem vocês, muito obrigada!

Resumo

O presente trabalho tem como elemento central a pintura intitulada *Arrufos*, produzida pelo artista mineiro Belmiro de Almeida no ano de 1887. Inscrevendo-se na tradição representativa de cenas de interior doméstico brasileiro nas últimas décadas do XIX, *Arrufos* constitui-se como expoente de uma ruptura com a tradição acadêmica das pinturas históricas. Nosso objetivo através da presente pesquisa consiste em, primeiramente, resgatar a obra em seu contexto sócio-histórico de produção. Sob tal aspecto, a fortuna crítica atua como chave de leitura para percebermos a recepção da obra e as múltiplas reações que a tela provocou no meio artístico carioca.

Além disso, a análise dos discursos empreendidos na época de sua exposição faz-se imprescindível na medida em que revela o modo como atuava a crítica, a relevância de apreciação subjetiva dos críticos e seus lugares de fala. Gonzaga Duque desponta nesse cenário, já que se configurou como pioneiro ao empreender críticas sistemáticas às artes plásticas brasileiras. Desse modo, sua apreciação possui relevância significativa para análise da obra através de seu contexto de produção.

A despeito de ser uma obra amplamente abordada pela crítica, *Arrufos* não contava com trabalho de maior fôlego sobre sua trajetória, fosse através da imprensa da época ou mesmo pelos pesquisadores na contemporaneidade. Sendo assim, buscamos agrupar e problematizar tais apreciações à luz da questão a que elegemos como norteadora dessa pesquisa: as múltiplas possibilidades interpretativas que a obra suscita.

Finalmente, tendo em vista os liames da trajetória artística de seu pintor, buscamos compreender as possíveis razões que levaram Belmiro de Almeida a compor a obra tal como o fez, bem como perceber os aspectos inerentes à composição e que contribuem para uma leitura “direcionada” de *Arrufos*.

Palavras-chave: Pintura de gênero, século XIX, interior doméstico, Belmiro de Almeida.

Abstract:

This research purpose to analyze the painting entitled *Arrufos*, made by the Brazilian painter Belmiro de Almeida in 1887. Composing a part of domestic scenes in the late XIX, *Arrufos* was a emblematic break with academics paintings as historical, biblical and battles paintings. Through this research we look for, first, rescue the painting in its historical and social medium. The critical texts help us understand the painting's reception and the possibilities' comprehension in the late nineteenth century at Rio de Janeiro.

Although to be a famous nineteenth painting, *Arrufos* needed of bruising research. Therefore, we looked for classify and understand the scientific articles about this painting seeking realize the many possibilities' comprehension.

Finally, seeking understand the painting through the career's painter Belmiro de Almeida, we trying to realize the reasons that encouraged this painter to produce this work as he did, as well the elements' *Arrufos* prompt the viewer to a specific "reading".

Key-words: Nineteenth century, genre paintings, domestic scenes, Belmiro de Almeida.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887. Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Imagem 02: *Rupture*, Pierre Jules Tranchant. Salon de 1908. Carte Postale.

Imagem 03: *Napoleon's Farewell to Josephine*, John Pott Laslett. S/D.

Imagem 04: *Má Notícia*, Belmiro de Almeida, 1897. Óleo sobre tela, 1,67 x 1,68 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte/Minas Gerais.

Imagem 05: *Uma prece original*. O Binocular, 03 de dezembro de 1881.

Imagem 06: Henri Gervex, *Retour du Bal*, 1879.

Imagem 07: Capa do periódico A Semana, 27 de novembro de 1885.

Imagem 08: *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887. Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Imagem 09: *A Redenção de Cam*, Modesto Brocos. Óleo sobre tela, 199 x 166. Museu Nacional de Belas Artes.

Imagem 10: *Retour du Bal*, Henri Gervex. Óleo sobre tela, 1879.

Imagem 11: *Rolla*, Henri Gervex. Óleo sobre tela, 175 x 220 cm. 1878. Musée d'Orsay.

Imagem 12: *Retour du Bal*, Henri Gervex, 1879.

Imagem 13: Estudo do canapé para *Retour du Bal* (01).

Imagem 14: Estudo do canapé para *Retour du Bal* (02).

Imagem 15: *Retour du Bal* (Versão), Henri Gervex. 1879: Óleo sobre tela, 151 x 201 cm.

Imagem 16: Reprodução de *Retour du Bal*. A Ilustração, 05 de maio de 1885.

Imagem 17: *Retour du Bal*, Henri Gervex, 1879.

Imagem 18: *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887.

Imagem 19: *Um Nuage*, Roger Jourdain, reprodução. A Ilustração, maio de 1885.

Imagem 20: *Arrufos*, Karlovzky, reprodução. A Ilustração, agosto de 1891.

Imagem 21: *Après la Faute* (After the Misdemeanor), Jean Béraud. 1885-1890. Óleo sobre tela, 38,1x46 cm. The National Gallery.

Imagem 22: *A má notícia*, Belmiro de Almeida, 1897. Óleo sobre tela, 168 cm x 168 cm. Coleção Arquivo Público Mineiro.

Imagem 23: Seção “O culto dos grandes artistas”. 28 de outubro de 1937.

Imagem 24: Reprodução de *Arrufos*, O Malho, julho de 1945.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 01: <i>Arrufos</i> e a Exposição de 1887: a crítica de época e a construção do mito.	20
1.1 Os periódicos e a gestação do discurso: o ano de 1887	22
1.2 – Gonzaga Duque e a consolidação do discurso oficial sobre <i>Arrufos</i> : A apreciação artística em “A Arte brasileira”	33
1.3 Os intercâmbios entre as artes plásticas e a literatura: de <i>Arrufos</i> à <i>Mocidade Morta</i> - estudos de caso e implicações de “leitura”	41
Capítulo 02 - O debate historiográfico contemporâneo e o processo de ressignificação do discurso: questões do presente e novas abordagens	60
2.1 Os precursores do atual debate historiográfico sobre a obra: Laudelino Freire, Herman Lima, Gilda de Melo e Sousa e José Maria dos Reis Júnior.....	63
2.2 – <i>Arrufos</i> e seus interlocutores na contemporaneidade.....	77
2.3 “Outras leituras”: análises de Alice Guimarães Bandeira e Hilzes de Oliveira Silva e suas contribuições à compreensão de <i>Arrufos</i>	94
Capítulo 03 - A composição inscreve a obra em uma tradição: a pintura de gênero e o cotidiano burguês	100
3.1 Os periódicos e a construção da imagem do artista (1883-1886).....	102
3.2 A formação e a atuação multifacetada de Belmiro de Almeida.....	110
3.3 A composição e a tradição: os diálogos com a pintura de gênero europeia – o cotidiano burguês em cena.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS.....	142

INTRODUÇÃO:

A presente pesquisa tem como objeto de investigação a pintura intitulada *Arrufos*, datada do ano de 1887, cuja autoria remete ao artista mineiro, Belmiro de Almeida (1858-1935). Eleita pelo renomado crítico de arte Gonzaga-Duque (1863-1911) como inovadora por ser a *primeira obra* (em sua concepção) a romper com a tradição da pintura de história¹, a tela constitui um marco para a arte brasileira ao representar um acontecimento doméstico e trivial. Desse modo, torna-se indispensável compreender os fatores que propiciaram a emergência de novos temas, antes mesmo da exposição de *Arrufos*, cenas retiradas do cotidiano e tomadas como dignas de representação nas artes plásticas.



IMAGEM 01: *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887. Óleo sobre tela, 89 x116 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

¹ DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. **A Arte brasileira**. Mercado de Letras, 1995.

Partimos da perspectiva enunciada por Fernanda Pitta² a partir da qual a obra de arte não escapa à lógica do cerceamento da liberdade artística, em função de “demandas sociais”. Isso significa dizer que, objetos artísticos também são “chamados a representar valores e aspirações de determinados grupos sociais”³. Logo, constitui-se como aspecto relevante situar a obra em seu contexto sócio-histórico de produção: o Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX, que experimentava uma série de transformações.

As mudanças se faziam sentir em frentes diferenciadas: pela política, com a iminente transição da monarquia para a república; através das alterações sociais, com a ascensão de grupos emergentes, uma burguesia urbana carioca⁴; nas transformações culturais, através dos novos círculos de sociabilidade tais como os inúmeros Salões⁵. As alterações no cenário artístico apresentam relevância fundamental para a presente pesquisa.

O paulatino processo de decadência do regime imperial provocou graves consequências financeiras também para a Academia Imperial de Belas Artes. Em processo não apenas simultâneo, mas também anterior ao esfacelamento do regime político em questão, os artistas partiram em busca de novas possibilidades, uma tendência do século XIX, fazendo emergir um circuito expositivo paralelo àquele promovido pela Academia de Belas Artes.

As consequências dessas alterações se prolongaram para além de um novo circuito artístico na capital. Tais artistas em questão começavam a desfrutar de maior liberdade estética⁶. *Arrufos* é produzida sob esse fluxo de transformações, além do recente contato do artista Belmiro de Almeida com a arte europeia, especialmente com a arte francesa.

A Academia Imperial de Belas Artes, instituição oficial mantida sob o mecenato de D. Pedro II durante grande parte do século XIX, refletia naquele momento um movimento de renovação que se propagava em todas as esferas. Desde os anos 70

² PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese de doutoramento. USP, 2013.

³ Idem.

⁴ DENIS, Rafael Cardoso. “**Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890**”. In: CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (Orgs.) Oitocentos – Arte brasileira do Império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA- UFRJ/ DezenoveVinte, 2008.

⁵ STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁶ DENIS, Rafael Cardoso. Op. Cit..

daquele século com a emergência de uma nova categoria social denominada como “burguesia urbana”⁷, tiveram lugar novas demandas de *consumo* da arte e da cultura no Brasil. Visitar exposições de arte constituía certa distinção social, simbolizava uma atitude afinada ao que era considerado “modernidade” para o período. Tal símbolo foi vigorosamente ansiado pela nova classe em ascensão, que buscava consolidar-se não só como grupo social, mas também como categoria intelectual.

Os espaços expositivos “alternativos” à Academia eram permeados por uma aura de liberdade, como dito anteriormente. As consequências sobre o fazer artístico fizeram-se sensíveis tanto temática quanto esteticamente. É Rafael Cardoso quem nos alerta que, já nos anos 80, esses novos espaços estariam consolidados, propiciando uma regularidade não apenas de público como também de crítica especializada.

Perceber o processo de gestão destas mudanças no cenário artístico torna-se fundamental para que se compreendam os inúmeros fatores que encorajaram muitos artistas, entre eles Belmiro de Almeida, a redimensionarem suas relações com a tradição da pintura histórica no Brasil. Entretanto, deve-se deixar claro que tal “ruptura” não significou o completo abandono de determinados cânones acadêmicos, e nem mesmo o total afastamento da pintura de história, como é o caso de Belmiro de Almeida.

Para além dos fatores estruturais, a emergência de um novo grupo consumidor de arte contribuiu substancialmente para a renovação artística que os jovens pintores tanto desejavam. Tal convergência de desejos, aliada às novas tendências estéticas já pungentes na Europa, culminou na atualização de todo um sistema de símbolos e *modus operandi* artístico. De acordo com Rafael Cardoso, esse novo público consumidor constituía-se de grandes comerciantes prósperos, funcionários públicos, profissionais liberais, dentre outros, junto a seus familiares e agregados. Ao lado da nobreza, tal classe constituiria o primeiro grupo de colecionadores do país. Era também um grupo misto no tocante: o amadorismo era uma das poucas atividades exercidas fora do lar e socialmente incentivada⁸. Tal característica é relevante para a elucidação do teor quase pedagógico, presente em algumas cenas de gênero do século XIX.

Em suma, podemos pensar que o processo de transformação artística no final do XIX resultou da convergência de fatores múltiplos, tendo grande relevância as transformações quanto ao “mecenas” artístico. Em outras palavras, significa dizer que

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

as normas, padrões e dogmas, antes ditados pela Academia Imperial de Belas Artes, adequaram-se não apenas aos novos ditames estéticos, em voga no território europeu, mas também na “diluição” do público consumidor: agora as camadas médias urbanas com suas próprias demandas e aspirações.

Nesse sentido, percebe-se como a relação social que permeia a produção de uma obra de arte constitui-se como componente de grande influência nas escolhas feitas pelo artista ao compor sua obra.⁹ Se durante quase todo o século XIX, sob os auspícios do patrocínio imperial a pintura histórica fora incentivada e fomentada, nas últimas décadas do XIX o novo público consumidor de arte, aliado ao desejo de renovação estética dos próprios artistas, ditou novas regras para esse mercado.

Belmiro de Almeida concebe *Arrufos* neste íterim de transformações, não apenas no cenário nacional, mas também na própria vida do artista: havia retornado recentemente de sua tão aguardada viagem à Europa. Apesar de conhecida como obra responsável pela consagração do pintor no Brasil, *Arrufos* não recebeu da historiografia sequer um estudo de maior fôlego que reunisse as abordagens já realizadas por pesquisadores das diversas áreas.

Sendo assim, a presente dissertação objetiva, primeiramente, revisitar a literatura especializada sobre a obra, desejando produzir um levantamento que reúna as principais contribuições à sua compreensão. Por conseguinte, a historiografia existente sobre a obra possui relevância fundamental ante as questões que estabelecemos como “problemas” e que norteiam a pesquisa.

Paralelo ao movimento empreendido por pesquisadores de História da Arte, desde as últimas décadas do século XX, o presente trabalho visa a contribuir para o processo de revisão historiográfica da produção artística brasileira oitocentista, através de um estudo detido no aprofundamento da compreensão de *Arrufos*. Com novos questionamentos, nosso objetivo consiste em reunir num estudo de maior fôlego as principais abordagens sobre a pintura e, então, aprofundarmo-nos em outras questões, relevantes em nossa concepção, e que permanecem na obscuridade.

Na tentativa de reconstruir o sentido histórico da obra¹⁰, buscaremos observar e compreender *Arrufos* sob três níveis distintos. Primeiramente, esforçando-nos por

⁹ PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese de doutoramento. USP, 2013.

¹⁰ Idem.

construir, a partir das análises pioneiras, uma análise formal da tela. Em um segundo momento, observados seus aspectos *compositivos*, buscaremos localizar a obra em uma tradição representativa de seu tema, ou seja, os diálogos que estabelece com outras obras. Por último, tentaremos compreender tal produção artística à luz de seu conteúdo. Em síntese, partindo da premissa que enuncia a obra de arte como sintomática dos costumes e valores inerentes época em que foi produzida, buscaremos decodificar, tanto quanto for possível, o discurso subjacente à sua composição.

Nosso esforço consistirá também em, através da metodologia comparativa de imagens, refletir sobre *Arrufos* para além da apreciação construída por Gonzaga Duque, único texto de época com maior detalhamento sobre a obra. Nosso objetivo ao empreender tal exercício consiste em explorar a multiplicidade interpretativa que a obra suscita, buscando compreender a pintura para além da tradicional e consolidada apreciação desse crítico.

A organização da presente dissertação coloca *Arrufos* como questão central em todos os capítulos. Percebe-se contexto e obra imbricados de maneira tão profunda que seria praticamente impossível proceder a uma divisão “comum”: capítulo de contextualização, obra, obra em seu contexto. Desse modo, optamos por diluir durante todo o texto a relação entre *Arrufos* e a sociedade na qual se integra sua produção.

Dividida em três momentos a dissertação avança em termos cronológicos quanto às suas fontes, buscando compreender as atualizações e permanências no discurso consolidado sobre a obra. O primeiro capítulo detém-se na análise das fontes primárias, em que se localizam as principais apreciações críticas de *Arrufos*. Esse material possui extrema importância, pois nos permite identificar como a obra foi recebida pela crítica e pelos espectadores (dados fornecidos através da quantificação do número de visitantes e das notas emitidas nas colunas especializadas dos periódicos de época).

O primeiro item detém-se na crítica de época a respeito da obra, no ano de sua exposição: 1887. As críticas textuais, importantes para a compreensão de como a tela foi recebida pela sociedade da época, são, em sua maioria, pontuais. Entretanto, outros esclarecimentos importantes são fornecidos, tais como o número de visitantes e o local onde ocorreu a exposição, por exemplo. Tais elementos associados denotam não apenas a circularidade da obra no momento em que foi exposta, como também sua popularidade.

O segundo item propõe a análise da apreciação crítica publicada por Gonzaga Duque sobre *Arrufos* em seu livro “A Arte Brasileira” (1887), e os fatores que permitiram a

consolidação deste excerto como discurso pioneiro sobre a obra. Revisitar a apreciação artística de Duque tem como objetivo compreender o sentido de sua análise à luz da trajetória do crítico como escritor e articulista de jornais da época. É parte dos objetivos desta pesquisa problematizar a análise de Gonzaga Duque a partir de seu “lugar de fala”, bem como compreender outras possíveis chaves de leitura suscitadas pela obra, mas ainda inexploradas.

Elucidativa de nossa inquietação é a nota do “Diario Illustrado” datada do dia 30 de agosto de 1887 na Seção “Bellas Artes”. A possibilidade de leitura suscitada pela nota em questão remete ao tema do adultério, no entanto, não encontramos quaisquer abordagens que a retomassem como possível alternativa de compreensão. O articulista afirma: “**Amasio ou marido**, aquelle individuo tem incontestavelmente com ella cousas de amor, naquelle momento estremecidas [...]”¹¹ (“Diario Illustrado”, 30 de agosto de 1887). Sugere-se a possibilidade de ser um casal de amantes, não necessariamente uma família, mas apenas Gilda de Melo e Sousa¹² rememora tal possibilidade de leitura sem, porém, deter-se numa análise mais aprofundada.

O terceiro e último item do primeiro capítulo busca compreender os intercâmbios entre as artes plásticas e a literatura através das análises de *Arrufos* e *Mocidade Morta*. Gonzaga Duque teria sido modelo de Belmiro de Almeida para composição do personagem masculino em *Arrufos*, o que nos alerta para certa proximidade entre ambos naquele momento -1887. Em contrapartida, quando da publicação de *Mocidade Morta*, 12 anos após (1899), Duque teria construído um personagem que seria uma espécie de alter-ego de Belmiro, com críticas bastante contundentes à personalidade do pintor.

Além desses aspectos citados, existem outros elementos na obra que suplantam seu caráter literário e dialogam diretamente com as críticas que Gonzaga Duque tecia ao meio artístico da época, através de discurso direto. Sendo assim, sem perder de vista o caráter literário de *Mocidade Morta*, mas considerando suas similaridades com o contexto histórico, buscaremos analisar trechos dessas obras para compreendermos um pouco mais a concepção de Duque sobre seu meio.

O segundo capítulo traz as colaborações da historiografia contemporânea para a compreensão da obra, ao correlacionar as principais abordagens e suas contribuições ao entendimento de *Arrufos*. Sua organização ocorrerá cronologicamente, subdividindo-se

¹¹ **Diario Illustrado**, 30 de agosto de 1887.

¹² SOUSA, Gilda de Melo. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

em três momentos. O primeiro tópico trará as contribuições iniciais ao estudo de *Arrufos*. Através das análises de Laudelino Freire, Herman Lima, Gilda de Melo e Sousa e José Maria dos Reis Junior buscaremos perceber como a obra foi apreendida pelos primeiros estudiosos.

As novas pesquisas sobre *Arrufos* integram o segundo tópico. Nosso objetivo neste item consiste em elencar as variadas abordagens estabelecidas sobre a obra, tendo em vista a formação acadêmica e intelectual dos pesquisadores em questão. Também suas abordagens serão percebidas a partir de seus “lugares de fala”. Tal procedimento “biográfico” se mostra importante, pois, permite que compreendamos as escolhas interpretativas desses pesquisadores; os questionamentos que lhes motivaram na busca de respostas para determinadas questões, corroborando a opção por determinada abordagem, a escolha das fontes, etc.

Ainda nesse item procuraremos perceber de que maneira esses pesquisadores da contemporaneidade atualizam, mantêm ou rompem com o discurso enunciado por Gonzaga Duque no ano de 1887. Tal aspecto possui relevância para a presente pesquisa, pois essa tem como ponto de partida a questão do lugar de fala e da produção do discurso sobre *Arrufos*.

O último tópico do segundo capítulo propõe-se a analisar pesquisas recentes cujos objetos sejam outras pinturas de gênero - contemporâneas a *Arrufos*, e que estabeleçam relação com essa obra. Dentre os trabalhos analisados, tem-se a dissertação de mestrado de Alice Guimarães Bandeira – “Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX”¹³ e a dissertação de mestrado de Hilzes de Oliveira Silva, intitulada “Matéria, Técnica e Expressão: o tecido na pintura de gênero no Rio de Janeiro de entresséculos”¹⁴.

O terceiro e último capítulo subdivide-se em três tópicos. O primeiro deles objetiva estabelecer uma breve biografia da trajetória do artista Belmiro de Almeida através das notas publicadas nos periódicos da época, ressaltando a relevância de sua formação múltipla e seu esforço pelo aprimoramento na Europa. O segundo tópico deverá compreender a formação multifacetada do artista e o contato com as mudanças que

¹³ BANDEIRA, Alice Guimarães. **Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX**. PPGAV, 2013. 104 p. Dissertação de mestrado defendida pela Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁴ SILVA, Hilzes de Oliveira. **Matéria, Técnica e Expressão: o tecido na pintura de gênero no Rio de Janeiro de entresséculos**. UFRJ/PPGAV, 2014.

ocorriam na Europa da época, de modo que as tendências em vigor “impregnaram” no artista uma sensibilidade nova, permitindo-lhe compor *Arrufos* de modo relativamente inovador para a arte brasileira.

O último tópico do capítulo trata dos diálogos compositivos com sua principal interlocutora europeia: *Retour du Bal*, (1879,) de Henri Gervex. Além dessa, outras obras com diálogos compositivos serão apresentadas a fim de demonstrar a persistência da representação de cenas do cotidiano doméstico burguês. Metodologicamente tal tópico possui relevância fundamental para a presente pesquisa, pois ajuda-nos a descortinar uma série de possibilidades interpretativas para a obra, indo além da apreciação narrativa empreendida por Gonzaga Duque.

Através de análises comparadas entre *Arrufos* e *Retour du Bal*, bem como os paralelos que podem ser estabelecidos com outras cenas de gênero europeias, perceberemos que alguns elementos presentes na composição construída por Belmiro de Almeida são recorrentes numa tradição representativa cujo teor faz referência a temas importantes para a sociedade da época, tais como a desavença conjugal, a ruptura entre um casal¹⁵, o divórcio¹⁶.

¹⁵ TRANCHANT, Pierre Jules. **Rupture**. Salon de 1908.

¹⁶ LASLETT, John Pott. **Napoleon's Farewell to Josephine**. S/D.



IMAGE 02: *Rupture*. Pierre Jules Tranchant. Salon, 1908. Carte Postale.



IMAGEM 03: *Napoleon's Farewell to Josephine*, LASLETT, John Pott. S/D.

CAPÍTULO 01: *Arrufos* e a Exposição de 1887: a crítica de época e a construção do mito.

A não naturalização dos fatos leva-nos à inquietação. Tal inquietação possui extrema relevância para a evolução da humanidade em suas formas de pensar, agir ou sentir. Quando tratamos da análise de uma obra de arte, tal inquietação pode ou deve admitir as mais variadas formas. Seja a partir de seu conteúdo temático ou formal, seja em sua necessária articulação com o contexto sócio-histórico em que foi produzida, são as perguntas que movem também o universo das artes plásticas.

Compreender que a produção artística é parte integrante de um momento histórico e social específicos, e que os sentidos adquiridos pela imagem podem variar drasticamente em função das variantes “tempo” e “espaço”, são concepções importantes para o processo de não naturalização do olhar. *Arrufos* pode ser interpretada como um ruído nas artes plásticas brasileiras das últimas décadas do XIX em função da maneira como o artista apresentou seu tema. A canônica pintura de história já sentia os efeitos do decadente regime imperial e a pintura de cenas do cotidiano já estava em desenvolvimento desde a segunda metade do século XIX, como demonstram as obras do pintor ituano Almeida Júnior, dentre vários outros artistas.

Entretanto, a novidade de *Arrufos* reside menos na trivialidade de sua temática, o desentendimento conjugal de um casal burguês, que na maneira como o artista focalizou a cena. Fosse um casal tradicional ou de amantes, o burburinho causado durante a exposição dessa obra extrapolava a questão do marketing¹⁷. A cena representava, como inúmeras outras pinturas de gênero contemporâneas, uma transição estética para a tradicional produção artística brasileira e trazia em seu bojo a marca registrada de Belmiro de Almeida: a banalização pelo viés irônico.

Não são poucas as razões para que *Arrufos* tenha se consagrado na arte brasileira. Primeiramente devido à insubmissão do artista em romper, mesmo que parcialmente, com a canônica tradição acadêmica da representação dos fatos históricos. Além disso, ao trazer para a tela um acontecimento cotidiano – uma discórdia amorosa, o artista estabelecia comunicação direta com seu público: era a consubstanciação da arte que Gonzaga Duque tanto defendia; uma arte que falava para aqueles que a contemplavam, dialogando com o tempo histórico em que espectador e obra estavam inseridos.

Belmiro de Almeida jamais rompeu por completo com a tradição acadêmica, o que a despeito das premissas modernistas não reduz sua extrema relevância enquanto artista

¹⁷ **A Semana**, 28 de maio de 1887.

brasileiro. Ainda assim, alguns autores buscam positivar o artista buscando em sua obra elementos que pudessem consagrá-lo como precursor da modernidade artística nacional em sua dimensão técnica.

Para a presente pesquisa não nos compete ou interessa comprovar sua modernidade. Convém-nos concebê-lo enquanto artista que representa o ápice de uma ruptura temática no momento em que expõe sua mais conhecida tela e objeto de nossa pesquisa – *Arrufos*, no ano de 1887. É necessário sublinhar que Belmiro de Almeida já demonstrava sinais de um futuro promissor enquanto artista.

Alguns anos antes da exposição da citada tela, seu prestígio junto à imprensa mostrava-se perceptível pelas constantes notas nos periódicos da época. De sua breve partida para a Europa até seu retorno ao Brasil, a atuação da imprensa contribuiu significativamente no processo de consolidação da imagem do artista no cenário das artes plásticas e no seu prestígio diante da sociedade burguesa. Tal investimento midiático contribuiu para o frenesi despertado pela exposição de *Arrufos* em 1887.

1.1 Os periódicos e a gestão do discurso: o ano de 1887

Em março de 1887 o “Diario de Noticias”¹⁸ anunciava a preparação da primeira sessão artística, que exibiria alguns quadros de Belmiro de Almeida e Aurélio de Figueiredo. A notoriedade de Belmiro de Almeida lhe rendera a capa do periódico *A Semana*, cuja caricatura teria sido realizada pelo próprio artista. Um interessante artigo produzido por Filinto de Almeida acompanhou a imagem que figurava na seção “Os nossos artistas”. Sobre Belmiro, Filinto rememora que o teria conhecido ainda adolescente enquanto cursava aulas na Academia Imperial de Belas Artes. No ano de 1882, o escritor teria convidado o artista para colaborar com suas caricaturas no periódico *Binóculo*. Como ressaltado inúmeras vezes pelos contemporâneos e biógrafos de Belmiro, Filinto também destaca a relevância da personalidade boemia de Belmiro em sua trajetória; afirma:

“Era um boêmio desregradissimo; sem ambições materiaes, mas cheio de aspirações artisticas, faltava-lhe o primeiro elemento para se realizar: a perseverança no trabalho.

Não se descrevem , nem se podem imaginas as luctas que eu travava e sustentava dias e dias para que elle fosse desenhar a sua metade de pedra lithographica!

A folha sahia aos sabbados e ás terças-feiras começava o meu trabalho de procurar o Belmiro pela cidade. Era um horror! Em casa não estava nunca: era preciso pilhal-o pelas ruas. Ás vezes acontecia poder arrastal-o na quarta-feira até a redacção. Como não lia jornal, nem se informava de nada, estava sempre vazio de assumpto. Podia ter havido a bancarrota, podia ter cahido a monarchia, podia o cidadão Castro Urso ter sido elevado á presidencia do Conselho, podia o Sr. Conselheiro Henriques ter ficado feroso á custa de preparações chemicas miraculosas- que o Belmiro de nada sabia. Era indispensavel que eu lhe fornecesse o assumpto e que lhe indicasse a maneira de o tractar nas suas duas paginas.

Começava então a desenhar com furor; de repente, a propósito de qualquer coisa, por mais insignificante, por mais fútil, Belmiro largava o lápis, refastelava-se no divan da sala e esquecia [trecho ilegível]. Eu ficava furioso, mas, como era muito amigo d’elle e não o queria desgastar, calava-me.

¹⁸ **Diario de Noticias**, 12 de março de 1887.

Chegada a hora do jantar elle sahia, protestando voltar immediatamente, e não apparecia mais...¹⁹

Entre outros acontecimentos, Filinto relembra que após o “Binóculo” Belmiro teria trabalhado por curto período no “Rataplan” e não teria voltado a colaborar em jornais. Logo após, Belmiro teria solicitado da província de Minas Gerais o auxílio financeiro para custear seus estudos na Europa. Não o tendo conseguido pela província do estado, recebeu dos amigos o auxílio necessário e partiu para a Europa, por lá permanecendo pelo breve período de um ano. Retornou e casou-se, abandonando a boemia e atentando-se com mais afinco aos estudos artísticos, pois desejava retornar à Europa.

Mais interessante, porém, é como classifica a “fisionomia artística” de Belmiro: desigual e incoerente, extremamente difícil de fixar. Era talentoso, mas não tinha persistência, iniciava vinte quadros, mas concluía três. Assim o escritor apresenta Belmiro para a sessão do periódico “A Semana”. A edição de 09 de maio do “Diario de Noticias” ressaltaria o humor que teria permeado o artigo produzido por Filinto de Almeida e a qualidade da caricatura que Belmiro de Almeida fizera de si mesmo.²⁰

Sobre *Arrufos*, a primeira referência é feita pelo próprio Gonzaga Duque sob o pseudônimo de Alfredo Palheta no periódico *A Semana*. O crítico inicia seu artigo comunicando ao leitor sobre a crise instalada na Academia Imperial de Belas Artes. A falta de verbas teria resultado no adiamento do concurso de viagem, premiação de extrema importância para o aperfeiçoamento dos artistas na França, a referência cultural para o Brasil da época.

É a parte final de seu artigo que nos interessa, efetivamente. Alfredo Palheta encerra sua nota informando aos seus leitores que “nosso sympathico Belmiro está concluindo um quadro, um magnifico quadro. É preciso notar: o quadro de Belmiro não é histórico. Felizmente.”²¹ É interessante notar a valoração que Gonzaga Duque atribui à obra em virtude de sua temática não ser histórica. Apesar da pintura de gênero já ser empreendida no Brasil desde o início da segunda metade do século XIX, Gonzaga Duque se empenha em frisar que era Belmiro de Almeida o responsável por concretizar

¹⁹ **A Semana**, 07 de maio de 1887.

²⁰ **Diario de Noticias**, 09 de maio de 1887.

²¹ **A Semana**, 28 de maio de 1887.

tal transformação. Nota-se então que, tal valoração como obra completamente inovadora é também parte do mito que o crítico se preocupou em criar em torno de *Arrufos*.

A participação de Gonzaga Duque como modelo masculino de *Arrufos* já é tomada como um fato entre os pesquisadores²² desse crítico de arte. Posteriormente, buscaremos compreender os desdobramentos da relação estabelecida entre Belmiro de Almeida e Gonzaga Duque através de seu mais importante romance: *Mocidade Morta*, publicado em 1899. Para alguns pesquisadores, *Mocidade Morta* seria uma “homenagem” de Duque à Belmiro de Almeida, já que o personagem Agrário, um dos elementos centrais da narrativa, seria uma espécie de alter-ego do artista.²³ Todavia, tal concepção não é consensual entre os pesquisadores de crítica literária, como discutiremos no momento oportuno.

Chegado o momento da exposição, as notas sobre a mostra de Belmiro de Almeida “explodiram” nos periódicos. Em agosto de 1887, a “Gazeta de Noticias” anunciava que estavam expostos na Rua Sete de Setembro, alguns quadros do “nosso talentoso compatriota Belmiro de Almeida, feitos uns em Pariz, outros aqui.”²⁴ A nota é então encerrada conclamando os amadores a se atentarem à “interessante” exposição.

Sobre a circulação da obra, os periódicos “Diario de Noticias” e “Gazeta de Noticias” apresentam os informes sobre o número de visitantes na mostra de Belmiro de Almeida. No dia 03 de agosto, foram contabilizadas 285 pessoas.²⁵ Três dias após, a exposição alcançou a marca de 365 visitantes²⁶. No dia 10 do mesmo mês, mais 325 expectadores prestigiaram as obras do artista²⁷. Relativizados quanto ao local em que as obras foram expostas – um pequeno espaço denominado Galeria de Wilde, tais dados são reveladores da grande expectativa que a exposição gerou no público carioca. Segundo nota do “Jornal do Commercio”: “Tem sido muito concorrida a exposição de

²² LINS, Vera. Intimidade em cena. In: **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008. & PESSANHA, Elaine Durigam. **Gonzaga Duque: um flâneur brasileiro**. Dissertação de mestrado defendida pela USP, 2008.

²³ É Elaine Durigam Pessanha quem defende a “tese” de que o personagem Agrário, presente no livro seria uma retribuição para homenagear o amigo Belmiro de Almeida que, anos antes havia tomado o crítico como modelo em sua mais destacada obra, *Arrufos*.

²⁴ **Gazeta de Noticias**, 02 de agosto de 1887.

²⁵ **Diario de Noticias**, 03 de agosto de 1887.

²⁶ **Gazeta de Noticias**, 06 de agosto de 1887.

²⁷ **Gazeta de Noticias**, 10 de agosto de 1887.

nosso distinto pintor Belmiro de Almeida, no salão De Wilde. 283 pessoas visitarão hontem essa exposição.”²⁸

O número revela-se ainda mais expressivo ao considerarmos que o Salão de Wilde, como reitera Ana Cavalcanti em seu artigo sobre *Arrufos*²⁹, consistia em um pequeno ambiente para exposição instalado na sobreloja de materiais artísticos De Wilde. Tais índices reforçam a popularidade e apreço pelas obras de Belmiro entre os “consumidores” de arte, ou ainda refletem a curiosidade motivada por notícias como as de Alfredo Palheta em maio do mesmo ano. A exposição de Belmiro também obteve destaque na seção “Echos Fluminenses” do periódico “O Paiz”³⁰.

Contribuição importante sobre a recepção da obra, também é fornecida por França Junior.³¹ Sua apreciação crítica sobre *Arrufos* é iniciada com uma distinção a respeito do público visitante, deixando subentendido que nem todos aqueles que prestigiavam as exposições compreendiam ou conseguiam discernir as boas obras das más, e o “valor” que gerava a apreciação de bons trabalhos. O articulista diria:

“Não é do publico propriamente que eu deveria dizer, mas de meia dúzia de indivíduos que entendem que é tempo bem empregado que se gasta

²⁸ **Jornal do Commercio**, 14 de agosto de 1887.

²⁹CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935) – história da produção e da recepção do quadro. In: III Simpósio Nacional de História Cultural. 2006.

³⁰ **O Paiz**, 08 de agosto de 1887.

³¹ Nascido em Poços de Caldas (Minas gerais), no ano de 1838, Joaquim José da França Júnior atuou como pintor, dramaturgo, advogado, jornalista e político. No ano de 1873, participou da Comissão que representou o Brasil na Exposição Universal de Viena. Inicia sua formação artística realizando curso de pintura na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1880, com o aquarelista Benno Treidler. Frequentou as aulas de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), entre os anos de 1882 e 1884. Como amador, estuda com Georg Grimm e participa das excursões promovidas por este artista para realizar pinturas ao ar livre.

No ano de 1887, expõe na Casa *Glace Elegante*, no Rio de Janeiro. Em 1888, viaja para a Europa. Retornando ao Brasil no ano seguinte realiza três mostras: na *Casa De Wilde*, na *Glace Elegante* e no *Atelier Moderno*. Paralelamente às suas atividades como artista, destaca-se como escritor de peças teatrais e colabora com crônicas e críticas de arte nos jornais *Correio Mercantil*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias* e *Vida Fluminense*. Segundo comentário crítico, pintar não era atividade principal de Joaquim José de França Júnior. Ele assistiu às aulas da AIBA como aluno livre e participou da Exposição Geral de Belas Artes como amador.

De acordo com o crítico Carlos Rubens, a pintura seria para França Junior, mera recreação. Já para o historiador Quirino Campofiorito, sua obra pictórica é sacrificada pela literatura. Gonzaga-Duque apresenta opinião diversa. Para este crítico, o letramento só serviu para França Júnior se destacar positivamente no contexto do Grupo Grimm. França Júnior seria, na opinião de Duque, o “typo brasileiro e bem educado, homem de sociedade e de talento perfeitamente culto.”

contemplando bons quadros. Firmino Monteiro e Belmiro, eis os seus nomes.³²”

França Junior elege *Arrufos*, dentre as obras expostas de Belmiro de Almeida, como tela única que necessitava de uma apreciação. Ainda segundo o articulista, tal tarefa mostrava-se desnecessária no que dizia respeito às demais, pois *Arrufos* era “o bastante para eclipsar tudo quanto elle tem feito ate hoje e alistal-o no numero dos nossos mais distinctos pintores de genero.”

O articulista demonstra sua admiração pelo artista durante toda sua apreciação, chegando a afirmar que tudo na cena fora perfeitamente estudado e observado, que era impossível retratar com mais sentimento e veracidade tal acontecimento íntimo: a briga. Encerra sua fala afirmando que diante de impressão tão agradável ao visitante – composição, colorido e detalhamento cuidadoso; era impossível que se lhe “esmerilhassem os defeitos”. Suas últimas palavras no artigo sacramentam sua percepção de *Arrufos*: “Felizes as obras d’arte que produzem tal impressão. Um sincero aperto de mão ao artista.”

Em 13 de agosto do mesmo ano, a “Revista Illustrada”³³ publicou importante nota sobre as exposições paralelas que estavam acontecendo no Rio de Janeiro (nada menos do que quatro mostras, segundo o jornal), além de outras obras expostas de maneira avulsa na Rua do Ouvidor. A pluralidade de gêneros disponíveis para visitação mereceu a atenção do jornal: “marinhas de Castagnetto, as paizagens de Parreiras [...] alguns retratos de Decio Villares [...] os quadros históricos de Firmino Monteiro e por ultimo, o quadro de genero de Belmiro de Almeida, intitulado *Arrufos o que tem causado verdadeiro sucesso*.”

Interessante notar que, da maneira como foi feita referência   obra de Belmiro, temos uma sensação dúbia: o que teria causado verdadeiro sucesso? O quadro de gênero de Belmiro de Almeida ou o título *Arrufos*? Propositamente ou não, a ausência da vírgula permite ao leitor considerar que a euforia sobre a obra derivava, de certa maneira, de seu título.

Sobre a exposição de Belmiro de Almeida ocorrida no Salão de Wilde, o crítico sublinha alguns dos quadros do artista, que enunciavam “seu verdadeiro talento para a pintura e seu desembaraço em ‘atirar-se ao modernismo’”. A conceituação empregada pelo articulista - modernismo, no tocante a *Arrufos*, refere-se   opção do artista em

³² O Paiz. Op. cit., p.25.

³³ **Revista Illustrada**, 13 de agosto de 1887.

representar um acontecimento cotidiano, em detrimento das tradicionais cenas históricas. Em 1887, a modernidade de Belmiro ainda estava atrelada ao movimento de ruptura temática e não técnica, que só aconteceria em seus trabalhos posteriores nos quais o artista incorporou técnicas das vanguardas europeias às suas obras.

Em tom elogioso, o articulista ressalta a escolha de Belmiro em “atacar corajosamente o realismo, com todas as suas bellezas e extravagancias artísticas.” Reitera ainda a relevância da passagem de Belmiro de Almeida pela Europa, que apesar do curto tempo de permanência, se não foi suficiente para estudar convenientemente o foi para “abrir-lhe os olhos”. Ainda segundo o crítico, um retorno à Europa transformaria Belmiro em mais um artista notável, elemento necessário ao desenvolvimento artístico do país que, na opinião do articulista da “Revista Illustrada”, estava “algum tanto atrasado e academico”.

Ao falar especificamente de *Arrufos*, adjetiva a obra como “esplendida execução”. Em perspectiva semelhante à de França Junior, afirma que os defeitos eram pequenos diante da harmonia geral do quadro, “um dos mais bellos que se tem pintado no Rio de Janeiro.” Também como França Junior, encerra o artigo parabenizando Belmiro de Almeida. Na mesma data, 13 de agosto, o articulista do periódico “A Semana”³⁴ diria: “Tem sido muito visitada a exposição de quadros do nosso distinctissimo colaborador Belmiro de Almeida. O seu bello quadro *Arrufos* tem agradado immensamente.”

A edição de 22 de agosto do “Diario de Noticias”³⁵ destacaria a passagem ilustre da Princesa Isabel e seu consorte, Conde D’Eu, pela exposição de Belmiro. Conjectura-se que a prestigiosa visita teria motivado Belmiro a oferecer *Arrufos* para aquisição da Academia Imperial de Belas Artes, já que: “Depois de examinarem os trabalhos do pintor Belmiro, detendo-se diante do grande quadro *Um arrufo* e da bella cabeça a fusin, que figura no Salon, Suas Altezas examinaram duas bonitas paysagens de Aurelio de Figueiredo [...]”³⁶. Apesar da discrepância no título, *Arrufos* estaria entre as referidas telas que teriam despertado a atenção do casal real.

Além da princesa Isabel e Conde D’Eu, 87 pessoas, dentre essas inúmeros artistas, teriam prestigiado a exposição em 21 de agosto. Entre elas estavam João

³⁴ **A Semana**, 13 de agosto de 1887.

³⁵ **Diario de Noticias**, 22 de agosto de 1887.

³⁶ Idem.

Maximiano Mafra, secretario da Academia de Bellas Artes; Zeferino da Costa, Aurélio de Figueiredo, Firmino Monteiro, Augusto Duarte, Victorino Leonardo, Estevão Silva, comendador André de Oliveira e sua Exma. Família, e Dr. Valentim Magalhães. A exposição ainda continuaria por mais alguns dias.

Em 27 de agosto, o jornal “A Semana” também se pronunciaria sobre a visita real à exposição de Belmiro. O articulista, Filindal, é quase panfletário ao defender que os ilustres personagens adquirissem algumas obras e assim incentivassem os jovens artistas e a arte nacional. Além disso, o trecho reforça a perspectiva da “fragilidade” daquilo que podemos denominar como mercado de arte no Brasil das últimas décadas do XIX. Sobre tal aspecto afirma:

“Sómente, as chronicas da Semana não me dão para comprar quadros, ao passo que a lista civil permite que suas altezas satisfaçam o seu bom gosto e auxiliem os artistas de talento, que não encontram no Brazil mercado para quadros de preço.

S.A pôde muito bem manifestar de um modo pratico o seu amor às artes, influindo para que a Academia de Bellas Artes faça inteira e recta justiça a Belmiro de Almeida no julgamento do concurso de viagem a que se está procedendo e ao qual concorre o já notável pintor de Arrufos, e da bellissima e deliciosa cabeça a *crayon* que teve a honra de figurar no *salon* de Pariz.

Para que Belmiro de Almeida possa em poucos annos honrar o Brazil com as obras do seu talento excepcional e audaz, basta que S.A lhe abra o sorriso de sua graça e que lhe compre algum dos seus bellos quadros.”³⁷

Em edição de 29 de agosto, o periódico “Diario Illustrado” fornece-nos importantes informações sobre o local em que *Arrufos* foi exposta³⁸. A apreciação sobre o trabalho de Belmiro é assim iniciada: “[...] vejamos o que se passa no pequeno Salão De Wilde, onde está o quadro do sympathizado caricaturista Belmiro de Almeida.” Sua crítica incisiva recai, principalmente, sobre a má iluminação da sala. Segundo o crítico, apenas *Arrufos* recebia um pouco de luz.

Na contramão do que disseram os articulistas anteriores a respeito de *Arrufos*, esse último afirma que o melhor quadro do artista naquela exposição era “uma adorável

³⁷ A *Semana*, 27 de agosto de 1887.

³⁸ *Diario Illustrado*, 29 de agosto de 1887.

cabeça que sorri”, obra que estaria num canto da sala. “É o melhor trabalho do pintor. É superior ao grande quadro exposto e esperado com curiosidade de muitos [*Arrufos*], a cujo numero francamente pertenci.” Ou seja, também o crítico aguardava com curiosidade pela exibição de *Arrufos*, cujo marketing, ao que tudo indica, teria sido decisivo para o expressivo número de visitantes que a mostra recebeu.

Em tom pouco apreciativo, o crítico anunciava: “Lancemos o olhar para o quadro a óleo onde uma mulher, cahida a beira do diwan [...]”, era o momento de falar de *Arrufos*, obra ansiosamente aguardada e recebida com entusiasmo por público e crítica. Transcreveremos a descrição feita pelo articulista a fim de expormos as diversas interpretações despertadas entre seus espectadores:

“Lancemos o olhar para o quadro a óleo onde uma mulher, cahida à beira de um diwan, parece chorar com a face occulta, e um pilintra banal acompanha friamente, assentado em uma poltrona, as ondulações da fumaça de um charuto que arde-lhe entre os dedos [...] **O assumpto não é novo.** É francamente, um quadro naturalista em sua essência, quero dizer, na concepção geral. Não tem originalidade, entretanto. Não sei o título que lhe deu o artista, mas não deve estar muito longe de scena domestica, ciumes, scena intima.” (Grifos nossos)

Apesar de afirmar que “não quebraria lanças pelo quadro”, o crítico, que assina M.C, não ignora “em bem de justiça” que a obra de Belmiro tinha “muitos pontos felizes”. Encerra sua análise prometendo uma observação rápida a respeito do trabalho num próximo artigo, “notando os defeitos e bellezas que mais reclamam menção”. Ao dizer que a obra não apresenta “assumpto novo” o articulista revela que, já no Brasil, havia o conhecimento da recorrência temática do cotidiano burguês, provavelmente se referindo à produção europeia, já que no Brasil *Arrufos* foi obra pioneira quanto à sua temática – a desavença amorosa ou ainda o possível adultério.

Na edição do dia 29 de agosto, o articulista promete aos leitores uma análise mais detalhada, porém breve sobre a obra. Sua apreciação possui relevância, pois apresenta um contraponto à análise de Gonzaga Duque no livro “A Arte Brasileira”. O discurso gestado por Duque se efetivou como ponto de partida para toda a literatura especializada sobre a obra de Belmiro de Almeida. Em linhas gerais, a interpretação de Duque sobre *Arrufos* manteve-se como elemento importante ainda não problematizado.

Ao concebermos objeto, representação e discurso como elementos entrelaçados³⁹, imputamo-nos o esforço de problematizar a apreciação de Duque à luz de sua atuação como escritor e do contexto sócio-histórico em que esteve inserido. Tal problematização mostra-se relevante, na medida em que buscamos compreender a correlação entre o discurso produzido e a mensagem subjacente à obra.

A edição contendo a análise pormenorizada de *Arrufos* é publicada em 30 de agosto⁴⁰ no “Diário Ilustrado”. O articulista inicia sua análise afirmando: “a simples inspecção do quadro do Sr. Belmiro sente-se uma impressão que desagrade.” A partir de então discorre sobre as razões que o levaram a ter uma má sensação sobre a obra. O primeiro aspecto mencionado seria a desproporção entre o tamanho dos personagens e as dimensões da tela. Para o crítico, tal erro tinha tamanha gravidade que, “se aquela mulher se erguesse para invectivar-o, cahiriam imediatamente fulminados, com a cabeça partida contra a moldura. Foi essa a impressão que tive.”

Outros aspectos como a gravata vermelha e, em suas palavras, a “perna monstruosa da mulher enciumada” tiveram sua atenção. Fazendo uma associação entre o que denomina como toilette e o personagem masculino, o articulista conclui que aquele era um indivíduo banal, de mau gosto. Utiliza a gravata vermelha, que compõe a indumentária masculina, como argumento para denotar tal ausência de acuro no “gosto”. Percebe-se nesse crítico a mesma tendência de Gonzaga Duque em estabelecer relações entre traços de caráter e modos de vestir, aspecto abordado por Rafael Cardoso em seu artigo⁴¹. Tais associações entre traços de caráter e modos de vestir apresentam-se como uma constante da época, presentes tanto nas obras literárias como nas notas críticas dos jornais.

O título atribuído por Belmiro de Almeida à obra é um dos principais alvos do articulista. *Arrufos* parecia-lhe fraco diante da tensão presente na cena. A reação exagerada da personagem “impregnou” a obra de dramaticidade – seus gestos demarcavam os liames do ocorrido - do “drama à tragédia”, segundo o articulista. Para o crítico, naquele momento “estavam estremecidas as cousas de amor” entre homem e

³⁹ MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2011. P.29.

⁴⁰ **Diário Ilustrado**, 30 de agosto de 1887.

⁴¹ DENIS, Rafael Cardoso. “Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890”. In: CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (Orgs.) Oitocentos – Arte brasileira do Império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA- UFRJ/ DezenoveVinte, 2008.

mulher. Para referir-se ao homem representado, o articulista mune-se de expressões tais como “amasio ou marido”, aventando a possibilidade de que a cena pudesse representar uma rusga entre amantes, já que o adultério havia se tornado um tema em voga na Europa tanto na literatura, quanto nas artes plásticas.

A composição de Belmiro deixou “em aberto”, mesmo para os indivíduos de seu tempo, suas pretensões ao desenvolver *Arrufos*. Desse modo, a tese recuperada por Gilda de Mello e Sousa⁴² reitera a possibilidade que *Arrufos* tenha sido uma incógnita mesmo para a sua época, não havendo então a possibilidade de definir se a cena abordava uma desavença matrimonial ou, entre amantes.

Como dito anteriormente, as associações entre o vestuário e caráter também exercem grande peso em sua construção narrativa para a obra. Para o articulista do “Diário Ilustrado”, havia uma contradição entre a indumentária masculina e suas atitudes austeras. O crítico reitera que, um homem de mau gosto e banal como lhe parecia o personagem masculino, teria, de acordo com a percepção da época, um gestual diferente daquele com que o artista o representou. Na opinião do crítico, o “pelintra banal” - maneira pela qual adjetiva o personagem, teria *consolado a mulher*, pois aquela era uma situação em que um indivíduo de fraco caráter busca consolar a amante para manter uma situação que lhe fosse vantajosa.

O articulista ressalta ainda a possibilidade da mulher (ou amante) ter descoberto uma traição, um desvio. Ferida em seu amor próprio, a jovem tem seu sofrimento desprezado. O cavalheiro aparenta tamanha segurança sobre sua superioridade moral, que ignora o desespero da mulher. Também a rosa é criticado pelo articulista. A vulgaridade da flor torna inimaginável, nas palavras do crítico, que tão fina dama pudesse trazê-la ao colo – lugar que imagina ter abrigado a rosa anteriormente. Por último, critica a posição prostrada em que a mulher foi representada, posição essa que não lhe agradava.

Bem como perceberemos na apreciação de Gonzaga Duque, nota-se a informalidade da crítica artística. O caráter literário dessas apreciações suplanta, inúmeras vezes, a análise efetivamente formal da obra e revela o quanto tal atividade ainda era despojada de um sentido mais técnico. Desse modo, a compreensão dessas apreciações críticas exige certa atenção a aspectos que compõem a subjetividade desses articulistas, tal como formação que receberam, por exemplo.

⁴² SOUSA, Gilda de Melo e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Apesar das pontuais críticas negativas, o articulista não deixa de sublinhar os aspectos positivos da obra. Em suas palavras: “o homem assentado, a cabeça da mulher, o diwan, o gabinete, a tapeçaria, merecem francos applausos.” Encerra sua análise reiterando o valor da obra produzida por Belmiro para a arte do país. Segundo o articulista: “O seu quadro é uma das melhores produções da arte brasileira.”

Finalmente, uma nota de 07 de outubro de 1887⁴³ abordaria a questão do concurso do grande prêmio da Academia Imperial de Belas Artes: o prêmio de viagem à Europa. Segundo o periódico, iriam inscrever-se os alunos Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva, Pinto Bandeira, Hilarião da Silva, Teixeira da Rocha, Eduardo Sá e Sebastião Fernandes. O concurso teria como tema “a flagelação de Christo”. Os trabalhos deveriam ser encerrados em 04 de novembro.

As notas apresentadas possuem relevância no processo de reconstrução do contexto socio-histórico em que *Arrufos* foi produzida. Ao abordarmos discursos diferenciados, produzidos pela crítica de época, objetivamos demonstrar a multiplicidade interpretativa (muitas delas significativamente narrativas) sobre a obra e sua temática. Os enfoques dos articulistas refletiam não apenas as preocupações e aspirações culturais e sociais do contexto em que estavam inseridos, como também resultavam do lugar que ocupavam, e das relações que estabeleciam, naquela sociedade.

Sabemos que, daquele momento até a atualidade, os questionamentos feitos à obra mudaram significativamente. Entretanto, há uma apreciação que conecta as duas temporalidades. Este ponto de contato - caminho fundamental para qualquer pesquisador que objetive estudar *Arrufos*, é a apreciação produzida por Gonzaga Duque sobre a obra em seu consagrado “A Arte brasileira”, publicado no ano de 1887.

⁴³ **Jornal do Commercio**, 07 de outubro de 1887.

1.2 – Gonzaga Duque e a consolidação do discurso sobre *Arrufos*: A apreciação artística em *A Arte brasileira*

Tudo o que tem sido escrito na contemporaneidade sobre *Arrufos* remete à apreciação produzida por Gonzaga Duque. A razão é aparentemente simples: sua apreciação transformou-se num discurso e consolidou-se como leitura hegemônica sobre a obra, devido ao fato do articulista ter sido pioneiro em sua atuação ao produzir uma crítica sistemática de arte no Brasil. O que colocamos em questão é a necessária problematização de sua análise à luz de sua atuação como escritor. A riqueza de detalhes presentes em sua narrativa revela o aspecto marcadamente literário de sua argumentação em favor da tela de Belmiro de Almeida, sendo o leitor facilmente conquistado por sua trama.

Passemos então à sua análise.

"É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, no encanto desse interior à bric-a-brac, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu conforto em um fauteuil de estofado sulferino, soprando o fumo do seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. Da esposa, debruçada sobre o divã, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo. Debaixo do seu vestido foulard amarelo percebe-se o colete, o volume das saias, os artifícios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo. Na fimbria do vestido, a ponta do sapatinho de pelica inglesa ficou esquecida sobre o tapete do assoalho, como se propositalmente, animada por estranho poder, tomasse aquela atitude para contemplar a rosa que caiu do peito da moça e jaz no chão, melancólica, desfolhada, quase murcha, lembrando a olorente alegria que se despegara do coração da feliz criatura naquele tempestuoso momento de rusga. E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a

tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos em frente do rosto. Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este. Os assumptos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas. Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que, compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. Vai nisto uma questão séria - menos o de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética. O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o *desideratum* das sociedades modernas e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições - a família. É desta arte que o povo necessita, porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das desilusões cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. É da arte que a Inglaterra, melhor do que qualquer das atuais nações artistas, empreende e pratica pelo gênio de Millais; e Stone, de Walker e Wells, que nós, os filhos de hoje, os trabalhadores de paz e da reconstrução social, precisamos. As grandes telas históricas, os assumptos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edifícios do Estado, dos quartelamentos. As pequenas paisagens animadas, paisagens alegres, sítios encantadores em que a inteligência do imigrante levantou a choça e plantou de flores; os pequenos quadros de episódios domésticos; as crianças que brincam na relva viçosa dos jardins, os velhos enrugados que vêm ler os jornais à porta que abre para o pomar de laranjeiras em flor; as mocinhas rosadas que borrifam as violetas, a gravidade elegante da haus-frau que se ocupa nos afazeres da casa, a representação viva, tocante de impressão e de observação, das cenas domésticas, de uma rusga, da alegre chegada de um filho, da partida de um ente estimado; a leitura à noite em torno do lampião, na mesa redonda da sala de jantar; a merenda dos pequenitos, de olhos esgazeados e bocazinha faminta, sentados no regaço de suas mães que repassam a colher na tigela do caldo; toda essa infinita multidão de episódios e de cenas, são os assuntos que mais comovem, mais impressionam ao homem de hoje. E de fato; um chefe de família, ainda moço e instruído, não irá suspender ao muro do seu gabinete ou da sua sala quadros de assuntos

bíblicos ou militares. A casa de família, sendo um alegre santuário de paz, não comporta o peso sanguinolento dessas cenas de guerra, dessas trágicas representações dos suplícios inquisitoriais nem a representação estúpida das solenidades oficiais. Nela, na casa de família, a mobília, como tudo quanto fizer parte da decoração, deve ter um caráter real e firme, deve, antes de tudo, ter um cunho de honestidade e verdade. Belmiro fez bem em pintar este quadro. A sua pintura, disse eu, tem semelhança com o seu vestuário. É alegre, é caprichosa, é nova. As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão ao empastamento, nenhuma pretensão à mancha descurada se notam neste trabalho. O toque é sempre apropriado. Os estofos, a carne, os metais têm aí a sua tonalidade justa, exatíssima. O foulard que veste a mulher, a casimira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede do fundo, as almofadas do divã, o estofado do fauteuil e o pedaço de seda que cai em dobras da banqueta do primeiro plano são pintados com a máxima precisão e delicadeza. Belmiro possui, portanto, muita sensibilidade de vista e muita destreza de punho, qualidades estas que se acham reunidas a uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna".⁴⁴

Sua apreciação em prosa, significativamente afastada de uma objetiva análise formal, reafirma seu teor literário logo de início: “O marido, um rapaz de fortuna, **chega** em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos [...]” Suas palavras induzem o leitor a compreender que, a desavença que se desenvolve naquele interior teve princípio fora do ambiente. Ao dizer que o marido “muito a seu conforto” responde palavra por palavra às explicações pedidas, infere-se que o personagem estivesse seguro quanto a sua decisão e postura, aspecto também destacado pelo crítico do “Diário Ilustrado” em nota do dia 30 de agosto de 1887.

O artista opta por representar o momento mais dramático da desavença, do acesso de ira em que a mulher se atira ao divã ocultando o rosto entre os braços para abafar seu soluço audível, segundo a narrativa construída por Gonzaga Duque: “*Ouvem-se lhe os soluços*”⁴⁵. Tal gestual constitui um topos de representação do desespero feminino nas artes plásticas.

⁴⁴ GONZAGA DUQUE, Luiz. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

⁴⁵ Idem.



IMAGEM 04: *Má Notícia*, Belmiro de Almeida, 1897. Óleo sobre tela, 1,67 x 1,68 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte/Minas Gerais.

Bem como o articulista do “Diário Ilustrado”, Duque atenta-se à rosa em sua análise. O crítico estabelece analogia entre a tristeza que se instalou sobre moça – eternizada no momento em que está atirada ao divã, mas que outrora vivera momentos de alegria; com a rosa antes bela, mas naquele momento despetalada. Para caracterizar o personagem masculino Gonzaga Duque não dispensa elogios já que teria posado como modelo. “O marido, um rapaz de fortuna [...] Um guapo rapaz, delicado e forte, [que] num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos em frente do rosto.”⁴⁶

Como parte majoritária da crítica que antecede a apreciação de Gonzaga Duque, esse articulista eleva *Arrufos* à categoria de trabalho grandioso da arte brasileira: “Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este.” Sua crítica, incisiva sobre os pintores que produziam cenas históricas, bíblicas e de batalhas, residiu naquilo que compreendia como “alienação” dos artistas acadêmicos ante as questões que lhes eram contemporâneas, deixando escapar a oportunidade conferida à arte em atuar como “formadora”. “Os assumptos históricos têm sido o maior interesse dos

⁴⁶ GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas”.⁴⁷

Afirma ainda que Belmiro teria sido o “primeiro a romper com os precedentes”, pois “interpreta um assumpto novo” e diz que se trata “menos de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética”. A afirmação que enuncia Belmiro de Almeida como inovador, por ser o primeiro a romper com os precedentes, é controversa. Em artigo intitulado “As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro”⁴⁸, a pesquisadora Letícia Squeff ressalta a coexistência de obras cuja temática remetia às pinturas de história e cenas bíblicas, mas também às cenas de gênero. Tais obras, já comercializadas em leilões na primeira metade do século XIX no Brasil, desconstroem a perspectiva que elege Belmiro de Almeida como pioneiro ao representar uma cena do cotidiano. A obra *Descanso do Modelo* (1882), de Almeida Júnior, reitera a efetiva circulação da temática de gênero entre os pintores brasileiros anos antes de Belmiro de Almeida executar *Arrufos*.

A famigerada transformação estética, destacada por Gonzaga Duque em sua apreciação seria, segundo Vera Lins, a quebra de um sistema até então pautado na hierarquia entre os gêneros da pintura: cenas bíblicas e de história no topo, paisagens e cenas do cotidiano na base. Ao abrir mão da representação dos temas canônicos, Belmiro de Almeida provava sua consciência sobre a necessidade de representar temas pertinentes e relevantes ao seu próprio tempo, sob a ótica de Gonzaga Duque.

A Inglaterra seria, segundo Gonzaga Duque, o país que empreendia e praticava a arte que tanto preconizava enquanto crítico. Seus principais expoentes seriam Millais e Marcus Stone, que forneciam aos demais artistas a inspiração que os “trabalhadores de paz e da reconstrução social” precisavam. Para a decoração dos interiores domésticos Duque sugeria inúmeros temas, sendo esses oriundos do cotidiano:

“[...] as pequenas paisagens animadas, paisagens alegres, sítios encantadores em que a inteligência do imigrante levantou a choça e plantou de flores; os pequenos quadros de episódios domésticos; as crianças que brincam na relva viçosa dos jardins, os velhos enrugados

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ SQUEFF, Letícia. **As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro**. Disponível em: < http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/05/ae23_leticia_squeff.pdf >. Acesso em 23/07/16 às 10h58min.

que vêm ler os jornais à porta que abre para o pomar de laranjeiras em flor; as mocinhas rosadas que borrifam as violetas, a gravidade elegante da *haus-frau* que se ocupa nos afazeres da casa, a representação viva, tocante de impressão e de observação, das cenas domésticas, de uma rusga, da alegre chegada de um filho, da partida de um ente estimado; a leitura à noite em torno do lampião, na mesa redonda da sala de jantar; a merenda dos pequenitos, de olhos esgazeados e bocazinha faminta, sentados no regaço de suas mães que repassam a colher na tigela do caldo.”⁴⁹

Na concepção de Duque, a casa de família como alegre santuário de paz não suportaria o peso sanguinolento das cenas de guerra, dos suplícios inquisitoriais, ou da representação das solenidades oficiais. Não podemos mensurar em que medida tais assertivas podem ser tomadas como uma real “leitura de mundo” por Gonzaga Duque, aproximando-o então de sua atuação como escritor simbolista, logo mais próximo ao romantismo; ou se podemos interpretá-la como uma fase mais realista de sua carreira em que a ironia permeasse-lhe a percepção da sociedade em que vivia.

Duque empreende breve análise formal de *Arrufos*:

“As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão ao empastamento, nenhuma pretensão à mancha descurada se notam neste trabalho. O toque é sempre apropriado. Os estofos, a carne, os metais têm aí a sua tonalidade justa, exatíssima. O foulard que veste a mulher, a casimira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede do fundo, as almofadas do divã, o estofo do fauteuil e o pedaço de seda que cai em dobras da banquetta do primeiro plano são pintados com a máxima precisão e delicadeza. Belmiro possui, portanto, muita sensibilidade de vista e muita destreza de punho.”⁵⁰

Conclui sua apreciação afirmando que Belmiro possuía qualidades técnicas somadas à feliz compreensão de seu próprio tempo e dos rumos da pintura moderna. Longe de menosprezar o caráter pedagógico das imagens, Gonzaga Duque atacava a indiferença dos artistas acadêmicos - “obcecados” na construção de cenas dedicadas ao

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ DUQUE, Luiz Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Mercado das letras: 1995.

passado e às batalhas, ante aquilo que julgava serem as necessidades de seu próprio tempo.

O articulista estava convencido da necessidade do povo em favor dessa arte, “que lhe fala intimamente das alegrias e das decepções cujos sulcos ainda permanecem em seu coração.” Em síntese, a apreciação emitida por Gonzaga Duque, para além de seu aspecto predominantemente literário, contribui para a historiografia ao dar voz aos “dissidentes” da arte acadêmica. Muitas das questões que apontava como “defeitos” dos artistas acadêmicos e da arte brasileira vigente, eram críticas que se faziam também na Europa.

Em linhas gerais, os apontamentos mais relevantes da apreciação de Gonzaga Duque foram aqui abordados. Com a análise desse autor encerramos as apreciações contemporâneas à exposição da obra ou ainda aquelas que superficialmente a mencionaram. Seguimos com algumas últimas notas, ligeiramente posteriores à exposição de *Arrufos* a fim de compreendermos os rumos que artista e obra tiveram logo em seguida.

A proximidade de Belmiro de Almeida com Rodolpho Bernardelli rendeu ao primeiro auxílio significativo para o progresso de sua carreira artística. Bernardelli partiria para a Europa e em março de 1888 organizou-se um “bota-fora” para o artista. Entre as homenagens recebidas, amigos reiteraram seu caráter solícito, pois esse artista

“[...] havia estabelecido do seu bolsinho, uma mensalidade para que Belmiro de Almeida e A. Nepomuceno pudessem ir completar no velho mundo os seus estudos de pintura e musica, esperando que aquelle auxilio fosse complementado pelos amigos e admiradores dos dous artistas. Essas declarações foram acolhidas com muitas palmas.”⁵¹

Como consequência, em 29 de julho⁵² o periódico “Gazeta de Notícias” anunciaria a partida de Belmiro de Almeida para a Itália. Segundo a edição do jornal, “nosso distincto compatriota Belmiro de Almeida, o festejado pintor que já tão justos applausos tem recebido [...]” partiria para “desenvolver no velho mundo as suas muitas aptidões”. Na mesma nota, declara a aquisição feita pelo governo para integrar o acervo

⁵¹ **Diario de Noticias**, 28 de março de 1888.

⁵² **Gazeta de Notícias**, 29 de julho de 1888.

da Academia de Bellas-Artes, do “belo quadro de Belmiro, *Arrufos*, que em tempo esteve exposto no Salão De Wilde”.

Também o periódico “O Diario de Noticias”, em edição de 01 de agosto de 1888, abordou a partida de Belmiro de Almeida para a Europa, concomitantemente ao retorno de Pedro Américo ao Brasil: “[...] tratando-se de bellas-artes, é o caso de dar a boa vinda a um artista que chega, e de desejar boa viagem a um artista que parte. Chega Pedro Américo e parte Belmiro de Almeida.” Ainda segundo a nota:

“Belmiro de Almeida partio hontem para Roma, onde pretende estudar. Ahi está em que deu o último concurso da Academia. Indignado pela grave injustiça de que foi victima, o esperançoso artista [trecho ilegível] acha Rodolpho Bernardelli (o que é uma alegria para Belmiro) [TRECHO ILEGÍVEL] ofereceram-lhe os recursos indispensáveis para permanecer alguns annos na Europa. Folgo de registrar que para esse fim concorreu o Estado, comprando a graciosa e promettedora téla dos *Arrufos*, que já figura na Pynacotheca.

E destaca sobre um último quadro de Belmiro de Almeida feito às pressas e exposto no Salão De Wilde: “Vão vê-lo e digam-me se quem faz d’aquillo á la diable não merecia que a congregação da Academia o tratasse com mais amor.”⁵³ Em síntese, as notas de 1888 demonstram a satisfação do meio artístico brasileiro com a partida de Belmiro para a Europa a fim de aprimorar seus estudos artísticos, denotando a grande confiança que se depositava no talento do artista enquanto pintor.

⁵³ **Diario de Noticias**, 01 de agosto de 1888.

1.3 Os intercâmbios entre as artes plásticas e a literatura: de *Arrufos* à *Mocidade Morta* - estudos de caso e implicações de “leitura”

Figura importante para o Movimento Simbolista Brasileiro, Gonzaga Duque foi também romancista, contista e crítico de arte. Como crítico de arte, pode ser considerado o primeiro com produção sistemática no Brasil. No que tange à História da Arte brasileira, sua atuação legou-lhe textos fundamentais. Seu interesse pelas artes plásticas extrapolou o limite de sua atuação como crítico, levando-a realizar a ilustração do livro “Dona Carmen”.

A imagem de Gonzaga Duque foi representada por inúmeros artistas, entre eles Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Presciliano Silva, além de ter sido caricaturado por Raul Pederneiras, Benedito Kalixto, entre outros. Uma representação, entretanto, interessa-nos especialmente: Gonzaga Duque teria servido de modelo para que Belmiro de Almeida executasse o personagem masculino de sua consagrada obra, *Arrufos*.

No campo literário Duque também teria deixado importantes contribuições através de textos em prosa Simbolista. Porém, de acordo com Elaine Durigam Pessanha⁵⁴, em grande parte dos manuais de literatura brasileira o crítico tem seu nome esquecido em detrimento de outros escritores desse movimento, tais como Cruz e Sousa e Alphonsos Guimarães.

O reconhecimento que não tivera no campo literário foi “compensado” pela expressividade e prestígio obtidos através de sua atuação enquanto crítico de arte. Sua “veia literária” permaneceu, fazendo-se presente também em suas apreciações artísticas, notáveis pelo teor fortemente narrativo como observaremos em sua análise sobre *Arrufos*, publicada em livro intitulado “A Arte Brasileira” (1887). Na época em que *Arrufos* foi realizada, o crítico de arte contava 24 anos de idade e Belmiro de Almeida, 29 anos. Eram jovens pertencentes a uma mesma geração e estavam ambos imiscuídos no ambiente artístico carioca das últimas décadas do XIX.

A relação entre Belmiro de Almeida e Gonzaga Duque teve início alguns anos antes da data de execução do quadro. Uma carta do pintor de *Arrufos*, endereçada a Mariano Pina, diretor da revista portuguesa intitulada “A Ilustração”, explicita não apenas a proximidade, mas também certo interesse de Belmiro de Almeida em projetar o crítico

⁵⁴ PESSANHA, Elaine Durigam. **Gonzaga Duque: um flâneur brasileiro**. São Paulo: USP. Dissertação de mestrado defendida em 2008.

na imprensa⁵⁵. Nessa carta, Belmiro solicita que o retrato que fizera de Rodolpho Bernardelli fosse acompanhado por um artigo de apresentação redigido por Gonzaga Duque. Belmiro reitera que, caso pudesse produzir a estampa da revista, Pina publicasse conjuntamente o texto de Gonzaga Duque. Seguem as palavras do próprio artista:

“[...] Aproveito a ocasião, que é oportuna fazendo um retrato do nosso Rodolpho Bernardelli; retrato que me saíu muito parecido e com qual despendi cuidado, para publicares na sua bella e sempre estimada Ilustração.

Julguei accertado escolher entre os moços, que, entre nós, fazem carreira litteraria, um que conhecesse bellas-artes, para escrever um artigo de apresentação sobre Bernardelli. Este moço é Duque Estrada que ora te apresento. **É, talvez, o único que estuda e ama com fervorosa paixão as bellas-artes, nestes Brasis.**”

Peço-te, pois, que dando a estampa o meu trabalho, publiques o artigo de Duque Estrada; [...]”⁵⁶

A carta de Belmiro demonstra que, naquele momento, o jovem Gonzaga Duque iniciava sua carreira literária. Também é destacado pelo artista o amor com que o futuro crítico despendia seu tempo, dedicando-se ao estudo das “bellas-artes” no Brasil. Ao afirmar que Duque era talvez o único que “[...] estuda e ama com fervorosa paixão as bellas artes, nestes Brasis” Belmiro reconhecia a potencialidade de Gonzaga Duque, sua habilidade literária e contribuía para sua projeção no cenário internacional. Tal aspecto possui extrema relevância, tendo em vista o fato da revista “A Ilustração” ter como público leitores lusófonos em países como a França, por exemplo, referência cultural tanto para as artes plásticas, quanto para a literatura.

A indicação de Belmiro sugere-nos a existência de certa proximidade com o jovem crítico. Apesar de não ser consensual entre os pesquisadores que se propuseram a analisar *Mocidade Morta*, sugere-se que tal obra teria no personagem Agrário o possível *alter ego* de Belmiro de Almeida.

Em artigo intitulado “Da arte incompleta à morte de um insubmisso: mocidade morta (1899) de Gonzaga Duque”, Letícia Squeff⁵⁷ oferece ao leitor valiosas

⁵⁵ Carta de Belmiro de Almeida a Mariano Pina. Rio de Janeiro, 07 de abril de 1886. In: VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação de mestrado defendida em 2013. Programa de Pós Graduação em História/ Universidade Federal de Juiz de Fora..

⁵⁶ Idem.

considerações sobre a complexa obra de Gonzaga Duque. Squeff reitera o valor de *Mocidade Morta* como uma das mais importantes obras da prosa simbolista brasileira.

“A obra traça um retrato bastante amplo e minucioso da vida artística carioca em fins do século XIX, cobrindo um complexo formado por artistas marginalizados e acadêmicos, críticos, apreciadores de arte e curiosos. Também aborda as difíceis condições de sobrevivência do artista, as formas de apreciação e os padrões de gosto em diferentes extratos da sociedade carioca. Finalmente, não deixa de iluminar os espaços sociais disponíveis ao debate e à atividade crítica no Rio de Janeiro às vésperas da Proclamação da República [...] **Trabalhando nas fímbrias da ficção e da realidade, criando uma obra cheia de alusões a pessoas e fatos reais**, Gonzaga Duque escreveu um romance que tinha objetivos precisos e visava um público específico.”

Squeff retoma Vera Lins, pesquisadora dedicada ao estudo das obras e da trajetória de Gonzaga Duque, para quem *Mocidade Morta* alinha-se aos textos autobiográficos do final do século XIX. Afirma ainda que Duque teria se inspirado numa obra de Émile Zola – *L’Oeuvre*- em que o escritor francês e também importante crítico de arte a instrumentaliza como mecanismo para que pudesse defender seus pontos de vista a respeito do meio artístico francês. Os contemporâneos da obra de Zola a compreenderam como história ficcionalizada do Impressionismo.

Camilo Prado, personagem principal de *Mocidade Morta*, seria o porta-voz de Duque no romance. A obra de Duque iria além dos liames da pura ficção; a linha entre ficção e realidade mostra-se bastante tênue e permite que o crítico tome a voz do romancista por diversas vezes.⁵⁸ Ainda segundo Squeff, ao misturar ficção e narrativa autobiográfica, percebe-se que personagens e situações, inclusive obras de arte citadas no romance, são referências “mais ou menos explícitas a pessoas e quadros da época”.

Nesse sentido, Squeff retoma Alexandre Eulálio que nega o caráter da obra como *Roman à clef* - narrativa em que os personagens são tomados da vida real, mas abordados de modo fictício-, o próprio Alexandre Eulálio observou o uso, por Gonzaga Duque, de vários modelos da vida real para caracterizar seus personagens.

⁵⁷ SQUEFF, Leticia. Da arte incompleta à morte de um insubmisso: mocidade morta (1899) de Gonzaga Duque. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (Org.) ; DAZZI, Camila (Org.) ; VALLE, Arthur (Org.) . **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1. 570p .

⁵⁸ Idem. P. 249.

“Ao fazer alusões quase literais a personagens e obras conhecidas por Gonzaga Duque, *Mocidade Morta* carrega um forte traço autobiográfico [...] toca numa questão candente para literatos e artistas daquele final de século: a sensação de fracasso de toda uma geração [...] *Mocidade Morta* pode ser vista, assim, como registro de um crítico militante que, num momento chave da história do país – a virada do século -, e de sua geração, resolve contar a história da qual não só fora observador como também um dos principais protagonistas”

Em *Mocidade Morta*, Camilo Prado empreende severa crítica à Academia de Bellas Artes e aos preceitos que a norteavam, depositando toda sua fé no futuro da arte brasileira com a criação do *Zut!* ou, *Os Insubmissos*, nos moldes dos impressionistas franceses. Entretanto, com o desenvolver do romance, apercebendo-se das limitações estéticas e técnicas de grande parte daqueles artistas, o escritor torna-se implacável também no julgamento que faz dos *Insubmissos*, de modo que a crítica não se restringiu apenas à Academia, mas também ao meio artístico em que viviam.

Squeff considera ingenuidade que, diante de todas as similaridades entre o ambiente do romance e o meio artístico carioca em fins do XIX, os personagens não dialoguem efetivamente com personagens reais desse mesmo meio. Desse modo, propõe uma nova leitura para o personagem Agrário a partir do sonho de dois personagens cujas obras descritas remetem às produções de Rodolpho Amoedo e Rodolpho Bernerdelli. Seriam *Estudo de Mulher* e *Messalina*.

Squeff se refere a um momento específico, um episódio conhecido como “embate entre acadêmicos e modernos”, ocorrido na Academia de Bellas Artes e que teria resultado na saída desses artistas e na criação de um ateliê livre, para justificar sua releitura de Agrário. Entretanto, discordamos dessa chave de leitura já que ao longo de *Mocidade Morta*, por reiteradas vezes o personagem Camilo Prado sublinha o caráter volátil e indisciplinado de Agrário Miranda, características destacadas em diversas notas pela crítica de época para adjetivar Belmiro de Almeida. Em síntese, se pudéssemos estabelecer um paralelo com um personagem real, seria mais justificável pensá-lo como Belmiro de Almeida devido a trajetória indisciplinada e volúvel desse artista, do que apenas um episódio do livro para tomá-lo como Rodolpho Amoedo ou Bernardelli.

Squeff encerra seu texto afirmando que, dentro das possibilidades que a ficção assegura, podemos perceber no romance as contradições que viviam tanto os personagens como o próprio Gonzaga Duque e outros que lhes eram contemporâneos, tratando-se de um período de transição em todos os âmbitos daquela sociedade. A literatura pelas mãos de Gonzaga Duque teria explicitado aquilo que a crítica não fora capaz de fazer; a ficção espelhava a realidade de modo insuspeito até para o próprio autor, segundo Squeff. Por último a autora defende que *Mocidade Morta* seja considerada, ao lado de “A Arte Brasileira”, uma das maiores realizações de Duque. *Mocidade Morta* assume relevância fundamental para que se compreenda o estado do cenário artístico em fins do XIX, bem como as contradições e desejos que permeavam a atuação de Gonzaga Duque.

Feito o adendo sobre *Mocidade Morta*, deve-se compreender de que modo a relação entre Belmiro de Almeida e Gonzaga Duque mostra-se mais efetiva sob o viés da comunicabilidade entre as artes plásticas e a literatura. Duque vivia no limiar entre a arte e literatura, pois atuava como escritor, crítico de arte e também realizou alguns trabalhos de pintura. Tendo posado para Belmiro de Almeida em *Arrufos*, leva-nos a crer na existência de uma relação amistosa entre ambos.

A despeito de sua relevância temática, *Arrufos* não foi a primeira cena de gênero a romper com a representação dos temas históricos e bíblicos. Tal mudança já estava em curso através do trabalho de artistas como Almeida Júnior, por exemplo. Nesse sentido, a obra *O Descanso do modelo* (1882) elucida que a renovação artística através de novas propostas temáticas já ocorria. Não obstante, *Arrufos* demarcava o auge de um processo que Alice Guimarães Bandeira⁵⁹ denomina como “novo arranjo de interesses na hierarquia de temas”. Em síntese, a tradição acadêmica enaltecida dos feitos gloriosos da monarquia experimentava, naquelas últimas décadas do XIX, uma sensação de preterimento em relação às cenas de gênero.

Telas que traziam acontecimentos cotidianos, como a rotina em um ateliê de artista ou o interior doméstico de uma família média carioca, aguçavam a curiosidade de uma parcela social que ascendia financeiramente: a burguesia urbana. Se durante todo o segundo reinado o mecenato imperial garantiu a sobrevivência dos artistas *assistidos* pela Academia Imperial de Belas Artes, nas últimas décadas do XIX tal quadro altera-se

⁵⁹ BANDEIRA, Alice Guimarães. **Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX**. Dissertação de mestrado defendida em abril de 2013. PPGAV.

significativamente. Como processo natural decorrente da ascensão dos circuitos expositivos paralelos aos Salões oficiais, os gêneros artísticos diversificam-se, permitindo que temáticas diferenciadas recebessem destaque. Além disso, com a emergência de novos setores sociais urbanos e assim, novos anseios estéticos, as cenas do cotidiano atingem progressiva expressividade, não apenas numericamente, já que em termos quantitativos as cenas de gênero sempre foram numerosas, mas qualitativamente. Recebendo, assim, atenção cada vez maior tanto do público, quanto da crítica.

Enquanto as cenas históricas e de batalhas exigiam de seus espectadores repertório intelectual e cultural mais amplos, as cenas de gênero dialogavam com situações rotineiras, factíveis para os novos espectadores. Sob tal aspecto, pode-se dizer que a arte emergente no final do século XIX mostrou-se mais democrática na medida em que se fez compreensível a uma parcela social que ascendia economicamente, mas não de maneira aprofundada no que diz respeito ao escopo cultural.

Através de uma crítica sutil, Gonzaga Duque expõe o quanto o processo de comercialização das obras de arte, e sua conotação enquanto símbolo de distinção social efetivava-se como uma realidade entre membros das camadas médias, o que não necessariamente significou maior compreensão da arte que se adquiria. Partindo-se da premissa de que há um efetivo diálogo entre *Mocidade Morta* e o meio artístico carioca em fins do XIX, tomamos como referência desse cenário um episódio em que Camilo Prado relata a chegada de afamado paisagista ao Brasil, muito prestigiado por sua carreira no exterior, e a exposição de suas obras num espaço que o próprio artista ironicamente denominava como “quitanda”.

Dentre alguns episódios que se sucedem no espaço, dois evidenciam a “puerilidade” artística dos fictícios compradores de *Mocidade Morta*. Abaixo, transcreve-se o primeiro episódio:

“[...] Uns graves senhores, impertigados na correção de seus vestuários, entretinham-se com a análise de um quadro, posto no amparo de alto cavalete luxuoso [...] Na roda dos respeitáveis senhores falava-se o grosso português reinol, de dentes cerrados; roncavam elogios. Um deles, com desembaraços de entendedor e palavreado de comerciante de quiquilharias, floreteava o dedo indicador em meneios de quem pinta febrilmente, ou enconchando a mão imprimia-lhe movimentos expressivos de acariciar uma esfera. Camilo prestou ouvidos. Fizera-se uma questão técnica, louvava-se a maneira nervosa da pintura contemporânea, que chegava a esculturar os relevos. O

entendedor citava franceses, citava italianos.. . Ouviam-no com respeito e confiança.

Momentos depois o grupo retirou-se ereto, e firme no pisar; o entendedor sacudiu a mão do artista num aperto significativo, deu-lhe palmadinhas carinhosas no ombro, cochilou-lhe ao ouvido uma coisa importante que lhe dilatava os bugalhos e o obrigava a abraços e confidências. Gvasco afirmou com a cabeça uma resposta, acompanhando-o até o patamar e curvou-se, reverenciosamente, para a escada: - Os meus agradecimentos, *grazie, a rivedere...*

Correu, então, para Camilo, acenando com um bilhete de visita: - Mais um vendido! O conde comprou aquele, o que está no cavalete. Um conto e quinhentos, entrando os trinta por cento da comissão. Foi de graça. Não concordas, hein? O rapaz fez um sinal confirmativo e sentiu a mão rebri-lhante do Gvasco apoderar-se da sua gola. O bigodão tre-voso roçou-lhe as faces, a boca do artista procurava os seus ouvidos. Queria dizer-lhe um segredo e puxava-o para si, com uma carantonha de mistério e olhadelas esconsas; depois de uma demora de confidência que se medita, berrou: - É o pior *agrião* que tenho na ‘quitanda’. Riram. [...]”⁶⁰

Alguns detalhes do texto transcrito devem ser observados com cuidado, pois lançam luz sobre a questão artística naquele período. O primeiro detalhe relevante é a referência que se faz ao *burguês* como consumidor de arte. Toda a construção narrativa desenhada por Gonzaga Duque a respeito do comprador do quadro induz ao leitor a percepção de que esse último era um membro da burguesia urbana carioca (a julgar, por exemplo, por seu vestuário “impertigado”).

Toda a gestualidade do comprador denota seu esforço por apresentar-se como um efetivo entendedor de arte, o que lhe conferia extrema respeitabilidade entre seus pares. Entretanto, o diálogo final travado entre Gvasco e Camilo Prado de modo bastante irônico revela o quão imaturo era o potencial analítico daqueles compradores – aquele “era o pior *agrião* da quitanda”. Em outras palavras, era o trabalho de menor valor (artístico ou estético) dentre os demais que ali estavam, mas a pouca aptidão do comprador e seu falacioso conhecimento artístico fizeram-no levar um trabalho de menor qualidade sem perceber que era lesado.

⁶⁰ GONZAGA-DUQUE, Luiz. **Mocidade Morta**. GONZAGA DUQUE, Luiz. **Mocidade Morta**. Texto Integral. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=38020. Acesso em 14/04/2015 às 11h15min. P. 177-178.

Percebe-se então uma crítica latente a nova camada social que se formava. Abastada economicamente era, porém, menos preparada intelecto e culturalmente que a geração que a antecederia. Novamente, a proximidade entre a crítica presente no romance e a que se fazia na realidade reforça o viés “naturalista” de *Mocidade Morta*. Também relevante no trecho citado é a percepção de que a arte atuava naquele contexto como importante elemento de distinção social para a burguesia urbana em ascensão. Ao enunciar que “todos o ouviam com respeito”, Camilo Prado reitera que tal respeito advinha do conhecimento de arte, elemento que distinguia aquele homem de seus pares.

A analogia que o artista [Gavasco] estabelece entre sua exposição e um mercado, e da obra de arte como mercadoria (quadro/agrião) também merecem destaque. Excetuando-se os artistas mais afamados, formados pela Academia Imperial de Belas Artes, grande parte dos artistas brasileiros comercializava suas obras para sobreviverem do ofício. Por mais idealista e “romântico” que fosse Camilo Prado em sua juventude, compreendia que a relação mercadológica estabelecida entre artista e público era reflexo da necessidade de subsistência destes pintores. Era a necessidade do sustento se sobrepondo ao idealismo artístico, algo compreensível diante de um mercado de arte incipiente e instável. Outro episódio de mesmo teor é descrito também por Gavasco logo em seguida. A cena trata da venda de uma grande paisagem produzida pelo artista:

“- Mas – perguntou-lhe o outro [Camilo] -, onde está o quadro grande, o famoso panorama de Itapuca?

- *Che Signor!* – disse Gavasco. Pois não sabe o que aconteceu? É novidade corrente, todo mundo sabe-a, até no Japão não se comenta outra coisa! Ora, esta!.. .. Você, está me parecendo, tem vivido em Mato Grosso.

-Mas, em suma, que aconteceu?

-Fui obrigado a dividi-lo em duas partes.

Camilo deixou cair o queixo, estupefato.

- Sim, fui obrigado a dividi-lo em duas partes – afirmou Gavasco e contou, com ufanía, os pormenores. – ‘O quadro era, na realidade, muito grande.

Desejava empurrá-lo para o governo, mas tinha encontrado má vontade, o dinheiro andava escasso, as finanças comprometiam tudo. Nesse *mezzo* tempo apareceram **dois amadores ricos**, que mostravam disposições para adquirir a obra, não o faziam, porém, por motivos discordantes: um ficaria com o quadro se ele se limitasse ao rochedo, outro contrariava esta simpatia, desejava a parte oposta à pedra Itapuca. O negócio era grave. E o momento melindroso. Entrei a pensar. Perder a ocasião seria estupidez. *Che cosa poteva io fare?* E de que maneira aproveitaria essa oportunidade, se o quadro

era um panorama, e cada amador simpatizava com uma determinada parte?... . *Allora*, lembrei-me de que, em pequeno me ensinaram a história de duas mulheres, ambas pretendendo ser a mãe duma *piccola* e, como não se entendiam nas razões, foram ao rei... . *et coetera*. Você sabe o resto. [...] *Per guadagnare un pó di denaro*, cortei a tela pelo meio. Por esta forma coube a cada qual a parte de seu agrado. E, acredite você, ficaram magníficas, assim separadas... emolduradas... Magníficas! Ainda eu lucrei mais um par de quadrinhos, aproveitando quatro palmos cortados às metades, para reduzi-las na largura. Foi um negócio da China! Um negócio!... *Per La Madonna*! [...] **Regougou Camilo, estupidificado por esta probidade artística.** Gavasco, porém, sorria orgulhoso, agitado, feliz; correria ao cavalete para colocar na moldura do quadro o cartão brasonado do conde de Sabugal. [...]”⁶¹

A maneira como Gavasco resolve a contenda entre os dois compradores *amadores* sugere sua despreocupação com algumas questões centrais para um artista: simetria, proporcionalidade, a própria concepção (idealização) do artista para a obra. Todas essas premissas são desconsideradas em virtude do desejo do comprador e das necessidades que o mercado impunha ao pintor. Sob esse aspecto, o texto de Michael Baxandall – “O Olhar Renascente”, mostra-se bastante atualizado apesar dos contextos distintos - Renascença/ Século XIX- no que tange a relevância das objeções feitas por aquele que encomenda, refletindo assim sobre a produção artística.

Apesar da obra de Gavasco não ter sido produzida por encomenda, as exigências do mercado também determinaram o que deveria ou não integrar a paisagem. Mantidas as devidas proporções, percebe-se que a relação social entre aquele que compra e aquele que executa continuava exercendo papel fundamental no processo de aquisição das obras. Mesmo quadros que não eram produzidos a partir de encomendas terminavam submetidos às demandas do mercado e para tanto, deveriam adequar-se às suas exigências.

Outra referência importante contida na fala de Gavasco é a revelação de sua tentativa frustrada em vender *O Panorama de Itapuca* ao governo. A esse respeito o artista afirma: “Desejava *empurrá-lo* para o governo, mas tinha encontrado má vontade,

⁶¹ GONZAGA DUQUE, Luiz. **Mocidade Morta**. Texto Integral. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=38020. Acesso em 14/04/2015 às 11h15min.

o dinheiro andava escasso, as finanças comprometiam tudo.”⁶² Mais uma vez, torna-se quase impossível dissociar o contexto demarcado na obra e o período histórico vivenciado pelo país. A fala do artista demarcava o momento de crise vivenciado pelo governo Imperial e faz confundir os limites entre o que é, efetivamente ficção e realidade. A obra *Mocidade Morta* se passa no ano de 1886, período que antecede em poucos anos a definitiva falência do regime imperial e instalação do sistema republicano.

Em suma, tomando-se *Mocidade Morta* como obra ficcional, mas cujos diálogos com seu contexto sócio-histórico de produção não podem ser ignorados, percebe-se que a necessária sobrevivência dos pintores somada a uma conjuntura econômica mais favorável às camadas médias que ao próprio regime Imperial, reverberou em mudanças significativas no processo de produção artística. Submetidos ao mercado artístico, os artistas engrenaram uma produção de obras vendáveis a um novo público consumidor: a camada média emergente. Tal renovação necessária demandou uma produção mais democrática, cuja compreensão fosse mais acessível aos seus pretensos consumidores.

O objetivo desta pesquisa não reside em perceber a produção artística do final do século XIX sob uma perspectiva marxista ou determinista. A economia e suas questões por si não seriam suficientes para remodelar toda a produção de um período. O que se pretendeu através do exposto foi demonstrar como arte e sociedade dialogam de maneira contundente, mesmo quando a obra propõe-se claramente ficcional, como no caso de *Mocidade Morta*. Desse modo, Duque evidencia através de seu texto como a conjunção de fatores múltiplos, tais como o declínio do governo imperial e a ascensão de uma nova parcela social contribuíram no processo de atualização da arte brasileira, incorporando novos temas mais acessíveis à compreensão do “novo” grupo consumidor.

Ficcionalmente e no meio artístico real, tal processo culminou na aclimação de uma arte mais democrática, de compreensão mais imediata em termos de profundidade cultural e intelectual para a fruição das imagens, do que àquela produzida sob o mecenato imperial. Ao trazer para as obras acontecimentos cotidianos, cenas de interior e paisagens, os artistas propiciaram um processo de identificação do público com as imagens que observavam. Sobre esse aspecto, Alice Guimarães Bandeira emite interessante conclusão da qual compartilhamos no presente trabalho. Afirmar a autora:

⁶² Idem.

“[...] A identificação do público burguês com os temas e ambientes domésticos retratados nas cenas de gênero ou mesmo a curiosidade a respeito do espaço de trabalho do artista, como nos interiores de ateliê, apontam para o crescimento do interesse do espectador em se sentir cativado pela pintura, de ter sua criatividade estimulada. É como se houvesse, por parte do público, no final do século, um anseio por tornar-se peça integrante de um sistema cultural que, justamente nessa passagem do Segundo Reinado à Primeira República, também consolidava seu valor na sociedade. [...]”⁶³

Na obra “A Arte Brasileira”, é predominante na análise de Gonzaga Duque sobre *Arrufos* o teor fortemente narrativo sem, no entanto, distanciar-se das observações sobre questões artísticas que o preocupavam enquanto crítico de arte. Em sua perspectiva, o momento eternizado por Belmiro de Almeida representa a chegada do casal à residência onde viviam até então “como dois anjos”. As expressões utilizadas pelo crítico são marcadamente subjetivistas. Na sequência de fatos encadeada pelo articulista, a mulher deposita seu chapéu sobre o mocho e logo em seguida tem início a discussão do “casal”.

Gonzaga Duque constrói uma história para a cena, uma interpretação inteiramente livre e subjetiva: “E ele, muito a seu conforto em um fauteuil de estofado sulferino, soprando o fumo do seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas.” Apesar de não declarada por Duque, a postura do personagem emite para o espectador a ideia de contenção, controle, segurança sobre suas atitudes e firmeza de decisão. Seu posicionamento e atitude são compreendidos pelo próprio crítico como gestos de “indiferentismo”; uma voluntariosa alienação diante do drama que se desenvolve pelo gestual da mulher representada, literalmente abaixo de seus olhos. Gonzaga Duque sugere que a cena representaria uma grave desavença entre o casal:

“[...] **há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana**; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. [...]”⁶⁴
(Grifos Nossos)

⁶³ BANDEIRA, Alice Guimarães. **Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX**. Dissertação de mestrado defendida em abril de 2013. PPGAV.

⁶⁴ GONZAGA DUQUE, Luiz. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

A sentença “então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão” ressoa uma perspectiva bastante corrente, inclusive na literatura científica da época, sobre o famigerado descontrole emocional feminino; um esforço constante por reforçar a perspectiva da irracionalidade da mulher guiada pelas paixões. Mais uma vez é o testemunho de Camilo Prado, na obra *Mocidade Morta*, que ao mesclar ficção e realidade (sua narrativa afinava-se ao discurso cientificista de fins do XIX) mostra-se bastante elucidativo sobre o estigma que rondava o temperamento feminino:

“[...] A imperfeita natureza erra sempre, mas errou muito na mulher. Mais que nos homens, **a animalidade tem nos recônditos desses artificializados, preciosos seres, os impulsos indomitos das feras quando em épocas. Eles trazem no âmago do corpo uma tuberosa envenenada – a corola lúbrica do útero, que lhes comunica a tormentosa agitação dos infernos...** [...]”⁶⁵

A analogia estabelecida pelo autor entre as mulheres e as feras reforça a perspectiva da irracionalidade, da histeria como aspecto inerente à fisiologia feminina, logo indissociável do ser “mulher”. Valendo-se de expressões da literatura biológica, tal como *tuberosa*, o autor associa a raiz ao útero – órgão gerador da vida, mas caracteriza-o como “tuberosa envenenada”, corroborando a perspectiva da época para qual o temperamento feminino e suas reações tinham relação direta com a fisiologia uterina.

Deve-se compreender a própria ideia de *Histeria*. De acordo com a etimologia da palavra, o termo tem origem na expressão grega *Hysterikos* que se referia a uma suposta condição médica, peculiar às mulheres, causada por perturbações no útero - *hystera*, em grego. A expressão *histeria* foi utilizada por Hipócrates, tendo atribuído a causa desse “mal” ao movimento irregular do sangue do útero para o cérebro. Segundo a Psicanálise, é uma neurose complexa caracterizada pela instabilidade emocional. Os conflitos interiores manifestam-se em sintomas físicos, como por exemplo, paralisia, cegueira, surdez, etc [...]”⁶⁶

Para a medicina da época, sendo uma doença com origens uterinas obviamente acometia apenas ao sexo feminino. Alvos de intenso controle e vigilância social, as

⁶⁵ GONZAGA DUQUE, Luiz. **Mocidade Morta**. Texto Integral. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=38020. Acesso em 14/04/2015 às 11h15min.

⁶⁶ **Histeria**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Histeria>>. Acesso em 10/03/2015 às 23h11min.

mulheres desenvolviam os mais diversos transtornos psíquicos. Sob o discurso cientificista da época, tais transtornos eram rapidamente associados ao útero, corrente que a medicina posterior concluiu falaciosa. Entretanto, durante longo período a histeria foi utilizada como justificativa para internações forçadas de mulheres socialmente indesejáveis – filhas, mulheres mais velhas e solteiras, viúvas, etc.

O personagem feminino construído por Belmiro de Almeida remete a um ser tipicamente histérico, logo emocionalmente instável. A mulher é então representada com gestual que na atualidade seria facilmente identificável aos dramalhões das telenovelas: atirada dramaticamente sobre o divã, “governada por seus instintos”, encontrava justificção na “tormentosa agitação do inferno” abrigada em seu próprio corpo.

Também Gonzaga Duque constrói uma narrativa para *Arrufos* que reforça a dramaticidade da cena exacerbando seu cunho teatral: “[...] Da esposa, debruçada sobre o divã, **vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços** que fazem estremecer seu corpo [...]” Tais recursos linguísticos reforçam a subjetividade na análise do escritor e enfatizam a dimensão dramática da cena construída por Belmiro de Almeida.

A atenção dispensada por Gonzaga Duque aos objetos que compõem a cena é sintomática e prenuncia o viés Simbolista que Duque adotará em sua escrita. Na corrente Simbolista, os objetos e palavras evocam sentidos mais profundos do que aparentam a princípio. A análise da rosa despetalada como metáfora para a mulher que chora é talvez o mais icônico desses elementos, que carregam sentidos mais profundos que aparentam.

Com um discurso afinado à caracterização gestual e “psicológica” com que Belmiro de Almeida construiu seus personagens, Gonzaga Duque demarca através de adjetivos, a alteridade entre o “caráter” masculino, e o feminino - “[...] o esposo, *um guapo rapaz delicado e forte* [...]” constitui contraponto quase simétrico à instabilidade e fragilidade com que o artista representa a mulher.

Gonzaga Duque, ao eleger Belmiro de Almeida como inovador, explicita seu posicionamento frente ao ensino e sistema artístico no Brasil das últimas décadas do XIX, ao mesmo tempo em que mitifica a atuação desse pintor nas artes plásticas brasileiras. Como abordado anteriormente, Belmiro não foi o primeiro artista brasileiro a representar temáticas do cotidiano. Desse modo, no tocante a *Arrufos*, Belmiro apenas pode ser considerado inovador se tomarmos o tema de sua tela para análise: a desavença afetiva. Em termos de gênero de pintura, as representações de cenas do cotidiano

faziam-se presentes no Brasil desde meados do século XIX. Em sua obra *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque revela sua contrariedade frente aos “dogmas” da Academia Imperial de Belas Artes, porém de maneira mais sutil e velada do que o crítico normalmente fazia nas notas que publicava através de pseudônimos, ou ainda em seus trabalhos literários.

A distância temporal entre as duas obras (*A Arte Brasileira* e *Mocidade Morta*) faz com que essa última denote uma postura mais madura de Gonzaga Duque, sobre as expectativas que nutria a respeito de Belmiro de Almeida quando da publicação de “*A Arte Brasileira*”. O que se percebe em *Mocidade Morta*, através da caracterização de Agrário – possível alter ego de Belmiro de Almeida-, é muito mais uma descrença quanto ao comprometimento dos artistas de sua geração com a causa da renovação do cenário artístico brasileiro, do que esperança de uma transformação do meio artístico.

A despeito de tal mudança de perspectiva, permaneceria a relevância da pioneira apreciação de *Arrufos*. A obra firmou-se como um marco da transição no cenário artístico brasileiro. Como dito anteriormente, a pintura de gênero vinha sendo executada por outros artistas nacionais como Almeida Júnior, por exemplo, mas o pano de fundo da produção desse artista era o cunho regionalista, interiorano.

Gonzaga Duque opta por criticar a pintura de história sob o viés da “negligência” dos artistas “acadêmicos” ante às necessidades morais, intelectuais e/ou culturais da época em que viviam. É interessante notar que o caráter pedagógico, que acompanhou a pintura de história durante o segundo reinado, ainda é tomado na crítica de Gonzaga Duque como elemento fundamental para a “arte moderna” que se buscava inaugurar: as obras deveriam estar em conformidade com a necessária formação identitária do povo brasileiro.

Desse modo, a arte também deveria responsabilizar-se pela disseminação e fixação de determinados valores. Ao abdicarem da representação dos acontecimentos modernos, pela representação dos fatos históricos ou bíblicos, os acadêmicos eximiam-se de suas funções como formadores dos “caracteres” da nação em formação. De acordo com a apreciação do articulista, ao realizar *Arrufos* Belmiro de Almeida afinou-se com as preocupações dos filósofos modernos: representou a família: “a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições”⁶⁷

⁶⁷ GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

Compreender a fala de Gonzaga Duque é tarefa complexa, principalmente se levarmos em consideração ambos os textos, temporalmente distantes (1888/1899). O crítico Gonzaga Duque de *A Arte brasileira* é jovem e idealista, mas é também boêmio, de modo que sua apreciação poderia estar impregnada de certa ironia ao defender a família como “a mais importante das instituições”. Em contrapartida, se o considerarmos como escritor que renunciava seu viés simbolista, a defesa da família como instituição a ser salvaguardada torna-se possível, já que o ultrarromantismo permeia tal corrente.

Já em *Mocidade Morta*, o Gonzaga Duque presumível a partir do alter ego Camilo Prado é um homem mais maduro e realista, principalmente porque conhece as limitações técnicas de grande parcela dos artistas brasileiros, além da falta de condições materiais para realizarem seus trabalhos. Era difícil a sobrevivência dos artistas que não contavam com as subvenções da Academia Imperial.

Desse modo, torna-se relativamente complexo tentar enquadrar Gonzaga Duque sob uma categoria estética específica. Não é possível afirmar em que medida seu discurso sobre a defesa da família, por exemplo, adquire contornos de uma apreciação realista, que critica os cânones da sociedade burguesa, já que em 1887 o realismo ainda tinha relativa força naquela sociedade. Em contrapartida, a fala do crítico sobre a instituição familiar poderia revelar as condições preliminares da estética que assume para si, o Simbolismo, que tem como características relevantes a retomada do romantismo, a subjetividade e a valorização da linguagem em seu viés sugestivo.

“É desta arte que o povo necessita, porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das decepções cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. É da arte que a Inglaterra, melhor do que qualquer das atuais nações artistas, empreende e pratica pelo gênio de Millais; e Stone, de Walker e Wells, que nós, os filhos de hoje, os trabalhadores de paz e da reconstrução social, precisamos.” (Grifos Nossos)

A impressão de que se propunha a produção de uma arte acessível ao povo, de cunho pedagógico, é reforçada ainda por “É desta arte que o povo necessita, porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das decepções”. Sobre esse aspecto, Alice Guimarães Bandeira relembra-nos que havia, em fins de século, um crescente interesse pelas pinturas de gênero e, particularmente, por cenas de interior. Ressalta ainda que o

que cativava o espectador, e também a crítica especializada, era a desenvoltura técnica do artista no desenho e na cor, coadunada à “preferência do público por qualidades e valores literários que suscitasse suas emoções ‘mais sentimentais’.”⁶⁸

Ainda de acordo com Bandeira, o processo de identificação entre espectador e obra de arte esteve relacionado à popularização do “realismo”⁶⁹. Desencadeando em seus espectadores um processo de empatia, termo que em sua acepção significa exatamente a “faculdade de compreender emocionalmente um objeto”, ou ainda a “capacidade de projetar a personalidade de alguém num objeto, de forma que este pareça como que impregnado dela (pessoa)”, as pinturas de gênero cativavam um público novo, cuja regularidade nas exposições propiciou às primeiras, gradativo aumento em sua produção.

Aliada à relevância adquirida progressivamente pela camada burguesa na sociedade da época, consolida-se também seu interesse por tornar-se parte de um sistema cultural que conquistava seu espaço nas artes plásticas. Segundo Bandeira, esse tipo de pintura possibilitava ao artista representar de maneira convincente, através da expressividade dos elementos representados, determinadas sensações e sentimentos, como o apelo à “unidade familiar”, uma característica bastante valorizada principalmente pelas camadas mais elevadas da sociedade.

Como veremos, é o próprio Gonzaga Duque quem nos mostra a inadequação da pintura de história ao ambiente familiar. Sugere que as cenas que compunham a decoração deveriam transmitir ao observador o “caráter firme e honesto” que orientaria não apenas a decoração e o mobiliário, mas também a economia moral da jovem família. Em outras palavras, Duque reitera a percepção em que tais imagens atuavam como espelhos, tinham caráter modelar para as casas da época. De acordo com o crítico:

“As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edifícios do Estado, dos quartelamentos. As pequenas paisagens alegres, sítios encantadores em que a inteligência do imigrante levantou a choça e plantou flores; os pequenos quadros de episódios domésticos; as

⁶⁸ BANDEIRA, Alice Guimarães. **Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX**. Dissertação de mestrado defendida em abril de 2013. PPGAV.

⁶⁹ A autora não define sob que acepção emprega o termo realismo, como movimento literário ou expressão artística, porém diante do contexto em que o termo foi usado, acreditamos em realismo como expressão relativa às artes plásticas, realismo como proximidade com a realidade.

crianças que brincam na relva viçosa dos jardins, os velhos enrugados que vêm ler os jornais à porta que abre para o pomar de laranjeiras em flor; as mocinhas rosadas que borrifam as violetas, a gravidade elegante da haus-frau que se ocupa nos afazeres da casa, **a representação viva, tocante de impressão e de observação, das cenas domésticas, de uma rusga**, da alegre chegada de um filho, da partida de um ente estimado; a leitura à noite em torno do lampião, na mesa redonda da sala de jantar; a merenda dos pequenitos, de olhos esgazeados e bocazinha faminta, sentados no regaço de suas mães que repassam a colher na tigela do caldo; **toda essa infinita multidão de episódios e de cenas, são os assuntos que mais comovem, mas impressionam ao homem de hoje. E de fato; um chefe de família, ainda moço e instruído, não irá suspender ao muro do seu gabinete ou da sua sala quadros de assuntos bíblicos ou militares. A casa de família, sendo um alegre santuário de paz, não comporta o peso sanguinolento dessas cenas de guerra, dessas trágicas representações dos suplícios inquisitoriais nem a representação estúpida das solenidades oficiais. Nela, na casa de família, a mobília, como tudo quanto fizer parte da decoração, deve ter um caráter real e firme, deve, antes de tudo, ter um cunho de honestidade e verdade.**⁷⁰”

Entre os últimos elementos destacados por Gonzaga Duque está o tratamento plástico com que Belmiro desenvolveu *Arrufos*. Segundo o crítico, a pintura de Belmiro teria semelhança com seu vestuário – alegre, caprichosa, nova. Afirma:

“o vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durad, o que é para Léon Bonnat e Rochegrosse: uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio ou, como lhe chama o mestre, o senhor Ramalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal de uma filosofia. [...]”

Também em *Arrufos*, o vestuário e o panejamento receberam tratamento cuidadoso, segundo expressão de Duque, em sua execução:

“As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão ao empastamento, nenhuma pretensão à

⁷⁰GONZAGA-DUQUE, Luís. **A Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

mancha descurada se notam neste trabalho. O toque é sempre apropriado. Os estofos, a carne, os metais, têm aí sua tonalidade justa, exatíssima. O foulard que veste a mulher, a casimira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede do fundo, as almofadas do divã, o estofado do fauteuil e o pedaço de seda que cai em dobras da banquetta do primeiro plano são pintados com a máxima precisão e delicadeza.” (Grifos Nossos)

Sobre a questão da relevância do panejamento, enquanto elemento cultural e artístico, é Hilzes de Oliveira Silva quem nos permite compreender a possível razão para que os tecidos tenham recebido atenção e espaço consideráveis em *Arrufos*. Segundo a autora, “a representação do têxtil teve papel relevante nas transformações artísticas do período como elemento de transição para as questões artísticas da modernidade”⁷¹. Afirma ainda que, na tradição ocidental da pintura, a fatura do tecido atuava como comprovação da habilidade do artista, “o pregueado revelava a habilidade para modelados e volumes.”⁷²

Outro aspecto interessante abordado por Hilzes Silva é sua perspectiva sobre a relevância da “personalidade” do pintor no processo de execução da obra, fazendo com que um mesmo tecido não seja representado de maneira igual por todos os artistas. Há no pregueado elaborado pelo artista traços de sua personalidade que os distinguem dos demais. Ainda mais: segundo Oliveira, pode-se prestar certa homenagem ao indivíduo representado a partir do tipo de tecido com que o artista o representa.

A autora observa que, nas pinturas de gênero de fins do século XIX, o têxtil é lugar dos símbolos e metáforas na pintura acadêmica e possui sentidos e significados específicos no tocante à instauração da modernidade. Em suma, a modernidade frisada com veemência por Gonzaga Duque está presente não apenas no tema que o artista elege para a obra – o arrufo, mas também no jogo de elementos com que o artista constrói a composição e nas soluções plásticas que adota. Sobre o tecido como lugar de demarcação da modernidade na obra de Belmiro de Almeida, trataremos com mais profundidade em capítulo posterior.

⁷¹ SILVA, Hilzes de Oliveira. **Matéria, técnica e expressão: o tecido na pintura de gênero no Rio de Janeiro de entresséculos**. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAV/UFRJ. 2010.

⁷² Idem.

Duque encerra sua análise exaltando a extremada sensibilidade de Belmiro, retomando sua preocupação quanto às necessidades de seu próprio tempo, e também devido à destreza de punho em que os tecidos, como visto brevemente a partir do trabalho de Hilzes de Oliveira, exercem papel diferencial no processo de comprovação da maestria técnica do artista. Enfim, para o articulista tais características tão importantes estavam “reunidas a uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna.”⁷³

Através do presente capítulo, nosso objetivo consistiu em historicizar o processo de produção e circulação de *Arrufos*, obra datada do ano de 1887. As inúmeras notas sobre sua exposição na galeria De Wilde permitiu-nos compreender a relevância que tivera tal exposição de Belmiro, bem como conhecer a circulação da obra. Além disso, as apreciações críticas de cunho textual e não apenas quantitativo, permitiram-nos perceber que, apesar de perenizada enquanto interpretação “consolidada” de *Arrufos*, para a crítica da época a “leitura” da obra não foi uníssona, o que corrobora a ideia da importância do lugar social na fruição desta (e de outras) cenas de gênero.

No que compete à apreciação de Gonzaga Duque, elegemos como objetivo a compreensão da apreciação em si mesma, mas também em sua intertextualidade com outra importante obra literária desse crítico. Tal intertextualidade foi brevemente abordada no último item deste primeiro capítulo, retomando *Mocidade Morta* em sua interlocução com o meio artístico carioca em fins do século XIX. O objetivo que norteou a escrita deste capítulo foi a compreensão do discurso produzido por Gonzaga Duque, tendo em vista sua proximidade com Belmiro de Almeida.

A obra *Mocidade Morta* foi retomada como elemento de análise, pois, apesar de seu evidente caráter ficcional, sua narrativa faz emergir uma série de questões cujo diálogo notável com o período auxilia na compreensão do contexto histórico, social e, principalmente, artístico das últimas décadas do século XIX na então capital do Brasil.

⁷³ GONZAGA-DUQUE, Luiz. **A Arte Brasileira**. Mercado das Letras, 1995.

Capítulo 02 - O debate historiográfico contemporâneo e o processo de ressignificação do discurso: questões do presente e novas abordagens

Arrufos - foi este o título escolhido pelo versátil artista Belmiro de Almeida para sua mais conhecida e popularizada obra de arte na atualidade. Segundo o dicionário da língua portuguesa Silveira Bueno, *arrufos* - plural de *arrufo*, pode ser definido por “agastamento passageiro entre pessoas que se querem bem”. Dentre as variadas acepções para o termo *agastamento* temos aborrecimento, rancor, cólera, indignação, ira, enfezamento, entre outros.

Diante da aparente simplicidade e objetividade da cena podemos dizer que, a princípio, o título torna-se quase dispensável. A tensão latente em *Arrufos* faz com que a cena seja autoexplicativa, logo, é praticamente impensável que um observador não pudesse compreendê-la no cerne de sua questão – a desavença, o desentendimento afetivo. Não obstante, os níveis de profundidade da análise poderiam variar em função do lugar social em que o observador se encontrasse.

Contamos novamente com a ajuda do crítico de arte Gonzaga Duque para uma descrição literária da obra. Como será perceptível pela tônica subjetiva de sua apreciação, a análise crítica extrapola a objetividade deixando emergir, inúmeras vezes, o escritor Gonzaga Duque. Assim o autor o diz:

"É um episódio doméstico, *uma rusga entre cônjuges*. O marido, um rapaz de fortuna, *chega em companhia da esposa* à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, no encanto desse interior à bric-a-brac, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu conforto em um fauteuil de estofado sulferino, soprando o fumo do seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. Da esposa, debruçada sobre o divã, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo [...]. Na fimbria do vestido, a ponta do sapatinho de pelica inglesa ficou esquecida sobre o tapete do assoalho,

como se propositalmente, animada por estranho poder, tomasse aquela atitude para contemplar a rosa que caiu do peito da moça e jaz no chão, melancólica, desfolhada, quase murcha, lembrando a olorente alegria que se despegara do coração da feliz criatura *naquele tempestuoso momento de rusga*. E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos em frente do rosto.”⁷⁴

Alexandra Filomena Espíndola ressalta em artigo intitulado “Vida na arte em Gonzaga Duque”⁷⁵ que a apreciação artística construída por Duque excede o limite de sua atuação como crítico de arte. À luz da biografia desse autor, são perceptíveis em sua análise as nuances que mais tarde o filiariam ao movimento Simbolista brasileiro. Na concepção dessa autora, conotação romântica e a subjetividade permeiam a narrativa de Duque do início ao fim, de modo que qualquer tentativa em estabelecer correlações com a realidade de sua época apresenta-se como um terreno movediço, já que é característico da estética simbolista esquivar-se de análises sociais ou políticas. O teor das produções simbolistas pautava-se na subjetividade, no romantismo e no imaginário, bem como o faz Gonzaga Duque em sua apreciação.

Interessa-nos, pois, neste primeiro momento, um dos aspectos de destaque no texto de Filomena: a apreciação de Gonzaga Duque sobre *Arrufos* era menos uma crítica que uma construção narrativa, “pura literatura” segundo a autora. Efetivamente, os liames narrativos são notáveis, principalmente se considerarmos a riqueza de detalhes e o sequenciamento de acontecimentos narrados por Duque, que não encontram paralelo em documentos, diários ou anotações que pudessem ter sido realizadas por Belmiro de Almeida durante o processo criativo.

O atual debate historiográfico sobre a tela perpassa, irremediavelmente, pela apreciação produzida por Duque. A fala do crítico consolidou-se como ponto de partida para análise da obra. Acreditamos que os motivos para sua efetivação sejam diversos; desde o recorte estabelecido pelo pesquisador, passando pela questão da relevância desfrutada por Gonzaga Duque no cenário artístico brasileiro das últimas décadas do século XIX, ou ainda pela concordância ante o que é enunciado pelo articulista.

⁷⁴ GONZAGA DUQUE, Luiz. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

⁷⁵ ESPINDOLA, Alexandra Filomena. **Vida na arte em Gonzaga Duque**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afe.htm>.

Sendo assim, o presente capítulo tem como perspectiva central elencar e dialogar com as principais contribuições historiográficas sobre *Arrufos*. Concomitantemente, tendo em vista o pioneirismo da apreciação de Gonzaga Duque sobre a tela, buscaremos perceber os diálogos que se estabelecem entre tal apreciação e as novas abordagens. Considerando a formação e trajetória intelectual dos pesquisadores, buscaremos perceber em que medida a apreciação do crítico é revisitada, se tal reflexão tem sido atualizada ou ainda, se permanece a tônica clássica gestada por Gonzaga Duque em sua obra “A Arte Brasileira”.

O debate historiográfico sobre *Arrufos* concentra-se na atualidade sobre quatro principais nomes - Ana Maria Tavares Cavalcanti, Denis Rafael Cardoso, Vera Lins e Arthur Valle. Esse último, o mais recente autor a publicar uma análise sobre a obra. Não menos relevantes são os quatro principais autores que antecedem tal debate, pois estabelecem algumas considerações importantes a respeito da trajetória de Belmiro de Almeida. São eles: Laudelino Freire, “Um século de pintura: 1816-1916⁷⁶”; Herman Lima, “História da caricatura no Brasil⁷⁷”; Gilda de Melo e Sousa, “Exercícios de Leitura”⁷⁸ e José Maria dos Reis Júnior⁷⁹, com seu trabalho biográfico sobre Belmiro de Almeida intitulado “Belmiro de Almeida: 1858-1935”.

Nas abordagens que serão elencadas a seguir, nota-se a multiplicidade de recortes possíveis sobre *Arrufos*. Desde a perspectiva social em que a obra foi produzida, passando por sua análise formal, suas correlações com o ambiente cultural e social da época, as analogias estabelecidas com obras internacionais e as resignificações decorrentes deste intercâmbio cultural. Tal multiplicidade evidencia o potencial expressivo de *Arrufos* enquanto objeto simbólico de sua época.

⁷⁶ FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: 1816-1916**. Rio de Janeiro: Typographia Rore, 1916.

⁷⁷ LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963.

⁷⁸ SOUZA, Gilda de Melo e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

⁷⁹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida (1858-1935)**. São Paulo: Edições Pinakothke, 1984.

2.1 Os precursores do atual debate historiográfico sobre a obra: Laudelino Freire, Herman Lima, Gilda de Melo e Sousa e José Maria dos Reis Júnior

Dentre os autores citados optamos por organizar o debate historiográfico de maneira cronológica. Desse modo, iniciamos o texto com a apreciação de Laudelino Freire sobre *Arrufos* em sua obra “Um século de pintura: 1816-1916”. Nessa obra, o escritor explora biograficamente a trajetória de Belmiro de Almeida, destacando suas mais expressivas contribuições para a pintura no Brasil, estando *Arrufos* entre elas. Laudelino Freire teve destacada atuação na sociedade brasileira e dedicou parte de sua vida ao estudo das artes no Brasil.⁸⁰

⁸⁰ Laudelino de Oliveira Freire nasceu em Lagarto, Sergipe, aos 26 de janeiro de 1873, falecendo na cidade do Rio de Janeiro, RJ, aos 18 de julho de 1937. Dentre as várias atividades profissionais que desenvolveu estão a de advogado, jornalista, professor, político, crítico e filólogo. Teria sido aluno da Escola Militar do Rio de Janeiro não tendo, porém, concluído o curso por motivo de doença. No ano de 1902 diploma-se em Direito; exerceu para além desta profissão, cargos públicos, o magistério e o jornalismo com atuante contribuição valendo-se também dos pseudônimos Lof e Wulf.

Sua mudança efetiva para o Rio de Janeiro sucedeu uma trajetória política vigorosa em Sergipe, a mudança para a capital ocorreu após o cumprimento de três mandatos como Deputado Estadual na Assembleia Legislativa de Sergipe. Foi também professor catedrático do Colégio Militar, tendo lecionado disciplinas diversas como Português, Espanhol, Geografia e Geometria, paralelamente à consolidação de sua carreira como escritor, jornalista e filólogo.

Jornalista atuante foi diretor da Gazeta de Notícias, colaborando em outros jornais, tais como o *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio* e *O Paiz*. Uma compilação destes artigos produzidos por Freire foi publicada em onze volumes (1925-1930) – *Notas e Perfis*. Em cada um destes volumes, definiu-se a cultura e ideias de Laudelino Freire, assíduo investigador dos estudos clássicos e filológicos no Brasil.

Defendeu a simplificação da ortografia no Brasil. O português teria sido cultivado com especial atenção em toda a sua obra como escritor e jornalista. Na Academia Brasileira de Letras tornou-se o segundo ocupante da cadeira 10, sendo eleito em 16 de novembro de 1923 na sucessão a Rui Barbosa, sendo recebido pelo acadêmico Aloísio de Castro em 22 de março de 1924⁸⁰.

No discurso de recepção proferido pelo também membro da Academia Brasileira de Letras, Aloísio de Castro, em resposta ao discurso de posse de Laudelino Freire, o acadêmico nos comunica aquilo que interpretou sobre a obra da qual extrairemos as primeiras considerações a respeito de *Arrufos* – Um século de pintura/1816-1916, dando ao final “seu parecer” sobre o estado das artes brasileiras em março de 1924:

“Desconheço o vosso conceito da filosofia na arte. Arte como fator social? Arte pela arte? O que sabemos todos é que sois artista de alma lírica, que amais na contemplação a poesia do silêncio e **vos comoveis com as grandes inspirações da natureza e dos sentimentos**. A arte é múltipla, a harmonia é una. Tendes lágrimas para os noturnos de Chopin, êxtases para as páginas de Flaubert e dobrais os joelhos ante o Correggio e o Beato Angélico, **sentindo na espiritualidade das imagens a voz oculta e misteriosa das cousas**.

Ao vosso esquisito gosto da pintura devemos um severo estudo desse ramo da arte desde o Brasil colonial aos dias de hoje, e ninguém terá em pouco esse e outros esforços com que encorajais o nosso progresso artístico. **Chegastes a uma conclusão desalentadora para a geração atual: a pintura entre nós decai. Infelizmente não vos enganastes. Já não há no meneio do pincel um Pedro Américo ou um Victor Meireles. A nossa natureza ainda espera o seu grande intérprete na tela e as alegrias e tristezas humanas ainda não deram aos nossos artistas a nota verdadeiramente grandiosa ou sublime**⁸⁰.” (Grifos Nossos)

Ao eleger Pedro Américo e Victor Meirelles como últimos grandes nomes das artes plásticas brasileiras, Aloísio de Castro reforça para o ouvinte (ou leitor, em nosso caso) a perspectiva de que seu discurso carrega marcações do lugar do qual falava e da posição que ocupava numa Instituição Oficial logo, mais conservadora. Mesmo considerando-se o ano em que o discurso foi proferido – 1924, para um público

Laudelino Freire inicia sua análise sobre Belmiro de Almeida com uma curta biografia desse artista. De acordo com Freire, o pintor e caricaturista seria um “aluno distinctíssimo”, tendo alcançado inúmeros prêmios. Afirma ainda que Belmiro possuía cunho de personalidade própria que teria começado a se acentuar com *Arrufos*, cuja técnica, ainda de acordo com o autor, “já é vigorosa, cheia de franqueza, ao mesmo tempo que alegre e encantadoramente caprichosa”. Em suas palavras:

“A sua arte tem um incontestável cunho original. Os assumptos das suas telas são tirados da vida commum, principalmente entre a sociedade culta; Belmiro tem a mesma tendencia predominante do pintor belga, Alfredo Stevens, pois, como a este lhe apraz representar as mulheres jovens e bellas, em seu meio typico, ao qual dá sempre uma intenção muito viva.”

Sobre o conjunto da produção de Belmiro de Almeida, Laudelino reitera:

“Desenhista de primeira ordem, distingue-se também como colorista fino e delicado. **A disposição das cores** nas suas telas é em regra correcta, muito harmoniosa e em **tons leves**. **Não se nota um empasto nem descuido no modo de colocar as cores**. Belmiro é também um pintor decorativo de valor pouco vulgar, e neste ramo da arte tem produzido painéis importantes, illustrando episódios da historia do Brasil.”

O trecho acima evidencia o diálogo com a apreciação crítica de Gonzaga Duque sobre *Arrufos*, registrado em *A Arte Brasileira*:

“**As tintas são claras** e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. **Nenhuma pretensão ao empastamento**, nenhuma pretensão à mancha descurada se notam neste trabalho. **O toque é sempre apropriado**. Os estofos, a carne, os metais têm aí a sua tonalidade justa, exatíssima.”⁸¹

mais amplo, permaneciam como “normas” os parâmetros acadêmicos. Além disso, seu posicionamento conservador torna-se ainda mais compreensível se considerarmos sua relação distante com as artes plásticas através de marcações textuais presentes em seu discurso de recepção a Laudelino Freire: “Ao **vosso esquisito gosto da pintura** devemos um severo estudo desse ramo da arte desde o Brasil colonial aos dias de hoje [...]”. (Grifos nossos)

⁸¹ GONZAGA-DUQUE, Luiz. *A Arte Brasileira*. Mercado das Letras, 1995.

A respeito das inúmeras premiações recebidas pelo artista, Laudelino elege aquelas com as quais o artista obteve prêmios. Entre elas cita *Dame a La rose*, que teria figurado na exposição de 1906. Sobre a obra, afirma: “Realmente esta pintura demonstra um profissional completo. Ali tudo foi atendido: o desenho que é certo, macio, reconstruidor; os tons, que são magistraes nos seus valores; a expressão, que se nos communica e vive e attrae.” Também mereceu sua atenção a tela *Amuada* sobre a qual destaca a “nitidez do desenho e propriedade do colorido [...] toda a naturalidade de uma scena viva.”⁸²

Percebe-se que a análise de Laudelino Freire pouco inova em relação ao que fora dito por Gonzaga Duque a respeito de *Arrufos*. O cunho original, marcação de uma personalidade própria, também havia sido destacado por Duque “Ainda não se viu no Rio de Janeiro obra tão importante [...] Belmiro é o inovador, é o que entendendo, pois, a arte de seu tempo [...]”⁸³. Sabemos que em fins do século XIX, a representação de cenas tiradas da vida comum era recorrente entre os artistas da geração de Belmiro, aspecto que dialoga com as correntes científicas e literárias do período. Por último, a analogia com artistas europeus, cujas obras representavam cenas cotidianas, também foi feita por Duque. Os escritores divergem apenas quanto à nacionalidade dos artistas citados.

Em “História da caricatura no Brasil”, o autor Hermann Lima⁸⁴ oferece-nos uma descrição geral sobre a trajetória do artista Belmiro de Almeida e faz breve menção a *Arrufos*. Segundo Lima: “Entre camaradas, na Rua d’Ouvidor, com o narizinho

⁸² FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: 1816-1916**.

⁸³ GONZAGA-DUQUE, Luís. **A Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁸⁴ Herman Lima nasceu em 11 de maio de 1897, na cidade de Fortaleza, Ceará. Autodidata, cursou apenas o primário. Ainda jovem interessa-se pelo desenho tendo alguns deles publicados em “O Malho”, na revista “Fon-Fon”, produzindo também três caricaturas para capas de “O Tico-Tico”. Em 1915 começa a escrever contos sendo que alguns foram publicados na “Fon-Fon” e na Revista Brasil, em São Paulo. Depois de ter trabalhado em cidades do interior do Ceará é transferido para Salvador, Bahia, onde ingressa na Faculdade de Medicina. Em 1924 publica Tigipió, contos regionais do Ceará e recebe o Prêmio da Academia Brasileira de Letras. No ano de 1937 muda-se para Londres e na Europa volta a se interessar pelas artes plásticas e pela caricatura, em especial, ao entrar em contato com publicações especializadas de origem francesa e inglesa. Ao retornar ao Brasil em 1945 começa a estudar e pesquisar sobre o assunto em jornais, revistas e álbuns ilustrados. No ano de 1963, após exaustivo trabalho de pesquisa, publica “História da caricatura no Brasil” em 4 volumes. Por essa obra recebe os prêmios Fernando Chinaglia (melhor livro do ano), Centro Cultural Brasil-Israel de São Paulo (melhor ensaio do triênio 1960-63), Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (melhor ensaio do ano). Morre em 21 de junho de 1981, na cidade do Rio de Janeiro.

arrebicado e atrevido farejando os pacatos burgueses para lhe agarrar o ridículo, tinha na cabeça um cento de assuntos para pintar em casa e um cento de quadros para concluir [...]”. Coadunando com inúmeras descrições semelhantes, como pode-se observar com as análises que serão apresentadas a seguir, a boemia, sob a acepção do *bon vivant*, bem como o talento notável eram características indissociáveis de qualquer descrição sobre Belmiro de Almeida. Retomando Flexa Ribeiro, Lima ressalta que dentre os pintores nacionais Belmiro seria “o mais artista”, “tanto na concepção do mundo como dado filosófico, como, principalmente, na prática da vida diária.”⁸⁵

A especificidade de Belmiro residia justamente na aplicabilidade daquilo que se denomina por *carpe diem*: gozar o instante. Belmiro ia além: era capaz de rir das mazelas que permeavam a existência humana. A mordacidade que permeava seu caráter e a objetividade com que compreendia a vida criaram condições para que esse artista assumisse a dianteira na arte nacional, trazendo para as telas as agruras que atormentavam o indivíduo médio, como ocorre em *Arrufos*. Ainda sobre esse aspecto, Hermann Lima reforça: “Naturalmente que sua comicidade, seu alto senso do ridículo, deveria expressar-se em sua linguagem própria: e a pintura de Belmiro, quase toda ela, é um friso cômico com que ele comentava a vida [...]”⁸⁶

A sátira era a amálgama que unificava a produção de Belmiro em seu conjunto. Desse modo, torna-se interessante pensar a possibilidade de *Arrufos* estar impregnada de uma fina ironia sobre os tormentos que afligiam a burguesia urbana carioca. Nesse sentido, a sequência de quadrinhos elaborada pelo artista para o periódico *Binóculo*, intitulada “Uma prece original”⁸⁷, é bastante sintomática da visão sarcástica com que Belmiro abordava temas de suma relevância para as camadas médias urbanas, tal como a instituição do casamento, por exemplo. A legenda que acompanha as imagens é bastante clara sobre como o artista encarava a instituição matrimonial: **“Meu Deus fazei com que eu não me case! E se eu me casar, fazei com que eu não seja enganado! E se eu for enganado, fazei com que eu não saiba! E se eu souber, fazei com que eu não me importe com isso!”**.

⁸⁵ LIMA, Hermann. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ **O Binóculo**, 03 de dezembro de 1881.



IMAGEM 05: **O Binoculo**, 03 de dezembro de 1881.

A multiplicidade de gêneros que compõem sua produção tornam incontestes as habilidades de Belmiro de Almeida como artista. Entretanto, foi através da pintura que o artista registrou sua relevância na história da arte brasileira: *Arrufos*, *Más Notícias*, *Tagarela*, entre outras, o colocaram entre os “mestres do pincel”.⁸⁸

Arrufos seria, segundo Lima, uma obra de mestre. Além disso, era a primeira obra a trazer como tema o cotidiano doméstico, abordando “um momento de ciúmes entre esposos, num ambiente aristocrático de esplêndida autenticidade”. Invariavelmente, também retoma a apreciação de Gonzaga Duque, contida em seu livro

⁸⁸ Idem.

“A Arte Brasileira”, sobre a obra, já que esse texto pode ser considerado como texto fundador sobre a obra.

Em suma, Hermann Lima prenuncia em “História da caricatura no Brasil” aquilo que será persistente na caracterização de Belmiro de Almeida pelos demais pesquisadores. Compreender o cunho que permeia sua produção exige que se percorra, inexoravelmente, sua trajetória em termos também biográficos. A dianteira assumida por Belmiro de Almeida no cenário artístico nacional torna-se compreensível na medida em que sua personalidade ressoa diretamente na fina ironia que atravessa sua produção.

Também de extremada relevância sobre *Arrufos* é a análise empreendida por Gilda Rocha de Melo e Sousa.⁸⁹ Para a presente pesquisa elegemos a obra “Exercícios de Leitura”, datada do ano de 1980. A obra contém vinte e um ensaios que abordam questões de estética, literatura, teatro, cinema e artes plásticas num movimento entre o caráter singular de cada obra e os códigos históricos e culturais que a “sustentam”.

Sobre Belmiro de Almeida, Gilda Sousa elege-o junto a um grupo de outros artistas como precursor da Pintura Brasileira Contemporânea. O primeiro subitem do quinto e último capítulo, intitulado “Artes Plásticas”, traz à tona a contribuição do artista para aquilo que seria a arte contemporânea em nosso país. Sua análise origina-se a partir de um circuito expositivo de pintura brasileira contemporânea, organizado pelo Museu Lasar Segall na década de 70.

De acordo com Gilda Sousa, a primeira mostra deste ciclo de exposições foi dedicada àqueles que seriam os precursores da pintura contemporânea, reunindo, então, obras de Belmiro de Almeida, Eliseu d’Angelo Visconti e Arthur Timóteo da Costa

⁸⁹ Nascida em São Paulo, no ano de 1919, Gilda de Melo e Sousa viveu sua infância na fazenda dos pais, em Araraquara. No ano de 1937, a autora ingressou no curso de Filosofia, Letras E Ciências Humanas da USP, recebendo o grau de bacharel no ano de 1940. Gilda Sousa foi uma das primeiras mulheres a estudar na USP, sendo discípula de Roger Bastide, Claude Lévi Strauss e Jean Maugué. Neste mesmo ano, tendo realizado o curso de formação de professores, tornou-se licenciada em Filosofia.

No ano de 1941, integrou o grupo que fundaria a *Revista Clima*, na qual sempre colaborou com a publicação de artigos e contos. Em 1943 foi nomeada assistente da Cadeira de Sociologia I, anteriormente ocupada por Roger Bastide. Sob a orientação deste, recebeu o grau de doutora em Ciências Sociais (FFLCH/USP) no ano de 1950 com a tese “A moda no século XIX”, sendo publicada em 1952, na Revista do Museu Paulista numa versão modificada sob o título: *O Espírito das Roupas*.

Convidada pelo professor João Cruz Costa em 1954, Gilda Sousa transferiu-se para o departamento de Filosofia da USP, tornando-se encarregada pela disciplina de Estética, “Cadeira” da qual foi fundadora e ensinou até se aposentar, em 1973. Foi chefe do Departamento de Filosofia entre os anos de 1969 e 1972, tendo fundado a revista *Discurso*.

Em 1999 recebeu o título de professora emérita da FFLCH/USP. Figuram em sua produção bibliográfica obras como *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaima* (1979), *Exercícios de Leitura* (1980), *Os melhores poemas de Mario de Andrade. Seleção e apresentação* (1988), *O espírito das Roupas: a moda no século XIX* (1987), *A Ideia e o figurado* (2005)⁸⁹.

“pintores atuantes no momento em que ocorreu a Exposição de Anita Malfatti e, a seguir a grande virada modernista”.⁹⁰ A autora afirma que apenas Visconti “foi sempre muito cotado junto ao público médio da burguesia; de certo modo foi o último pintor oficial anterior a 22 [...]”.⁹¹

Dentre os três artistas citados, ressalta Gilda, Belmiro de Almeida - à época da publicação da obra “Exercícios de Leitura”, estava sendo analisado com maior interesse pela crítica. Para Aracy Amaral, poderia ser considerado precursor do modernismo, em função de algumas de suas obras como *Dampierre* e *Mulher em Círculos*. Gilda atribui grande parte do prestígio obtido por Belmiro ainda em vida à sua carreira como caricaturista. A autora percebe na produção de Belmiro certa dissolução do convencionalismo da formação acadêmica, revelando um caráter paradoxal já que seus trabalhos, “muito bem pintados”, atestam a rigorosidade acadêmica como parte inerente de sua produção.

Assim como Hermann Lima, Gilda reflete sobre a relevância do gênero satírico, que teria despertado em Belmiro a observação perspicaz, alertando para o ridículo tanto das pessoas, quanto das situações. Gilda conjectura, ainda, sobre os reflexos do hábito de desmistificar costumes e convenções como causador de certo abalo nas crenças do artista num ideal absoluto de beleza. Tal aspecto seria, então, um facilitador, permitindo que Belmiro incorporasse ao seu “universo expressivo” a novidade que, todavia, não obteve a mesma receptividade entre alguns de seus contemporâneos.

Arrufos, de acordo com Gilda Sousa, pode ser compreendida à luz da receptividade de Belmiro ao novo. A “rigorosa fatura acadêmica” que o integra, não interfere na tendência da obra em mergulhar no tom anedótico e convencional, o que não ocorre devido à sutileza da ironia com que Belmiro focaliza a cena. Gilda, então, retoma uma questão que teve extrema relevância na época da exposição de *Arrufos*: o burburinho sobre a temática da cena. Seria efetivamente a representação de uma rusga passageira entre cônjuges – discurso expressivo no ano de 1887, ou a sugestão do tema do adultério, questão quase silenciada pela crítica contemporânea à exposição, mas que encontrou escassos e corajosos interlocutores?

Afirma Gilda de Melo e Sousa: “A *pruderie* da crítica a tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na

⁹⁰ SOUSA, Gilda de Melo e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

⁹¹ Idem.

pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo *vaudeville*, pelo folhetim e pela caricatura de costumes”⁹². Apesar de sua análise sobre *Arrufos* ser bastante sucinta, apenas sugerindo uma interpretação à luz do contexto histórico e social da época de produção da obra, tal apreciação possui extrema relevância, pois, Gilda será a única autora a sugerir a conotação do adultério para a cena, perspectiva distinta daquela emitida por Gonzaga Duque.

A despeito de sua significativa contribuição, Gilda Sousa não estende sua análise sobre *Arrufos* para além daquilo que foi sugerido na passagem acima citada. Entretanto, conjecturamos que sua sugestão sobre a possibilidade da cena remeter ao tema do adultério, seja presidida justamente pela subjetividade da autora, na particularidade das emoções que a fruição estética suscita em seus espectadores. O recorte estabelecido pelo artista, o foco com que constrói a representação, o afastam do convencionalismo, segundo Gilda Sousa. Some-se a isso a receptividade do artista ao novo; naquele momento um novo primordialmente temático. A correlação com a tipologia teatral em voga durante as últimas décadas do XIX permitiu à Gilda estabelecer a associação com a temática do adultério.

A relevância da apreciação de Gilda para a presente pesquisa reside na sugestão de um viés distinto de análise para além do já consolidado discurso produzido por Gonzaga Duque em “A Arte Brasileira”. Desse modo, nosso esforço através da presente pesquisa consiste em expandir as possibilidades de leitura sobre a obra, reforçando o múltiplo potencial interpretativo que lhe é subjacente.

A despeito de sua objetividade, a análise de Gilda de Melo e Sousa encoraja e viabiliza a emergência de novos olhares sobre a obra, encontrando respaldo na própria fortuna crítica. Inova a partir do momento em que nos permite revisitar a historiografia existente sobre *Arrufos*, sugerindo que se proponham novas questões acerca de seu tema. Por isso sua fundamental importância neste debate. Nesse sentido, o próximo capítulo tem por objetivo demonstrar a multiplicidade de leituras possíveis diante do contexto sócio-histórico em que a obra se insere, e dos diálogos que estabelece com outras representações, principalmente, em âmbito internacional.

Também de suma importância para a compreensão da produção artística de Belmiro de Almeida e de suas escolhas temáticas é a obra de caráter biográfico,

⁹² SOUSA, Gilda de Melo e. Op, Cit., p.69.

produzida por José Maria dos Reis Júnior⁹³, 1984, intitulada “Belmiro de Almeida: 1858-1935”⁹⁴.

Em seu livro, Reis Júnior constrói uma narrativa cujo viés tem por objetivo destacar a especificidade de Belmiro de Almeida em relação aos demais artistas de sua geração. Com uma carreira ascendente dentro da Academia Imperial de Belas Artes, Belmiro obtém ainda muito jovem - aos dezenove anos (1877), medalha de ouro na categoria de paisagem. De acordo com Reis Júnior, a trajetória do artista dentro dessa instituição o encaminhava para o tão ambicionado prêmio de viagem ao exterior. Entretanto, a dedicação exclusiva demandada pelos estudos acadêmicos era incompatível com o temperamento do artista.

A agitação dos últimos anos do Império trouxe à superfície aqueles que, segundo Reis Júnior, eram “os mais brilhantes espíritos” brasileiros com os quais Belmiro de Almeida tivera contato. Aparecem então jornais e revistas ilustradas, “panfletárias” dos ideais republicanos e abolicionistas, além daquelas que satirizavam os “figurões e os costumes através da caricatura”. Ainda que não tenha se envolvido pessoalmente com tais movimentos políticos, o contato com esses grupos promoveu a aproximação de Belmiro com uma *vida pública* vigorosa.

⁹³ Nascido em 04 de maio de 1903, na cidade de Uberaba (MG), José Maria dos Reis Júnior foi, ao longo de sua vida, crítico de arte, historiador, escritor, pintor, vitralista, professor e jornalista. Ingressou em 1920 na Escola Nacional de Belas Artes lá estudando Desenho com Modesto Brocos (1852-1936) e Pintura com Rodolfo Amoedo (1857-1941). Desligou-se desta instituição três anos depois e realizou então, sua primeira exposição individual no Palace Hotel, Rio de Janeiro. No ano de 1924, aproximou-se dos intelectuais ligados à Semana de Arte Moderna.

Como crítico, integrou a Comissão Nacional de Belas Artes, entre 1925 e 1935 e, leciona Desenho na Escola Normal de Uberaba, em 1928.

“Como bolsista do governo de Minas Gerais, viaja para Paris em 1932, e conhece os pintores Suzanne Valadon (1865-1938), Albert Marquet (1875-1947) e André Dunoyer de Segonzac (1884-1947). Retorna ao Brasil em 1935, e se dedica cada vez mais à atividade de crítica e história da arte. Publica o livro História da Pintura no Brasil, em 1944; e no Rio de Janeiro atua como professor no Instituto de Belas Artes, em 1945 e nas Faculdades Integradas Bennet de 1975 a 1981.”⁹³

Como crítico, a atuação de Reis Júnior é marcada dentre outras obras, pela biografia do artista Belmiro de Almeida, publicada no ano de 1984: *Belmiro de Almeida/ 1858-193*, editados pela Civilização Brasileira e pela Pinakoyheke. Sobre sua trajetória enquanto artista, o historiador da arte José Roberto Teixeira Leite observa que Reis Júnior ao se desligar da ENBA em 1923, buscou seguir um caminho próprio, momento em que produz o painel histórico *Retirada da Laguna*, uma encomenda da Câmara Municipal de Uberaba. É também Teixeira Leite que desperta a atenção do leitor para a necessidade de que Reis Junior tenha sua produção artística submetida a uma análise criteriosa, tendo em vista o valor de suas obras para o modernismo brasileiro e o papel que teve na difusão de novas tendências artísticas. Sobre este aspecto cabe um parêntese: conjecturamos que Reis Júnior tenha sido motivado a conhecer a trajetória de Belmiro de Almeida imbuído de certa inspiração por este artista. Como perceberemos no texto de Reis Júnior, há uma preocupação deste autor em reforçar os traços de modernidade presentes na produção artística de seu conterrâneo mineiro. Logo, percebemos que eleger Belmiro como artista que precede a modernidade no Brasil era uma questão importante principalmente para Reis Júnior.

⁹⁴ REIS JUNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1984.

Em sua trajetória teve contato com diretores, colaboradores de jornais e revistas e seus ilustradores, indivíduos que muito lhe interessavam. Segundo Reis Junior, como todo o processo de representação era manuscrito devido à inexistência de processos mecânicos de reprodução, a vivacidade do jornal contava com o talento do ilustrador. Seria esse o ofício que seduziria Belmiro. A possibilidade de extravasar sua irreverência e “espírito mordaz” por meio da caricatura teria atraído o artista. “A caricatura o atraiu para sublinhar, graficamente, o grotesco das pessoas, o lado cômico de certas atitudes, a ironia de certas situações do cotidiano.”⁹⁵ A passagem acima citada, bem como as demais perspectivas bibliográficas abordadas, reiteram de modo persistente o caráter irônico de Belmiro de Almeida. Desse modo, constroem e solidificam uma espécie de mitificação que se transforma em elemento determinante para a compreensão da trajetória artística desse pintor.

A entrada no círculo boêmio reverberou sobre a carreira de Belmiro de Almeida na Academia Imperial, tanto por sua aproximação com a caricatura, o que de certo modo “retardou” seu processo evolutivo dentro da instituição; quanto pela mudança no ritmo de vida diante da frequência com que participava desses encontros sociais. Através da fala de Reis Junior torna-se possível concluir que a proximidade com os aspectos mundanos e sua interação com o cotidiano da cidade, fomentaram em Belmiro os elementos necessários à atuação do caricaturista. A acidez crescente com que concebia a existência humana fazia dos temas da Academia cada vez mais anacrônicos para o artista.

Através das notas emitidas no periódico “Gazeta de Notícias”, temos informações que Belmiro teria partido para a Europa em 15 de abril de 1884⁹⁶. De acordo com Reis Júnior, tal viagem teria ocorrido com recursos próprios do artista, fator determinante para sua curta estadia na França, fazendo-o retornar ao Brasil em 14 de maio do ano de 1885 “a bordo do vapor francez Ville de Maceió [...]”⁹⁷.

O autor refere-se à curta viagem de Belmiro como “um pulo na Europa”. Contudo, teria sido em princípio o suficiente para que “a agudeza de seu espírito pudesse absorver dos meios artísticos parisienses” os elementos necessários para colocar em prática em suas atividades jornalísticas no Brasil. Foi sob estes “impulsos”

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ **A Gazeta de Notícias**, 15 de abril de 1884.

⁹⁷ **Gazeta de Notícias**, 14 de maio de 1885.

que Belmiro expôs na Casa de Wilde, em 1887, aquela que seria, até então, sua mais conhecida obra: *Arrufos*. Animado com a possibilidade de um retorno a Europa, Belmiro concorre nesse mesmo ano ao prêmio de viagem da Academia Imperial, e propõe à instituição a compra da obra.

A despeito de todo esforço e “campanha”, inclusive dos membros do júri que apoiavam Belmiro, o artista não obteve o ambicionado prêmio, nem a imediata compra de *Arrufos*. Tais acontecimentos não o impediram de deixar o Brasil: o artista embarcaria para a Europa em 1888. Em Paris Belmiro recebe uma correspondência de Rodolfo Bernardelli, comunicando que seus amigos subsidiariam a permanência do artista mineiro no exterior. Reis Junior sublinha a fácil adaptação de Belmiro à vida na capital francesa. Irônico e de *espírito mordaz*, seu temperamento inquieto e personalidade encontraram ressonância nos círculos artísticos e intelectuais daquela capital. Reis Junior destaca:

“O pouco tempo que estive em Paris foi o bastante para ambientá-lo socialmente, como já o dissemos, mas também, e o que é mais surpreendente, para que apreendesse e assimilasse os novos conceitos estéticos que estavam eclipsando os dos pontífices da École de Beaux Arts. Surpreendente porque, saindo do acanhado meio cultural do Rio de Janeiro, com uma formação artística modelada pelos professores da nossa antiga Academia e da Escola Nacional de Belas Artes [...] se tenha inclinado de imediato para o lado daqueles que sustentavam ideias consentâneas com a época, **imbuídas de cientificismo, ideias enfim, bem diversas das que recebera.**”⁹⁸

Dentre as variadas possibilidades de filiação às tradições artísticas europeias, Belmiro optou, segundo Reis Júnior, “pelo repertório de emoções plásticas de Manet ou pelo realismo contundente de Degas”. Dessa maneira, *Arrufos* foi produto da lição tomada pelo artista em território francês. Em linhas gerais, a crítica contemporânea (últimas décadas do XIX) reconheceu a relevância dos progressos obtidos por Belmiro de Almeida como pintor. A notícia de 13 de agosto de 1887, publicada pela “Revista Ilustrada”, cuja autoria Reis Junior remete a Ângelo Agostini credita os avanços na carreira do artista à sua rápida, mas proveitosa passagem pela Europa.

Reis Júnior compreende o silêncio de Gonzaga Duque sobre os progressos obtidos por Belmiro na Europa como carregado de sentidos implícitos. Para o autor, o

⁹⁸ REIS JUNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1984.

não pronunciamento de Duque mostrava-se principalmente curioso, tendo em vista que, “sem sair do nosso bisonho meio [...] [não] poderia dar ‘o passo de gigante’ que Belmiro deu.” Reis Junior interpreta a omissão de Duque sobre o assunto sob o viés do receio desse crítico em reduzir o aspecto vanguardista e a autenticidade da produção do Belmiro aos olhos do público brasileiro, caso o filiasse às vanguardas europeias.

Ainda sobre a questão das contribuições propiciadas por sua estadia na Europa, Reis Junior afirma que a viagem de Belmiro de Almeida teria lhe fornecido o fôlego e a coragem necessários para que pudesse “romper com os precedentes”, afrontando as convenções acadêmicas, cujo gosto e fruição estavam atrelados à representação dos “temas nobres”, numa avaliação muito semelhante àquela emitida por Gonzaga Duque. O artista “rompeu com o convencionalismo acadêmico”, segundo perspectiva do autor, ao trazer para a tela a “singularidade de uma banal cena doméstica”. A tela de Belmiro seria produto de um

“ [...] rápido apanhado que a clarividência de seu espírito fez do movimento realista com que se defrontou em Paris, sustentado por Zola, Flaubert e os Goncourt em literatura, e já praticado em pintura por Manet e Degas, que o motivou a realizar *Arrufos*.”

Arrufos seria a comprovação, através da originalidade e maestria técnica, do quanto Belmiro absorvera daquele “movimento renovador”. Para Reis Junior, o entusiasmo causado por *Arrufos* entre os “poucos jovens mais esclarecidos, crispou a maioria do meio artístico e intelectual”. Entretanto, a reação negativa era esperada pelo artista, tendo em vista o ambiente conservador que constituía o Rio de Janeiro da época, principalmente quando comparado aos avanços intelectuais e artísticos das capitais europeias. Ao retornar ao Brasil, “Belmiro traz importantes lições do realismo” e as condensa através de *Arrufos*⁹⁹.

Ao tratar da fase pontilhista da carreira de Belmiro, Reis Junior evidencia sua incompreensão diante do silêncio dos grandes nomes da crítica de arte brasileira – especificamente Gonzaga Duque e Ângelo Agostini que outrora, quando da exposição de *Arrufos*, exaltaram a renovação estética promovida pelo artista. Cita como exemplo *Efeitos de Sol* em que Belmiro demonstra efetivamente seus avanços (na concepção do autor) ao trazer em “primeira mão” a nova técnica que revolucionaria a pintura e a arte

⁹⁹ Idem.

europeia. Para Reis Junior, a crítica contemporânea até era capaz de saudar uma inovação, como ocorreu com *Arrufos*, porém no limite máximo da renovação temática.

O não acolhimento do meio artístico carioca às inovações trazidas por Belmiro, nem mesmo pela crítica que alguns anos antes exaltou sua coragem ao executar *Arrufos*, exerceu significativa influência na escolha do artista em não abandonar por completo os trabalhos acadêmicos. Reis Júnior adverte sobre tal aspecto paradoxal da atuação de Belmiro: “porque no meio em que vivia e do qual dependia eram os únicos [trabalhos] capazes de garantir-lhe a sobrevivência.”¹⁰⁰

Entretanto, havia um elemento que Belmiro jamais abandonara em sua produção: o espírito irônico que presidia seu caráter. Ainda que a atividade artística de Belmiro possa ser dividida em duas fases - uma parcela realizada convencionalmente e outra mais atualizada, a mordacidade e o sarcasmo fizeram-se marcas significativas de seu “fazer artístico”.

Como representativos de sua fase conservadora, Reis Junior elenca *Arrufos*, *Tagarela*, *Os Descobridores*, *Dame à la Rose* e o *Retrato de Senhora Seabra*. Essas obras condensam, na opinião do autor, a “maestria e originalidade de sua sintaxe clássica articulada com leveza e elegância próprias [...]”¹⁰¹ Belmiro criava com a realidade, o que para Reis Junior o filiaria na mesma linhagem de Ingres, Cézanne e Seurat. Para o autor, toda a excelência de seus retratos, figuras e cenas do cotidiano originava-se da vida. Eram representações transpostas para a tela com “verismo”, mas um verismo que selecionava a partir dos “elementos naturais”.

Sobre este último aspecto destacado por Reis Júnior é possível ponderar a distância entre o discurso romântico e subjetivo produzido por Gonzaga Duque e a efetiva representação que Belmiro constrói para *Arrufos*. Sendo assim, torna-se sempre necessário sublinhar que deve haver efetiva atenção no tratamento do discurso gestado por Duque, já que é o caráter literário que o preside, não o documental.

A atuação como caricaturista foi marca persistente na carreira artística de Belmiro de Almeida. Havia uma afinação entre a acidez do temperamento do artista e seu ofício como caricaturista.

“[...] o temperamento de Belmiro foi, por natureza, propenso aos assuntos sociais, mundanos; **a ridicularizar os equívocos**

¹⁰⁰ Ibidem, P.41.

¹⁰¹ Ibidem, P. 48

sentimentais, os quiproquós das paixões humanas, enfim, a satirizar o homem e a mulher no trabalho, no lazer, nas vicissitudes do cotidiano, em charges sublinhadas por legendas grivoises, cáusticas e desopilantes [...]". (Grifo nosso)

Com o teor satírico tão presente em suas produções, uma mordacidade marcante, permeando aquilo que chamaríamos de "personalidade do artista" e uma crítica social veemente, torna-se improvável que dentre as possibilidades que poderiam tê-lo encorajado a produzir *Arrufos*, estivesse uma incumbência "salvacionista" em relação à família enquanto instituição.

Com o intuito de consolidar as bases do atual debate historiográfico sobre *Arrufos*, foram trabalhados até o presente momento, textos precursores, ou seja, trabalhos que atuaram na fundação das bases de uma análise mais detalhada sobre a obra em questão. Ainda que as contribuições iniciais desses autores tenham sido mais gerais, elas fornecem os princípios indispensáveis ao avanço da presente pesquisa. A seguir, passaremos ao debate historiográfico mais contemporâneo cujos recortes se debruçam, especificamente, sobre *Arrufos*. Como poderemos perceber, perguntas distintas foram feitas à obra, bem como múltiplos recortes. Sendo assim, torna-se necessário compreender a trajetória daquele que enuncia, para que então possamos dar sentido às questões que elege como aspectos centrais para o desenvolvimento de sua abordagem.

2.2 – Arrufos e seus interlocutores na contemporaneidade

Seguindo uma linha também cronológica, iniciaremos o atual debate a partir do trabalho que inaugura as análises contemporâneas sobre *Arrufos*, de autoria de Ana Maria Tavares Cavalcanti. Seguindo o mesmo procedimento que adotamos em relação aos “precursores”, insistimos na necessidade de tornar compreensível a trajetória acadêmica e intelectual dos autores em questão para que as abordagens por eles estabelecidas tornem-se mais claras, tendo em vista seus lugares de fala. Começamos por Ana Cavalcanti.¹⁰²

¹⁰² Ana Cavalcanti graduou-se em Pintura no ano de 1987 pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciou-se em Educação Artística pelo Instituto Metodista Bennett em 1990. Os títulos de mestra (1995) e doutora (1999) foram obtidos pela *Université de Paris I* (Panthéon-Sorbonne) na área de História da Arte. É professora adjunta na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde o ano de 2006, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição.

Os temas de trabalho de Ana Cavalcanti distribuem-se entre *Arte no Brasil, Século XIX, Crítica de arte e recepção da obra de arte, Salões e exposições de arte, Relações entre arte brasileira e europeia, História da Academia a partir de uma revisão historiográfica*. De acordo com a própria autora em texto veiculado através de seu currículo Lattes, o objetivo desta última pesquisa consiste em contribuir com os estudos sobre a arte brasileira do século XIX que nas últimas décadas vêm passando por uma expansão e uma reavaliação crítica. Este movimento revisionista sobre a arte do século XIX vem sendo desenvolvido por inúmeros pesquisadores da área de História da Arte num processo que visa preencher uma lacuna historiográfica sobre a arte desse século. Além disso, almeja recuperar a própria história do ensino artístico compreendido na Academia Imperial de Belas Artes, posterior Escola Nacional de Belas Artes.

O segundo projeto desenvolvido por Ana Cavalcanti – “As Exposições Gerais e a relação do público com o meio artístico carioca no século XIX” possui extrema relevância para a presente pesquisa, pois é na esteira dessa abordagem que a pesquisadora analisa *Arrufos*. Segundo a própria Cavalcanti, o objetivo desse projeto visa a aprofundar a compreensão sobre a arte brasileira do século XIX a partir da investigação a respeito da influência do público das Exposições Gerais sobre a produção artística da época. Além disso, constituem outros objetivos de Cavalcanti estudar a crítica e a avaliação das obras de arte na Academia Imperial/Escola Nacional de Belas Artes em fins do XIX; remontar à história das Exposições Gerais da Academia através dos periódicos da época e identificar, através dos artigos presentes nos periódicos, quais os critérios de avaliação e gosto do público carioca de fins de século XIX. Outro projeto de pesquisa de Cavalcanti, intitulado *Entre o Brasil e a Europa: artistas brasileiros na segunda metade do século XIX e início do século XX* apresenta interessante proposta, que dialoga diretamente com o terceiro capítulo da presente pesquisa. Segundo a ementa, a atuação dos artistas brasileiros em fins de século XIX, início do XX, ocorreu de modo interseccionar entre Brasil e Europa. Então, a pesquisadora propõe que a produção desses artistas seja observada, levando-se em consideração tal intercâmbio cultural. Em nossa pesquisa, o intercâmbio cultural com a Europa terá relevância fundamental, pois Belmiro esteve com certa recorrência em território europeu. Além disso, não encontrando no Brasil interlocutores diretos para a composição *Arrufos* os encontraremos mais facilmente nas pinturas europeias do XIX. Ainda segundo Ana Cavalcanti, o projeto se desenvolve a partir de cinco eixos temáticos: a formação com os “mestres europeus”; a participação dos artistas nos Salões de Belas Artes em Paris; a divulgação de obras de arte europeias no Brasil no século XIX e a recepção das obras tanto pelo público europeu quanto brasileiro na transição do século XIX para o XX.

Citaremos ainda um último projeto coordenado por Ana Cavalcanti, intitulado *Produção, circulação e recepção da arte entre Brasil e Europa (séculos XIX e XX)*. Sob uma perspectiva “social” da arte Cavalcanti se dedica a compreender a arte brasileira na transição desses séculos numa análise que integra produção, circulação e recepção das obras de arte. Na produção, analisa tanto as obras de arte realizadas por estrangeiros no Brasil quanto as produzidas por brasileiros no exterior. No que tange à circulação dessas obras observa não apenas as exposições, mas também as reproduções em diversos meios. Defende que esta circularidade por vieses distintos tenha sido indispensável para a efetivação da arte e da relação

O pioneirismo do trabalho dessa autora, entre outros fatores relevantes, consiste, principalmente, no fato de ter sido o primeiro esforço mais sistemático, dedicado à análise exclusiva de *Arrufos*. Em seu artigo intitulado “*“Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935) – história da produção e da recepção do quadro*”¹⁰³. Ana Cavalcanti empreende abordagem sob perspectiva semelhante à desenvolvida Michael Baxandall em sua obra *O Olhar Renascente*¹⁰⁴. Nessa, Baxandall chama-nos a atenção para a relevância da relação que se estabelece entre aquele que encomenda e o artista no processo de produção da obra de arte. Cavalcanti realiza sua pesquisa sob o mesmo viés, abordando aspectos como a recepção de *Arrufos* pela sociedade carioca de fins do século XIX; os embaraços durante o processo de venda do quadro para o então Estado Imperial (1888) e os artifícios empregados por Belmiro de Almeida para que a obra fosse adquirida pela Academia Imperial de Belas Artes.

Ao iniciar seu artigo, Cavalcanti lança uma frase que dá sentido e corrobora nosso esforço em compreender as abordagens sobre *Arrufos* à luz dos lugares de fala e das trajetórias de seus autores. De acordo com a autora, “[...] a experiência de ver sempre acontece dentro de um contexto cultural. Quando vemos algo, não usamos apenas nossos olhos, mas também nossos pensamentos e emoções. Não existe um olho ‘natural’ desprovido de cultura.”¹⁰⁵ O ato de ver encontra-se diretamente associado ao contexto em que estamos inseridos e isso implica na existência de uma série de “limitações” interpretativas em função da temporalidade a que estamos submetidos, do repertório cultural daquele que fala, entre outras questões que delimitam as abordagens suscitadas.

Um dos aspectos trabalhados por Ana Cavalcanti em seu artigo foi a recepção de *Arrufos* pela sociedade da época. Todos os elementos que envolveram o processo expositivo da obra receberam a atenção da crítica. Entre outros aspectos, o local de

estabelecida entre artista e público. Sobre a recepção respalda-se em textos críticos, além de registros sobre “os espectadores participantes que contribuíram com suas expectativas, aplausos ou rejeições para a constituição do campo artístico” [...].

¹⁰³ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935)** – história da produção e da recepção do quadro. In: III Simpósio Nacional de História Cultural. 2006.

¹⁰⁴ BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: Pintura e experiência social da Itália da Renascença. Editora Paz e Terra, 1991.

¹⁰⁵ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935)** – história da produção e da recepção do quadro. In: III Simpósio Nacional de História Cultural. 2006.

exposição foi um dos elementos observados, tendo recebido algumas críticas dos visitantes. O Salão de Wilde apesar da denominação “Salão” (por ser um local onde ocorriam algumas exposições) era efetivamente o andar superior de uma loja de materiais artísticos. Isso explica e, em certa medida, atenua uma das críticas feitas à exposição a respeito da má iluminação sobre as obras, inclusive sobre a mais aguardada dentre as obras, *Arrufos*¹⁰⁶.

Para além das questões factuais que envolveram o ano de 1887, a pesquisadora dedicou-se com especial cuidado à questão da crítica. A respeito da apreciação pioneira de Gonzaga Duque em seu livro “A Arte Brasileira”, Ana Cavalcanti sugere a possibilidade de Duque haver influenciado Belmiro de Almeida na escolha temática da tela. Era recorrente e perceptível nos textos de Duque seu apreço por tudo aquilo que pudesse ser intitulado “moderno” ou que ao menos fizesse oposição ao tradicional. O crítico demonstrava em seus escritos “quase aversão” à academia e aos preceitos que a norteavam, sendo a hierarquia entre os gêneros de pintura alvo constante de seus ataques na imprensa.

Com um aporte documental de grande valor, Cavalcanti também utiliza como fonte de análise o parecer sobre “o merecimento artístico e valor pecuniário” de *Arrufos*, produzido pela Comissão encarregada na Academia Imperial de Belas Artes pela análise de compra dessa obra. Ainda segundo a autora, tão grande era a expectativa da população carioca a respeito de *Arrufos* que a mostra de Belmiro teria contado, inclusive, com a presença da Princesa Isabel. Sobre essa questão, Cavalcanti levanta a hipótese de que a prestigiada visita teria sido um dos fatores que encorajaram o artista a oferecer sua obra para aquisição do governo imperial.

A partir de então, a autora expõe as contendas e artimanhas na qual a venda da obra esteve implicada, tendo início já com o conflito sobre o Prêmio de viagem no ano de 1887 e que só seria “entregue” no ano de 1890, já no período republicano. Belmiro de Almeida concorreu ao Prêmio, mas não “levou”, gerando desentendimento entre os membros do júri.

A autora trata ainda das manipulações na imprensa empreendidas por Belmiro de Almeida para que o governo imperial finalmente adquirisse *Arrufos* e pagasse ao artista a quantia estipulada. Tais recursos eram possíveis devido ao alto grau de sociabilidade do artista e das amizades que mantinha na imprensa. Belmiro ansiava a venda da obra,

¹⁰⁶ **Diário Ilustrado**, 29 de agosto de 1887.

pois a receita adquirida contribuiria no custeio de seu retorno a Europa, cujo objetivo era o aprimoramento dos estudos das artes. A viagem efetivamente ocorreu no ano de 1888, porém com o auxílio financeiro de seus amigos¹⁰⁷.

A autora encerra seu artigo fazendo uma breve análise da composição e trata de uma questão muito cara ao campo da História da Arte: a questão da apropriação e ressignificação da obra. Para tanto, faz uso de uma imagem publicitária do ano de 2004 em que a modelo Fernanda Tavares *posa* em posição análoga a da personagem de *Arrufos*: ao chão, inclinada sobre o divã em que se apoia. A autoria da imagem remete ao fotógrafo J.R Duran.

Segundo declaração do próprio fotógrafo em seu blog¹⁰⁸, a inspiração para a cena veio de um artista brasileiro do final do século XIX a partir da obra *Descanso do Modelo* (1882) de Almeida Júnior. A apropriação criada por J.R Duran torna-se interessante na medida em que demonstra a relevância do processo de apropriação. Além de produzir algo novo, o objeto apropriado atualiza e adapta a obra “original” a contextos distintos. Tal diálogo compositivo demonstra não apenas a relevância da obra pioneira, como também contribui para sua permanência no imaginário cultural.

Desse modo, a associação inevitável entre *Arrufos* e a obra do artista francês Henri Gervex – *Retour du Bal* (IMAGEM 06), datada de 1879, deve ser percebida como fruto da ressignificação imagética de uma tradição compositiva – o cotidiano burguês adaptado a contextos distintos. A própria similaridade entre as obras, deliberadamente evocada, alerta-nos sobre o intuito do artista em filiar sua obra a uma tradição representativa específica. Trataremos mais detidamente sobre as questões de ressignificação através do trabalho do pesquisador Arthur Valle.

¹⁰⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935)** – história da produção e da recepção do quadro. In: III Simpósio Nacional de História Cultural. 2006.

¹⁰⁸Disponível em: http://www.jrduran.com.br/news/arquivo/2004_06.php. Acesso em 25/03/2015 às 10h56min.



IMAGEM 06: Henri Gervex, *Retour du Bal*, 1879.

Conceitos como *apropriação*, *ressignificação* ou ainda *antropofagia* constituem aparato bastante útil e desconstroem uma vertente reducionista que deslegitima a qualidade da obra em função das similaridades com obras anteriores. Ao apropriar-se de *Retour du Bal*, e com ela incorporar a tradição na qual as cenas “domésticas” se inserem, Belmiro constrói novos sentidos, adaptados ao contexto sob o qual a nova obra é produzida e que a transformam em algo completamente novo.

As contribuições deixadas por Ana Cavalcanti são inúmeras. Primeiramente, devido ao fato de ser a primeira pesquisadora da atualidade a resgatar a obra, contribuindo assim para o “resgate” de *Arrufos* do ostracismo a que foi submetida. Feito isso, permite que a obra seja revisitada pela historiografia de uma maneira “desarmada”, sem impor concepções ou perspectivas, quer sobre a obra, quer sobre o artista. Não é a modernidade de *Arrufos* que a pesquisadora tenta firmar como discurso, como Reis Júnior o faz, por exemplo, mas seus limites e sua capacidade de alcance. Além disso, ao trazer dados como o número de visitantes, por exemplo, a autora denota a efetiva circularidade da obra na sociedade carioca de fins do XIX, permitindo-nos conjecturar sobre os possíveis sentidos interpretativos suscitados pela obra naquele contexto sócio-histórico.

Outra contribuição importante para a literatura especializada de *Arrufos* é empreendida por Rafael Cardoso, escritor e historiador da arte.¹⁰⁹ Seu breve, porém significativo artigo sobre a obra de Belmiro de Almeida introduz uma nova perspectiva de análise¹¹⁰ que reflete, em última instância, sua formação como sociólogo e seus múltiplos estudos na área do Design. Cardoso inicia sua fala classificando Belmiro como uma das figuras mais interessantes entre os anos de 1889 e 1929. Segundo o autor, “seria um dos primeiros artistas realmente cosmopolitas de nossa história”.

Cardoso associa o artista ao simbolismo literário e também imagético, movimento do qual faziam parte, segundo ele, artistas como Rodolpho Amoedo e Eliseu Visconti. Além dessa característica, Cardoso ressalta que a rebeldia que caracterizava Belmiro fazia do artista um “homem moderno”, principalmente no tocante aos costumes e à linguagem artística que empregava. Tais elementos são facilmente percebidos através de sua vasta e diversificada produção, não apenas em termos temáticos, mas também estilísticos.

Outro aspecto interessante na abordagem de Rafael Cardoso é a retomada de *Mocidade Morta* (1899)¹¹¹, obra de autoria de Gonzaga Duque e já citada neste trabalho. Cardoso ressalta a relevância de dois personagens - Camilo Prado e Agrário Miranda, supostamente alter-egos do próprio Gonzaga Duque e Belmiro de Almeida. Ambientada no fim do século XIX, a trama desenvolve-se no meio artístico carioca e é pautada pela acidez dos personagens frente ao choque de gerações: o tradicional ensino da AIBA versus a emergência de novos e autônomos espaços expositivos. Sobre a

¹⁰⁹ Cardoso graduou-se em Sociologia entre 1981 e 1985, pela John Hopkins University (JHU), Estados Unidos. Seu mestrado, desenvolvido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1989 a 1991, teve como tema “Forma em Fluxo: Mudanças na Concepção Estética do Objeto no século XIX”. Já seu doutorado foi obtido junto ao Courtauld Institute of Art/University of London, no ano de 1995. Como pesquisador, atua na área de história da arte e do design no Brasil, no período que vai de 1840 a 1930. Participa de projetos como colaborador da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e também como curador. Trabalhou como professor associado entre os anos 2000 e 2010 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).

Sua linha de pesquisa se atrela à história do design, cujo objetivo consiste na investigação do desenvolvimento histórico do design e da cultura material na sociedade brasileira. Teve como projeto de pesquisa, no ano de 2010, as “Revistas ilustradas no Rio de Janeiro nas décadas de 1900 e 1910: Artes gráficas na formação da modernidade brasileira”. De acordo com sua ementa, o projeto visava investigar as revistas *Athenedia*, *Kosmos* e *Renascença* e suas relações com a sociabilidade boêmia moderna do Rio de Janeiro nas décadas de 1900 e 1910. Para além desse, existe outro projeto desenvolvido por Cardoso, entretanto, interessa-nos pouco em relação ao tema aqui abordado.

¹¹⁰ CARDOSO, Rafael. Arrufos. In: **A arte brasileira em 25 quadros - 1791-1930**. Editora Record, 2008.

¹¹¹ GONZAGA-DUQUE, Luiz. *Mocidade Morta*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=38020>. Acesso em: 10/09/2015 às 22h10min.

formação de Belmiro, Cardoso ressalta que teria ocorrido neste intercurso do cenário artístico carioca, sob uma atmosfera de renovação. A boemia era elemento quase indissociável do caráter de Belmiro, chegando a tornar-se uma ameaça para a carreira do artista.

O posicionamento da crítica ante a recepção da obra foi, segundo Rafael Cardoso, a percepção de que a obra era dotada de sensibilidade nova. Nesse sentido, analisa a apreciação construída pelo crítico Gonzaga Duque sob as lentes do Simbolismo, movimento do qual esse autor era parte. Contudo, é o próprio Cardoso quem nos adverte quanto ao crítico: sugere que o discurso produzido por Gonzaga Duque seja adotado como objeto de análise, ou seja, alerta-nos para que o próprio texto seja compreendido como construção e não como uma interpretação definitiva e coerente de *Arrufos*.

Desse modo, consideramos relevante destacar que a compreensão do discurso gestado por Duque exige que se considerem suas filiações intelectuais. Em outras palavras, conceber *Arrufos* como uma briga de casal permeada pelo sentimentalismo romântico é uma dentre as variadas acepções possíveis para a cena. A escolha interpretativa de Duque esteve pautada por suas próprias convicções fortemente romantizadas, reflexo de sua filiação literária Simbolista.

A contribuição de Rafael Cardoso para a compreensão da obra mostra-se indiscutível na medida em que problematiza questões já consolidadas sobre *Arrufos*, como por exemplo, a crítica de Gonzaga Duque como algo ainda inexplorado. Nesse sentido, orienta seus leitores para a problematização daquilo que se firmou como interpretação quase definitiva sobre a obra. Assim como Duque constrói uma apreciação literária para *Arrufos*, Cardoso, em tom de quase paródia, também o faz, porém descritivamente. Abaixo, transcrevemos a leitura do autor sobre a obra em questão:

“[...] O homem contempla a fumaça do charuto com compenetração filosófica, numa atitude que traz à mente o título recente do romance de Rubem Fonseca, E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto! Próximo à sua outra mão, sobre um mocho, repousa o chapéu da moça, indicando que provavelmente chegaram há pouco da rua. Pelo desespero dela e a calma aparente dele, ele acaba de anunciar que está tudo terminado entre eles ou, no mínimo fez algum comentário capaz de devastar o amor próprio da pobre moçoila. Na conjunção de todos os elementos representados, há uma narrativa

implícita daquilo que acaba de acontecer: enquanto ela arremessava com violência a rosa ao chão e, em seguida, seguia o mesmo caminho, debulhando-se em lágrimas, **nosso herói** sentava-se calmamente em sua poltrona, descalçava a luva da mão direita e acendia seu charuto. O cuidado de não descalçar a outra luva sugere sua intenção de não permanecer no recinto por muito mais tempo do que o estritamente necessário. **É a famosa cena daquilo que a sabedoria popular apelidou de ‘pé na bunda’**, o que está reforçado visualmente pela proximidade de seu pé erguido com o estofadíssimo traseiro de sua companheira. Pode parecer exagero e maldade esta última afirmação, mas a composição não deixa muita dúvida [...]”¹¹² (Grifos Nossos)

O último trecho do fragmento transcrito “É a famosa cena daquilo que a sabedoria popular [...]” lembra-nos, de certa maneira, da análise de Gilda de Melo e Sousa ao dizer que, o que impedia a obra de Belmiro em cair no conservadorismo era justamente a maneira como o artista focalizou o episódio. Ou seja, a cena poderia representar um desentendimento banal entre um casal, mas o foco com que o artista compõe a obra a torna diferente do “convencional”. Apesar de Gilda não se delongar sobre o assunto, a interpretação de Cardoso apresenta-se como hipótese perfeitamente plausível tendo em vista a acidez que permeava a atuação de Belmiro de Almeida.

Em sua análise que se estende para além das linhas transcritas, Cardoso dedica-se ainda a formular descrição minuciosa do traje do rapaz, traçando um perfil do personagem que, segundo o autor, não deixa dúvidas quanto ao grupo do qual fazia parte: era um dândi, assim como Gonzaga Duque. Dedicar-se ainda a uma observação do interior em que a cena se desenvolve, momento em que sua atuação como designer adquire maior expressividade e observa a sutil polarização construída por Belmiro de Almeida. Todos os elementos em desordem na composição – almofadas, o tecido que recobre que recobre o sofá, abano de motivo chinês, rosa despetalada acompanham a moça em seu “hemisfério” na obra. Já na outra porção da tela - masculina - impera a sobriedade dos tons, a objetividade das listras do papel de parede, dos objetos decorativos e móveis.

Os elementos representados atuam como se o artista desejasse emitir uma mensagem implícita, só perceptível através de “símbolos”. Belmiro traça um perfil psicológico dos gêneros através de elementos harmonizados na pintura de modo não

¹¹² Cardoso, Denis Rafael. Op. Cit. P.82.

aleatório e produz de maneira articulada uma interpretação bastante afinada com o cientificismo de sua época.

Em linhas gerais, são inúmeras as contribuições trazidas pela abordagem de Rafael Cardoso. O enfoque na cultura material que decodifica a mensagem através da análise dos objetos e a atenção sobre a convergência das linhas centrais da obra que orientam o espectador a uma fruição específica da obra são elementos de suma importância, mas que até então não tinham sido abordados com maior fôlego pela historiografia. Além disso, Rafael Cardoso sugere uma nova possibilidade de leitura da obra: a referência à ruptura, ao término, estabelecendo ainda certo diálogo com a análise de Gilda de Melo e Sousa em sua obra “Exercícios de Leitura”.

Outras possibilidades interpretativas sobre *Arrufos* são apresentadas por Vera Lucia de Oliveira Lins¹¹³ em artigo intitulado *A intimidade em cena*.¹¹⁴ Nesse artigo, a autora constrói uma análise sob perspectiva semelhante aquela proposta por Erwin Panofsky, referente a um *terceiro nível de análise* das imagens: o do significado intrínseco ou conteúdo. Em outras palavras, Lins atenta-se aos pressupostos subjacentes a uma obra de arte. Ambiciona compreender como a atitude básica de uma época e determinadas características como classe, crença religiosa ou filosófica são assumidos inconscientemente por um indivíduo e condensados nessas obras. Sob tal perspectiva, a autora busca reconstruir a atmosfera da época, principalmente no tocante aos aspectos psicológicos presentes no final do século XIX.

¹¹³ LINS, Vera. A intimidade em cena. In: **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

¹¹⁴ Lins atua como Professora Adjunta de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFRJ desde o ano de 1997. Graduada em Português Literaturas (bacharelado) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 1971, tornou-se licenciada em Português Literaturas pela UFRJ em 1972. O título de mestra em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ foi obtido em 1989, com dissertação intitulada: *Gonzaga Duque, a estratégia do franco-atirador*. Já o doutorado em Letras (Ciência da Literatura), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro foi concluído em 1995, dando origem à tese, *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos*. É professora associada na UFRJ e possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando com temas como Poesia, Simbolismo, Gonzaga Duque, Rio de Janeiro e crítica.

A autora conta entre suas publicações com as seguintes obras: *Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador*; *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final de século carioca* e *Poesia e Crítica: uns e outros*. Exerceu papel fundamental como organizadora da reedição de quatro obras de *Gonzaga Duque: Horto de Mágoas* (1996); *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica* (1882-1909), em 2001 com Júlio Castañon Guimarães; *Graves e Frívolos* (1997) e *Revoluções Brasileiras: resumos históricos* (1998), com Francisco Foot Hardman. Pelo conjunto desse trabalho recebeu o prêmio Sérgio Millet de 1998, da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Lins elege como linha de pesquisa a *Construção Crítica da Modernidade* cujo objetivo é, em suas palavras, o estudo sobre modernidade, modernização e pós-modernidade a partir das teorias da cultura literária e sociedade.

Lins reitera o discurso de parte da crítica contemporânea a *Arrufos* e tem como ponto de partida a premissa da cena como representação de um desentendimento conjugal. A partir daí, a autora estabelece as conexões entre o crítico de arte, Gonzaga Duque, e o artista, Belmiro de Almeida. São tratados aspectos como a relação entre ambos - crítico e artista - e o momento sócio-histórico em que estavam inseridos. Para tanto, faz uso de textos de diferentes áreas – psicologia, sociologia e filosofia, com o objetivo de “refazer” historicamente a *atmosfera* do período.

A autora inicia sua fala abordando a comoção causada por *Arrufos* ao trazer como tema uma cena cotidiana em detrimento da hegemônica pintura de história. Essa última amplamente incentivada durante a quase totalidade do segundo reinado. Sob esse aspecto, a autora endossa a tendência de Duque em eleger *Arrufos* como tela inaugural da transição da arte brasileira para uma “arte moderna”, que pretere a pintura de história em favor da pintura de gênero.

Ao tratar de uma passagem da apreciação de Gonzaga Duque sobre *Arrufos*, Vera Lins esclarece um juízo de valor emitido pelo crítico. Ao dizer que se tratava “*menos de uma predileção do que de uma verdadeira transformação estética*”¹¹⁵, Vera Lins introduz Rancière¹¹⁶, abordando a transição do regime representativo para o estético. Esse último seria o regime em que a arte encontra emancipação em relação à hierarquia dos gêneros e dos temas, quando a modernidade origina-se a partir do momento em que se concebe a união entre a arte e a vida.

Também explorado por Vera Lins é a obra de Jurandir Freire Costa, intitulada *Ordem Médica e Norma Familiar*. Segunda a autora, através do livro percebe-se como a família nuclear brasileira é formada no século XIX em oposição à família patriarcal. Historicamente, sabe-se que a família nuclear não se originou a partir do modelo patriarcal, nem mesmo consolidou-se em detrimento desse modelo. Efetivamente, ambos coexistiram através da história, sendo o modelo familiar extenso predominante durante os três primeiros séculos da história do país.

¹¹⁵GONZAGA DUQUE, Luís. **A Arte brasileira**. Mercado de Letras, 1995.

¹¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do sensível. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/94208/partilha+do+sensivel+ranciere.pdf>. Acesso em 26/01/2016 às 20h47min.

Vera Lins também incorpora a perspectiva enunciada por Philippe Ariès, expressa em sua obra *História Social da Criança e da Família*, ao associar a valorização da criança e da intimidade - com a emergência da figura do médico e das práticas higienistas, com a sobreposição do modelo familiar moderno *ou nuclear* ao padrão familiar extenso. Ainda de Ariès, é incorporada pela autora a concepção sobre o surgimento da família nuclear a partir do modelo familiar extenso, considerando-os modelos sucessórios, estabelecendo-se, então, a ideia de linearidade dos “tipos” familiares.

Tal concepção, no entanto, não é consensual entre os historiadores da família, pois a ideia de modelos que se superaram tem mostrado-se pouco usual dentro de uma historiografia mais contemporânea. Sabe-se que tais modelos coexistiram durante a história, porém, em determinados momentos o modelo patriarcal sobrepujou o modelo nuclear e, contemporaneamente, o modelo nuclear tornou-se norma em contraposição ao modelo de família extensa, típico das grandes áreas de produção agrícola, como os engenhos coloniais, por exemplo.

Vera Lins aborda concepções que coadunam com a perspectiva emitida por Althusser em sua obra *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*¹¹⁷ ao classificar a família como um importante instrumento de dominação e normatização do Estado. Através do higienismo e da figura do médico o Estado pode inserir-se no interior doméstico e empreender sua regulação de modo indireto. Também recebe a atenção da autora a questão do intimismo. Difundindo-se em diversos âmbitos, inclusive no campo científico, sendo o surgimento da psicanálise sintomático do processo de valorização da subjetividade ganha notoriedade a valorização da intimidade. Emergia, então, a figura de Freud e sua preocupação com a psique e com os desejos inconscientes, manifestados através dos sonhos. A autora alerta-nos para uma preocupação nova com os sentimentos e emoções naquele período.

Também no campo científico está a associação entre a histeria - manifestação patológica recorrentemente diagnosticada em mulheres ao longo da história como desordem emocional “abafada”, e a feminilidade. Em síntese, Vera Lins compartilha de

¹¹⁷ ALTHUSSER. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0Bxad4Ol-hCVbNWdSeFpiYk91Rjg/edit?pli=1>>. Acesso em 10/01/2015 às 15h36min.

uma visão de parte da sociedade médica sobre esses surtos, caracteristicamente atribuídos ao sexo feminino¹¹⁸.

Ao tratar do comportamento tipicamente boêmio, a autora reforça a perspectiva sobre o “estilo de vida” pública vigorosa e a teatralidade subjacente, que atuavam como contraponto ao comportamento burguês e conservador. Vera Lins transcreve para seu artigo um trecho em que o próprio Gonzaga Duque atribui o comportamento boêmio a Belmiro de Almeida. Segundo o crítico, “apenas depois de casado e viajado, depois de compreender a medida do necessário esforço para se construir uma carreira, Belmiro abandonou a boemia”¹¹⁹.

No final do século XIX o meio artístico constituía um dos poucos “ambientes” de liberdade. Contudo, tal liberdade – política ou estética – não era irrestrita, pois os artistas submetiam-se a uma lógica de mercado, que condicionava e, em certa medida, limitava a atuação artística. Para a autora, muitos trabalhos artísticos manifestaram tal insatisfação diante do padrão e da norma vigentes. É sob tal perspectiva que Lins interpreta *Arrufos*: como obra em que o artista exterioriza o seu desagrado diante da sociedade em que vive. A indiferença, adjetivo recorrentemente atribuído à burguesia, é um dos elementos que mais recebem atenção entre os artistas e escritores “vanguardistas” do período.

Ao transcrever um poema do poeta simbolista curitibano Dario Vellozo, Vera Lins oferece-nos importante pista do quanto o indiferentismo burguês incomodava determinada parcela dos artistas e escritores:

“Num fim de século como este, pavoroso e sinistro, em que a flor do ideal pende, fanada sobre um Lethys de *indiferentismo*, em que as nobres e supremas aspirações da alma humana caem cerceadas, levadas a ombro pela *chatice burguesa* que tudo avassala e a tudo envolve, timbrando por se apresentar obtusa, urdindo a intriga do *desprezo*, contra os raros que ainda estudam, em que as grandes e inúmeras comunidades dos sensitivos e passionais perece, *sufocada pelo positivismo pratico dos devotos do deus Milhão*; - faz-se urgente a palavra inspirada dos *levitas da Arte*, procurando elevar acima da vaza das paixões deprimentes, a alma vencida de toda a

¹¹⁸ **Clitóris: o prazer proibido.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wmcu2mYZdRY&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DWmcu2mYZdRY&has_verified=1. Acesso em 04/04/2015 às 09h15min.

¹¹⁹ GONZAGA-DUQUE, Luiz. Apud LINS, Vera. **Intimidade em cena.** Op. Cit., p.70.

geração extraviada nos labirintos da indiferença.” (CAROLLO, 1980: 73)¹²⁰

Nessas poucas linhas, o poeta simbolista Dario Velloso exprime o sentimento de muitos artistas em atividade naquele fim de século. Emite abertamente sua crítica à burguesia ao dizer que os raros que ainda estudavam, os sensitivos e passionais, amargavam o desprezo, pois eram menosprezados pela racionalidade burguesa, apegada a tudo aquilo que era material. “Os devotos do deus milhão” existiam em contraposição ao mundo sensível e ao sentimentalismo; a “racionalidade” burguesa opunha-se ao universo das emoções.

O escritor fala ainda de uma sociedade marcada por uma lógica efetivamente burguesa e racionalista em que ideias como arte pela arte, desprovidas de cunho pedagógico utilitarista, não eram bem vistas, pois extrapolavam a concepção burguesa de finalidade e ganho. Ao tratar dos “levitas da arte”, Dario ressalta a importância da emergência de vozes artísticas que rememorassem, dignificassem as outras vozes *esquecidas nos labirintos da indiferença* [burguesa].

Sob a perspectiva simbolista, *Arrufos* condensaria várias características que motivavam as críticas ao comportamento burguês. Notadamente, o indiferentismo masculino diante do desespero da mulher é um aspecto evidente, bem como ausência de romantismo, esse último uma característica tão cara ao movimento Simbolista. Desse modo e, considerando-se a longa trajetória de Belmiro de Almeida como caricaturista, permeada pela acidez de seu temperamento; o homem representado adquire conotação de caricatura daquele que seria o tradicional burguês. Como traço de relevo apresenta-se a indiferença e o desprezo pelo sentimentalismo, elementos notáveis a partir do gestual do personagem masculino.

Ainda de acordo com Lins, nos anos de 1890 a contenção emocional imperava de tal forma que apenas por meio da transgressão - aos olhos da norma e moralidade burguesa vigentes, artistas, escritores e poetas podiam exercer suas liberdades. As considerações de Vera Lins são encerradas com a conclusão que, para Belmiro de Almeida, *Arrufos* foi uma maneira de manifestar “sua recusa em curvar-se à ordem vigente”. Compartilhamos da perspectiva enunciada por Vera Lins ao compreender a obra de Belmiro de Almeida como instrumento de oposição, na medida em que

¹²⁰ LINS, Vera. A intimidade em cena. In: **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008. P.480.

percebemos a obra como objeto carregado de críticas. Belmiro observou a fragilidade das relações humanas e os percalços que atravessavam uma das mais bem quistas instituições burguesas: o casamento.

A contribuição de Vera Lins ao debate reside na interdisciplinaridade que fomenta. Ao trazer textos das áreas de filosofia, sociologia e também textos simbolistas, a autora enriquece as possibilidades de leitura da obra e também atua na construção de uma análise mais “totalizante”, que englobe artes, plásticas, sociedade e psicanálise.

O texto que encerra o atual debate historiográfico sobre *Arrufos* remete ao pesquisador da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) Arthur Valle.¹²¹ Em artigo intitulado “On Active Reception and Parody: Belmiro de Almeida’s “Arrufos” (Lovers’ Quarrel)” Valle realiza sua análise, partindo da apreciação de

¹²¹ Professor adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Arthur Gomes Valle se graduou em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 1998. Tornou-se mestre no ano 2002 pela mesma instituição com dissertação intitulada *A semântica da Imagem Estética: Estrutura e Relações de Sentido na Obra de Guttman Bicho*. Doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua tese obtida no ano de 2007 recebeu o título: *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos Estilísticos*. De acordo com texto produzido pelo próprio autor, seus principais temas de pesquisa referentes em particular ao campo artístico do Rio de Janeiro entre 1890 e 1930, são: Identidades nas artes visuais; Iconografia Política; Sistemas Expositivos, Intercâmbios artísticos entre Brasil e Portugal e História em quadrinhos. Dentre os inúmeros projetos de pesquisa desenvolvidos por Arthur Valle, alguns contribuem de maneira bastante significativa para a presente pesquisa. O primeiro dentre esses projetos foi iniciado em 2006 e recebeu o nome de *DezenoveVinte - Arte no Brasil do Século XIX e Início do XX*. Sua “criação” fomentou as bases para que os projetos posteriores coordenados por Arthur Valle ganhassem espaço próprio e fossem disponibilizados aos demais pesquisadores.

Sua criação tem como objetivo, sistematizar e disponibilizar em espaço eletrônico próprio - <http://www.dezenovevinte.net/egba/>, “um corpus selecionado de transcrições e fac-símiles de notas de imprensa, referentes à recepção das Exposições Gerais de Belas Artes, o principal certame artístico brasileiro durante o Império e a Primeira República.”

Como limites cronológicos Valle estabelece os anos de 1894 e 1930. Visava ainda consolidar e ampliar as ações de seu projeto de pesquisa de Pós-Doutoramento, desenvolvido desde agosto de 2008, junto ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O segundo projeto, iniciado em 2008, cuja relevância manifesta-se diretamente sobre a presente pesquisa foi intitulado: *Exposição Gerais de Belas Artes, 1894-1930: Levantamento e análise de notas de imprensa*. Tem como característica realizar o levantamento e análise de notas de imprensa referentes às Exposições Gerais de Belas Artes realizadas entre 1894 e 1930, na cidade do Rio de Janeiro.

Seu objetivo principal, segundo Valle, é contribuir para um conhecimento mais aprofundado da Literatura Artística da Primeira República, integrada por diversificado repertório de fontes primárias, incluindo para além das críticas de arte, notícias, caricaturas e registros fotográficos relacionados às Exposições. Ainda de acordo com Valle, tal levantamento engloba um conjunto dos mais significativos jornais e revistas ilustradas fluminenses do período, com destaque para *A Noite*, *Careta*, *Correio da Manhã*, *Fon-Fon!*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *Kósmos*, *O Imparcial*, *O Jornal*, *O Malho* e *O Paiz*.

Outro projeto de pesquisa executado por Valle que teve início em 2010 - *Exposições Gerais de Belas Artes: Disponibilização em rede de Notas de Imprensa* consiste na disponibilização em rede das notas de imprensa catalogadas no projeto anterior. Sua contribuição aos trabalhos empreendidos por pesquisadores, principalmente, aos pesquisadores de História da Arte é inestimável, pois aglutina em um mesmo espaço fontes primárias diversificadas.

Gonzaga Duque sobre a obra, descrevendo-a como um episódio doméstico entre um casal. O autor traz como questão central a recorrente comparação feita entre as obras *Arrufos*, desde sua exposição em 1887, com a pintura do artista francês Henri Gervex, intitulada *Retour du bal* e exposta no Salão Parisiense de 1879. Essa última teria sido descrita pelo crítico de arte Émile Zola da seguinte maneira: “uma cena de ciúmes entre uma mulher aos prantos e um homem de terno, tentando *nervosamente* remover suas luvas.”¹²²

Segundo o próprio pesquisador Arthur Valle, apesar de considerar *Arrufos* como uma pintura sexista, sua abordagem reside nas relações artísticas entre “centro” e “periferia” no sentido dos intercâmbios culturais entre Paris e Brasil. Para o pesquisador, o mais importante nesse intercâmbio entre ambas as obras é a circulação, apropriação e ressignificação dessas *composições modelos* (neste caso, a obra de Gervex), cuja apropriação resulta de um processo dinâmico que, na concepção do autor, assumiu com frequência a forma de parodia.

De acordo com Valle, a despeito da passagem de Belmiro de Almeida pela França entre os anos de 1884 e 1885, o contato do artista com a obra de Gervex teria ocorrido de forma indireta, através de revistas que reproduziram *Retour du bal*. Uma importante referência citada por Valle é a edição de 5 de maio de 1885 da Revista “A Ilustração”, cuja sede estava situada em Paris, mas tinha como publico leitor os *lusófonos* em cidades como Lisboa e Rio de Janeiro.

Para o autor, edição da revista “A Ilustração” pode ter sido ainda mais importante devido a outro aspecto: a significativa circulação do periódico entre as elites portuguesa e brasileira. Conjectura-se a possibilidade de que fosse desejo do artista brasileiro que o público leitor conseguisse estabelecer efetivo diálogo entre a obra de Gervex - *Retour du bal*, e *Arrufos*.

A obra de Belmiro de Almeida obteve recepção bastante positiva quanto ao número de visitantes em sua primeira exposição. Dentre outros fatores, esse talvez tenha sido o motivo a encorajar Belmiro de Almeida, em 1888, a oferecer sua obra ao governo Imperial. A aquisição de *Arrufos* por meio de compra deveria transformá-la em mais uma obra a integrar o acervo da Academia Imperial de Belas Artes.

¹²² Apud. VALLE, Arthur. **On Active Reception and Parody: Belmiro de Almeida’s “Arrufos” (Lovers’ Quarrel)**. Disponível em: < <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jan-mar/valle-transnational-dialogues>>. Acesso em: 20/01/2016 às 13h28min.

Valle retoma o inflamado discurso do crítico de arte Gonzaga Duque sobre o caráter inovador da obra que, rompendo com a tradição de pinturas representativas das cenas históricas e bíblicas, elegeu como tema um acontecimento cotidiano. Outro aspecto abordado pelo autor são as especificidades pertinentes a cada uma das obras. O autor vê em *Arrufos* uma representação mais sóbria, com menos detalhes em sua composição. No que concerne aos personagens, percebe na representação de Gervex um homem nitidamente angustiado.

Em contrapartida, em *Arrufos* o artista representa o personagem masculino de tal modo que sua postura torna-se inconfundível quanto ao seu sentimento de superioridade e sua calculada indiferença diante do sofrimento feminino. Retoma também a perspectiva já enunciada por Rafael Cardoso¹²³ sobre a divisão da obra em hemisférios distintos, cujos elementos emitem uma dupla perspectiva: porção masculina da tela, sobriedade; porção feminina, profusão decorativa e desequilíbrio.

Arthur Valle compreende a relação entre *Arrufos* e *Retour du Bal* como intertextual ao perceber que Belmiro de Almeida se apropria de elementos presentes na obra de Gervex. Estabelece-se entre essas obras uma sincronia que remete, na perspectiva de Valle, a uma tipologia textual denominada *glosa*. Em sua definição, o conceito de glosa refere-se à ideia de um poema que desenvolve um tema apresentado em outro [poema]. Em outras palavras, ao apropriar-se de trechos do poema de origem gera-se novo significado. Arthur Valle considera que *Arrufos* seja uma “paródia” da representação de Gervex ao transformar em algo trivial, em um desentendimento banal, uma cena tratada de maneira melancólica e dramática pelo artista francês.

Valle encerra seu artigo chamando a atenção do leitor para que, a partir de *Arrufos*, atente-se à fragilidade de certas reduções simplistas, tais como as empreendidas por uma historiografia imediatamente posterior ao século XIX que tentou reduzir ao status de “cópias” de modelos europeus quase toda a produção dos artistas brasileiros do Oitocentos. Tal simplismo desconsidera não apenas a diversidade de estilos que coexistiam entre os artistas do XIX, ao reuni-los dentro de uma classificação exógena – Acadêmicos, como também ignora o conceito de apropriação ou antropofagia, na linguagem modernista.

Sob tal perspectiva, a noção de uma incorporação passiva, quase inconsciente destes moldes exógenos, não consegue esclarecer a relação bastante complexa

¹²³ DENIS, Rafael Cardoso. *Arrufos*. In: **A Arte Brasileira em 25 quadros**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

estabelecida entre países tomados como centro de referência cultural e “periferias”. Para muito além de meras cópias, os elementos artísticos apropriados ressignificaram as composições europeias.

Encerramos o debate historiográfico atual com o artigo de Arthur Valle que, assim como todos os pesquisadores citados, contribuiu significativamente para a compreensão de *Arrufos* ao trazer uma abordagem que, suscitada por questões provenientes das áreas de atuação desses pesquisadores, enriqueceu os conhecimentos acerca da obra.

Como contribuição final, Arthur Valle retoma uma questão sensível para a historiografia da arte do século XIX e que preocupou também Gonzaga Duque: que a dignidade e o valor artístico da produção brasileira não fossem reduzidos pelas influências e contribuições estrangeiras. Faz-nos lembrar que apropriar é produzir algo novo, permeado por especificidades contextuais e pessoais do próprio artista. Desse modo, Valle complementa um debate enriquecendo-o ao conferir “dignidade artística” à tão relevante obra de arte brasileira.

2.3 “Outras leituras”: análises de Alice Guimarães Bandeira e Hilzes de Oliveira Silva e suas contribuições à compreensão de *Arrufos*

Defendida pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013, o trabalho de Alice Guimarães Bandeira contribuiu significativamente para a presente pesquisa, de modo ainda mais aprofundado do que a correlação que a autora estabeleceu entre seu objeto de estudo e *Arrufos*. Tendo como objeto de análise a obra *Descanso do Modelo*, 1882, de autoria do pintor Ituano José Ferraz de Almeida Júnior, Bandeira faz emergir em sua análise, questões fundamentais ao contexto sócio-histórico de produção da obra, tais como ascensão de um novo grupo econômico, valorização do intimismo e uma ressignificação do papel pedagógico atribuído às obras de arte.

A autora defende em sua análise a influência da tendência realista em meados do século XIX, fazendo-se sentir nas artes plásticas: cuidava-se com minúcia de cada elemento presente na cena representada. Tendo sido orientada por Ana Cavalcanti, sua pesquisa apresenta de maneira bastante vigorosa traços que remetem à análise de cunho social da produção artística. Em outras palavras, questões como a recepção da obra pelo público estão presentes no texto de Alice Bandeira.

Bandeira faz uso de dados concernentes à recepção da obra para apreender os valores morais e artísticos preconizados pela sociedade brasileira em fins de século XIX. Seu objeto de análise - a obra *Descanso do Modelo*- atua em sua pesquisa como estudo de caso para que a autora, então, pudesse compreender as relações que permeavam a produção e exposição da pintura brasileira naquele fim de século. Notavelmente, a autora segue no bojo da análise de Baxandall¹²⁴, cuja obra baseia-se na análise das relações sociais que se imiscuíam ao processo de execução de um objeto de arte.

Ainda assim, Alice Bandeira não nega o papel ativo do artista no percurso compositivo de sua obra. Sobre esse aspecto, a autora afirma: o artista é “agente no sentido de assumir as próprias escolhas, plásticas ou temáticas, sejam elas quais forem,

¹²⁴ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: Pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

diante de um repertório plausível, não determinado, mas definitivamente delimitado pela época ou lugar, enfim, pelo contexto a que pertencem.”¹²⁵

Também possui relevância em sua análise a questão da formação do pintor. Sua justificativa para a importância desse aspecto reside na estreita associação entre a pintura de gênero e os valores engendrados no currículo das academias de belas artes, e sua função cultural e moral sob o contexto sociopolítico da sociedade oitocentista. A perspectiva enunciada por Bandeira mostra-se particularmente interessante para a presente pesquisa, pois coaduna com nossa concepção de que *Arrufos* esteja permeada por uma vertente irônica. A vigorosa atuação de Belmiro como caricaturista e o teor de contestação que rege tal gênero artístico, faz-nos considerar que houvesse uma compreensão muito mais aprofundada a ser feita e uma crítica velada à interpretação rápida e superficial que, costumeiramente fez-se da obra.

Para Alice Bandeira, a efetivação de uma obra de arte deveria contar com, além da habilidade técnica do artista, sua capacidade em imprimir à obra características que pudessem despertar “emoções mais sentimentais” no espectador, cativando o público. Nesse sentido, a consonância entre as mensagens emitidas pelas obras e os valores literários já conhecidos do público favoreciam ainda mais o processo de aceitação e afetividade entre os espectadores e o objeto artístico.

Arrufos torna-se questão da pesquisa de Alice Bandeira como parte de sua análise sobre a popularização da pintura de gênero no Brasil. A autora aborda o aspecto da recepção da obra de Belmiro de Almeida na sociedade carioca de fins do XIX e sua contribuição “como impulso” à reorganização da hierarquia dos temas no cenário artístico nacional. Retoma uma nota publicada em maio do ano de 1887 que versava a respeito da temática de *Arrufos*. A autoria da nota remete a Alfredo Palheta, pseudônimo de Gonzaga Duque.

De acordo com Bandeira, ao afirmar que “o quadro de Belmiro não é histórico: felizmente” Duque demonstrava que, além desta “inversão de valores” entre os gêneros artísticos, adquiriam relevância os valores morais atribuídos às cenas de gênero. Afirma a autora:

¹²⁵ BANDEIRA, Alice Guimarães. **Descanso do modelo**: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX. 2013. 104 p. Dissertação de mestrado defendida pela Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. P.22.

“A identificação do público burguês com os temas e ambientes domésticos retratados nas cenas de gênero ou mesmo a curiosidade a respeito do espaço de trabalho do artista, como nos interiores de ateliê, apontam para o crescimento do interesse do espectador em se sentir cativado pela pintura, de ter sua criatividade estimulada. É como se houvesse, por parte do público, no final do século, um anseio por tornar-se peça integrante de um sistema cultural que, justamente nessa passagem do Segundo Reinado à Primeira República, também consolidava seu valor na sociedade.”¹²⁶

Apesar de não se pronunciar explicitamente quanto à temática de *Arrufos*, Bandeira deixa subentendido sua concordância com a apreciação de Gonzaga Duque a respeito da cena “retratar” a unidade familiar, interpretação da qual discordamos. Segue a transcrição do fragmento do texto em que a autora aborda a questão temática:

“O tipo de pintura que Gonzaga Duque se refere na crítica ao quadro de Belmiro, que preconizasse o resguardo da unidade familiar e a valorização do ambiente doméstico, potencializa a capacidade do artista de representar, convincentemente, expressões de caráter ensimesmado, uma vez que o apelo emocional da unidade familiar evocaria ainda mais, no público, a sensação de pertencimento à cena.”¹²⁷

Apesar de interpretarmos a cena sob viés distinto, concordamos com Bandeira quando essa afirma que, nas últimas décadas do século XIX, “as pinturas de gênero atuavam como espelhos que refletiam cenas estudadas e escolhidas da intimidade da casa, da família, do indivíduo, penduradas nas paredes das casas aburguesadas – uma autoimagem de intimidade domiciliar [em que] as telas auxiliavam a ver as coisas de casa pelo filtro da arte, uma arte decorativa”¹²⁸. Porém, acreditamos que Belmiro, de alguma maneira, buscou satirizar, ou ainda demonstrar a fragilidade, através de *Arrufos*, da instituição mais cara às camadas médias de fins do Oitocentos: o casamento e a família.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem, p.82.

Acreditamos que uma ironia fina perpassava o sentido da obra: Belmiro satirizava a vulnerabilidade do casamento e da família; enunciava a ruptura, mas de maneira tão ambígua que, atrelada ao discurso “positivo” de Gonzaga Duque, tornou-se praticamente impossível sugerir novo sentido ao quadro, para além da interpretação de que era família a “instituição que a tudo suporta[va]”.

Encerramos nossa análise do texto de Alice Guimarães com um fragmento de seu trabalho que sintetiza o modo como se efetivava a fruição de uma obra de arte. Assim como afirmará Bandeira, a qualidade realmente importante numa obra [de gênero] é sua capacidade de evocar sentimentos sem que, necessariamente, explicita-se a mensagem, apelando apenas à subjetividade e vivência cotidiana daquele que observa.

“Para travar relações de fruição entre sua obra e o público, o pintor deve estar atento à sensibilidade e às aptidões de interpretação, percepção e entendimento do espectador. A qualidade que nos interessa na pintura é a forma como ela pode evocar sentimentos e relações intelectuais ou emocionais sem recorrer à representação explícita de gestos ou ações.”¹²⁹

Contribuição substancial também nos é fornecida por Hilzes de Oliveira Silva, em sua dissertação de mestrado intitulada “Matéria, Técnica e Expressão: o tecido na pintura de gênero no Rio de Janeiro de entresséculos”, defendida pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2014. Como enuncia a autora, em sua análise o tecido é abordado como objeto histórico e recolocado como elemento cultural e artístico. “Observou-se que a questão do têxtil teve um papel relevante nas transformações artísticas do período como elemento de transição para as questões artísticas da modernidade.”¹³⁰

Ao propor a análise de *Arrufos*, Hilzes de Oliveira chama a atenção do leitor para a proporção que os tecidos adquirem nessa obra: a quase totalidade da tela. Muito mais significativo, porém, é o uso que Belmiro de Almeida faz destes têxteis na distribuição dos elementos pela cena. Nessa pintura o tecido, como destaca a autora,

¹²⁹ Ibidem, p.92.

¹³⁰ SILVA, Hilzes de Oliveira. **Matéria, Técnica e Expressão: o tecido na pintura de gênero no Rio de Janeiro de entresséculos**. UFRJ/PPGAV, 2014.

retomando a análise de Marize Malta¹³¹, não apenas recobre o quadro como constrói uma retórica “que evidencia mundos: as listras para o masculino, os sinuosos arabescos para o feminino, com suas diversas nuances.”¹³² Concordamos com a perspectiva de Hilzes de Oliveira para quem Belmiro de Almeida, através de *Arrufos*, não interpreta o mundo sob uma perspectiva “original”, mas adaptada pictoricamente à vivência de sua época e lugar.

O panejamento abundante seria responsável, segundo Oliveira, por dar ritmo e dramaticidade à representação. Em contraposição às listras do papel de parede, cujo ritmo constante remete à clareza de pensamento [masculino] e à ausência de dúvidas, os desenhos das tapeçarias, repetindo-se jamais se encontram, denotando, assim, um sentimento de inquietação, confusão [feminina]. Para Oliveira, a separação dos mundos - masculino e feminino - sacramentada pela ornamentação têxtil conferida aos “polos” da obra, demarcava uma imposição da sociedade brasileira de fins do XIX de divisão dos ambientes. Logo, o têxtil registra, na concepção de Hilzes, o contexto e o tempo histórico em que a produção da obra está inserida.

Em sua análise, o “espaço feminino” iniciado no alto da imagem com a tapeçaria oriental, estendendo-se diagonalmente até o panejamento do vestido, invade a porção masculina da tela. Ocupando a maior área do quadro, “o mundo feminino supostamente frágil e indefeso colocou em xeque pelo tecido, o sólido mundo masculino. São essas ironias que fazem com que *Arrufos* ‘não naufrague no anedótico e no convencional’”¹³³

A partir do exposto, não nos pareceu muito clara a ideia de Hilzes de Oliveira sobre a porção masculina ocupar o quadro e pôr em xeque o “sólido mundo masculino”. Parece-nos que a autora sugere haver na obra uma inversão de valores, ou quiçá, de importância, com a mulher se sobrepujando ao homem. Entretanto, essa é uma interpretação livre ao que nos parece.

Também mereceu a atenção de Hilzes de Oliveira a análise da indumentária como aparato de distinção social, como demarcação de ascensão nos centros urbanos. Para a autora, o impecável modo feminino no vestir demonstrava o sucesso de seu marido. O ângulo escolhido por Belmiro de Almeida enaltece o melhor ângulo da

¹³¹ SILVA, Hilzes de Oliveira. Apud. MALTA, Marize. Decoração quadro a quadro: olhar pela pintura. In: **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e filosofia, UFF, Niterói, 2009, p.163

¹³² Idem, p.36.

¹³³ Ibidem, p.137.

vestimenta. A indumentária masculina seguia as regras daquilo que a autora refere como “etiqueta masculina”: casaca escura, calça mais clara e colete em cor. Não faltaram também os acessórios, símbolos da elegância masculina: o charuto Havana, hábito dos senhores elegantes desde o início do XIX; as luvas, “usuais em pelica cinzenta ou cor de palha”, costumeiramente usadas para atividades externas ao lar. Porém, o homem veste apenas uma das luvas. Sobre esse indício Hilzes alerta-nos sobre o significado da luva: é símbolo de afastamento entre homem e mulher. Na cena representada, a luva evoca a iminência de uma chegada ou partida.

Oliveira encerra sua análise afirmando que Belmiro havia dito o que pretendia através dos tecidos e o público teria compreendido a mensagem o que, provavelmente, teria motivado incômodo em sua recepção. Em nenhum momento, entretanto, a autora afirma explicitamente sua concepção sobre a temática da obra. Como abordagem diferenciada de leitura, o trabalho de Hilzes de Oliveira parece-nos fundamental ao revelar o potencial interpretativo quase inesgotável que *Arrufos* apresenta. O fato de algumas questões não serem explícitas em sua análise, entretanto, não reduz a importância desse novo olhar ainda mais complexo, que se propôs a decodificar a obra a partir das questões que o tecido evoca na imagem. Em suma, ao colocar o têxtil como objeto central, e não como elemento acessório, a autora elenca um novo percurso de análise enriquecedor ao debate historiográfico sobre a obra.

Neste capítulo objetivamos situar o debate historiográfico sobre *Arrufos* na contemporaneidade, colocando em questão a contribuição primordial daqueles que intitulamos “precursores”. Num esforço semelhante ao empreendido no primeiro capítulo, dedicamo-nos a compreender o discurso a partir do lugar de fala. Nosso objetivo foi perceber em que medida o discurso produzido por Gonzaga Duque foi revisitado pela historiografia e, de que maneira foi atualizado ou permanece como ponto de partida para as atuais análises de *Arrufos*. A questão que nos apresenta como central é aquilo que percebemos como “desencontro” entre o que Gonzaga Duque afirma sobre a tela - a representação da defesa da família, e o que observamos como mensagem subjacente à obra: a demonstração da fragilidade dos laços humanos e consequentemente da instituição do casamento.

Nesse sentido, apesar de todas as inúmeras e diversificadas contribuições proporcionadas pelos pesquisadores aqui elencados, sentíamos a necessidade de um estudo que problematizasse a questão do discurso que se firmou sobre *Arrufos*, aspecto que temos nos esforçado para efetivar ao longo deste trabalho. Constitui nosso principal

esforço para a presente pesquisa a retomada do discurso fundamental de Gonzaga Duque, a fim de compreender os fatores que propiciaram a consolidação de sua narrativa e as razões pelas quais acreditamos que o crítico empreende um discurso na “contramão” da mensagem emitida pela obra.

Capítulo 03 - A composição inscreve a obra em uma tradição: a pintura de gênero e o cotidiano burguês

Para o presente e último capítulo nosso objetivo consistirá em resgatar a trajetória de Belmiro de Almeida através das notas emitidas pelos periódicos que antecederam a data de exposição de *Arrufos* - 1887, objetivando compreender os impactos provocados pelas viagens à Europa em sobre sua carreira. Através das notas abordadas, será possível perceber em que medida a imprensa da época valorizava a experiência do aprimoramento artístico provocado pelas viagens ao exterior.

Além disso, a análise deste intercâmbio cultural torna-se indispensável tendo em vista que *Arrufos* foi recebida pela sociedade da época como ruptura temática, que inaugura um novo momento para a arte brasileira. Logo, se as influências de Belmiro não estavam no Brasil, elas estavam na Europa. As repercussões provocadas por essas influências alterariam profundamente o fazer artístico do pintor.

Segundo Reis Júnior, a despeito do pouco tempo que passou na Europa em sua primeira viagem, a experiência que Belmiro vivenciou foi suficiente para ambientá-lo socialmente e para fazê-lo assimilar facilmente os novos conceitos estéticos que “estavam eclipsando os dos pontífices da École de Beaux Arts”¹³⁴. De acordo com o mesmo autor era surpreendente que, tendo saído do meio artístico conservador carioca, Belmiro tenha se inclinado às ideias “consentâneas à época”, imbuídas de cientificismo, tendo “optado pelo repertório de emoções plásticas de Manet ou pelo realismo contundente de Degas.”¹³⁵

Sobre esse aspecto, os diálogos compositivos entre *Arrufos* e inúmeros outros trabalhos contemporâneos à obra demonstram a preponderância da tradicional representação do cotidiano burguês em solo europeu. A incorporação destes novos temas seria elucidativa da adesão de Belmiro de Almeida ao novo.

Por último, serão apresentadas algumas imagens cujas composições estabeleçam diálogo notável com *Arrufos* para além da questão temática em si. Para tanto, possui fundamental relevância a obra de Henri Gervex, intitulada *Retour du Bal*, datada de 1879 e que teria fornecido inspiração para que o artista brasileiro produzisse sua mais conhecida obra.

¹³⁴ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida: 1858-1935**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1984.

¹³⁵ Idem.

3.1 Os periódicos e a construção da imagem do artista (1883-1886)

Encontramos na imprensa notas esparsas, mas elucidativas sobre a trajetória artística de Belmiro de Almeida. Em nota¹³⁶ do dia 31 de agosto de 1883, o articulista Aluizio Azevedo¹³⁷ (1857-1913) comemoraria o pedido de pensão encaminhado por Belmiro “à assembléa de sua provincia” (Minas Gerais). Belmiro pleiteava, através do pedido de pensão ao governo, os subsídios necessários para complementação de seus estudos de pintura de história na Europa. Azevedo não poupou elogios ao artista entre os quais “o sympathico e talentoso Belmiro”, “já tão popular e conhecido [...]”. Tal popularidade mencionada pelo jornalista resultava da já significativa produção de Belmiro como caricaturista.¹³⁸

Também caricaturista, Aluizio Azevedo percebeu em seu contemporâneo o grande potencial a ser dilapidado em prol das artes plásticas brasileiras. Ao referir-se à geração contemporânea a Belmiro de Almeida, que era também sua geração já que ambos possuíam praticamente a mesma idade, o articulista diria:

“ [...] nem sei como, no meio de tanta indiferença pelas artes, no meio de **uma geração de alfazema, que se alimenta dos restos dos banquetes imperiaes**; uma geração magra, biblosa; discrente, **sustentada dos sobejos de uma côrte de papelão**; não sei como o Belmiro conserva no seu coração de artista todos os sonhos, todas as aspirações do talento.”¹³⁹

Percebemos em vários trechos da apreciação de Azevedo a relevância atribuída ao estudo nas academias europeias, superestimado pela crítica de arte/imprensa brasileira. Tal valorização torna compreensíveis os inúmeros esforços que os artistas brasileiros empreendiam a fim de obterem a complementação dos estudos na Europa. Em determinado momento de sua apreciação, o articulista estabelece uma analogia entre os artistas de talento com as “plantas delicadas” que necessitavam de “luz e trato”. Em

¹³⁶ **Gazeta de Notícias**, 31 de agosto de 1883.

¹³⁷ Irmão do dramaturgo Arthur Azevedo, Aluizio era, além de jornalista, também contista, romancista, caricaturista, desenhava com habilidade e atuava como discreto pintor. Logo, sua atuação como “crítico de arte” resultava de seu trânsito com o mundo das artes e da literatura.

¹³⁸ SOUSA, Gilda de Melo. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

¹³⁹ **Gazeta de Notícias**, 31 de agosto de 1883.

sua fala, as “plantas delicadas” representavam simbolicamente os artistas brasileiros cujos talentos careciam do necessário aperfeiçoamento. A “luz e o trato” eram os elementos necessários ao “bom desenvolvimento da planta”, mas que seriam obtidos apenas por meio dos estudos nas instituições do *velho mundo*. Caso tais artistas permanecessem no Brasil “de [plantas] perfumadas” tornarim-se “ruins e venenosas”. Consequentemente, esse seria o destino de Belmiro se no país permanecesse; “ao contrário de uma gloria representava nada menos que um perigo”.¹⁴⁰

Sobre esse aspecto a obra literária produzida por Gonzaga Duque - *Mocidade Morta* (1899) a despeito de seu caráter literário, mas devido à significativa similaridade com o contexto sócio-histórico em que foi produzida, permite-nos apreender o teor conflituoso que pairava no ambiente artístico carioca das últimas décadas do século XIX¹⁴¹. Na obra de Duque, o aspecto quase maniqueísta que opunha acadêmicos e modernos permite-nos dimensionar a conotação negativa com que eram percebidos os artistas marginais, boêmios e assíduos frequentadores da Rua do Ouvidor. Eram observados com desconfiança não apenas entre seus pares - os artistas sob o mecenato imperial, mas principalmente pela imprensa da época.

Reconhecidamente boêmio, afeito aos cafés da Rua do Ouvidor e às conversas tardias regadas a café e charutos, o tipo de “perigo” representado por Belmiro e seus companheiros era o risco da perturbação à ordem, da insubmissão desses artistas marginais à tradição vigente. Em tom apelativo, Aluizio Azevedo diz: “Mas estamos convencidos de que a assembléa provincial de Minas pensa justamente dessa forma e procede de modo que d’aqui três ou quatro annos, o Brazil tenha mais um vulto que o denuncie ao velho mundo civilizado[...]”. O período delimitado pelo articulista corresponde exatamente à distância que separa esse fato - ocorrido em 1883, da exposição de *Arrufos* em 1887.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Apesar de literário, o texto produzido por Gonzaga Duque ecoa grande parte de suas apreciações críticas em que fica evidente o sentimento de descontentamento do autor com a tradição propalada pela Academia Imperial de Belas Artes. Sabemos que uma obra literária nem sempre estará vinculada a uma questão real de seu contexto sócio-histórico, mas especificamente em *Mocidade Morta* o aspecto de insatisfação com a tradição acadêmica, elemento recorrente ao longo do texto, é respaldado pela trajetória intelectual e profissional de Gonzaga Duque, permitindo-nos concluir a efetiva analogia entre a obra, a vivência de Duque e seu contexto.

Nesse mesmo ano, em 10 de outubro de 1883¹⁴², o periódico já mencionado reitera a notícia sobre a obra *Naufragio do Mont-Serrat*, então exposta na “sala das missões da assembléa provincial de Minas”. Segundo o crítico, a obra apresentada era “digna de toda atenção” e muito recomendava seu autor¹⁴³. Apesar de toda divulgação na imprensa a obra de Belmiro não foi adquirida pela província de Minas o que, entretanto, não impediu o artista de partir para a Europa. Com a ajuda de amigos o pintor concretizaria seu desejo, mas sua permanência no Velho Mundo seria breve nessa primeira vez.

No ano de 1884, a “Gazeta de Notícias” apresenta duas notas sobre o artista mineiro. A primeira delas anuncia em 15 de abril de 1884¹⁴⁴ a viagem de Belmiro de Almeida para a Europa. Em ocasião posterior o periódico trata da exposição de três quadros do artista, que naquele momento encontrava-se em Paris¹⁴⁵. Acompanhando a datação do jornal “Gazeta de Noticias”, Belmiro retornaria ao Brasil em 13 de maio de 1885. Em nota do dia posterior circulou a notícia que o artista teria retornado “hontem”, “a bordo do vapor francez Ville de Maceió”¹⁴⁶.

Belmiro de Almeida voltaria a figurar na imprensa em edição de 24 de outubro de 1885¹⁴⁷, no periódico “A Semana”. O motivo da nota era um desenho de Gonçalves Dias, realizado pelo artista para compor a capa da publicação. No mesmo periódico, em 07 de novembro¹⁴⁸, anuncia-se a entrega de um retrato de Rodolpho Bernardelli, executado por Belmiro de Almeida. Belmiro, tendo retornado da Europa, trabalhava fervorosamente. Como visto no primeiro capítulo, desenvolveu-se entre Belmiro de Almeida e Rodolpho Bernardelli tão intensa amizade que esse último teria custeado, junto a outros amigos, a estadia de Belmiro na Europa por cinco anos, contados a partir de 1888.

¹⁴² **Gazeta de Noticias**, 10 de outubro de 1883.

¹⁴³ **Gazeta de Noticias**, 10 de outubro de 1883.

¹⁴⁴ **Gazeta de Noticias**, 15 de abril de 1884.

¹⁴⁵ **Gazeta de Noticias**, 23 de setembro de 1884.

¹⁴⁶ **Gazeta de Noticias**, 14 de maio de 1885.

¹⁴⁷ **A Semana**, 24 de outubro de 1885.

¹⁴⁸ **A Semana**, 07 de novembro de 1885.

Em 14 de novembro de 1885 anuncia-se que na próxima edição do periódico seria publicado o esperado desenho de Rodolpho Bernardelli, realizado por Belmiro de Almeida. O desenho “à penna” seria acompanhado de curta apreciação crítica, porém necessária, já que o público não estaria acostumado “ao processo original do modernismo, porque trabalha o nosso distinto collaborador, depois dos seus estudos em Pariz.” Em linhas gerais, as lições tomadas na Europa eram suficientemente inovadoras, fazendo-se necessária, então, uma intervenção literária que tornasse aceitável o modo como o desenho havia sido realizado.

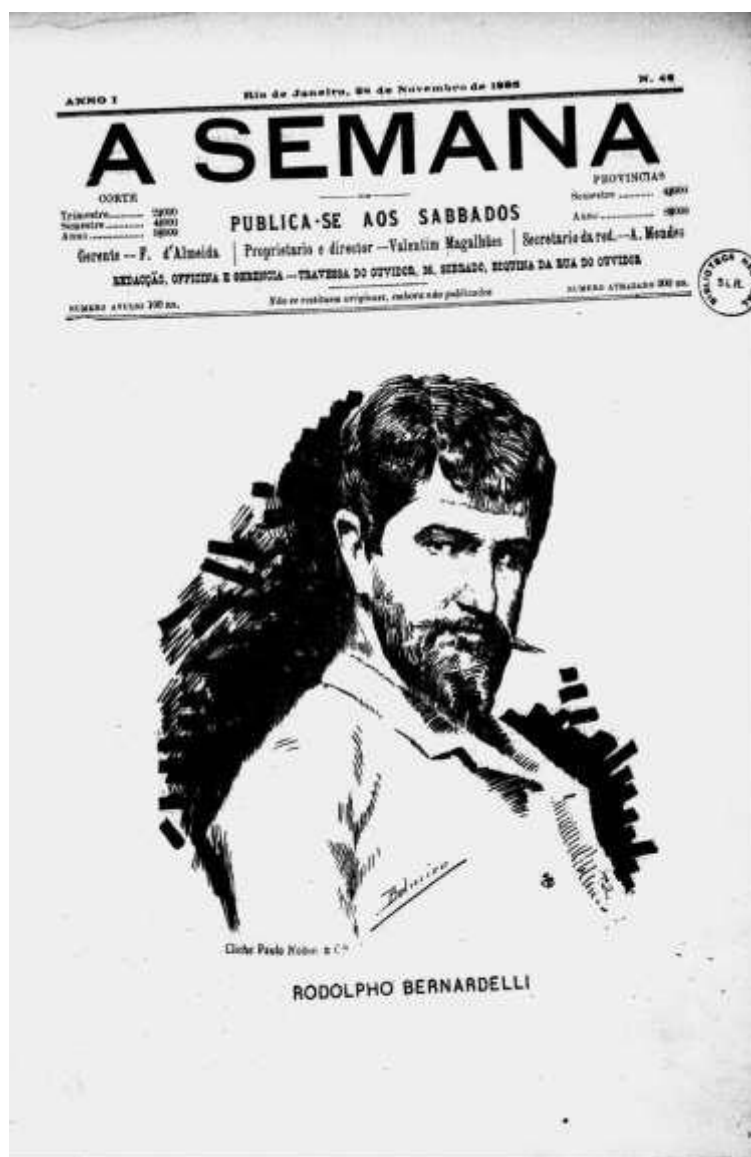


IMAGEM 07: *A Semana*, 27 de novembro de 1885.

O artigo do periódico “A Semana”¹⁴⁹, datada de 27 de novembro de 1885, que acompanha o desenho realizado por Belmiro de Almeida cujo personagem era Rodolpho Bernardelli, buscava destacar o talento e as qualidades do artista que raramente seriam encontradas nos alunos da “nossa pobre Academia de Bellas-Artes”, segundo o articulista. Continua:

“À primeira vista, este novo trabalho de Belmiro de Almeida pôde parecer incompleto e mesmo mal acabado.

Isto resulta da maneira de ver. **Em geral o nosso publico não sabe ver uma obra de arte, desde que ella não tenha o cunho de vulgaridade**, desde que na sua execução o artista se haja rebellado contra os processos consagrados pela rotina e pela defficiencia de espírito creador e innovador que tão notavelmente distingue os nossos artistas. **Havendo um pouco de novidade em um quadro**, desde que o artista procure ser original, ou procure apenas seguir uma corrente nova de idéas ou de sugestões artisticas, desde que elle possua uma estranha nota individual, que separa os seus trabalhos do estalão comum a todos os outros emanados dos procesos officiaes e academicos, **o publico perturba-se**, espanta-se, não comprehende, e induz, sem mais demora de exame, que a obra é má.

A nossa critica artística não tem dirigido para este importante ponto as suas vistas, que, valha a verdade, são bastante curtas: divagando pelas simples, apreciações abstractas, elogia a torto e a direito, quando lhe aparece, e lá uma vez ou outra deprime tambem obras dignas de animação.

Num paiz cujo ambiente artistico é quase inteiramente nullo, o povo não tem onde educar o seu gosto, e compraz-se com detestáveis oleographias para a satisfação do seu ideal de pintura. **E necessário, pois, que a critica**, quando aventar o estudo, embora rápido, de um trabalho d’arte, ensine, ainda que disfarçadamente, a ver esse trabalho; **procure apanhar as bellezas que devem escapar á incompetencia do espectador vulgar e as faça resaltar com a possivel evidencia**, tentando convencer o leitor de que são boas e apreciaveis qualidades aquillo que elle julgou defeitos. (Grifos nossos)

Dois aspectos são relevantes e devem ser destacados na nota: o primeiro deles, já discutido, é a resistência do público diante da inovação artística. O segundo aspecto é o

¹⁴⁹ A Semana, 27 de novembro de 1885.

caráter pedagógico que o articulista atribui às apreciações críticas. Segundo o articulista, o crítico deveria induzir o leitor na compreensão da obra, ressaltando seus elementos positivos para que o público, sem muitas alternativas para educar seu gosto, o pudesse fazer através dos ensinamentos implícitos, emitidos nas notas de arte.

Com o prosseguimento da apreciação, percebemos que o articulista busca frisar aspectos no desenho de Belmiro que o filiassem às características do impressionismo:

“ali não há contornos feito a linhas puras [...] O busto destaca-se poderosamente da sombra [...] as meias tintas são apenas indicadas a traços rápidos e o tom branco do busto contrasta com o carregado enérgico do fundo [...] Este [...] podemos assegurar sem o mínimo receio que é um trabalho que faz honra ao auctor pela novidade da maneira e pela largueza da execução.”

Tal apreciação sugere-nos que se *Arrufos* consistiu numa ruptura apenas temática, não o fora por desconhecimento técnico de seu artista sobre as transformações estéticas em curso na Europa. Conjecturamos que a opção pela ruptura já significativa, mas apenas temática, tenha sido definida pelo reconhecimento do artista sobre as limitações do cenário artístico brasileiro, pois em 1885 seus desenhos já apresentavam sinais de sua capacidade em inovar também em termos técnicos.

A imprensa voltaria a divulgar notas sobre Belmiro no ano posterior. Em edição de abril, o periódico “A Semana”¹⁵⁰ chamaria a atenção do leitor para a publicação de um retrato de Rodolpho Bernardelli no periódico “A Ilustração”. Acreditamos que seja o mesmo desenho ao qual o primeiro periódico deu capa no ano anterior, entretanto, não o encontramos entre os desenhos exibidos nas edições de “A Ilustração” daquele ano. Segundo a edição, o desenho executado “com extrema felicidade por Belmiro de Almeida” seria acompanhado ainda por extenso artigo de Gonzaga-Duque. Esse espaço, obtido pelo ainda principiante crítico, foi garantido por intermédio de Belmiro de Almeida junto ao diretor de “A Ilustração”, Mariano Pina, como atesta a correspondência enviada pelo artista ao diretor português.¹⁵¹

¹⁵⁰ A *Semana*, 24 de abril de 1886.

¹⁵¹ VIEIRA, Samuel Mendes. *À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação de mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. 2014.

Nos mês seguinte, outra nota também publicada pelo periódico “A Semana”¹⁵² ressalta a produção de uma ilustração de Victor Hugo, realizada por Belmiro de Almeida. Destaca-se que o artista era “um dos mais esperançosos dos nossos jovens pintores.” Assim o periódico “Diario de Noticias”¹⁵³ também o fez ao tratar de um quadro feito a óleo – caricatura de conhecido vendedor de bilhetes-, por Belmiro de Almeida. Destacando que, a despeito do personagem ter sido caricaturado inúmeras vezes por amadores e artista, “nunca [fora] tão bem feito como acaba de fazel-o este nosso distincto artista, que de mais em mais accentua a sua individualidade n’este difficil ramo da pintura.” Belmiro foi além, ampliando significativamente sua participação em periódicos da época.

Em nota 26 de outubro¹⁵⁴ do mesmo ano, o jornal “A Semana” anunciava o surgimento de novo periódico humorístico e ilustrado – “Rataplan!”, em que Belmiro de Almeida colaboraria com seus desenhos. Também o “Diario de Noticias”, em 07 de novembro do mesmo ano¹⁵⁵, destacava a excelência do “novo collega illustrado ou novo illustrado collega” sem deixar de citar a atuação de Belmiro: “[o Rataplan] com sua parte artística confiada ao lápis caprichosamente endiabrado de Belmiro de Almeida”.

Outra nota sobre o “Rataplan!” foi publicada pelo jornal “A Semana” em novembro de 1886¹⁵⁶. Assim como nas edições anteriores, a atuação de Belmiro de Almeida, ilustrando o periódico, obteve destaque:

“Na primeira e na Supla pagina central estabelece o hábil caricaturista Belmiro de Almeida o programma da folha em espirituosas e bem desenhadas caricaturas [...] o texto é também todo ornado de caricaturas de Belmiro de Almeida, está muito leve e espirituoso.”

Finalmente, em 04 de dezembro de 1886¹⁵⁷, o mesmo jornal voltaria a abordar o periódico ilustrado “Rataplan!”, dando ênfase ao talento do pintor de *Arrufos*.

¹⁵² **A Semana**, 22 de maio de 1886.

¹⁵³ **Diario de Noticias**, 05 de Julho de 1888.

¹⁵⁴ **A Semana**, 26 de outubro de 1886.

¹⁵⁵ **Diario de Noticias**, 07 de novembro de 1886.

¹⁵⁶ **A Semana**, 13 de novembro de 1886.

¹⁵⁷ **A Semana**, 04 de dezembro de 1886.

“O Rataplam – n.4 Esplendido!!.. Agora se os nossos leitores querem rir, rir a bandeiras despregadas, é procurarem a pagina central e as demais que formam o texto, em que á chistosa prosa estão ligadas espirituosissimas caricaturas de Belmiro de Almeida.”

Em síntese, a despeito da recorrência de algumas apreciações que reforçavam o caráter boêmio de Belmiro de Almeida no início de sua carreira artística, prevaleceu nas notas de arte sobre esse artista a demonstração do reconhecimento sobre seu talento, esboçado primariamente na caricatura. Até a data de exposição de sua mais conhecida tela, *Arrufos*, pôde-se traçar a trajetória do artista através de sua colaboração na imprensa, bem como através das notas biográficas sobre sua atuação.

Nosso objetivo através deste subitem consistiu em demonstrar como as notas artísticas foram relevantes para a projeção de Belmiro de Almeida no cenário artístico nacional e como registraram a evolução do artista em termos técnicos ou profissionais. Percebemos através das notas o esforço em construir-se uma imagem do artista que, apesar das críticas superficiais à sua boemia, contribuiu significativamente para sua elevação como grande representante das artes plásticas brasileiras na década de 1880.

3.2 A formação e a atuação multifacetada de Belmiro de Almeida

Reis Junior configura-se como referência fundamental ao analisarmos a trajetória de Belmiro, pois, efetivamente, é o autor que se dedica a tal propósito de maneira mais abrangente. Segundo Reis Júnior, após a primeira viagem de Belmiro à Europa, o nomadismo seria parte de sua vida, não por motivos pessoais ou familiares, mas pela ambição do artista em extrapolar os limites do conservadorismo que pautava o ensino da principal instituição artística brasileira: A Academia Imperial de Belas Artes.

Apesar de ter escolhido a boemia como companheira de juventude, perambulando pelos cafés da Rua do Ouvidor, ao perceber as limitações do meio artístico carioca o artista resolveu embarcar rumo à Europa em busca das inovações que ambicionava, mas não encontrava no Brasil. Na capital francesa, diante dos círculos artísticos e intelectuais afinados com seu temperamento cosmopolita, o artista adaptou-se facilmente. Entretanto, a estadia naquele país era excessivamente dispendiosa o que o levou ao constante revezamento entre Brasil e França. No Rio, realizava algumas encomendas; na França, aprimorava a técnica.

A rápida passagem pela Europa entre os anos de 1883 e 84 é elucidativa dessa busca do artista pela renovação e aprimoramento, já que *Arrufos* é um desdobramento desse processo e denota a transformação e amadurecimento de Belmiro, segundo os periódicos da época¹⁵⁸ e a apreciação do renomado crítico, Gonzaga Duque¹⁵⁹. Estando em Paris, Belmiro de Almeida teria extrapolado os círculos oficiais de ensino – École de Beaux Arts e Academie Julien, deixando-se impregnar pelas ideias renovadoras em voga. Embebido de admiração, Reis Junior afirma:

“Não fora a viagem e Belmiro não teria tido o ‘desembaraço’ de atirar-se ao ‘modernismo’ e ‘abraçar, corajosamente o realismo com todas suas belezas e extravagâncias’. Sobretudo, não teria tido a ousadia, apesar de sua inata independência, de ‘romper com os precedentes’ e afrontar desabridamente as convenções acadêmicas aqui vigentes e uma sociedade cujo gosto estava viciado na fruição de uma pintura presa à representação dos alcunhados assuntos nobres, apresentando-lhe como obra de arte a singularidade de uma banal cena doméstica. Foi, positivamente, o rápido apanhado que a clarividência

¹⁵⁸ **Revista Illustrada**, 13 de agosto de 1887.

¹⁵⁹ GONZAGA DUQUE, Luiz. **A Arte Brasileira**. Mercado das Letras, 1995.

do seu espírito fez do movimento realista com que se defrontou em Paris, sustentado por Zola, Flaubert e os Goncourt em literatura, e já praticado em pintura por Manet e Degas, que o motivou a realizar “*Arrufos*”.”

Como dito anteriormente, a ampla repercussão de *Arrufos*, o expressivo número de visitantes, bem como a presença de figuras ilustres como a Princesa Isabel teriam encorajado Belmiro a oferecer a obra à Academia Imperial de Belas Artes. Apesar do parecer favorável à compra pela instituição, a conclusão do negócio foi protelada durante longo tempo.

Além disso, o prêmio de viagem do ano de 1887, ao qual Belmiro concorrera, também foi adiado tornando ainda mais frustrada a expectativa do artista de retornar à Europa. O artista ansiava o prêmio de viagem ou, ao menos a receita obtida com a venda de *Arrufos*, para concretizar seu objetivo. Sensibilizados com seu empenho, colegas e amigos encabeçados por Rodolfo Bernardelli mobilizaram-se na arrecadação da quantia necessária para que Belmiro pudesse custear sua estadia no exterior. Belmiro recebera a notícia do “financiamento” já em solo francês.

Com pensão equivalente a cinco libras esterlinas mensais durante o período de cinco anos, Belmiro poderia permanecer na Europa por mais tempo e assimilar a transformação estética, filosófica e técnica que se promoveu naquele continente entre 1860 e 1890. A estadia na Itália culminaria na absorção de novos conceitos: Belmiro incorporaria a técnica pontilhista tendo como trabalho pioneiro a obra intitulada *Efeitos de Sol*, executada na Itália e datada de 1892.

Apesar da inovação técnica, as novas obras não agradaram ao meio artístico brasileiro. A despeito da mudança no regime político, o meio permanecia praticamente o mesmo, a mentalidade aburguesada ainda era a norma da sociedade carioca. De acordo com Reis Júnior, mesmo os críticos mais ambiciosos, como Gonzaga Duque e Ângelo Agostini calaram-se diante da expressiva transformação técnica de Belmiro.

Como conjectura o próprio autor, as inovações que os afamados críticos reivindicavam para o meio artístico carioca não se estendiam a uma ruptura tão significativa como era a transformação técnica. Desse modo, sem encontrar apoio nesse meio, Belmiro não conseguiu abandonar definitivamente os trabalhos acadêmicos, pois junto à sua colaboração na imprensa, eram os únicos capazes de garantirem-lhe a sobrevivência.

A adaptação de Belmiro ao contexto brasileiro seria, então, mais uma necessidade do que efetiva afinidade com os princípios que norteavam a arte acadêmica. Sob um viés bastante romanceado, Reis Júnior considera a atuação do artista no ensino das artes plásticas brasileiras também como uma tentativa de alterar o estado dessa, já que o meio artístico nacional não estava preparado para as inovações já em voga na Europa:

“Interpretação pessoal, visão original, qualidades imanentes ao nosso pintor, aliadas à sua constante sede de atualização, motivaram o curioso e incoerente relacionamento que manteve, ao longo dos anos, com a orientação conservadora do ensino de belas artes no Rio de Janeiro. Embora desde cedo com ela não se afinasse, com ela não rompeu, talvez na esperança de que, para o bem da nossa cultura, ela viesse com o tempo a modificar-se... Por isso não cortou os vínculos com a Escola de Belas Artes, mas também por não ignorar que as premiações oficiais e o título de professor eram garantia de status prestigioso na sociedade da época.”

Entretanto, pairava em sua relação com a Escola de Belas Artes certa dicotomia. Em 1913 Belmiro foi indicado para atuar como membro do júri de pintura, arquitetura e artes aplicadas da Exposição Geral. Em 1916, tornou-se membro do Conselho Superior de Belas Artes, mas no mesmo ano foi considerado inapto para o concurso de professor de pintura. Sobre esse aspecto, Reis Junior considera a resistência da Escola Nacional em incorporá-lo definitivamente ao magistério como consequência do temor diante da inquietude e do desejo de renovação, elementos que ameaçavam o ensino ortodoxo empreendido pela instituição. Logo, Belmiro não conseguiria alterar o ensino artístico na instituição já que o exercício do magistério era-lhe concedido por curtos períodos e interinamente, concomitantemente era difícil para a instituição abster-se do reconhecimento sobre as qualidades artísticas do pintor.

Em suma, percebe-se que a trajetória de Belmiro de Almeida é marcada pela heterogeneidade tanto no que diz respeito à multiplicidade dos gêneros em que produziu – caricaturas, pinturas, escultura; quanto sobre as técnicas que empregou para a realização desses trabalhos. É factível, porém, que Belmiro era um artista irreverente, destemido no que dizia respeito à mudança e recepção ao novo. A boemia, tão insistentemente sublinhada por diversos autores, é aspecto irrelevante quando se tem

conhecimento do contínuo esforço do artista em superar-se. Sendo assim, a inovação que promove ao conceber *Arrufos* torna-se perfeitamente compreensível, pois apenas um indivíduo ávido pela inovação seria capaz de escandalizar, ainda que sutilmente, o meio artístico em que vivia.

3.3 A composição e a tradição: os diálogos com a pintura de gênero europeia – o cotidiano burguês em cena



IMAGEM 08: *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887. Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

“É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, no encanto desse interior à bric-a-brac, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu cômodo em um fauteuil de estofó sulferino, soprando o fumo do seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. **Da esposa, debruçada sobre o divã, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo. [...] Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este. [...] O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desideratum das sociedades**

modernas e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições – a família. É desta arte que o povo necessita, porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das desilusões cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. É da arte que a Inglaterra, melhor do que qualquer das atuais nações artistas, empreende e pratica pelo gênio de Millais; e Stone de Walker e Wells, que nós, os filhos de hoje, os trabalhadores de paz e da reconstrução social, precisamos.”¹⁶⁰ (Grifos nossos)

Durante todo o século XIX a França manteve-se como referência cultural e intelectual para os artistas e escritores brasileiros. A vinda da missão artística francesa - (1816), que sedimenta as bases daquela que seria a principal instituição artística brasileira desse século, fez com que a França se configurasse como polo atrativo para os artistas brasileiros. Desse modo, compreender a produção artística brasileira Oitocentista requer, inexoravelmente, que lancemos nosso olhar sobre o continente europeu, em especial sobre os movimentos artísticos em curso na França.

Em termos culturais o século XIX testemunhou a ascensão e o declínio de inúmeras correntes estéticas: Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, Parnasianismo e Impressionismo. Interessa-nos particularmente as correntes Realista e Simbolista, já que Belmiro de Almeida teria, a princípio, se apropriado das influências do Realismo europeu. Já o Simbolismo interessa-nos em função da crítica pioneira de Gonzaga Duque – escritor filiado a essa estética, tornando compreensíveis os valores pelos quais advoga ao descrever *Arrufos*.

Analisando a obra de Charles Baudelaire intitulada “Sobre a modernidade”, percebemos o franco diálogo da apreciação de Gonzaga Duque com as premissas em voga no continente europeu. O primeiro desses aspectos é a ênfase que atribui à curiosidade do artista sobre o mundo que o cerca; o artista como um “gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente”¹⁶¹:

¹⁶⁰GONZAGA DUQUE, Luís. **A Arte brasileira**. Mercado de Letras, 1995.

¹⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Disponível em: <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/ baudelaire-c-sobre-a-modernidade.pdf>>. Acesso em 07/09/2015 às 23h22min.

“[...] As pequenas paisagens animadas, paisagens alegres, sítios encantadores em que a inteligência do imigrante levantou a choça e plantou de flores; os pequenos quadros de episódios domésticos; as crianças que brincam na relva viçosa dos jardins, os velhos enrugados que vêm ler os jornais à porta que abre para o pomar de laranjeiras em flor; as mocinhas rosadas que borrifam as violetas, a gravidade elegante da haus-frau que se ocupa nos afazeres da casa, a representação viva, tocante de impressão e de observação, **das cenas domésticas, de uma rusga**, da alegre chegada de um filho, da partida de um ente estimado; a leitura à noite em torno do lampião, na mesa redonda da sala de jantar; a merenda dos pequenitos, de olhos esgazeados e bocazinha faminta, sentados no regaço de suas mães que repassam a colher na tigela do caldo; toda essa infinita multidão de episódios e de cenas, são os assuntos que mais comovem, mais impressionam ao homem de hoje”¹⁶².

O trecho exposto acima destaca exatamente a relevância que os escritores da época conferiam aos aspectos da vida cotidiana. O artista moderno, segundo Baudelaire, seria um indivíduo cosmopolita; um dândi cujo caráter não se restringiria apenas ao cuidado com a indumentária, mas projetaria-se em sua atitude de “oposição e revolta”¹⁶³. Belmiro seria, então, a materialização do dândi. Um “homem do mundo”¹⁶⁴ capaz de extrapolar a formação conservadora que recebeu nas instituições oficiais brasileiras, como a Academia Imperial de Belas Artes, e evoluir tecnicamente de tal modo, que o próprio meio que o ovacionara anos antes como inovador não seria capaz de compreendê-lo.

Também o personagem masculino representado em *Arrufos*, cujo modelo teria sido o próprio Gonzaga Duque, seria um dândi - característica finamente ressaltada através da indumentária e gestual do personagem. De acordo com Baudelaire:

“É justamente essa leveza de atitudes, essa segurança nas maneiras, esse modo de vestir uma casaca, essas atitudes sempre calmas, mas revelando força, que nos fazem pensar, quando nosso olhar descobre

¹⁶² GONZAGA DUQUE, Luiz. **A Arte Brasileira**. Mercado das Letras: 1995.

¹⁶³ BAUDELAIRE, p.48.

¹⁶⁴ Idem.

um desses seres privilegiados em que o belo e o temível se confundem misteriosamente.”¹⁶⁵

Além dos símbolos inerentes a própria composição e que demarcam o lugar social do homem representado, Gonzaga Duque preocupou-se na apreciação que realiza sobre *Arrufos* em adjetivar positivamente o personagem para o qual teria servido de modelo, ressaltando: “E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto”. Complementaria Baudelaire:

“O tipo de beleza do dândi consiste, sobretudo, no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia – mas não quer – se propagar. É o que essas imagens expressam com perfeição.”¹⁶⁶

O potencial discursivo da apreciação de Gonzaga é amplo. Inúmeros outros aspectos podem ser explorados, mas já o fizemos no primeiro capítulo. Nosso objetivo ao comparar alguns últimos trechos do texto de Duque com o de Baudelaire consiste em demonstrar a afinação do articulista brasileiro aos preceitos das correntes estéticas francesas.

Não acreditamos que os aspectos destacados por Gonzaga Duque em sua apreciação o tenham sido alheatoriamente. Como escritor que procurava se estabelecer no cenário literário e crítico brasileiro, Gonzaga Duque buscava estabelecer diálogos muito próximos e reconhecíveis com os principais nomes das artes plásticas e literatura no continente europeu. Cabe aqui então uma conclusão parcial: o viés condutor da presente pesquisa consistiu na verificação da análise do discurso de Duque como interpretação uníssona sobre *Arrufos* e sua permanência nas abordagens contemporâneas sobre a obra.

Dentre os nossos objetivos, desejávamos verificar em que medida a apreciação de Gonzaga Duque era revisitada ou ainda problematizada. Percebemos que esse era um aspecto sobre o qual os inúmeros pesquisadores não se debruçaram efetivamente. Logo, tornou-se um dos pontos centrais deste trabalho compreender o discurso de Duque à luz de sua formação e atuação como crítico de arte. Concluímos, enfim, que a apreciação de Duque não se propõe a realizar uma análise cientificista da obra, algo que ocorria com

¹⁶⁵ BAUDELAIRE. Opus Cit. P.94

¹⁶⁶ Idem.

certa frequência em fins do século XIX. O objetivo desse autor consistiu em criar uma interpretação permeada por seus próprios valores e convicções, ou seja, não houve comprometimento com um viés cientificista, como ocorre, por exemplo, com a obra de Modesto Brocos, intitulada *A Redenção de Cã*.¹⁶⁷.

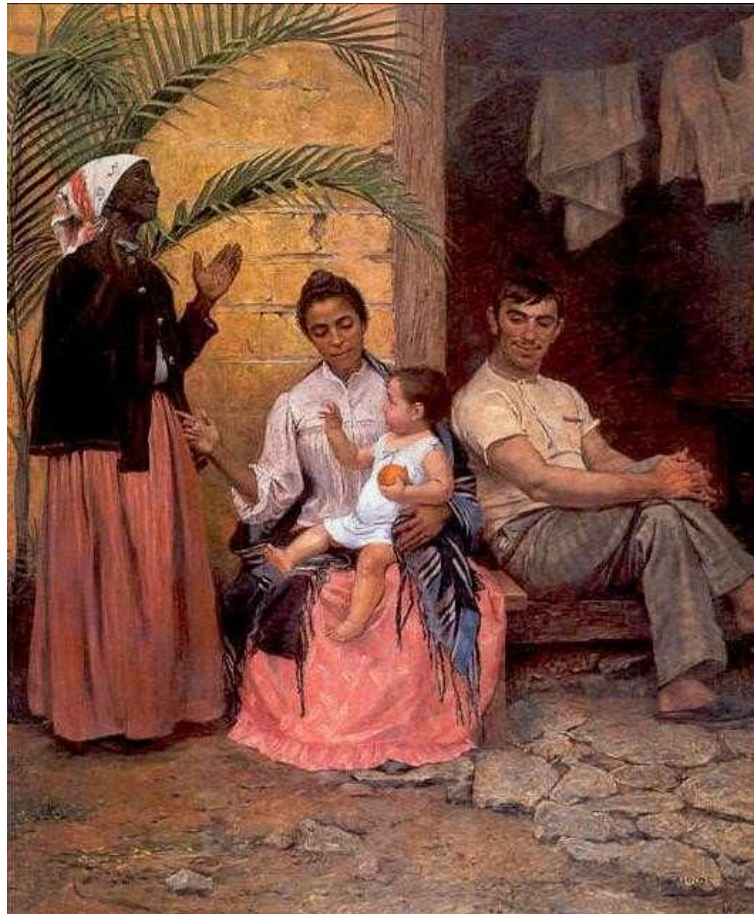


IMAGEM 09: *A Redenção de Cam*, Modesto Brocos. Óleo sobre tela, 199 x 166. Museu Nacional de Belas Artes.

Em suma, concluímos que a despeito da apreciação de Duque, fortemente romantizada e subjetiva, não há uma codependência entre essa e as premissas que nortearam a composição de *Arrufos* por Belmiro de Almeida, inspirada na corrente realista, fortemente manifestada em trabalhos artísticos franceses e ingleses do final do século XIX. A apreciação de Duque é, na realidade, uma livre interpretação realizada à luz de sua formação estética e intelectual e do dever pedagógico atribuído aos críticos de arte do período.

¹⁶⁷ LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. Dissertação de mestrado defendida pela faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e Antropologia Social, USP. 2013.

Reis Júnior afirma que Belmiro de Almeida optaria pelo repertório de emoções plásticas de Manet ou pelo realismo contundente de Degas. Não obstante, o diálogo mais notável dentre as obras produzidas por Belmiro de Almeida reside na comparação que pode ser estabelecida entre *Arrufos* e a obra *Retour du Bal*, de Henri Gervex, datada de 1879.

A obra *Retour du Bal*, exposta em 1879, seria uma “retomada” menos provocante que *Rolla*, ambas de Henri Gervex, essa última exposta em 1878. Segundo edição de coletâneas de obras de Henri Gervex, publicada pela Paris Musee e intitulada Henri Gervex: 1852-1929, a composição de *Retour du Bal* apresenta elementos que se repetem em *Rolla*.

A luminosidade que penetra o ambiente através da janela indica o retorno do casal para a residência já ao amanhecer. A cena de *Retour du Bal* representaria o momento posterior à chegada do casal em sua habitação. O homem de fraque está sentado sobre o canapé em posição frontal para o espectador. Em primeiro plano está sua companheira, trajando um elegante vestido de baile. Atirada sobre as almofadas do sofá, a jovem soluça com o rosto escondido entre seus braços. A mulher divide o primeiro plano com um ramalhete de flores jogado ao chão.



IMAGEM 10: *Retour du Bal*, Henri Gervex. Óleo sobre tela, 1879.

De acordo com a publicação, *Retour du Bal* era certamente menos chocante que *Rolla* – inspirada em um poema de Alfred Musset, poeta francês do século XIX. A obra escandalizou o meio artístico parisiense e foi recusada por ser considerada imoral pelo júri do Salão de 1878 por representar um nu vulgar e contemporâneo. Em *Rolla*, o homem próximo à janela está paralisado, tem o olhar vago e fixo; o mesmo olhar vago pode ser percebido no personagem masculino de *Retour du Bal*. Em *Rolla*, a jovem está adormecida, em *Retour du Bal* a jovem representada está em posição de abandono, estendida sobre o canapé.

Vê-se no primeiro plano de *Retour du Bal* uma natureza morta como chave de leitura que reforça a imagem da desavença conjugal, já que o buquê de flores está despetalado e jogado ao chão. Em *Rolla* é significativa a poltrona sobre a qual estão depositadas as roupas de ambos. Prevaecem em ambos os quadros certa obscuridade sobre o que teria ocorrido. Por que *Rolla* saltaria pela janela? Quem era a moça adormecida? Quem era a jovem que soluçava em *Retour du Bal*? Nas duas obras o semblante masculino convidava o espectador a testemunhar a cena.



IMAGEM 11: *Rolla*, Henri Gervex. Óleo sobre tela, 175 x 220 cm. 1878. Musée d'Orsay.



IMAGEM 12: *Retour du Bal*, Henri Gervex, 1879.

Tanto em *Rolla*, quanto em *Retour du Bal* Gervex faz uso da oposição entre a claridade do dia e a iluminação do abajur. A complexidade dos reflexos luminosos sobre o tecido do sofá tornou necessário que estudos isolados desse móvel fossem feitos.



IMAGEM 13: Estudo do canapé para *Retour du Bal* (01)



IMAGEM 14: Estudo do canapé para *Retour du Bal*. (02)

O panejamento do longo vestido drapeado da personagem de *Retour du Bal* fazem dessa obra uma composição ainda mais interessante, já que em seu estudo a personagem trajava um corset – indumentária menos complexa e muito mais íntima que o vestido decotado e de longa cauda reproduzidos na obra definitiva.

Segundo a publicação, todos os críticos concordavam em “ler” *Retour du Bal* como pequeno drama doméstico, uma cena de casal/família. “L’Illustration” publicaria um artigo com uma pequena sequência de três atos inspirados nessa obra. *Retour du Bal* possui outra versão e ambas apresentam, aproximadamente, o mesmo tamanho; uma delas encontra-se nos Estados Unidos e a outra na Bélgica.



IMAGEM 15: *Retour du Bal* (Versão), Henri Gervex. 1879: Óleo sobre tela, 151 x 201 cm.

Gervex tornou-se um pintor reconhecido pelo público - principalmente devido à repercussão de *Rolla*, e foi premiado nos Salões oficiais. Os preceitos da Academia teriam sido abandonados pelo artista, que optou por absorver do Impressionismo, especialmente de Degas e Manet, técnica e gosto pela modernidade.

O conhecimento da obra *Retour du Bal* por Belmiro de Almeida, a despeito de sua passagem pela França entre os anos de 1884 e 1885, teria ocorrido de forma indireta segundo afirma o pesquisador Arthur Valle em artigo já citado pelo presente trabalho – “On active reception and parody: Belmiro de Almeida’s “Arrufos” (Lover’s Quarrel)”¹⁶⁸. O periódico “A Ilustração”, que tinha como público leitor lusófonos em cidades como Rio de Janeiro e Lisboa, teria propiciado este primeiro contato entre artista e obra, em edição de 05 de maio de 1885.

¹⁶⁸ VALLE, Arthur. **On active reception and parody: Belmiro de Almeida’s “Arrufos” (Lover’s Quarrel)**. Disponível em: < <https://artintheperiphery.wordpress.com/2015/01/20/on-active-reception-and-parody-belmiro-de-almeidas-arrufos-lovers-quarrel/>>. Acesso em 27/07/2015 às 21h21.



IMAGEM 16: *A Ilustração*, 05 de maio de 1885.

Além da reprodução de *Retour du Bal*, uma apreciação também acompanha a imagem e oferece elementos interessantes de análise. Abaixo transcrevemos a apreciação emitida:

“A Volta do Baile

O Olhar do marido não é como o olhar parado e enigmático da sphinge, que nada diz, que nada revela, que nada explica. Aquelle negro olhar, triste e melancolico, que se fixa em nós para nos contar mudamente a historia da nuvem que acaba de ennegrecer o seu coração; aquelle olhar cheio de duvida e de sofrimento que nos pergunta <<serei trahido?>> - aquelle olhar encerra todo um drama conjugal... Depois, não há razão para duvidar do que se passou. Ella bem sabe que está cúmplice, e aquelle abandono do corpo, aquellas lagrimas, aquelle rosto que procura esconder-se e evitar a sua vergonha, tudo deixa advinhar que o marido a susprehenheu quando na febre e no delírio d’uma valsa ella aceitou com prazer a declaração d’amor do ousado D. Juan, o beijo dado furtivamente n’um recanto da *serre* por detraz d’um cacto real... E o que vae seguir?... Elle certamente que se não irá deitar. Sentado á banca do seu gabinete de trabalho vae escrever duas cartas a dois amigos, e amanhã ou depois, n’uma floresta, em frente d’aquelle que lhe roubou a felicidade conjugal, irá trocar duas balas. E depois? Depois?!... Talvez o

divorcio, talvez o convento, talvez o suicídio.... Aqui o quadro, o soberbo quadro de Gervex, um dos pintores modernos mais celebres e mais applaudidos, retoma o seu aspecto de misteriosa sphinge e o observador fica perplexo, indeciso, sem saber qual seja o terrível desfecho do drama a que assiste? E depois? Quem sabe? Talvez que nem o desfecho seja terrível, porque há lágrimas que tudo lavam e beijos que fazem esquecer todas as ofensas, que renegam todas as levandades, e que são a afirmação febril e sincera d'uma futura dedicação e d'um futuro amor – bem inabalável d'esta vez.”¹⁶⁹.

Sobre *Retour du Bal*, o escritor francês Émile Zola diria:

“Uma cena da vida mundana, com uma mulher soluçando em um canapé, enquanto o marido ou amante retirava nervosamente suas luvas; e havia nesse pequeno drama íntimo uma verdade de atitudes, um amor por nossa vida contemporânea que faziam desse quadro uma tentativa das mais interessantes”.¹⁷⁰

Efetivamente, ao compararmos *Retour du Bal* com *Rolla*, a primeira como obra menos chocante que a última, deve-se também considerar sua conotação polêmica, tendo em vista o momento histórico em que a obra está inserida: o Realismo ganhava força tanto na Europa, quanto no Brasil. Desse modo, tais apreciações mostram-se interessantes na medida em que sugerem a temática do adultério e do ainda mais polêmico adultério feminino, na esteira dos temas realistas e do primeiro romance nesse estilo: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert¹⁷¹, publicado em 1857. São interessantes, pois demarcam a emergência de uma nova perspectiva de análise em que a vida cotidiana adquire centralidade e que o moralismo disseminava-se por diversos meios: pela literatura e também pelas artes plásticas.

Desse modo, tendo Belmiro de Almeida entrado em contato com a edição de “A Ilustração” e, possivelmente, tendo conhecimento do texto de Émile Zola, torna-se conjecturável que a dubiedade interpretativa causada pela obra de Gervex tenha

¹⁶⁹ **A Ilustração**. 05 de maio de 1885.

¹⁷⁰ ZOLA, Émile. Apud: SANTOS, Antônio Carlos. **Belmiro de Almeida e o realismo: da glosa ao encanto da proximidade**. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/147/161. Acesso em 28/07/2016.

¹⁷¹ FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. L & PM: 2003.

encorajado o artista brasileiro a apropriar-se da cena, imprimindo-lhe novos elementos, afinados em grande medida ao discurso cientificista em voga na sociedade brasileira da época. Em suma, o burburinho que *Arrufos* causara no meio artístico brasileiro pode ter sido calculado por Belmiro de Almeida, que teve como parâmetro a ampla repercussão de *Retour du Bal*. Passemos então às similaridades e dessemelhanças entre *Retour du Bal* e *Arrufos*.



IMAGEM 17: *Retour du Bal*, Henri Gervex, 1879.



IMAGEM 18: *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887.

Ao longo do século XIX o ato de decorar passa a ser percebido como processo de significação. A decoração passou a ser concebida como elemento complementar à caracterização da personalidade dos indivíduos que residiam na habitação¹⁷². Desse modo, ao analisarmos uma obra ambientada em um interior doméstico a decoração também deve ser compreendida como um personagem dentro da cena, ou seja, a decoração também deve ser considerada em sua potencialidade narrativa. A casa tornou-se o espaço da aparência burguesa e os móveis multiplicaram-se. A decoração da casa denunciava não apenas elementos da personalidade, mas também do gosto e da classe social na qual os indivíduos estavam inseridos.

Em *Retour du Bal* o ambiente finamente decorado não deixa dúvidas quanto ao caráter burguês de seus moradores. Há na obra uma profusão de tecidos, porém a harmonia com que foram representados os difere de *Arrufos*. Em *Retour du Bal*, uma espécie de persiana de tecido branco frisado está suspensa sobre a janela; um acortinado vermelho, de tecido mais robusto, contrasta com o estofado acinzentado do elegante

¹⁷² MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2011.

canapé que ocupa grande parte da tela. Sobre a porta de entrada da habitação também pende uma cortina de tecido brilhante.

O chão é todo coberto por um tapete vermelho vivo. Apesar do mobiliário finamente ornado, o ambiente não apresenta excessos. Sobre a pequena mesa, um abajur ilumina a sala concomitantemente à luz que adentra o local pela janela. Esse artifício utilizado pelo artista transmite ao espectador que o casal chegara à residência já ao amanhecer. A almofada azul, bem como o canapé e a cortina demonstram a maestria do artista ao representar os efeitos de luz sobre os tecidos.

Em *Arrufos* a decoração contribui de modo mais efetivo e explícito para a caracterização da personalidade de seus personagens. Belmiro de Almeida constitui topografias distintas, apropriando-nos da expressão utilizada por Lúcia Siqueira de Oliveira¹⁷³, para descrever os tipos feminino e masculino. De fato, podemos afirmar que os personagens de Belmiro de Almeida são “personagens tipo”¹⁷⁴.

À direita o espectador depara-se com a verticalidade figurativa: o homem, em posição mais elevada em relação ao outro hemisfério da obra, tem como cenário de fundo a retidão das listras do papel de parede em tons esmaecidos. Tais listras dialogam com a sobriedade de sua roupa escura – colete e paletó em tons enegrecidos e calça acinzentada. Sob o paletó, a gravata vermelha¹⁷⁵ é adornada com uma abotoadura – símbolo de elegância e acuro no vestir. Mesmo o panejamento que recobre o mocho e coexiste com o homem naquele hemisfério da obra reforça o caráter firme desse personagem, pois a cor do tecido é sóbria.

Atrás do personagem masculino percebemos uma mesa sobre a qual está depositado um abajur, aqui apagado. Em *Retour du Bal* o abajur aceso indicava que a chegada do casal à habitação ocorrera ao amanhecer; já em *Arrufos* a luz apagada do abajur, bem como o chapéu feminino depositado sobre o mocho em primeiro plano, indicam que a cena teria ocorrido durante o dia. O abano de motivo oriental demarca a modernidade e o bom gosto feminino, bem como, em termos compositivos, contribui na formação de uma grande diagonal com o corpo da mulher e a cauda do vestido,

¹⁷³OLIVEIRA, Lúcia Teixeira de Siqueira e. **Arrufos na memória**. Revista da ANPOLL, número 02, 1996. P.95-108.

¹⁷⁴ São personagens que representam as qualidades e defeitos de uma classe social/ profissão. Estão quase sempre acompanhados de elementos que ajudem a caracterizá-lo tornando mais explícitos os defeitos que são criticados.

¹⁷⁵ **Diário Ilustrado**, 30 de agosto de 1887.

orientando o olhar do espectador para o foco principal da tela: a dramaticidade concentrada no gestual da jovem dama.

O hemisfério esquerdo de *Arrufos* é dominado pela horizontalidade do corpo feminino, em posição de inferioridade quando comparado à verticalidade masculina: jogada ao chão a mulher debruça-se sobre o divã. Já o homem, em posição de altivez, está rigidamente sentado. Há uma profusão de tecidos que atravessam a imagem: um deles decai da parede e prolonga-se pelo divã; uma das almofadas, ambas de tonalidade marrom, está em desalinho e é recoberta por um tecido de coloração acastanhada. Em síntese, os tons que predominam na ambientação feminina são quentes, o que, segundo a psicologia das cores, remete ao estímulo e à sensação de excitação, podendo culminar em acessos de fúria. Logo, a cor em diálogo com a gestualidade feminil enfatiza o desequilíbrio emocional naquele polo da obra.

A mesma polarização não percebemos em *Retour du Bal*. O longo e alvo vestido da personagem torna quase indistinto o limiar entre o tecido de seu traje e o estofo do canapé. Nessa obra também percebemos a formação de uma diagonal pelo corpo feminino, entretanto, não houve esforço do artista, tal como acontece em *Arrufos*, em fazer distinções explícitas entre os sexos em analogia com o ambiente circundante. Não há um ponto central de luz, como acontece com a personagem em *Arrufos*.

Como em *Arrufos*, as flores despetaladas dão a tônica da violência com que foram arremessadas e reforçam a perspectiva da emotividade e descontrole femininos. Em *Arrufos*, porém, a presença de uma única flor, em oposição ao buquê de *Retour du Bal*, atua como metáfora: a rosa como representação da mulher, naquele momento destruída, despetalada.

Em *Retour du Bal* a luminosidade é difusa, tornando difícil, de certa maneira, definir o elemento central do quadro. O que se percebe é a indução de uma leitura coesa, já que mesmo estando recuado na imagem, homem e mulher complementam-se na obra. As diagonais formadas pelo corpo feminino – debruçado sobre a almofada e reclinado no canapé, e pela cabeça masculina culminam num mesmo ponto e tornam a imagem coesa. Além disso, a emotividade em *Retour du Bal* não é prerrogativa exclusivamente feminina: a raiva que permeia a retirada das luvas pelo homem quebra a expectativa de que o nervosismo acometesse apenas a mulher. Logo, não era a intenção do artista estabelecer tais distinções entre os sexos; interessava a temática em si: a desavença conjugal. Através da composição, Gervex impregna a obra de tensão sem reduzi-la à obviedade.

Já em *Arrufos*, percebemos que Belmiro foi além da mera reprodução ambientada de *Retour du Bal* ao incorporar em sua obra elementos que denotam afinidade com a corrente cientificista, em voga no Brasil das últimas décadas do XIX. Na obra do pintor brasileiro, a mulher atua como “foco” de luz direcionando o olhar do espectador, transformando-se no cerne do drama. Além disso, o gestual apelativo feminino – ao atirar-se, aparentemente aos prantos, sobre o divã, contrasta com a calma e indiferença do personagem masculino.

É nesse ponto que reside o teor possivelmente anedótico de *Arrufos*: ao apropriar-se de *Retour du Bal*, Belmiro de Almeida reduz a tensão presente na obra francesa a um mero arrufo. Por isso a necessidade dos personagens-tipo. Identificar o descontrole feminino ao desalinho do ambiente significava “metaforizar” a histeria e frivolidade femininas, torná-las facilmente reconhecíveis ao público.

Em contrapartida, identificar o homem à retidão e ao autocontrole significava afirmar sua racionalidade e, conseqüentemente, sua superioridade sobre o sexo feminino. O mais relevante, entretanto, é a mensagem final que a obra emite: a impulsividade feminina era “compensada” pelo autocontrole masculino. A serenidade no rosto do homem indicava que aquela era apenas mais uma rusga, um legítimo arrufo: “desentendimento passageiro entre pessoas que se querem bem”, não necessariamente significava uma ruptura definitiva ou algo mais grave.

Em suma, toda a tensão explorada por Gervex, cuja centralidade da obra, a despeito do título, reside no problema conjugal é dissolvida em Belmiro de Almeida. O artista brasileiro, efetivamente, empreende uma crítica à importante instituição burguesa – o casamento, mas imprimi-lhe um tom sarcástico que a impede de cair no convencionalismo, como afirma Gilda de Mello e Sousa¹⁷⁶. Aquele teria sido um dentre tantos outros arrufos que se passaram ou viriam, mas como afirma o próprio provérbio português: “arrufos de namorados são amores renovados”. A família [ou o casamento], como preconizava Gonzaga Duque, era a instituição que a tudo suportava e estava a salvo.

Para além dos diálogos mais imediatos, *Arrufos* refletia uma tendência europeia de representação do interior burguês, já solidificada no velho mundo. Em edição do

¹⁷⁶ SOUSA, Gilda de Melo. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

periódico “A Ilustração”¹⁷⁷, comemorativa do Salon francês de 1885, seria publicada pela primeira vez a reprodução da obra de Roger Jourdain, intitulada *Un Nuage, Uma Nuvem*. Em edição de 20 de novembro de 1886, a obra voltaria a figurar em “A Ilustração” (IMAGEM 19).

A reprodução da obra de Jourdain foi acompanhada de curiosa nota explicativa. Uma nuvem repentina teria se instalado, obscurecendo o “céu” daquele casal. Questiona-se sobre o que teria provocado o desentendimento entre o casal provisoriamente desunido. Apesar de aparentemente fútil, segundo o articulista, essa “nuvem” teria efeitos desastrosos. O crítico descreve narrativamente a cena, assim como Gonzaga Duque faria ao analisar *Arrufos*. As lágrimas rolavam sobre o rosto feminino enquanto seus olhos observavam vagamente um objeto qualquer. O marido, à distância, mantinha uma postura indiferente; erguendo as cortinas para fitar o exterior; buscava dissimular o nervosismo que o invadira diante da primeira e inesperada crise no casamento.



IMAGEM 19: *Um Nuage*, Roger Jourdain,. Reprodução. A Ilustração, 20 de novembro de 1886.

¹⁷⁷ A Ilustração, 20 de maio de 1885.

Segundo edição de “A Ilustração” :

“- o marido, o implacável Sr. Marido, em vez de lhe constellar de beijos a fronte, em vez de lhe pedir perdão de joelhos, ali, sobre aquella mesma almofada onde repousam aquelles pesinhos... o cruel Sr. Marido, n'uma attitude indifferente, affasta a cortina para ver o que se passa na rua. Mais valia que o Sr. Visse o que se está passando por detraz do senhor, mais valia que o Sr. Se voltasse e fôsse o primeiro a avançar para a creaturinha que só espera por uma palavra, para lhe cair amorosamente nos braços!...”

Impossível não conjecturar a influência dessa obra, junto à já citada *Retour du Bal*, sobre a composição de *Arrufos*. Entre essa última e *Uma Nuvem* os diálogos são também notáveis apesar da composição significativamente distinta. A ambientação doméstica da cena, a temática da desavença afetiva, a indiferença masculina conjugada com a emotividade feminina estão presentes em ambas as obras. Reforça-se, então, a perspectiva da existência de uma tradição na representação dessas cenas.

O catálogo¹⁷⁸ do Salon de 1885 também apresenta breve descrição sobre a obra de Jourdain. Ao tratar das aparências superficialmente douradas e das realidades decepcionantes, o articulista dispara sobre a obra: “[*Uma Nuvem*] Com efeito, nos revela estas equivocadas desavenças que levam ao coração muito feliz tristezas amargas.” Outra obra interessante é publicada em edição de agosto de 1891 no periódico “A Ilustração”. A temática da obra dialoga diretamente com *Arrufos* de Belmiro de Almeida. A despeito de terem composições relativamente distintas, a obra do artista Karlovzky é traduzida para o português também como *Arrufos*.

¹⁷⁸ **Salon de 1885**. Disponível em: < http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080097345/1080097345_MA.PDF>. Acesso em 12/03/2016.



IMAGEM 20: *Arrufos*, Karlovzky. Reprodução. *A Ilustração*, agosto de 1891.

A mesma prostração feminina percebida nas obras destacadas anteriormente é também percebida aqui. Nessa obra, porém, há uma relativa abstração feminina enquanto o homem parece tentar convencer-lhe sobre algo. O magro cachorro parece fitar a posição de sua dona. Sob a mesa percebemos o que aparentemente denota ser uma carta. A afinidade com a tela de Belmiro de Almeida consiste basicamente na temática da desavença amorosa e no ambiente que se configura como pano de fundo: o interior doméstico burguês. Sobre a obra, o periódico apresenta uma breve apreciação crítica:

“Que commentario podemos fazer ao encantador e magistral quadro do Sr. Karlovzky, que o leitor já não tenha feito á simples vista?... Estas scenas intimas – scenas, é o verdadeiro termo – são conhecidas de todos ménages, mesmo os mais felizes... O céu nem sempre é azul. Dizem até que seria monótono. Algumas nuvens dão à paizagem o relevo que põe em valor os pontos mais interessantes. Também no ménage, nas uniões mais perfectas, alguns momentos de humor dão valor ás reconciliações e tornam mais doces as intimidades. Tal é sem duvida a idéa do quadro do Sr. Karlovzky; quanto á obra é simplesmente deliciosa. Toque fino, pintura delicada, espírito de observação, encanto de côr, - tudo possue esse quadro. Eis por que escolhemos este assumpto encantador para occupar o nosso lugar de

honra. Estamos certos de que a esta gravura sucederá o mesmo que tem sucedido a outras que a Ilustração tem publicado – irem adornar muita parede elegante.”

A apreciação metaforiza a desavença conjugal a partir da imagem da nuvem. Assim como a nuvem contribui para a quebra da monotonia do céu azul, também nos relacionamentos as tempestades serviriam para tornar ainda mais doces as intimidades. A valorização do assunto e a ênfase na destreza do pintor denotam que era tema recorrente no meio artístico o desejo pela renovação temática.

Outra obra contemporânea a *Arrufos* é *Après La Faute*, de Jean Beraud, produzida entre os anos de 1885 e 1890. A descrição que acompanha a obra no site da instituição a que pertence (The National Gallery) reforça seu tom moralizante. A impulsividade feminina atrelada às paixões que dominam esse sexo, segundo a concepção de sua época, tornou-se popular na França e também Inglaterra do século XIX.



IMAGEM 21: *Après la Faute* (After the Misdeed), Jean Beraud. 1885-1890. Óleo sobre tela, 38,1x46 cm. The National Gallery.

As similaridades compositivas entre *Arrufos* e *Après La Faute* são facilmente perceptíveis. Em ambas, a cena é ambientada no interior doméstico; a indumentária feminina torna presumível seu estrato social, a camada média burguesa. O gestual

dramático com que se atira sobre o sofá reitera a violência das paixões que regem o sexo feminino, corroborando o discurso enunciado pelas diversas correntes da época. O tom moralizante que circunda a obra refere-se aos riscos que ameaçavam as mulheres que se submetiam à violência das paixões. Em síntese, criou-se um *topos* compositivo que tornou a impulsividade e o desespero feminino característica mais destacada nas representações desse sexo.

Dez anos após *Arrufos*, o próprio Belmiro de Almeida produz na Europa uma obra cujo diálogo compositivo é também facilmente identificado. A tela *A Má Notícia*, produzida no ano de 1897, teria sido trazida de Paris e figurado no salão do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto nesse mesmo ano, tendo gozado de ótima repercussão.



IMAGEM 22: *A má notícia*, Belmiro de Almeida, 1897. Óleo sobre tela, 168 cm x 168 cm. Coleção Arquivo Público Mineiro.

Inspirada no mesmo realismo que orientou a produção de *Arrufos*, a obra elege como temática, segundo o próprio artista Belmiro de Almeida: “[...] a triste nova da

morte do ente querido. Atirada em desalinho sobre uma poltrona, tendo no chão a carta tarjada¹⁷⁹.” Percebe-se nessa obra a inspiração de *Arrufos*, pois que a mulher representada está atirada sobre uma poltrona e tem a cabeça pendente sobre uma das mãos. Todavia, apenas a tipologia feminina é aqui explorada já que em *Má Notícia* o assunto é outro: a morte de um ente.

A despeito de ser uma obra da transição do século XIX para o XX, a relevância de *Arrufos* para as artes plásticas brasileiras fez com que essa obra transitasse na imprensa em momentos distintos do século posterior. Após um hiato de mais de três décadas a edição de abril do periódico “*Ilustração Brasileira*”¹⁸⁰, ao publicar uma nota sobre as obras que compunham as galerias da Escola de Bellas Artes, cita a famosa obra de Belmiro. Segundo o articulista Adalberto Mattos¹⁸¹, os quadros de Belmiro de Almeida forneciam uma “nota agradável ao ambiente”; eram bem humorados e retratavam o “espírito folgazão, alegre, brincalhão, galofeiro”¹⁸² do artista.

Também ressalta que *Arrufos* era, sem qualquer dúvida, a melhor tela do artista. Elogia o aspecto comovente que a permeava, as conotações psicológicas atribuídas aos personagens – a dramaticidade reiterada pelo choro feminino versus indiferença do

¹⁷⁹ Estado de Minas, 06 de outubro de 1897. Belmiro de Almeida. Apud. VIVAS, Rodrigo. **O Olhar: do íntimo ao relacional**. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/5%20CC/Rodrigo%20Vivas.pdf>>. Acesso em 06/08/2016 às 16h46min.

¹⁸⁰ **Ilustração Brasileira**, abril de 1921.

Aproveitamos este espaço para agradecer ao colega de Laboratório (Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora), João Victor Brancato, que gentilmente nos informou sobre esta apreciação e nos cedeu o documento digitalizado para o desenvolvimento desta análise.

¹⁸¹ Nascido em Vassouras, Rio de Janeiro, a 13 de março de 1888, Adalberto Mattos era, segundo Carlos Rubens¹⁸¹, dos gravadores de medalhas mais conhecidos e de carreira mais esplendorosa, reconhecimento obtido, ainda segundo este autor, “à custa de tenacidade a competência”. Iniciou seus estudos artísticos na capital deste estado, e estudou com Stefano Cavallaro, Eugenio dos Santos e Sebastião Fernandes, no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1902, matriculou-se como aluno livre na Escola de Belas Artes, em 1905 passou a frequentar a classe de gravura de medalhas e pedras preciosas de Augusto Girardet e as aulas de modelo vivo de Zeferino da Costa.

O primeiro trabalho que teria apresentado foi o retrato de Olavo Bilac; em 1907 apresentou-se no Salão, obtendo como prêmio menção honrosa de 2º grau. No ano de 1908, conquistou menção honrosa de 1º grau e, no ano posterior, atingiu o prêmio de viagem à Europa. Em 1910, partiu para a Itália, montando ateliê em Florença junto ao escultor Moreira Junior. Frequentou a Escola de Belas Artes e, posteriormente, a Escola de Livre Nu de Mignone. No ano de 1911 expôs na Prometrice de Florença. Ao regressar ao Brasil, em 1912, expõe na Escola Nacional de Belas Artes.

Como ativo concorrente dos Salões, obteve a grande medalha de prata ainda em 1912. No ano seguinte, alcançou a pequena medalha de ouro; a grande medalha de ouro seria atingida no ano de 1926. Segundo Rubens, suas obras revelavam um artista de “subido mérito e fecundo”. Atuou como professor no Liceu de Artes e Ofícios, no Instituto Lafayette e na Escola Visconde de Cairu.

¹⁸² BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 8ª Edição. 1973.

homem que “fuma despreocupadamente”. Ao referir-se ao ambiente, faz menção ao luxo e ao conforto presentes na cena o que, segundo o crítico, era “bem diferente do que em geral se pinta por ali...”. Destaca, ainda, a solidez do desenho das figuras, o sentimento latente na obra e aquilo que denomina “psicologia dos personagens”. Em termos de crítica, a nota da “Ilustração Brasileira” é a única que se propõe a empreender uma análise da obra.

Em 28 de outubro de 1937 uma edição do periódico “O Malho”¹⁸³ publicaria uma coletânea de obras do século XIX sob o título “O culto dos grandes artistas”, com um breve comentário enaltecendo as obras apresentadas; *Arrufos* figura entre essas obras. Numa rápida passagem sobre a tela de Belmiro afirma-se: “Quantos outros fizeram telas mais lindas e melhores do que *Partida de Jacob*, de Amoêdo, e *Arrufos*, de Belmiro de Almeida?”



IMAGEM 23: Seção “O culto dos grandes artistas”. *O Malho*, 28 de outubro de 1937.

Também “O Malho”¹⁸⁴, em julho de 1945, voltaria a abordar a tela de Belmiro de Almeida. Dessa vez, porém, sem qualquer nota explicativa ou motivo circunstancial que justificasse a presença da obra no periódico. Houve apenas a reprodução de *Arrufos* ocupando uma página inteira do jornal.

¹⁸³ **O Malho**, 28 de outubro de 1937.

¹⁸⁴ **O Malho**, julho de 1945.

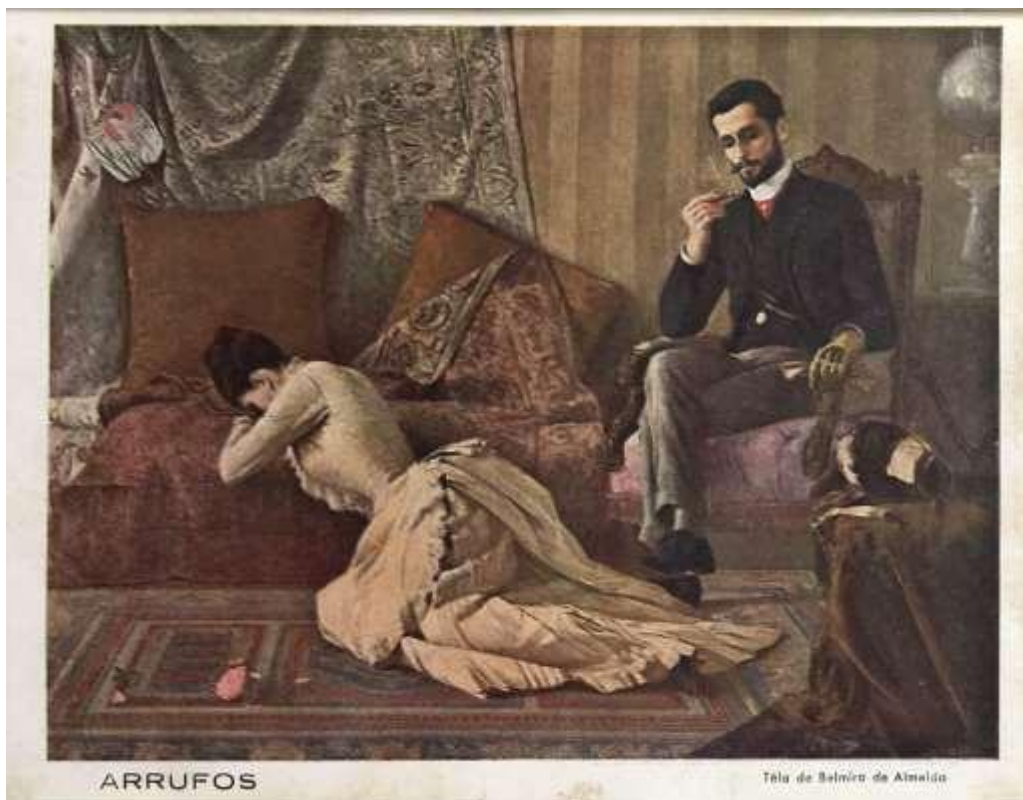


IMAGEM 24: *Arrufos*. Reprodução. *O Malho*, julho de 1945.

Em síntese, a inovação promovida por Belmiro de Almeida sobre as artes plásticas brasileiras a partir de *Arrufos* já estava consolidada na iconografia europeia. Os inúmeros diálogos possíveis entre *Arrufos* e outras telas produzidas no velho mundo reiteram que, de fato, o assunto não era novo. Ao contrário, o artista sabia que, produzindo a citada obra, inseria-se numa tradição já difundida entre os pintores ingleses e franceses desde meados do século XIX. Enquanto na Europa percebe-se um fundo moralizante bastante contundente, de liames pedagógicos, em algumas das obras apresentadas, Belmiro opta por compor uma cena cujo tema não escapa à difundida crise familiar, mas o faz *à brasileira*. Seu temperamento irônico impregna em *Arrufos* algo novo que dissolve o convencionalismo francês de *Retour du Bal* e transforma o drama da crise familiar em mera banalidade do cotidiano burguês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Belmiro de Almeida adquiriu notoriedade na imprensa através de sua atuação como caricaturista. Promissor nesse gênero, o artista construiu junto aos jornais uma imagem que o projetaria no cenário artístico carioca anos antes da exposição de sua mais conhecida obra, *Arrufos*. A acidez e o teor crítico que presidiram sua atuação como caricaturista e descortinaram novos horizontes artísticos para Belmiro estiveram presentes em diversas obras e deram sentido especial a *Arrufos*. Entre os inúmeros autores que se propuseram a compreender a trajetória desse artista, *Arrufos* é unanimemente destacada como obra que marcaria o nome de Belmiro de Almeida nas artes plásticas brasileiras. A atualização temática dessa obra apresenta-se como ápice de um movimento de transição que também o cenário artístico vivenciava naquele momento.

O desejo pela ruptura dos preceitos acadêmicos era advogado nos periódicos, nos textos em prosa e configurou-se em efetivo projeto de transformação estética. Como grande parte da produção oitocentista foi relegada ao esquecimento na esteira do modernismo, *Arrufos* carecia ainda de um estudo de maior fôlego e que reunisse as principais abordagens sobre a obra, bem como pudesse problematizá-las. Desse modo, nos propusemos em efetivar tal empreitada. Para tanto, retomamos as notas dos periódicos contemporâneos à exposição da citada obra, buscando reconstruir seu sentido sócio-histórico.

Destacamos, então, a apreciação de Gonzaga Duque, crítico de arte e escritor de grande prestígio em fins do século XIX. A análise crítica de Duque sobre *Arrufos* despertou-nos especial atenção, pois, sua interpretação da cena cristalizou-se como “chave de leitura” junto à obra. Logo, retomamos tal discurso a fim de compreendermos o que intencionava esse autor ao construir sua narrativa tal como fez. Na busca pela elucidação do período histórico, tomamos *Mocidade Morta*, romance simbolista de Gonzaga Duque, como instrumento de apoio para compreensão do cenário artístico carioca na década de 1880. A despeito de seu teor literário, é lugar comum entre os biógrafos de Gonzaga Duque perceber *Mocidade Morta* a partir de seu viés autobiográfico. Sendo assim, a análise da obra adquiriu fundamental importância ao indicar os liames das condições em que viviam os artistas no Rio de Janeiro em fins do século XIX.

O segundo capítulo primou pela construção de uma historiografia de *Arrufos*. Retomamos as principais abordagens que foram estabelecidas tendo a obra como elemento central. Buscamos, na medida em que foi possível, compreender os inúmeros recortes a partir do lugar de fala de seus autores e suas trajetórias intelectuais. Desse modo, foi possível problematizar os vieses traçados e perceber a amplitude de interpretações que a obra de Belmiro de Almeida suscitou e, ainda hoje, suscita. Finalmente, tratando da análise da obra em si, bem como suas correlações com as demais obras de seu período, buscamos compreender a própria trajetória do artista, a projeção que construiu junto à imprensa e as viagens à Europa, objetivando perceber os fatores que levaram o artista a eleger tal tema e os aspectos com que constrói *Arrufos*.

A comparação com outras cenas de interior doméstico, datadas das últimas décadas do XIX, permitiu-nos concluir que se *Arrufos* consistia em temática diferenciada no meio artístico brasileiro, em território europeu cenas como essa constituíam lugar comum. Sendo assim, a escolha do tema, dos elementos que figuravam na cena, da aclimação do ambiente e da gestualidade dos personagens foram aspectos provavelmente calculados com meticulosidade pelo artista. Belmiro certamente mensurava a repercussão que poderia causar no conservador ambiente artístico brasileiro, já que as reverberações dessas cenas na Europa consistiam num “termômetro” desse impacto. O artista inseria-se numa tradição representativa e o fazia deliberadamente.

Sobre a temática restava [e ainda resta] sempre a dúvida, já que a composição apenas sugere tratar-se de uma desavença; seria um desentendimento conjugal ou não? Era uma rusga de casal ou de amantes? Jamais saberemos a resposta, pois tal não era o propósito do artista. O sucesso da tela origina-se exatamente da dúvida, assim como o intrigante suposto adultério de Capitu em *Dom Casmurro*, obra de Machado de Assis. Concluímos que essa era, de fato, a intenção do artista: o burburinho causado pela dúvida sobre o que teria antecedido a cena. A despeito da dramaticidade de sua obra inspiradora, *Retour du Bal*, *Arrufos* retoma a questão da desavença afetiva com nuances de trivialidade.

Sendo assim, pode-se dizer que *Arrufos* suportaria qualquer discurso e nisso reside o brilhantismo de Belmiro de Almeida. Não haverá respostas definitivas, o observador é o autor da história que visualiza “desenrolar” no quadro. Desse modo, a cena tanto poderia representar “a humanidade representada por essa única força

inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a família”¹⁸⁵, como também uma briga motivada pelo adultério; cabia [e ainda cabe] apenas ao observador decidir.

Em síntese, a mensagem implícita à obra é atemporal: independente da relação que se estabeleça entre o casal, os arrufos [ou as nuvens] são elementos necessários para a quebra da monotonia, fossem nos relacionamentos ou nos céus. “Arrufos de namorados, amores renovados”.¹⁸⁶

¹⁸⁵GONZAGA DUQUE, Luís. **A Arte Brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

¹⁸⁶ Provérbio português.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS:

A Gazeta de Noticias, 15 de abril de 1884.
A Ilustração, 05 de maio de 1885.
A Ilustração, 20 de maio de 1885.
A Semana, 24 de outubro de 1885.
A Semana, 07 de novembro de 1885.
A Semana, 27 de novembro de 1885.
A Semana, 24 de abril de 1886.
A Semana, 26 de outubro de 1886.
A Semana, 13 de novembro de 1886.
A Semana, 04 de dezembro de 1886.
A Semana, 07 de maio de 1887.
A Semana, 28 de maio de 1887.
A Semana, 13 de agosto de 1887.
A Semana, 27 de agosto de 1887.
Diario de Noticias, 07 de novembro de 1886.
Diario de Noticias, 12 de março de 1887.
Diario de Noticias, 09 de maio de 1887.
Diario de Noticias, 03 de agosto de 1887.
Diario de Noticias, 22 de agosto de 1887.
Diario de Noticias, 28 de março de 1888.
Diario de Noticias, 01 de agosto de 1888.
Diario Illustado, 29 de agosto de 1887.
Diario Illustrado, 30 de agosto de 1887.
Gazeta de Noticias, 31 de agosto de 1883.
Gazeta de Noticias, 10 de outubro de 1883.
Gazeta de Notícias, 15 de abril de 1884.
Gazeta de Noticias, 23 de setembro de 1884.
Gazeta de Noticias, 14 de maio de 1885.
Gazeta de Noticias, 02 de agosto de 1887.
Gazeta de Noticias, 06 de agosto de 1887.

Gazeta de Notícias, 10 de agosto de 1887.
Gazeta de Notícias, 29 de julho de 1888.
Ilustração Brasileira, abril de 1921.
Jornal do Commercio, 14 de agosto de 1887.
Jornal do Commercio, 07 de outubro de 1887.
O Binocular, 03 de dezembro de 1881.
O Malho, 28 de outubro de 1937.
O Malho, julho de 1945.
O Paiz, 08 de agosto de 1887.
Revista Illustrada, 13 de agosto de 1887.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTHUSSER. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Disponível em: <
<https://docs.google.com/file/d/0Bxad4OI-hCVbNWdSeFpiYk9lRjg/edit?pli=1>>.
 Acesso em 10/01/2015 às 15h36min.

BANDEIRA, Alice Guimarães. **Descanso do modelo: trajetória a repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX**. PPGAV, 2013. 104 p. Dissertação de mestrado defendida pela Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Disponível em: <
<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/ baudelaire-c-sobre-a-modernidade.pdf>>. Acesso em 07/09/2015 às 23h22min.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente: Pintura e experiência social da Itália da Renascença**. Editora Paz e Terra, 1991.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 8ª Edição. 1973.

CARDOSO, Rafael. Arrufos. In: **A arte brasileira em 25 quadros - 1791-1930**. Editora Record, 2008.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935) – história da produção e da recepção do quadro**. In: III Simpósio Nacional de História Cultural. 2006.

Clitóris: o prazer proibido. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Wmcu2mYZdRY&oref=https%3A%2F%2Fwww.y>

[outube.com/%2Fwatch%3Fv%3DWmcu2mYZdRY&has_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=3DWmcu2mYZdRY&has_verified=1). Acesso em 04/04/2015 às 09h15min.

DENIS, Rafael Cardoso. “**Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890**”. In: CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (Orgs.) Oitocentos – Arte brasileira do Império à primeira república. Rio de Janeiro: EBA- UFRJ/ DezenoveVinte, 2008.

ESPINDOLA, Alexandra Filomena. **Vida na arte em Gonzaga Duque. 19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afe.htm>.

Estado de Minas, 06 de outubro de 1897. Belmiro de Almeida. Apud. VIVAS, Rodrigo. **O Olhar: do íntimo ao relacional**. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/5%20CC/Rodrigo%20Vivas.pdf>>. Acesso em 06/08/2016 às 16h46min.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: 1816-1916**. Rio de Janeiro: Typographia Rore, 1916.

GONZAGA ESTRADA, Luís. **A Arte brasileira**. Mercado de Letras, 1995.

GONZAGA DUQUE, Luiz. **Mocidade Morta**. Texto Integral. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=38020. Acesso em 14/04/2015 às 11h15min.

Histeria. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Histeria>>. Acesso em 10/03/2015 às 23h11min.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963.

LINS, Vera. Intimidade em cena. In: **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. Dissertação de mestrado defendida pela faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e Antropologia Social, USP. 2013.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Teixeira de Siqueira e. **Arrufos na memória**. Revista da ANPOLL, número 02, 1996. P.95-108.

PESSANHA, Elaine Durigam. **Gonzaga Duque: um flâneur brasileiro**. Dissertação de mestrado defendida pela USP, 2008.

PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese de doutoramento. USP, 2013.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida (1858-1935)**. São Paulo: Edições Pinakothèque, 1984.

Salon de 1885. Disponível em: <
http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080097345/1080097345_MA.PDF>. Acesso em 12/03/2016.

SILVA, Hilzes de Oliveira. **Matéria, Técnica e Expressão: o tecido na pintura de gênero no Rio de Janeiro de entresséculos**. UFRJ/PPGAV, 2014.

SOUSA, Gilda de Melo. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SQUEFF, Letícia. **As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro**. Disponível em: <
http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/05/ae23_leticia_squeff.pdf>. Acesso em 23/07/16 às 10h58min.

SQUEFF, Letícia. Da arte incompleta à morte de um insubmisso: mocidade morta (1899) de Gonzaga Duque. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (Org.) ; DAZZI, Camila (Org.) ; VALLE, Arthur (Org.) . **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República**. 1. ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1. 570p.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VALLE, Arthur. **On active reception and parody: Belmiro de Almeida's "Arrufos" (Lover's Quarrel)**. Disponível em: <
<https://artintheperiphery.wordpress.com/2015/01/20/on-active-reception-and-parody-belmiro-de-almeidas-arrufos-lovers-quarrel/>>. Acesso em 27/07/2015 às 21h21.

VIEIRA, Samuel Mendes. **À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX**. Dissertação de mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. 2014.

ZOLA, Émile. Apud: SANTOS, Antônio Carlos. **Belmiro de Almeida e o realismo: da glosa ao encanto da proximidade.** Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/147/16
1. Acesso em 28/07/2016.