

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM NARRATIVAS, IMAGENS E SOCIABILIDADES

SAMUEL MENDES VIEIRA

**À FLOR DA PELE: AMUADA DE BELMIRO DE ALMEIDA E A PINTURA NA
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**

JUIZ DE FORA

2014

SAMUEL MENDES VIEIRA

**À FLOR DA PELE: AMUADA DE BELMIRO DE ALMEIDA E A PINTURA NA
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo.

JUIZ DE FORA

2014

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

Vieira, Samuel Mendes.

À flor da pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na
segunda metade do século XIX / Samuel Mendes Vieira. -- 2014.
163 f. : 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, 2014.

1. Belmiro de Almeida. 2. Arte Brasileira. 3. Pintura. 4.
Pontilhismo. 5. Representação do Feminino. I. Christo, Maraliz de
Castro Vieira, orient. II. Título.

SAMUEL MENDES VIEIRA

**À FLOR DA PELE: AMUADA DE BELMIRO DE ALMEIDA E A PINTURA NA
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Raquel Quinet Pifano de Andrade – Presidente

Prof. Dr. Jorge Coli Sidney Júnior – Membro Externo

AGRADECIMENTOS

Sou aos poucos, disse Clarice Lispector em *Água Viva* (1973). Por ser assim, sei que o outro tem sobre mim grande impacto. Parte do que fui e estou sendo devo a todos que me atravessam.

Não posso deixar de iniciar agradecendo imensamente a parceria de minha orientadora, Prof.(a) Dr.(a) Maraliz de Castro Vieira Christo, que não só foi responsável em me doar “óculos novos”, capacitando-me em “enxergar além do alcance”, mas esteve junto quando *uma parte de mim pesou, ponderou e a outra parte delirou*. Infinitos são os obrigados guardados nesse, OBRIGADO!

Agradeço a minha banca examinadora: a melhor banca! Ao Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior, que só fez abrilhantar e partilhar seu conhecimento e sensibilidade fabulosos. Sua presença foi uma honra e um sonho realizado, obrigado por todas as palavras e contribuições, em cada conversa aprendo mais. À querida Prof.(a) Dr(a). Raquel Quinet Pifano que, com comentários certos, só acrescentou mais aos caminhos dados nessa pesquisa. Agradeço ao Prof. Dr. Arthur Valle por ler essa pesquisa para compor a suplência dessa banca, também por sua generosidade em criar e manter, junto da Prof. Dr(a). Camilla Dazzi, o site 19&20, importante instrumento para nossas pesquisas. Partilhar da excelência em um processo de formação é sempre um privilégio.

Aos, hoje amigos, professores, que empenhados em sua incansável tarefa de compartilhar conhecimento só enriqueceram esse trabalho. Agradeço aos professores Dr. Alexandre Barata e Dr. Ignácio Delgado pelas disciplinas do programa que só engrandeceram minha formação de historiador. Agradecimentos especiais também às professoras Dr.(a) Ana Maria Tavares Cavalcanti e Dr.(a) Sonia Gomes Pereira, por me permitirem frequentar as disciplinas que ministraram no PPGAV-EBA/UFRJ, só fizeram engrandecer meus conhecimentos, através delas também agradeço aos funcionários da secretaria, que a todo momento sanaram dúvidas e tornaram menos árduas as idas e vindas entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro.

Agradeço ao PPGHIS-ICH/UFJF o meu acolhimento como aluno e de meu projeto. A secretária Ana, querida, que no início foi sempre vigilante e carinhosa nos informando dos trâmites de nossa formação. Agradeço também ao Sandro, que a substituiu com muita presteza e empenho. Agradeço, respectivamente, a coordenadora e a vice-coordenadora do mestrado e doutorado em História, Dr.(a) Carla Maria Carvalho

de Almeida e Dr. (a) Mônica Ribeiro de Oliveira, por manterem a excelência do curso. No processo entre a qualificação e a defesa, a transferência na coordenação aconteceu, assim tenho que agradecer a coordenação do Dr. Alexandre Barata e a vice-coordenação da Dr(a). Silvana Mota Barbosa e lhes desejar sucesso e que só melhorem os ganhos do programa. Não posso deixar de agradecer a agência de fomento FAPEMIG, que acreditou em meu projeto o acolhendo e me financiando, porque de outra forma muitos investimentos não seriam possíveis sem esse apoio.

Aos amigos do coração e àqueles que ganhei nessa trajetória, agradeço as palavras, ideias, conselhos e suporte em horas titubeantes. Quero mencionar com imenso apreço os nomes de Valéria Fasolato, companheira de batalhas, nos carregamos e nos suportamos, tudo ficou mais fácil! Felipe Corrêa, que junto trouxe o Rodrigo Azevedo, Clara Habib e o Fernando sempre companheiros de diversões, confabulações e... *tim tim!* Aos amigos e grandes pesquisadores Dr(a). Fernanda Mendonça Pitta e ao Ms. Carlos Rogério Lima Júnior, as maiores surpresas que essa pesquisa me trouxe, é muito bom ter amigos excelentes! Angelita Ferrari, Rogéria Olímpio e Rosane Carmanini, queridas amigas dos reencontros felizes e das boas conversas.

Aos funcionários do Museu Mariano Procópio, incansáveis batalhadores e guardiões da memória de seu fundador, Alfredo Ferreira Lage (1865-1944). Agradeço a todos em nome do diretor Douglas Fasolato, outra pessoa que só ajudou e compartilhou seu entusiasmo. Agradeço a museóloga Graça Almeida, a diretora de acervo Maria Salete Figueira pelo pronto atendimento e ao Eduardo (grande Dudu!), pessoa incrível e também um dos grandes guardiões do museu.

Agradeço, também, as instituições em que pesquisei e seus funcionários. No Rio de Janeiro, o Museu D. João VI, também ao setor de Obras Raras da EBA/UFRJ e ao Museu Nacional de Belas Artes; em São Paulo, a Dr(a). Valéria Piccoli pela calorosa acolhida na Pinacoteca do Estado de São Paulo e Eunice Moraes Sophia por me receber no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Por fim, agradeço o apoio incondicional de minha família, meu pai Paulo, minha mãe Conceição, minha querida avó Cecília e minha irmã Carolina, juntos acreditaram na minha paixão pela História da Arte e só incentivam e afirmam minha sensibilidade!

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto central o quadro *Amuada*, do artista brasileiro Belmiro de Almeida (1858-1935), pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora (Minas Gerais – Brasil). Representa uma figura feminina em um ambiente fechado, traz em sua fatura um singular tratamento cromático e pinceladas que remetem ao pontilhismo. Inicialmente, foram observados os critérios de interpretação e recepção lançados sobre a obra, tanto em seu momento de exposição em 1906 e, em seguida, nos critérios contemporâneos ligados à sensibilidade modernista do século XX. No segundo momento, apoiados nessas duas maneiras de ver em temporalidades distintas, procurou-se cruzar o quadro com fontes visuais ligadas ao tema e tratamento plástico empregados pelo artista. Nesse sentido, buscou-se ampliar sua compreensão dentro do panorama da História da Arte nacional e internacional.

PALAVRAS-CHAVES: Belmiro de Almeida, arte brasileira, pintura, pontilhismo, representação do feminino.

RESUMÉ

Cette thèse a l'objet central Amuada, de Belmiro de Almeida (1858-1935), appartient à la collection du Musée Mariano Procopio de Juiz de Fora (Minas Gerais - Brésil) . Est un personnage féminin dans un environnement fermé , apporte dans son maîtrise un seul traitement chromatique et coups qui se réfèrent au pointillisme. Initialement , les critères pour l'interprétation et la réception ont été observés lancés sur le travail, tant au moment de l'exposition en 1906 , puis dans les critères contemporains liés à la sensibilité moderniste du XXe siècle . Dans la deuxième phase , soutenue dans ces deux façons de voir différentes échelles de temps , nous avons essayé de traverser le cadre avec les sources visuelles à proximité de l'objet et de traitement plastique employées par l'artiste. En ce sens , nous avons cherché à élargir leur compréhension dans le panorama de l'histoire de l'art national e international.

MOTS-CLÉ: Belmiro de Almeida, art brésilien, peinture, pointillisme, représentation du féminin.

LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA Academia Imperial de Belas-Artes

Cf. Conferir

EBA/UFRJ Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro

EGBA Exposições Gerais de Belas-Artes

ENBA Escola Nacional de Belas-Artes

MMP Museu Mariano Procópio

MNBA Museu Nacional de Belas-Artes

Ibid. Ibidem (na mesma obra)

Idem Vide informação citada acima; mesmo autor acima

Op. Cit Opus citatum (obra citada)

p. página (s)

UFJF Universidade Federal de Juiz de Fora

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Adolphe Vasseur (1836-1907). *Vue intérieure du Palais de Beaux-Arts de Lille*, 1883. Óleo s/ tela. Palais de Beaux-Arts, Lille, França. Fonte:

IMAGEM 2: Frank Waller (1842-1923). *Interior View of the Metropolitan Museum of Art when in Fourteenth Street*, 1881. Óleo s/ tela, 61 cm x 50 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, USA. Fonte:

IMAGEM 3: José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Caipira picando fumo*, 1893. Óleo s/ tela, 202 cm x 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP. Fonte:

IMAGEM 4: Rodolfo Amoêdo (1857-1941). *Recordação*, s/d. Óleo s/ tela, 43 cm x 36 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG.

IMAGEM 5: Oscar Pereira da Silva (1867-1939). *A noite*, 1927. Óleo s/ tela, 1,45 cm x 85 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG.

IMAGEM 6: José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *O pintor Belmiro de Almeida*, s.d. Óleo s/ madeira, 55 cm x 47 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP), SP.

IMAGEM 7: Alfred Stevens (1817-1875). *An artist in his studio*, 1840-2. Óleo s/ tela, 60 x 47,6 cm. Tate Galleries, Londres, Inglaterra. Fonte:

IMAGEM 8: Edgar Degas (1834-1917). *Portrait du peintre James Tissot*, 1867-8. Óleo s/ tela, 151 x 112 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York – USA.

IMAGEM 9 e 9a: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Uma Fantasia*, desenho, grafite e bico de pena sobre o papel, 11 x 8 cm. In: Laurent de Wile. **Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro 1884**. RM 5234 XIV. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Compra Fundo Especial de Despesa da Secretaria de Estado da Cultura, 2001. Crédito Fotográfico: Acervo Documental Fotográfico da Pinacoteca do Estado de São Paulo./Brasil. Foto: Samuel Mendes Vieira

IMAGEM 10: Belmiro de Almeida (1858-1935), *Arrufos*, 1887. Óleo s/ tela, 89 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ. Foto: Samuel Mendes Vieira.

IMAGEM 11: Belmiro de Almeida (1858-1935). *A tagarela*, 1893. Óleo s/ tela, 125 cm x 82 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

IMAGEM 12: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Vaso com flores*, 1893. Óleo s/ tela, 152 cm x 76 cm. Museu Na Nacional de Belas Artes – RJ.

IMAGEM 13: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Vendedora de fósforos*, 1893/94. Óleo s/ tela, 168 cm x 75 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade

IMAGEM 14: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Efeitos do sol*, 1892. Óleo s/ tela, 100 cm x 65,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Foto: Samuel Mendes Vieira

IMAGEM 15: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Bom Tempo (Idílio campestre)*, 1893. Óleo s/ tela, 152 cm x 89 cm. Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Foto: Samuel Mendes Vieira

IMAGEM 16: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Nuvens*, 1891. Óleo s/ tela, 130 cm x 85 cm. Fonte: Catálogo Bolsa de Arte Rio de Janeiro, agosto de 2008, lote 127. Disponível em: <<http://goo.gl/Y5ccBI>>. Acesso em 12 de março de 2011.

IMAGEM 17: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Índio*, abril 9 de 90, 46 x 60 cm. Coleção Florestano Felice.

IMAGEM 18: Belmiro de Almeida (1858-1935). *A portuguesa*, 1897. Óleo s/ tela, 82 cm x 53 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ.

IMAGEM 19: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de mulher com chapéu de flores*, 1897. Óleo s/ madeira, 26,3 cm x 18,7 cm. Coleção Particular – RJ.

IMAGEM 20: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Mulher*, 1897. Óleo s/ tela, 35 cm x 27 cm. Coleção Fundação Cultural do Maranhão, São Luiz. Fonte:

IMAGEM 21: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Abigail Seabra aos doze anos de idade*, 1900. Óleo s/ tela, 30 cm 51 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ. Inscrição: “Ao Seabra. Belmiro, Theresopolis, julho de 1900.”. Fonte:

IMAGEM 22: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Antonio Ribeiro Seabra*, 1897. Óleo s/ tela, 45 cm x 37 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ.

IMAGEM 23: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Maria Lartigau Seabra*, 1897. Óleo s/ tela, 45 cm x 37 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ.

IMAGEM 24: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Dame à la rose*, 1905. Óleo s/ tela, 196 cm x 96 cm. Museu Nacional de Belas Arte, Rio de Janeiro – RJ.

IMAGEM 25: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Namoro do Guarda*, 1904. Óleo s/ tela, 37 x 27 cm. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro – RJ.

IMAGEM 26: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Poeta Gastão Braga*, 1906. Bronze. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ.

IMAGEM 27: Gonzaga Duque (1863-1911). O Salão de 1906. Kósmos, Rio de Janeiro, outubro de 1906. Belmiro de Almeida. *Dame à la rose* (reprodução)

IMAGEM 28: Autoria desconhecida. *Camille Clifford*, circa 1904, Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/GdzsLr>>. Acesso em 18 de novembro 2013.

IMAGEM 29: Autoria desconhecida. *Camille Clifford*, circa 1904. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/pZQ1UT>>. Acesso em 14 de março de 2014.

IMAGEM 30: Autoria desconhecida. *Camille Clifford*, circa 1904. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/oqBXbv>>. Acesso em 14 de março de 2014.

IMAGEM 31: Autoria desconhecida. *Camille Clifford*, circa 1906. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/VgAxtt>>. Acesso em 14 de março de 2014.

IMAGEM 32: Autoria desconhecida. *Camille Clifford*, circa 1906. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/BQ4T8i>>. Acesso em 14 de março de 2014.

IMAGEM 33: Charles Dana Gibson (1867-1944). *Stepped on*, 1901. Disponível em: <<http://goo.gl/qP3F6n>>. Acesso em 18 de novembro de 2013.

IMAGEM 34: Camille Clifford e o ator Leslie Stiles na comédia musical *The Belle of Mayfair*, 1906. Na peça a atriz interpreta a canção *Why do they call me a Gibson Girl?*. Vaudeville Theatre, Londres. Disponível em: <<http://goo.gl/f6uzwN>>. Acesso em 15 de março de 2014.

IMAGEM 35: James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). *Symphony in white n.1* ou *The white girl*, 1863. Óleo s/ tela, 214 cm x 108 cm. National Gallery of Art, Londres.

IMAGEM 36: James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). *Arrangement in black and grey, n.1* ou *portrait of the artist's mother*, 1871. Óleo s/ tela, 144 cm x 162 cm. Musée d'Orsay, Paris.

IMAGEM 37: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Senhora*, 1889, 60 x 42 cm, óleo s/ tela. Coleção Mirante das Artes

IMAGEM 38: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Palmyra de Almeida*, 1887, 40 x 31 cm, óleo s/ tela. Coleção Noedir Morais Correa.

IMAGEM 39: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Dois meninos jogando bilboquê*, s.d. Óleo s/ tela, 40 x 30 cm. Museu de Arte de São Paulo – SP.

IMAGEM 40: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato do Poeta Alberto de Oliveira*, s.d. Óleo s/ madeira, 41 x 21 cm. Museu de Arte de São Paulo – SP.

IMAGEM 41: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Menina*, s.d. Óleo s/ tela, 32 x 25,5 cm. Coleção Noedir Morais Corrêa, São Paulo – SP.

IMAGEM 42: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Alegoria*, s.d. Aquarela s/ papel, 36 x 25 cm. Florestano Felice, São Paulo – SP.

IMAGEM 43: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem em Dampierre* (França), 1912. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm. Coleção José Paulo Moreira da Fonseca – RJ.

IMAGEM 44: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem em Dampierre* (França), 1918. Óleo s/ tela, 50 x 65 cm. Coleção Abrahão Zarzur – SP.

IMAGEM 45: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Le chemin de la ferme* (Dampierre, França), 1920. Óleo s/ cartão, 54 x 73 cm. Coleção Sérgio Fadel – RJ.

IMAGEM 46: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Ferme de moulin*, 1920. Óleo s/ cartão, 54 x 73 cm. Coleção Sérgio Fadel - RJ.

IMAGEM 47: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem de Dampierre*, 1920. Óleo s/ tela, 54 x 72 cm. Coleção Cristina Andrade Camaret – RJ.

IMAGEM 48: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem em Fourchiroles* (Dampierre, França), 1922. Óleo s/ tela, 42 x 63 cm. Coleção Maria Helena Tostes Vieira, Niterói – RJ.

IMAGEM 49: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Roseira do velho quintal* (Dampierre, França), 1923. Óleo s/ tela, 55 x 38 cm. Coleção Agnaldo de Oliveira – SP.

IMAGEM 50: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Moulin Godart* (Dampierre, França), 1927. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm. Coleção Sérgio Fadel – RJ.

IMAGEM 51: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Mulher em Círculos*, 1921. Óleo s/ madeira, 45 cm x 38 cm. Coleção José Paulo Moreira da Fonseca, Rio de Janeiro – RJ.

IMAGEM 52: Reprodução de *Amuada* no Livro História da Arte Brasileira, de Pietro Maria Bardi (1975, p. 158)

IMAGEM 53: Reprodução de *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo no Livro História da Arte Brasileira, de Pietro Maria Bardi (1975, p.136)

IMAGEM 54: Reprodução do *gesso de Santo Estevão*, de Rodolpho Bernardelli no Livro História da Arte Brasileira, de Pietro Maria Bardi (1975, p.140)

IMAGEM 55: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Adolescente*, 1904. Óleo s/ tela, 107 x 54 cm. Coleção Privada.

IMAGEM 56: João Batista da Costa(1865-1926). *Mulher Pintando*, 1890.Óleo s/ tela, 44 x 59 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

IMAGEM 57: José Julio de Souza Pinto (1856-1939). *Maria Amália Ferreira Lage*, 1887. Óleo s/ tela, 46 x 34 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

IMAGEM 58: Georgina de Albuquerque (1885-1962). *Nair de Teffé*. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

IMAGEM 59: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Amuada*, s/d.. Óleo s/ madeira, 41,5 cm x 33 cm (sem moldura); 58 cm x 50 cm (com moldura). Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

IMAGEM 60: Edgar Degas (1834-1917). *L’Absinthe*, 1876. Óleo s/ tela, 0,92 cm x 0,68 cm. Musée d’Orsay, Paris – FR.

IMAGEM 61: Claude Monet (1840-1926). *Primavera (Mulher lendo)*, 1872. Oil on canvas, 50 cm x 65 cm. The Walter's Art Museum, Baltimore – USA.

IMAGEM 62: Detalhe da tela *Primavera*.

IMAGEM 63: Detalhe do quadro *Amuada*

IMAGEM 64: Detalhe do quadro *Amuada*

IMAGEM 65: Detalhe do quadro *Amuada*

IMAGEM 66: Detalhe da tela *Primavera*.

IMAGEM 67: Detalhe do quadro *Amuada*.

IMAGEM 68: Detalhe do quadro *Amuada*

IMAGEM 69: Georges Seurat (1859-1891). *Un dimanche après-midi à l'île de la Grand Jatte*, 1884-86. Óleo s/ tela, 205 cm x 305 cm. The Art Institute, Chicago, USA

IMAGEM 70: Detalhe da tela *Un dimanche après-midi à l'île de la Grand Jatte*

IMAGEM 71: Georges Seurat (1859-1891). *Les Poseuses*, 1888. Óleo s/ tela, 200 x 250 cm. Barnes Foundation, Filadélfia – USA.

IMAGEM 72: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo para casal passeando*, 1885. Lápis Conté s/ papel granulado, 29 x 22 cm. Coleção privada.

IMAGEM 73: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo para casal passeando*, 1885. Óleo s/ papel, 81 x 65 cm. Coleção Privada.

IMAGEM 74: Georges Seurat (1859–1891). *Estudo para Les Poseuses*, 1886. Lápis Conté s/ papel granulado, 22 x 29 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York – USA.

IMAGEM 75: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo de modelo de costas*, 1887. Óleo s/ tela, 24,4x15,7 cm. Musée d'Orsay, Paris.

IMAGEM 76: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo de modelo de frente*, 1887. Óleo s/ tela, 26 x 17 cm. Musée d'Orsay, Paris.

IMAGEM 77: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo de modelo em perfil*, 1887. Óleo s/ tela, 24x14,6 cm. Musée d'Orsay, Paris.

IMAGEM 78: Eliseu Visconti (18-1944). *A influência das artes sobre a civilização*, 1906-1907. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

IMAGEM 79: Eliseu Visconti (18-1944). *As novas musas recebem as ondas sonoras*, 1906-1907. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

IMAGEM 79a: Eliseu Visconti (18-1944). Detalhe do Friso do proscênio

IMAGEM 80: Eliseu Visconti (18-1944). *A dança das horas*, 1906-1907. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

IMAGEM 80a: Detalhe da Dança da horas

IMAGEM 80b: Detalhe da Dança das horas

IMAGEM 81: Henri Martin (1860-1943). *Les faucheurs ou l'été*, 1903. Salle Henri Martin, Capitole de Toulouse, França.

IMAGEM 81a: Detalhe de *Les Faucheurs*.

IMAGEM 82: Henri Martin (1860-1943). *Les bords de la Garonne*, 1905. Salle Henri Martin, Capitole de Toulouse, França.

IMAGEM 82a: Detalhe *Les bords de la Garonne*

IMAGEM 83: Henri Martin (1860-1943). *Fascination*, s.d. Óleo s/ tela, 59 x 51 cm. Coleção privada.

IMAGEM 84: Henri Martin (1860-1943). *Muse pensive au jardin*, 1894. Óleo s/ tela, 65 x 49 cm. Coleção Privada.

IMAGEM 85: Rodolfo Chambelland (1879-1967). *Baile à fantasia*, 1913. Óleo s/ tela, 149 x 209 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ.

IMAGEM 86: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Moça no sofá*, 1905. Óleo s/ cartão, 33 c, x 24 cm. Catálogo de Leilão Villa Antica, abril de 2008, São Paulo – SP.

IMAGEM 87: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Estudo de Figura*, 1884. Carvão vegetal sobre papel, 61 cm x 47 cm. Museu de Arte de São Paulo – SP. Inscrição: “segundo desenho feito na Académie Julien, Paris, junho de 1884.”

IMAGEM 88: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Duas cabeças*, s/d, 49 cm x 35 cm. Aquarela. Coleção Raphael Nova. Fonte: Catálogo Museu Lasar Segall, 1974.

IMAGEM 89: Belmiro de Almeida (1858-1935), *Estátua para Túmulo (esboço)*, s/d. Desenho, aguada de nanquim/papel), 39,5 x 67,0 cm. Museu D. João VI, UFRJ/EBA - RJ. “Este esboço, que deve ser restituído ao autor, representa, a traços largos, o que deve ser executado em mármore, podendo ser alterado na ornamentação do sarcophago, conforme as exigencias que porventura o governo (quiser) effectuar, para melhorar e enriquecer a ...ção. Belmiro de Almeida.”

IMAGEM 90: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Grupo escultórico do túmulo do Presidente Afonso Pena*, 1925. Mármore, 190 x 80 x 236 cm, sem assinatura. Cemitério

de São João Batista, Rio de Janeiro. Fonte: Imagem reproduzida do livro de José Maria dos Reis Júnior, 1984, p. 75.

IMAGEM 91: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Academia Masculina* (concurso para professor), 1916. Museu D. João VI, EBA/UFRJ – RJ. Foto: Samuel M. Vieira.

IMAGEM 92: Henri Gervex (1852-1929). *Cinq heure chez Paquin*, 1906. Óleo s/ tela, 31 x 72 cm. Coleção Privada, Paris.

IMAGEM 93: Redfern & Sons, Costume du matin et Costume Trotteur pour la Rivière, été (1906). *Les Modes : Revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*. Disponível em: <<http://goo.gl/TBB2be>>. Acesso em 12 de setembro de 2014.

IMAGEM 94: Redfern & Sons, Costume Tailleur pour l'été, 1906. *Les Modes : Revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*. Disponível em: <<http://goo.gl/TBB2be>>. Acesso em 12 de setembro de 2014.

IMAGEM 95: Jean Béraud (1848-1935). *La Rue de la Paix*, 1907. Óleo s/ tela, 66 cm x 92 cm. Coleção Privada. Disponível em: < <http://goo.gl/2n2XsU>>. Acesso em 15 de abril.

IMAGEM 96: Rodolfo Amoêdo (1857-1941). *Amuada*, 1882. Óleo s/ tela, 72,2 cm x 48,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

IMAGEM 97: Alfred Stevens (1823-1906) *Désespérée*, 1873-75. Óleo s/ tela, 102 cm x 71 cm. Koninkijk Museum voor Schone Kunsten

IMAGEM 98: Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Más Notícias*, 1895, óleo s/ tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

IMAGEM 99: Belmiro de Almeida (1858-1935). *A Má Notícia*, 1897, 213 cm X 213 cm. Óleo S/ Tela. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte – MG.

IMAGEM 100: Henri Gervex, *Le retour de bal*, 1879. Óleo s/ tela, 151 x 201 cm. Vendido em leilão da Christie's. Fonte:<<http://goo.gl/NRs25w>>. Acesso em 15 de abril de 2012.

IMAGEM 101: Jean Béraud (1849-1935). *Après la faute*, óleo s/ tela, 38 cm x 46 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.

IMAGEM 102: Jean Béraud (1849-1935). *La Madeleine chez le Pharisien*, 1891, 1,012 x 1,315, óleo s/ tela. Musée d'Orsay, Paris, FR

IMAGEM 103: Marcus Stone (1840-1921), *An appeal for mercy*, 1893. Óleo s/ tela, 63 x 94 cm. Coleção privada.

IMAGEM 104: John Everett Millais (1829-1896). *Trust me!*, 1863. Óleo s/ tela. Coleção privada.

IMAGEM 105: Augustus Leopold Egg (1816-1863). *Past and Present, n. 01: Misfortune*, 1858. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm. Tate Britain, Londres.

IMAGEM 106: Augustus Leopold Egg (1816-1863). *Past and Present, n. 02: Prayer*, 1858. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm. Tate Britain, Londres.

IMAGEM 107: Augustus Leopold Egg (1816-1863). *Past and Present, n. 03: Despair*, 1858. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm. Tate Britain, Londres.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ou de onde partiu o desafio?.....	21
1.1 O DILEMA “BELMIRO DE ALMEIDA” E AMUADA: A ESTRUTURA POSSÍVEL.....	26
2 DA VISIBILIDADE DA OBRA E DO ARTISTA.....	33
2.1 BELMIRO DE ALMEIDA NAS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES.....	34
2.1.1 Les femmes au salon: <i>Amuada</i> e <i>Dame à la rose</i> na exposição geral de 1906.....	50
2.2 EM FOCO: A FORTUNA CRÍTICA SOBRE O ARTISTA E A OBRA.....	65
2.2.1 Os primeiros escritos.....	65
2.2.2 Outros escritos.....	67
2.3 SOBRE OUTROS OLHARES: PARTICIPAÇÃO EM EXPOSIÇÕES <i>POST-MORTEM</i>	77
3 O PERCURSO DO OLHAR.....	86
3.1 AMUADA: DESVELANDO A MOÇA NO SOFÁ.....	87
3.1.1 O Pontilhismo e a relação com a obra.....	96
3.2 A OUTRA MOÇA NO SOFÁ.....	112
4 UMA MULHER NO CENTRO: O TEMA.....	119
4.1 UM TIPO MODERNO.....	119
4.2 OUTRAS MULHERES, OUTROS SENTIMENTOS.....	123

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
6 REFERÊNCIAS.....	136
6.1 SITES.....	136
6.3 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136
7 ANEXOS.....	141

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ou de onde partiu o desafio?

Sendo fruto de uma provocação, faz-se necessário iniciar essa dissertação com uma nota pessoal. A reunião da terça-feira, dia 10 de agosto de 2010¹, foi decisiva para o desenvolvimento desta pesquisa. Essa jornada, desde esse dia, expressa o percurso pelo qual meu olhar se educou.

A provocação surgiu diante da posição vaga de um aluno interessado no campo da História da Arte. Até então titubeava pelas salas de um “museu imaginário”, como o expectador central da tela *Vue intérieure du Palais des Beaux-Arts de Lille*, de Adolphe Vasseur (1827-1892) [IMAGEM 1], maravilhado com as obras e as inúmeras possibilidades. Naquela reunião, com a prof(a). Maraliz Christo, saí desafiado a olhar com atenção o acervo do Museu Mariano Procópio (MG) e seu conjunto de pinturas. Aconselhou-me a condensar as imagens que passeavam pela cabeça, fixar o olhar em um objeto que pudesse transformar em uma chave de estudos.

Treinar o olho - era a lição. Percebi que deveria continuar a me comportar como o espectador de Vasseur, olhando as infinitas possibilidades do museu, mas o desafio, a partir de então, era percorrer essas mesmas salas, fixando atenção a cada obra, como faz a senhora na porção direita da tela de Frank Waller (1842-1923), *Interior View of the Metropolitan Museum of Art when in Fourteenth Street* [IMAGEM 2]. Olhar para as obras e percebê-las nos detalhes passou a ser uma conduta.

¹ Data da primeira reunião que tive com a prof(a). dr(a) Maraliz de Castro Vieira Christo, antes de ser a orientadora desta pesquisa.



IMAGEM 1: Adolphe Vasseur (1836-1907). *Vue intérieure du Palais de Beaux-Arts de Lille*, 1883. Óleo s/ tela. Palais de Beaux-Arts, Lille, França.



IMAGEM 2: Frank Waller (1842-1923). *Interior View of the Metropolitan Museum of Art when in Fourteenth Street*, 1881. Óleo s/ tela, 61 cm x 50 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, USA.

Passei a frequentar as disciplinas, os seminários e colóquios de História da Arte e junto à vontade de conhecer mais sobre a área, somou-se o interesse particular de estudar o século XIX e a arte brasileira produzida nesse período. As leituras de alguns textos foram importantes: particularmente cito o texto “A violência e o caipira”, do prof. Jorge Coli². O texto me instigou a procurar mais sobre o artista ituano e, sobretudo, cativou meu olhar para tela *Caipira picando fumo* [IMAGEM 3].

As descrições feitas colocaram-me diante do quadro como eu nunca havia me colocado antes. As digressões precisas sobre a composição da obra, o tema e a descoberta do detalhe, a faca que, no recorte do artista e no olhar pueril, era apenas o veículo para dar o prazer do fumo ao caboclo, mas, confrontada com o universo próprio do sujeito representado e com seus congêneres, revelava uma paz perturbadora. O ensimesmamento do caboclo era também fronteira para a explosão de violência, materializada no instrumento ambíguo, que ora lhe serve para sua defesa e ataque, ora para seu prazer e gozo.

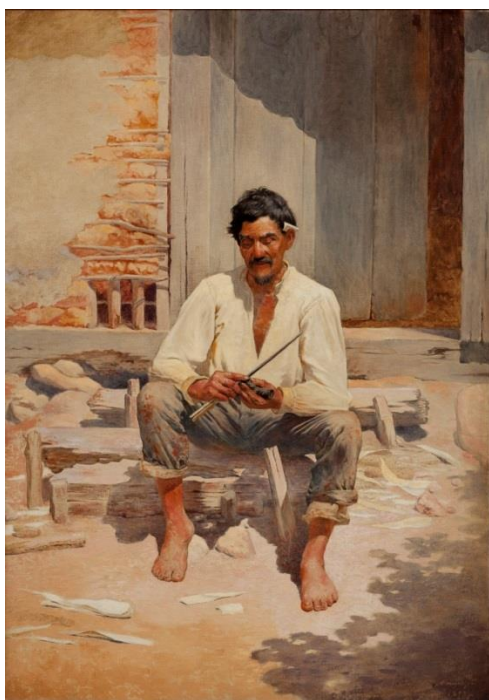


IMAGEM 3: José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Caipira picando fumo*, 1893. Óleo s/ tela, 202 cm x 141 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP.

Novamente a provocação me voltava à cabeça, entre o caipira e o acervo optei por um objeto mais próximo na rica pinacoteca do Museu Mariano Procópio.

² COLI, Jorge. A violência e o caipira. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 23-30, 2002.

Inicialmente, as imagens femininas da coleção me chamaram atenção³, três principalmente: *Amuada*, de Belmiro de Almeida (1858-1935) [IMAGEM 59], *Recordação*, de Rodolfo Amoêdo (1857-1941) [IMAGEM 4] e *A noite*, de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) [IMAGEM 5]. As três imagens aguçaram meu olhar, por elas vislumbrei dois caminhos possíveis: estudar um nu alegórico ou enveredar pelos sentimentos femininos, escolhi o segundo. Imediatamente, a imagem do *Caipira* de Almeida Júnior se fundiu àquela do quadro de Belmiro de Almeida como se tivesse reencontrado, mais próximo, o objeto que antes havia me inquietado. Sua tela no Museu Mariano Procópio foi o ponto de partida, passei também a buscar bibliografia, dados na historiografia e nos trabalhos mais atuais. Esse acúmulo gerou uma monografia de conclusão de graduação, na qual busquei levantar as visões e análises que a historiografia da arte brasileira produziu sobre o artista, passo essencial para compreender o conjunto de suas obras⁴.

Nesse ponto, é fundamental dizer que os dois “Almeidas” se encontraram. A monografia fez-me deparar com um problema, ficou muito claro que a produção de Belmiro pouco havia sido analisada. Trabalhos e menções nos manuais de História da Arte no Brasil circunscreviam suas obras no dito “pacote acadêmico”; quando não, forçavam uma tentativa de reavaliá-las a partir de uma visão modernista, que buscou encontrar, entre as produções do século XIX, uma origem para o movimento que eclodiu no episódio da Semana de Arte de 1922.

Uma pergunta se formulou: qual a diferença entre a modernidade atribuída, ainda em seu tempo, a Belmiro de Almeida, e a modernidade incensada na figura de Almeida Júnior?⁵ *Amuada* e *Caipira picando fumo*, possuem caráter diverso, são opostas em seus sentidos gerais, a diferença nas dimensões também reforçam a oposição desses sentidos, mas, estranhamente, reservam semelhanças sutis.

³ Entre as imagens femininas na coleção de pinturas do Museu Mariano Procópio, podemos citar o pequeno Fragonard (1732-1806), *sem título*, cf. PIFANO, Raquel Q. Afrodite rococó: imagem do amor sensível. *Locus: Revista de História*, UFJF. vol. 7, n. 1, p. 51-61; *Folhas de Outono*, de Horácio Hora (1853-1890); *Retrato de Nair de Tefé*, de Georgina de Albuquerque (1885-1962), *Mulher Pintando*, de João Batista da Costa (1865-1926); *Limpendo os metais*, de Armando Vianna (1897-1992); *Etíope*, de Henrique Bernardelli (1857-1936), entre outras obras.

⁴ VIEIRA, Samuel Mendes. **Tramas e Traços**: levantamento historiográfico sobre a vida e obra de Belmiro de Almeida (1858-1935). 48 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011

⁵ Sobre esse aspecto nas obras e na fortuna crítica sobre Almeida Júnior cf. PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**, 2013, 516 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013



IMAGEM 59: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Amuada*, s/d. Óleo s/ tela, 41,5 cm x 33 cm (sem moldura), 58 cm x 50 cm (com moldura). Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG.



IMAGEM 4: Rodolfo Amoêdo (1857-1941). *Recordação*, s/d. Óleo s/ tela, 43 cm x 36 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG.



IMAGEM 5: Oscar Pereira da Silva (1867-1939). *A noite*, 1927. Óleo s/ tela, 1,45 cm x 85 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG.

Primeiramente, é necessário apontar que ambas as cenas são rigorosamente compostas e comungam da mesma ossatura⁶. A faixa horizontal, que se materializa no batente da porta do *Caipira*, na *Amuada* se fez sofá, equilibrando a força concentrada na grande vertical. Elas oferecem a perfeita dimensão do espaço e do lugar em que as personagens estão circunscritas, justificando a narrativa e dando ao espectador a exata noção de quem se trata em cada tela. Em uma, o caipira, sentado na soleira da porta, banhado pelo sol do meio do dia; na outra, uma dama de singela beleza, encerrada em sua própria tristeza e em um cômodo fechado. Mas, ressaltadas as semelhanças, se faz necessário apontar as diferenças, que não está só nos tipos representados. No quadro de Almeida Júnior, há um forte caráter de evidência, devido ao rigor frontal, com que seu personagem é exposto ao olhar, as linhas da composição apresentam seu caipira e seu mundo. Já no quadro de Belmiro, prevalece um caráter de inserção, a perspectiva enviesada, que coloca a personagem de lado, convida o olhar a entrar, nos faz comungar da mesma ambiência. As cores esmaecidas, que dissimulam o desenho, tornam tudo ambíguo e criam na obra uma atmosfera, é por essa sensação ótica que Belmiro nos introjeta o sentimento do enunciado, suas linhas “cosem para dentro”, enquanto as do caipira “cosem para fora”. Diante dessa constatação, a lição se consolidou,

(...) confiar nas obras. Para tanto, o olhar é o ato fundador. Antes de acreditar nos escritos, é melhor acreditar nas obras. Os grandes escritos sobre arte (de Panofsky, Warburg, Longhi, Wölfflin, Focillon, entre tantos) nos obrigam a olhar. Ainda assim, antes de mergulhar neles, é preferível ver bem: ver antes de ler deveria ser o lema. É muito bom sentir que a obra desafia, pedindo: decifra-me!⁷

1.1. O dilema “Belmiro de Almeida” e *Amuada*: a estrutura possível.

Obscuras, suas obras foram interpretadas e reinterpretadas conforme a necessidade de se reforçar um discurso evolutivo, uma teleologia das artes, que, de maneira autoritária, promoveu a exclusão daquilo que lhe era diverso. Não raro, nos deparamos com manuais e mesmo exposições recentes que ainda reforçam esse

⁶ COLI, Jorge. Almeida Júnior: o caipira e a violência. In: _____. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?**. São Paulo: editora SENAC, 2005, p. 101-114.

⁷COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 13.

discurso⁸, escolhendo, entre a sua geração, artistas que possam explicar o que se sucedeu em períodos posteriores, como se tudo devesse caminhar para um destino comum.



IMAGEM 6: José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *O pintor Belmiro de Almeida*, s.d. Óleo s/ madeira, 55 cm x 47 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP), SP.

Parte dessa confusão pode ser explicada por uma imagem, *O pintor Belmiro de Almeida*, retrato feito por Almeida Júnior [IMAGEM 6]. Nele vemos a imagem do jovem Belmiro, bem trajado, com casaca e colarinho alinhados, sentado sobre um pedestal coberto por um panejamento de veludo vermelho. O corpo contorcido e a cabeça de perfil conferem afetação a sua figura. Nas mãos, uma ventarola, o pintor não segura seu instrumento de trabalho, como o artista na tela do belga Alfred Stevens (1817-1875) [IMAGEM 7], também elegantemente vestido, ele nos encara, demonstrando orgulho de seu ofício. Orgulho, com o qual que James Tissot (1836-1902) se exhibe, posando para Edgar Degas (1834-1917) [IMAGEM 8]diante de suas

⁸ Como exemplo a exposição “Vontade Construtiva na coleção Fadel” realizada de 01/03 a 20/10/2013 no Museu de Arte do Rio. Na mostra a tela *Maternidade em círculos* (1908), figura em um percurso cronológico para chegar nas poéticas do concretismo dos anos 1950. Disponível em: <<http://goo.gl/SZsi96>>. Acesso em 12 de junho de 2014.

obras no seu atelier. Nessas duas telas notamos claramente a fusão do *dandy* a do pintor, mas na imagem que Almeida Júnior faz de Belmiro não temos o registro do pintor, a não ser pelo título. Onde estaria essa fusão que acontece nas outras duas telas? Talvez ela esteja nas pinceladas que o ituano utiliza para retratar o mineiro, o quadro faz refletir justamente uma fala de Gonzaga Duque: “O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos.”⁹. As pinceladas soltas, as cores destacadas conferidas por Almeida Júnior, revelam aquilo que Belmiro imprimiu em suas obras: as experimentações plásticas, o interesse e a dedicação ao ofício da pintura.

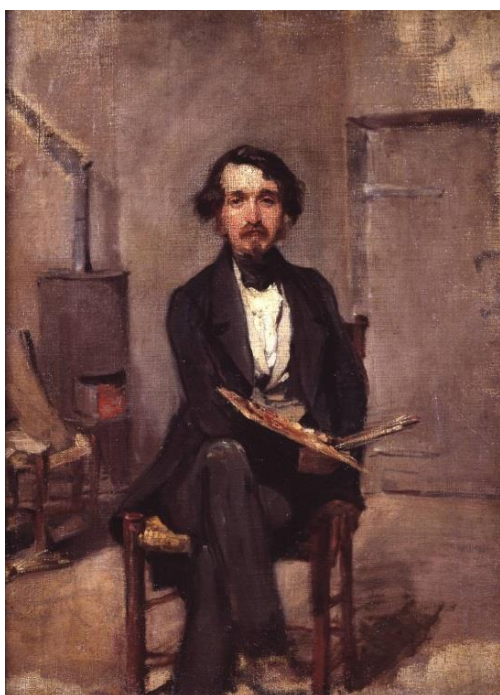


IMAGEM 7: Alfred Stevens (1817-1875). *An artist in his studio*, 1840-2. Óleo s/ tela, 60 x 47,6 cm. Tate Galleries, Londres, Inglaterra.



IMAGEM 8: Edgar Degas (1834-1917). *Portrait du peintre James Tissot*, 1867-8. Óleo s/ tela, 151 x 112 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York – USA.

Nascido em 1858, na cidade de Serro, em Minas Gerais, sua carreira artística começa ao se matricular, no ano de 1869, no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1874, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde logo obteve destaque nos primeiros anos, sendo condecorado com medalhas e menções honrosas nas disciplinas de desenho figurado e modelo-vivo. Começou a atuar, ainda como aluno, em

⁹ DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 211.

periódicos, fazendo caricaturas, começou a colaborar como ilustrador no periódico *Comédia Popular*, em 1877, a convite de Antônio Araújo Souza Lobo (1840-1909), que havia sido seu professor no Liceu. Isso marcará sua carreira, visto que Belmiro irá atuar desenhando caricaturas em diversos periódicos, se destacando como um dos grandes nomes desse gênero¹⁰.

Antes mesmo de concorrer ao ambicionado Prêmio de Viagem, viajou para Paris em 1884, as próprias custas e, ao que consta, frequentou rapidamente a *Académie Julian*, dessa passagem existem o desenho de uma academia [IMAGEM 87]. Também tentou se matricular na *École des Beaux Arts*, a carta de solicitação do aceite do aluno Belmiro de Almeida¹¹ pelo Barão de Itajubá, demonstra a vontade de ingressar no caminho tradicional dos grandes artistas de sua época, a academia francesa. A escassez de recursos determinou o rápido retorno, não durando mais que alguns meses sua estadia na capital francesa.

No Brasil, volta a ter destaque em 1887, expõe na Galeria de Wilde sua mais conhecida tela, *Arrufos*. Esta será destaque na imprensa devido ao tema abordado, as rugas de um casal burguês. O crítico Gonzaga Duque definiu Belmiro como o artista que rompia com os padrões da Academia, ao se dedicar a temas domésticos; fez da tela uma quebra de paradigma, inaugurando a modernidade na arte brasileira. Nesse mesmo ano, Belmiro se inscreve para concorrer ao Prêmio de Viagem, mas o concurso gera grande polêmica, havia apenas duas vagas, uma para o curso de Arquitetura e a outra para as Belas-Artes. O laureado pela banca, pra a vaga de Belas-Artes, foi Oscar Pereira da Silva. Esse resultado provocou a indignação dos professores Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e Zeferino da Costa (1840-1915), que também compunham a banca e haviam votado a favor de Belmiro. O concurso foi anulado, causando situação constrangedora¹². Por fim Belmiro viajou para o exterior favorecendo-se da proximidade com Rodolfo Bernardelli, que, junto a outros amigos, financiaram a sua

¹⁰ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984.

¹¹ A carta encontra-se transcrita na sessão Anexos. Agradecemos a valorosa contribuição do pesquisador Carlos Rogério Lima Júnior, que levantou o documento nos Arquivos da École em Paris. *Élèves Etrangers: 1878 - 1928: Lettres de présentation d' étrangers par leurs ambassades, donnant l'état civil d'élève, l'indication de sa qualification, parfois la mention de son professeur chef d' atelier a l' École*. Aj 52 470. Archives Nationales - França/ Paris.

¹² Ana Cavalcanti, em um artigo sobre a crítica de arte nas últimas décadas do século XIX, apresentou toda polêmica gerada pela tela. CAVALCANTI, Ana M. T. "Arrufos" de Belmiro de Almeida (1858-1938) - história da produção e da recepção do quadro. In: **Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural** - Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2006.

viagem. Partiu em 1888, depois de conseguir, com o apoio da imprensa, a compra de sua tela *Arrufos*, outro fator que contribuiu para sua estadia no exterior.

Belmiro permaneceu por cinco anos na Europa, de 1888 a 1892. Dois anos após seu retorno à Escola Nacional de Belas Artes, promove uma exposição individual com seus trabalhos produzidos na Europa. Essa exposição gera um episódio turbulento, pois, no mesmo ano, a instituição acertava os preparativos da primeira Exposição Geral de Belas Artes, depois da reforma em 1890. Temendo a coincidência das datas, o então diretor, Rodolfo Amoêdo, tenta cancelar a mostra individual de Belmiro, fato que os faz entrar em confronto. Sentindo-se desacatado, Amoêdo afasta o artista da cadeira de desenho figurado, onde este substituía Pedro Weingartner (1853-1929). Em contrapartida ao autoritarismo do pintor baiano, Belmiro recorre ao amigo Rodolfo Bernardelli, que intervém em seu favor. O então diretor, sentindo-se desautorizado, pede afastamento sendo substituído pelo interventor. Naquele ano, Belmiro apresentou obras na mostra individual e, em seguida, na primeira Exposição Geral sob os auspícios da ENBA, expôs telas, dentre as quais algumas obras que já haviam sido adquiridas para a galeria da instituição¹³.

Nos anos seguintes, Belmiro alternou idas e vindas da Europa, onde, possuía um *atelier* em Dampierre, próximo a Paris. Segundo Simioni (2005), de 1896 a 1899, frequentou novamente o curso na *Académie Julien*, onde tomou aulas com os mestres da *École de BeauxArts*, Jules Lefèbvre (1836-1911) e Tony Robert-Fleury (1837-1912)¹⁴.

No início do século XX, já maduro e consagrado mestre da ENBA, expõe quase consecutivamente nas EGBA de 1900 a 1926. Até sua morte alternou idas e vinda para França. Falece em 12 de junho de 1935 em Paris.

A tela que escolhemos estudar está inserida dentro desses debates suscitados sobre o seu autor. Exposta em 1906, destacou-se no certame, mas gerou apenas comentários pontuais. Depois que entrou para coleção do Museu Mariano Procópio, não circulou mais como imagem até os anos 1970, tendo, por isso, sua visibilidade restringida diante das outras obras de Belmiro, pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes.

¹³ DAZZI, Camila. “**Pôr em prática a reforma da antiga academia**”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, 2011, p. 286-294

¹⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 01, 343-366, jun-2005.

No seu reaparecimento nos anos 1970, pelo olhar de Bardi, que viu nela e em Belmiro um “enamorado do lirismo de Seurat”, foi incensada pelo seu aspecto formal: o pontilhismo e o arranjo das cores. A historiografia modernista passou a ver, na obra e no artista, um possível marco para as inquietações e rupturas visuais que se sucederam no século XX. Embora sejam esses critérios vistos na materialidade da obra, eles não se fizeram de maneira mecânica ou tão direta, como quis a corrente modernista. Antes, eles foram ligados a relações mais complexas e próprias do rico cenário da virada de século, no Brasil e no exterior.

No primeiro capítulo, buscamos ampliar a visualidade da obra e do artista. Partimos inicialmente dos olhares e gostos lançados sobre as produções de Belmiro, para isso, apresentamos uma síntese possível de suas participações nas EGBA, a começar por 1884 até o ano em que apresenta *Amuada*, em 1906. Também analisamos as publicações da história da arte no Brasil, desde os primeiros escritos em que o nome do artista e a obra são citados até as publicações dos manuais mais contemporâneos, incluímos nesse rastreamento as exposições póstumas de que participou *Amuada*, para compreendermos em que momentos da historiografia e da crítica interpretações como pontilhismo, moderno, artistas precursor. O interesse nesses critérios de interpretação feitos, ao longo do tempo, sobre a obra nos ajudam a compreender como se deu a recepção de Belmiro de Almeida na História da Arte.

O segundo capítulo é um embate direto com a obra, tomamos questões suscitadas por *Amuada* e pela crítica que outrora lhe fora feita, mantendo nosso olhar voltado para a história da arte. Problematizamos o pontilhismo costumeiramente associado ao quadro e buscamos ampliar as relações tentando compreender as aproximações plásticas que Belmiro travou em seu contexto. O aparecimento da versão *Moça no sofá* nos ofereceu a oportunidade de compreender como o artista tratou *Amuada*: como um experimento visual, mas sem lhe tirar o caráter temático. O segundo título também nos levou a questionar o lugar onde a figura feminina se encontra, pois soa como a ideia de uma modelo em sessão de pose em atelier. Para demonstrar nosso argumento, buscamos associar *Amuada* e *Moça no sofá* a temas correlatos de modelos em atelier ou senhoras em suas casas. Sabemos não ser possível afirmar que seja uma coisa ou outra, a obra não oferece pistas claras, apenas nos demonstra ser uma mulher sentada posando para um artista.

No capítulo final, exploramos o tema central do enunciado da obra: uma mulher triste, emburrada, insatisfeita. Fizemos um levantamento ao longo pesquisa, notamos

que esse foi um tema bastante comum na pintura da segunda metade do século XIX e no início do século XX. Também observamos nas produções de Belmiro um interesse singular nos sentimentos femininos, nas tensões psicológicas. O artista sempre atualizado com os temas, certamente notou como eles exerciam fascínio nos espectadores, ávidos por histórias. A pintura de gênero no século XIX supriu essa sensibilidade que passou a ter interesse nas subjetividades. A tela *Arrufos* demonstra a clara vontade de devassar as intimidades. Com isso, buscamos rastrear, evitando automatismos, essas representações dos sentimentos femininos, sempre pautados nas relações que eles mantêm com nosso objeto central.

Nossa pesquisa desenvolveu-se a partir da crítica às produções de Belmiro de Almeida, que levantamos nos periódicos e jornais de diferentes momentos - Biblioteca Nacional, Museu D. João VI, Setor de Obras Raras da EBA/UFRJ e na Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Também nos reportamos aos manuais e publicações de História da Arte como fontes sobre o artista e a obra. Para nosso levantamento das telas nos apoiamos nas visitas a museus – Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Fundação Maria Luiza e Oscar Americano em São Paulo- e na bibliografia sobre artes disponível. Esperamos que com essa estrutura possível, tenhamos dado a *Amuada* uma leitura adequada às questões que lhes são pertinentes.

2. DA VISIBILIDADE DA OBRA E DO ARTISTA

A tela *Amuada* possui uma tímida trajetória. Ao longo da pesquisa, o primeiro dado do qual buscamos nos aproximar foi sua datação, a obra não possui registro temporal pelo punho do artista, mas identificamos sua aparição na Exposição Geral de Belas Artes do ano de 1906¹⁵. Belmiro de Almeida expôs, na ocasião, três pinturas e uma escultura em bronze, respectivamente: *Amuada* (integra a pinacoteca do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora), *Beijos* (conhecida como *Namoro do Guarda*, faz parte do acervo do Museu Castro Maya), *Dame à la rose*, adquirida em 1910¹⁶ pela Escola Nacional de Belas Artes, e o busto de bronze do *Poeta Gastão Braga* (ambos integram, atualmente, o acervo do MNBA). A entrada de *Amuada* para coleção de pinturas do Museu Mariano Procópio, não foi identificada, mas existe a hipótese de ter sido adquirida na ocasião da EGBA de 1906¹⁷.

Encerrada em uma coleção pouco conhecida, percebemos que *Amuada* teve uma circulação bastante restrita, diferente de outras obras de Belmiro. Ao longo do século XX, principalmente com advento do modernismo, algumas interpretações foram lançadas sobre os artistas do fim do século XIX. Belmiro, devido às experimentações que conferem um caráter eclético a suas obras, foi incensado como um dos “precursores” da Semana de 1922 e os aspectos formais de determinadas obras serviram de pretexto para classificá-lo ou como “pré-moderno”, “impressionista” ou “pontilhista”. Percebemos *Amuada* dentro dessas construções e classificações feitas ao longo do século XX, por isso nos questionamos: Que obras Belmiro expôs ainda em vida, quais temas, qual o tratamento plástico usou em cada momento? Como sua imagem e suas obras foram tratadas pela historiografia da arte? Ou ainda, em que momento se tornou o responsável por introduzir o pontilhismo na pintura brasileira? E como *Amuada* se articula dentro desse discurso?

Depois de exposta em 1906, o quadro apareceu ao público reproduzido, discretamente, em manuais de história da arte e só saiu das dependências do MMP a

¹⁵ Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes, 1 de setembro de 1906. Escola Nacional de Bellas-Artes. Fonte: Setor de Obras Raras, EBA/UFRJ. Cf. Sesão anexos a reprodução do Catálogo.

¹⁶ Nos arquivos do Museu D. João VI encontramos uma requisição de compra feita por Belmiro junto ao Ministro da Justiça e de Negócios Interiores. Acreditamos que a resposta esteja no acervo de documentos MNBA, que não foi consultado. Cf. Pasta documento avulso. Requisição de compra de 14 de maio de 1910. Acervo arquivístico do Museu D. João VI/EBA/UFRJ, n. 1365. Disponível em: <<http://goo.gl/woImOC>>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

¹⁷ De acordo com funcionários do MMP algumas telas de artistas expositores foram adquiridas nessas mostras, tendo em vista que Alfredo Ferreira Lage (1865-1944) frequentava as exposições.

primeira vez, apenas em 1994, para *Bienal Brasil Século XX*, quando outros olhares recaíram sobre a obra.

2.1 Belmiro de Almeida e a participação nas Exposições Gerais de Belas Artes

Belmiro de Almeida se matriculou na Academia Imperial de Belas Artes no ano de 1874; até então, tinha 16 anos de idade, era oriundo do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e buscou o curso da Academia para aperfeiçoar-se, pois este era um curso de nível superior¹⁸.

O primeiro registro de sua participação em uma mostra data de 1884, trata-se da Exposição Geral de Belas Artes. Como consta do catálogo do certame, enviou três trabalhos: *Uma Fantasia*, *Naufração do Montserrat* e *Ateliê de Gravura*¹⁹. Com essas três obras, Belmiro chamou a atenção de Gonzaga Duque (1863-1911), que citou o *Naufração do Montserrat*, destacando o talento do jovem artista em seu livro *A Arte Brasileira*, publicado, em 1888, quatro anos após a exposição. Na descrição do crítico,

“[...] Ele pinta e vê a natureza de um modo muito diferente pelo qual pintam e vêem outros artistas. Em 83, por um capricho, pintou uma marinha. Era o naufrágio do Montserrat, que deu à costa próximo da barra do Rio de Janeiro”. [...] Não obstante ser a primeira vez que interpretava tal assunto, saiu-se muito bem. A água, o horizonte enegrecido, o barco desarvorado lutando com a fúria das vagas, impressionavam diretamente o espectador “²⁰.

Nessa descrição, ficou bastante evidente a intenção de impulsionar a carreira de Belmiro, ressaltando como singular seu olhar para o que deseja representar, no caso da paisagem marinha que traz um episódio contemporâneo trágico, o naufrágio do navio Montserrat na costa do Rio de Janeiro. Dele não sabemos o paradeiro, apenas restou a descrição do crítico.

¹⁸ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1854-1935**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984.

¹⁹ LEVY, Carlos Roberto M. **Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: edições Pinakothek, 1990, p. 262.

²⁰ DUQUE, Duque. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das letras, 1995, p. 211.



IMAGEM 9, 9a: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Uma Fantasia*, desenho, grafite e bico de pena sobre o papel, 11 x 8 cm. In: Laurent de Wile. **Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro 1884**. RM 5234 XIV. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Compra Fundo Especial de Despesa da Secretaria de Estado da Cultura, 2001. Crédito Fotográfico: Acervo Documental Fotográfico da Pinacoteca do Estado de São Paulo./Brasil. Foto: Samuel Mendes Vieira

Dos trabalhos expostos em 1884, apenas se sabe da existência do desenho *Uma Fantasia* [IMAGEM 9]. O único que foi registrado no Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Academia, confeccionado por L. de Wilde para exposição [IMAGEM 9a]. Trata-se de um desenho a bico de pena, onde um busto feminino é revelado com todos os artifícios da moda, o chapéu enfeitado e os volumes no decote. O título dá um tom alegórico a um desenho que fica entre o retrato feminino e o estudo de observação dos detalhes da indumentária.



IMAGEM 10: Belmiro de Almeida (1858-1935), *Arrufos*, 1887. Óleo s/ tela, 89 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ. Foto: Samuel Mendes Vieira.

Mas as impressões de Gonzaga Duque não se restringiram à marinha exposta por Belmiro de Almeida. A verdade é que o importante crítico brasileiro quis registrar suas impressões sobre outra obra do artista, não presente na Exposição Geral de 1884, mas exposta três anos mais tarde, em 1887, numa pequena sala em cima de uma renomada loja de artigos para artistas, a Casa De Wilde. *Arrufos* [IMAGEM 10], obra em questão, rendeu e rende até nossos dias à memória do artista. Muito da fama do quadro se deve à polêmica que o tema provocou no público e, sobretudo, na crítica da época. Com essa obra, Belmiro se tornou conhecido como o pintor da vida moderna, aquele que deixava de se preocupar com os temas históricos e mitológicos para ater-se à vida doméstica, como bem definiu Gonzaga Duque. De fato, o casal, representado no momento do desgaste da relação, gerou no público uma empatia, muitos buscaram compreender o motivo daquela briga.

Os espaços alternativos se tornaram muito importantes para que os artistas expusessem seus trabalhos individualmente, essa prática fez-se comum nas duas últimas

décadas. Antes, somente as exposições gerais davam visibilidade aos artistas e seus trabalhos.

Sobre o pequeno espaço da loja do belga Laurent De Wilde, o articulista Genésdio, pseudônimo de Alfredo Azamor, registrou em 27 de setembro de 1885 no jornal *O Fluminense*:

O atelier do Sr. De Wilde, à rua Sete de Setembro (Corte), é hoje uma espécie de pólo norte dos pintores notáveis. Ali se encontram os que estudam e, como consequência, os que ensinam; ali se discutem os grandes quadros com os pequenos defeitos e os grandes defeitos dos pequenos quadros; ali se formam assuntos; ali se retoca um erro, corrigindo-o; ali se discute pintura, arte, letras; ali aparecem as grandes cabeças nacionais e estrangeiras; ali o mestre abraça um discípulo diante de um bom quadro e o discípulo começa a ser mestre com aquele abraço que o enche de orgulho e fervor artístico: ali, finalmente, naquela república cosmopolita sem presidente, reina sincera fraternidade e todos sentem em pura atmosfera, o valor do trabalho, o amor às belas artes e o mérito do artista, desconhecido, muitas vezes, dos seus companheiros.²¹

As palavras do articulista são bastante importantes para percebermos como, nesse contexto, se configuravam as relações entre os sujeitos ligados ao cenário artístico. Foi nesse espaço que Belmiro expôs pela primeira vez *Arrufos*, foi onde Gonzaga Duque o viu entre outros trabalhos, foi onde até a Princesa Isabel pôde contemplar a triste história de amor narrada pelo artista, com sua nobre presença registrada no *Jornal do Commercio* em 22 de agosto²². França Júnior (1838-1890), outro jornalista, escreveu no periódico *O Paiz* que a obra era “[...] bastante para eclipsar tudo quanto tem feito até hoje, e alistá-lo no número dos nossos mais distintos pintores de gênero”²³. A história do casal suscitou debate entre aqueles que se davam às voltas com o motivo de tal desgaste: “[...] quando uma mulher, vestida de seda, se atira ao chão, brutalmente, como aquela, quando ela chora, quando espatifa uma rosa, mordida de cólera, o negócio é muito mais sério que um simples arrufo”²⁴, escreveu um articulista no *Diario Illustrado*, em 30 de agosto de 1887.

²¹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras**: pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1981, p.62.

²² CAVALCANTI, Ana M. T. "Arrufos" de Belmiro de Almeida (1858-1938) - história da produção e da recepção do quadro. In: **Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural** - Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2006, p. 05.

²³ *Ibidem*, 2006, p. 03.

²⁴ *Ibidem*, 2006, p. 04.

No mesmo ano em que expôs *Arrufos*, Belmiro concorreu ao Prêmio de Viagem, mas perdeu a bolsa para Oscar Pereira da Silva (1867-1939). Tal fato promoveu uma polêmica que gerou o pedido de anulação do concurso por parte de dois dos avaliadores, Rodolpho Bernardelli (1852-1931) e Zeferino da Costa (1840-1916), únicos da banca a votarem a favor do artista. Mesmo com toda polêmica, Belmiro conseguiu viajar custeado por amigos liderados por Bernardelli, além de ter conseguido vender no ano seguinte, sua tela *Arrufos*, para coleção da AIBA²⁵, fato que mais contribuiu para sua viagem pela Europa.

O artista excursionou por cinco anos (1888-1892) pelo Velho Continente. Entre Paris e Roma, Belmiro pôde estudar e aprimorar sua técnica, vendo as obras de mestres do passado e contemporâneos seus. Estar distante não impediu o artista de participar dos eventos que ocorriam no Brasil. José Maria dos Reis Júnior²⁶ aponta a participação de Belmiro na exposição do Barracão do Largo do São Francisco, em 1890, com telas enviadas de Roma. Ainda segundo o mesmo, a então reformada Academia, que já se denominava Escola Nacional de Belas Artes, teria adquirido, naquele ano, a tela *Arrufos*. Trata-se de um engano; pela informação do Catálogo da Exposição de Belas Artes de 1890, a tela foi exposta já constando como peça da galeria permanente da Academia. Camila Dazzi (2011)²⁷, em recente pesquisa sobre a reforma da Academia, afirma que a exposição de 1890 não pode ser considerada a primeira organizada pela Escola Nacional de Belas Artes, pois, quando ocorreu, a instituição, apesar de já não possuir o “Imperial” no nome, ainda mantinha “Academia”.

A Exposição Geral, organizada pela Escola Nacional de Belas Artes, já reformada, só seria realizada em 1894. Antes da mostra oficial, nos anos anteriores,

²⁵ Ata da Sessão em 3 de Fevereiro de 1888. In: Atas – Sessões da Presidência do Diretor – 1882 – 1890. p.45-46. Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

²⁶ Essa informação está na biografia escrita por José Maria dos Reis Júnior. Não foi possível verificá-la, pois o episódio do Barracão do Largo do São Francisco, embora citado, nunca foi estudado sistematicamente, não sabemos quem expôs e que obras foram expostas de fato. REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1854-1935**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984, p.86. Rafael Cardoso, em seu livro *A arte brasileira em 25 quadros 1790-1930*, também ressalta a necessidade de pesquisas sobre esse episódio, que também ficou conhecido como “Ateliê Livre”. Em nota o autor lembra que a fonte mais antiga que menciona o episódio está no livro de Frederico Barata, *Eliseu Visconti e seu tempo* (1944). CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros 1790-1930**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 89. Luciano Migliaccio também evidencia o episódio como um possível marco diante da imobilidade do meio acadêmico, muito inspirado na Académie Julian de Paris. MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoêdo, o mestre deveríamos acrescentar. In: MARQUES, Luiz. **30 mestres da pintura no Brasil**. Masp/Credicard, maio/2001.

²⁷ DAZZI, Camila Carneiro. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. RIO DE JANEIRO, 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. p. 29

algumas exposições individuais foram realizadas. A primeira Exposição individual foi de Henrique Bernardelli (1858-1936) em 1891; em seguida, a de Pedro Weingärtner (1853-1929), em 1892; e, finalmente, em 1894, as de Giovanni Batista Castagnetto (1851-1900), que não possuía vínculo com a Escola, e a de Belmiro, que se encontrava substituindo Weingärtner na disciplina de desenho figurado. Outra polêmica se concentrou na Exposição de individual de Belmiro, pois estava coincidindo com os preparativos para a Grande Exposição Geral. Rodolpho Amoêdo, então diretor interino da Escola, travou briga com o amigo, pois queria o cancelamento da mostra individual. Em desacordo a tal atitude, Belmiro recorreu ao também amigo Rodolpho Bernardelli, que interveio em favor do expositor. Com sua autoridade questionada, Rodolpho Amoêdo se afastou do cargo, e toda polêmica só se resolveu quando Rodolpho Bernardelli assumiu novamente a direção, autorizando a Exposição do artista nos corredores da ENBA.



IMAGEM 11: Belmiro de Almeida (1858-1935). *A tagarela*, 1893. Óleo s/ tela, 125 cm x 82 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.



IMAGEM 12: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Vaso com flores*, 1893. Óleo s/ tela, 152 cm x 76 cm. Museu Na Nacional de Belas Artes – RJ.



IMAGEM 13: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Vendedora de fósforos*, 1893/94. Óleo s/ tela, 168 cm x 75 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade



IMAGEM 14: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Efeitos do sol*, 1892. Óleo s/ tela, 100 cm x 65,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes – RJ.



IMAGEM 15: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Bom Tempo (Idílio campestre)*, 1893. Óleo s/ tela, 152 cm x 89 cm. Museu Nacional de Belas Artes – RJ.



IMAGEM 16: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Nuvens*, 1891. Óleo s/ tela, 130 cm x 85 cm. Fonte: Catálogo Bolsa de Arte Rio de Janeiro, agosto de 2008, lote 127. Disponível em: <<http://goo.gl/Y5ccBI>>. Acesso em 12 de março de 2011.

Da mostra individual, pouco foi noticiado. Na verdade, apenas encontramos o artigo de Armínio de Mello Franco, publicado em 19 de setembro de 1894, na coluna *Correspondência* do jornal *Minas Gerais* de Ouro Preto, sob o título *Notícias Artísticas*. Nele, o articulista ressalta:

Belmiro de Almeida denunciou-nos o quanto ele sabe compreender a natureza no que ela tem de verdadeiramente estético, revelou-nos toda a pujança do seu talento criador, nesses quadros feitos pelos processos mais difíceis da arte, essa nova pintura que tem feito a sua irrupção triunfalmente pelos domínios da arte acadêmica, avassalando-a; mostrou-nos com eles o quanto ele é capaz de vencer.²⁸

Dez anos após a última Exposição Geral da AIBA, as palavras do articulista sobre a mostra individual muito se assemelham às impressões de Gonzaga Duque, mas traz o adendo da renovação dos processos artísticos. O articulista aponta a relevância plástica das telas expostas e como elas traziam notas de novidades para o espaço acadêmico. Belmiro de Almeida, junto com Rodolpho e Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, Pedro Weingartner e Castagneto, se consolidava como representante de uma nova pintura no seio da ENBA. Armínio de Mello Franco enumera que, na ocasião, foram expostas 27 telas do artista, todas executadas em Roma. Entre as que citou: *A Tagarela* (acervo da ENBA) [IMAGEM 11]; *Vaso com Flores* (acervo da ENBA) [IMAGEM 12]; *Vendedora de fósforos (costume italiano)* [IMAGEM 13]; *Efeito de sol* (acervo da ENBA) [IMAGEM 14]; *Bom Tempo* (acervo da ENBA) [IMAGEM 15]; *Nuvens* [IMAGEM 16]; *Depois da Patroa, Eu*; *Retrato de Madame A*; *Dia Infeliz*; *Cabeça de Contadina* e *Cabeça de Ciociaro*. O articulista infelizmente não enumerou as 27 obras da mostra, mas nos deixou a quantidade como dado.

Para Exposição Geral, realizada logo em seguida, permaneceram as telas: *A tagarela*; *Vaso com Flores*; *Vendedora de fósforos (costume italiano)*; *Efeito de Sol*; *Bom Tempo*; *Nuvens*; *Depois da Patroa, Eu!*; *Retrato de madame A* e *Cabeça de Contadina*. Portanto, Belmiro totalizou 9 telas naquela EGBA, algumas delas já constavam como acervo permanente da Escola Nacional. Diante desse único registro na imprensa da época, resta a constatação do silêncio dos amigos e críticos renomados, Ângelo Agostini

²⁸ GIANNETTI, Ricardo (org.). “Notícias Artísticas”, por Armínio de Mello Franco: Comentário sobre a Exposição de pinturas de Belmiro de Almeida realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/Ngxi5>>. Acesso em 12 de setembro de 2012.

(1843-1910) e Gonzaga Duque principalmente, sobre a exposição individual de Belmiro.

O artista seguiu expondo nas EGBA. Como consta na crítica feita pelo jornal *Gazeta de Notícias*, de 1º de setembro de 1895, no salão daquele ano, Belmiro expôs 8 telas, mas tiveram ênfase nas notícias apenas uma grande composição alegórica e duas paisagens de pequenas proporções. O articulista, nesse dia, ressaltou a qualidade da tela maior, muito embora as paisagens lhe tenham agradado mais. Opinião divergente teve “Fantasio” no mesmo jornal, em coluna assinada no dia 6 de setembro. A grande e polêmica composição era a *Aurora de 15 de novembro*, tela que já havia sido exposta em 1891 no saguão da Intendência Municipal do Rio de Janeiro. Na biografia feita por Reis Júnior (1984), sabemos que Ângelo Agostini não havia gostado da obra quando exposta naquele saguão. *Aurora do 15 de novembro* foi a primeira incursão de Belmiro em um gênero pictórico que pouco executou, a pintura histórica, mas, dado o contexto, é compreensível a investida do pintor. Provavelmente, ainda se encontrava tentando vender a tela ao Estado ou algum órgão do mesmo, pelo menos “Fantasio”, em sua crítica à obra sugeriu sua compra. Da tela, pouco sabemos, ela parece não existir mais, apenas nos sobrou a descrição detalhada do articulista:

Tanga em torno de dois rins, kanitar [sic] à testa, - um possante caboclo, meio deitado sobre uma fulva pele de onça, vê a aurora que surge, esplendendo, do largo mar luminoso. Que aurora! Se todas as auroras fossem belas assim, sei de um fantasista que, apesar de muito amigo do sono da manhã, não deixaria nunca de arrancar o nariz ao ninho tépido dos almofadões, para vê-las e amá-las, na frescura e no desalinho do seu despertar glorioso. O caboclo de Belmiro de Almeida dormiu cinquenta anos, com a mesma preguiça com que eu durmo oito horas. Mas acordou a tempo, coisa que nem sempre me sucede...

Acordou a tempo, e está delicado com o que vê. A Aurora caminha para ele, oferecendo-se, virgem despida de preconceitos, ao seu amor de varão robusto. O olhar, úmido de carinho, envolve o jovem índio, entontece-o, põe-no dentro de uma nuvem de desejos e de delírios... Caminha para ele. À mão esquerda, traz desfraldada a grande bandeira, cuja cor auriverde mergulha, funde-se, embebe-se no clarão de apoteose que cerca o vulto triunfal da deusa. Em torno dela, uma espiral de anjos cinge-a de uma palpitação de asas amorosas. E quem, como eu, tem a mania de pretender ouvir a voz das coisas que não

falam, ouve a ardentíssima ode fescenina que o mar apaixonado recita à virgem que o ilumina.²⁹



IMAGEM 17: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Índio*, abril 9 de 90, 46 x 60 cm. Coleção Florestano Felice.

Cruzando a descrição com o desenho de um índio exposto em 1974 no Museu Lasar Segall, em São Paulo, podemos supor que nos restou um registro material da tela. O índio aparece recostado em pose de despertar e expressão de surpresa. O desenho é datado de 9 de abril de 90 [IMAGEM 17], o que nos permite supor ser um estudo para composição que expôs em 1895 na EGBA.

Em 1896, Belmiro se manifestou timidamente com um retrato hoje desconhecido, como consta no registro do catálogo da exposição. No ano seguinte, 1897, sabemos pelos jornais analisados que Belmiro se apresentou na EGBA, muito embora no catálogo não conste sua participação³⁰. Segundo o *Jornal do Commercio*, de 16 de setembro, o artista apresentou quatro pequenos trabalhos executados em Paris, de

²⁹ FANTASIO. FANTASIO NA EXPOSIÇÃO III A AURORA DE 15 DE NOVEMBRO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 set. 1895, p. 1. Disponível em: <<http://goo.gl/VpspVA>>. Acesso em 12 de setembro de 2012.

³⁰ Catálogo Exposição Geral de Belas Artes de 1897. Disponível em: <<http://goo.gl/Q3WOuF>>. Acesso em 19 de outubro de 2013.

onde havia retornado de temporada de 12 ou 15 meses. São eles: *Pronta para feira*, *Uma parisiense*, *A cabeça* e *Dor*. As descrições feitas na notícia são bastante sugestivas e nos incitam a fazer cruzamentos. A primeira tela, *Pronta para feira*, segundo o articulista trata-se de

[...] uma camponesa portuguesa, nova e bonita, garridamente vestida com uma saia e avental encarnado, cheio de bordados, com enormes argolas de ouro do Porto nas orelhas, e o característico lenço na cabeça. É uma faceira, cônica da sua formosura, que ali se expõe à admiração dos rapazes, com um [...] sorriso nos olhos semicerrados, como quem sabe bem qual a impressão que produz. E não há dúvida que esta impressão é irresistível e empolgadora, e que bem duro será o coração do que não se render diante das suas graças garridas.³¹



IMAGEM 18: Belmiro de Almeida (1858-1935). *A portuguesa*, 1897. Óleo s/ tela, 82 cm x 53 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ.



IMAGEM 19: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de mulher com chapéu de flores*, 1897. Óleo s/ madeira, 26,3 cm x 18,7 cm. Coleção Particular – RJ

³¹ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 set. 1897, p. 4. Disponível em: <<http://goo.gl/WZZLq6>>. Acesso em 12 de setembro de 2012.



IMAGEM 20: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Mulher*, 1897. Óleo s/ tela, 35 cm x 27 cm. Coleção Fundação Cultural do Maranhão, São Luiz.

A descrição muito nos lembra a imagem de *A Portuguesa* [IMAGEM 18], tela também do artista, hoje pertencente a uma coleção privada. A outra tela, *Uma Parisiense*, “[...] é uma linda figurinha de uma dessas bonecas parisienses, cujos olhos azuis cintilam de *coquetterie*. É um primor de modelação e de fina execução”, que mais parece ser a tela *Retrato de mulher com chapéu de flores* [IMAGEM 19], também de coleção particular. A outra obra, intitulada *A cabeça*, parece guardar semelhança com *Retrato de mulher* [IMAGEM 20], que hoje integra a coleção da Fundação Cultural do Maranhão. Pela descrição, é possível fazer a aproximação, pois se tratava de “[...] uma figura de mulher em perfil, é bem desenhada e iluminada, e tem expressão”. Apenas do esboço *Dor* não encontramos imagem. Pela descrição do articulista, é outra figura feminina que não o deixou muito satisfeito pela execução do desenho,

Não gostamos tanto da execução do esboço do quadro intitulado *Dor*, embora o motivo não seja mau. Pareceu-nos que o braço direito é demasiado longo, e que a posição do corpo era algo forçada e sem o devido desenvolvimento. A cabeça, entretanto, tem sentimento, e alguns dos acessórios, bem pintados. É provável que, no quadro grande, estes senões, que talvez sejam devidos aos croquis tirado de

fotografia, desapareçam e que o Sr. Belmiro faça aí justiça dos foros de bom desenhista, de que justamente goza.³²

Sobre a EGBA de 1900, aberta em 1º de setembro, o *Jornal do Commercio* registrou, entre as muitas presenças, a de Belmiro de Almeida. Em nota no dia seguinte, uma crítica descreveu a única obra exposta pelo artista:

[...] um pequeno retrato de menina, de que já falamos, quando esteve exposto na Casa Vieitas, com todo o entusiasmo que ele desperta.

Belmiro é um mestre consumado no desenho; e o seu retratinho exposto tem na Exposição uma nota tão especial, tão individual, tão sua e tão atraente que há de fatalmente ser um ponto em torno do qual não de parar demoradamente os visitantes da Exposição.

Nada mais interessante nem mais gracioso do que a figurinha da menina, que se destaca do fundo de uma paisagem, que tem seu quê de primitiva, com uma saliência de recorte, viva e expressiva.

Do tratamento com que é feita a roupagem, mostra a grande habilidade do pintor e a sua técnica tão notável pela finura como pela simplicidade.³³



IMAGEM 21: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Abigail Seabra aos doze anos de idade*, 1900. Óleo s/ tela, 30 cm 51 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ. Inscrição: “Ao Seabra. Belmiro, Theresopolis, julho de 1900.”

³² NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 set. 1897, p. 4. Disponível em: <<http://goo.gl/WZZLq6>>. Acesso em 12 de setembro de 2012.

³³ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 2 set. 1900, p.3. Disponível em: <<http://goo.gl/3IxVGL>>. Acesso em 12 de setembro de 2012.

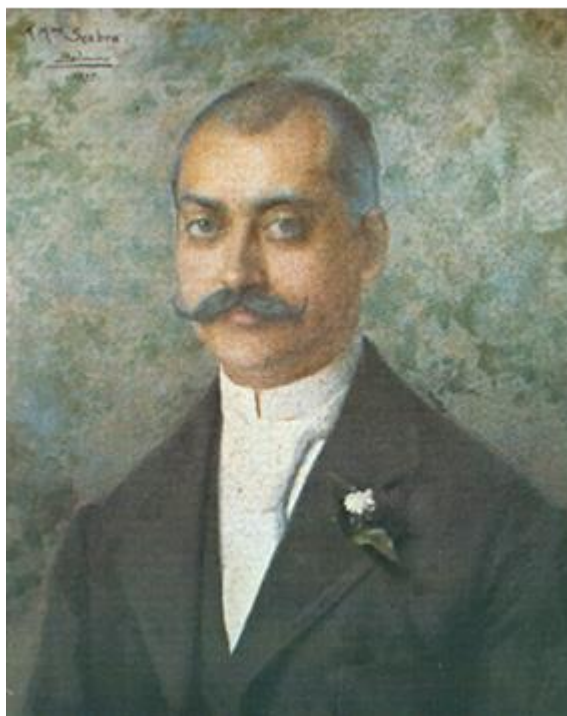


IMAGEM 22: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Antonio Ribeiro Seabra*, 1897. Óleo s/ tela, 45 cm x 37 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ.



IMAGEM 23: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Maria Lartigau Seabra*, 1897. Óleo s/ tela, 45 cm x 37 cm. Coleção Marília Seabra Buarque de Andrade – RJ.

Pela descrição, tal retrato parece ser a tela *Retrato de Abigail Seabra* [IMAGEM 21], filha de Antônio Seabra, rico comerciante e amigo muito próximo de Belmiro. Além do retrato da filha, o artista retratou *Antônio Seabra* [IMAGEM 22] e sua esposa, *Maria Lartigau Seabra* [IMAGEM 23]. Essa foi a última exposição de que Belmiro participou. Em seguida, retornou para França, onde tinha atelier, e só voltou a expor em 1906 com obras que executou no exterior.

O nome de Belmiro está profundamente ligado ao espaço das Exposições Gerais, onde apresentou trabalhos de diversos temas e técnicas, aspectos que foram ressaltados nos jornais analisados. Em grande parte das notas, observou-se a maneira como Belmiro confere sentimentos e expressão às figuras que representa. A maioria dos trabalhos traz a imagem da mulher representada em sua dimensão psicológica e com seus diferentes artifícios. É preciso lembrar que o artista também se destacou por apresentar técnicas diversas, antecipando experimentações, como foi feito na *Amuada*. Na única nota de imprensa sobre sua exposição individual em 1894, Armínio de Mello Franco observou que o artista aventurou-se nos mais difíceis processos da arte, trazendo novidade para o

cenário artístico. Isso se tornou conveniente ao momento, o que justifica a defesa e apoio de Rodolfo Bernardelli, que foi responsável pela reforma e por tentar imprimir propostas de inovação e modernização nas artes. Belmiro estava entre os nomes que representavam essa modernidade naquele momento.

Cabe retornar à introdução de uma nota de imprensa do ano de 1897, que nos parece esclarecedora quanto ao que os críticos de arte ressaltaram nas obras expostas pelo artista:

Temos ainda que voltar à Exposição de Belas-Artes para tratar de quatro quadros do Sr. Belmiro de Almeida, os quais enriqueceram a exposição recentemente.

Como se sabe, o Sr. Belmiro chegou há pouco da Europa, onde tem residido nestes últimos 12 ou 15 meses, e os quadros expostos foram pintados lá.

São quatro pequenos trabalhos, mas que chamam imediatamente a atenção. **A sua fatura, neste ano e tanto, sofreu modificações visíveis. A execução é mais ampla, mais leve, mais segura, de quem tem a mão mais firme sem preocupação de errar na técnica, de quem está prático no *savoir-faire*; uma execução fina e sólida, que não deixa ver nenhum esforço, nenhuma meticulosidade de técnica; não há a monotonia de amaneirado.**

As tintas são vivas e agradáveis, e a maneira como distribui a luz faz com que a atenção se prenda naturalmente no ponto principal da tela, não se distraindo por nenhuma meticulosidade de acessório. Pelo contrário, em geral, deixa ele os elementos secundários numa incerteza de tratamento que dá mais relevo ao tema principal.³⁴

O articulista notou que a fatura, a composição e as tintas, naqueles trabalhos expostos, eram diferentes dos que o artista vinha apresentando e, pelo tom empregado em sua observação, o artista demonstrou avanço e segurança no seu ofício. Aqui, temos um claro indício das experimentações técnicas de Belmiro, fruto das atualizações no continente europeu. As ideias de individualidade, originalidade e criatividade pessoal, na virada do século, começaram a ter valor nas críticas. O artista moderno era aquele capaz de imprimir o cunho individual, sentir suas obras e executá-las com originalidade³⁵.

³⁴ NOTAS SOBRE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 16 set. 1897, p. 4. Disponível em: <<http://goo.gl/WZZLq6>>. Acesso em : 5 de novembro de 2013. [grifo nosso]

³⁵ AGOSTINI, Angelo. Revista *Illustrada*. Bellas-Artes, ano XIII, n. 494, 1888, p. 2 e 3 apud SILVA, Rosângela de Jesus. Anexo: notas e artigos sobre crítica de arte na Revista *Illustrada*. **A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado**. CAMPINAS, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP. P. 187-325.

Um dos aspectos ressaltados por Camila Dazzi³⁶a respeito da reforma de 1889/90 foi o de que grande parte dos artistas tomava o ensino da Academia como ultrapassado, apresentando problemas estruturais que deviam ser revistos. Entre os artistas envolvidos na reforma, estavam o irmão de Rodolfo Bernardelli, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoêdo, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner e Belmiro de Almeida. Esses nomes, segundo a autora, eram possíveis iniciadores de uma moderna escola brasileira de arte. Os contemporâneos de Belmiro o tomavam como moderno por apresentar um caráter diverso, rompendo com padrões e trazendo para a instituição as novidades artísticas a partir de suas impressões e sensações.

Ainda com relação ao comentário do articulista, é pertinente seu apontamento de que Belmiro busca a ênfase no tema principal que quer apresentar. Nas telas analisadas, é notória essa conclusão do crítico: em todas os elementos principais da narrativa ou do enunciado possuem maior relevo, um tratamento pictórico mais nítido.

Analisadas as críticas, que constataram um caráter evolutivo dos temas e avanços técnicos nas obras que Belmiro apresentou nas EGBA, passamos, especificamente, à exposição de 1906. No certame, o artista apresentou a obra estudada nesta dissertação e acreditamos que foi mais uma nota singular em meio as suas experimentações artísticas.

2.1.1 *Les femmes au salon: Amuada e Dame à la rose* na Exposição Geral de 1906.

A XIII Exposição Geral de Belas Artes foi aberta no dia 1º de setembro de 1906. Analisando algumas notas de imprensa, percebemos que foi um salão sem um tom que o pudesse definir no geral, mas que reservou algumas peculiaridades interessantes, como ressaltou o articulista anônimo na coluna *Notas de Arte* do *Jornal do Commercio* daquela data. O aspecto que logo chamou atenção dos frequentadores foi

³⁶ DAZZI, op.cit., p. 32.

a abstenção quase absoluta dos artistas mais maduros: nem o Sr. Henrique Bernardelli, nem o Sr. Rodolpho Amoedo, que sempre, enquanto faziam parte do Corpo Docente da escola, se mantiveram na estacada, sendo anualmente representados por trabalhos de certo fôlego, este ano enviaram sequer um pequeno cartão de visita.³⁷

A observação quanto à abstenção é sintomática. Não é a falta dos “artistas maduros” em si o problema, mas o que está por traz dessa constatação. O articulista pondera as abstenções ressaltando que,

A feição mais característica da exposição este ano, a que constitui o seu lado mais simpático e a que há de torná-la memorável, é a figura que nela fazem os jovens artistas, aqueles que apenas agora começam a aparecer, alguns dos quais surgem até pela primeira vez este ano. Parece que abstenção dos professores se explica na brilhante amostra dos esforços dos novos, como querendo aqueles serem representados de preferência pelos resultados do seu ensinamento que pelos esforços próprios.³⁸

Mesmo que abrandada pelas palavras lisonjeiras, a dicotomia “Velho/Novo” aparece e isso é um importante dado, pois nos denuncia parte do panorama das artes da Primeira República. O espaço dos salões começa a ser preenchido por uma geração de novos artistas, com um novo modelo de representação. Não bastassem as mencionadas abstenções, o espaço produzido por elas era preenchido por telas de artistas estrangeiros, compradas pela crescente burguesia republicana. As telas de artistas portugueses eram destaque, sobretudo do pintor português José Malhoa (1855-1933). No dia seguinte, o *Correio da Manhã*, na coluna *Exposição* publicaria:

Com a presença do presidente da república e do ministro do interior, e com a solenidade dos anos anteriores, realizou-se ontem a abertura da 13ª exposição nacional de Belas Artes.

Para realizá-la, foi preciso, infelizmente, a obtenção de bons quadros estrangeiros. Lá figuram, por exemplo, com grande relevo, como era natural, diversos quadros de Malhõa - que acabaram de ser expostos no Gabinete Português de Leitura. Algumas das obras de arte de pintores de fora do Brasil são pertencentes ao governo como as Cócegas do Malhõa. Outras foram cedidas por empréstimo delicadamente, pelos cavalheiros que delas se tornaram proprietários.

³⁷ NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3, grifo nosso. Disponível em: <<http://goo.gl/WSsMTp>>. Acesso em 20 agosto de 2013.

³⁸ NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3. Disponível em: <<http://goo.gl/WSsMTp>>. Acesso em 20 agosto de 2013.

Esse recurso foi empregado para atenuar a má impressão de ausência de muitos nomes nacionais conhecidos, para reforçar a coleção onde estão representados apenas estes artistas dos *velhos*: Brocos, João Baptista, Treidler, Dall'Ara, Belmiro, Rafael Frederico, A. Delpino, Auguste Petit.

Novos é que não são poucos os que aparecem - e entre eles alguns vitoriosamente.³⁹

Diante dessas observações, delineia-se uma questão óbvia: quem eram os “Novos” no lugar dos “Velhos”? Segundo o primeiro noticiário analisado, entre os novos, estavam os nomes de João Timótheo da Costa (1879-1932) e seu irmão Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), Eduardo Bevillacqua (1884-1941), A. Fernandez (?), Carlos Chambelland (1884-1950), J. Manna (entenda-se Francesco Manna, 1879-1943), Carlos Oswald (1882-1971) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939). Entre os nomes dos intitulos “velhos” pelo jornal do dia seguinte, um nome nos chama atenção: o de Belmiro de Almeida, então com 48 anos. Àquele salão, o artista mineiro retornaria depois de ter exposto seis anos antes na Exposição Geral de 1900. Como consta do Catálogo, Belmiro expôs três telas e ainda uma escultura, executadas na França: *Amuada*, *Dame à la rose* [IMAGEM 24], *Beijos* [IMAGEM 25] e o busto do *Poeta Gastão Braga* [IMAGEM 26].

Belmiro ficou seis anos sem expor e retornou no ano de 1906. Segundo o jornal *O Paiz*, de 1º de setembro daquele ano, em nota inaugural, o articulista anônimo dispôs:

Depois de alguns anos de ausência, o Sr. Belmiro volta a aparecer, faz parte do júri de pintura e parece destinado a ser um dos triunfadores do presente salão. Mas a greve dos estivadores, perturbando o serviço de descarga, impediu que suas grandes telas, **Amuada e Dame à La rose, estivessem ainda ontem na exposição.** O Sr. Belmiro voltou da Europa mais forte, decidido a trabalhar como sempre e com uns fiozinhos de prata pela barba original.⁴⁰

A alfândega liberou os trabalhos que foram expostos no dia seguinte à inauguração, o que acabou gerando uma grande atenção, dos espectadores e da crítica, sobre as obras que expôs. O ocorrido demonstra que as obras foram feitas em Paris e vieram com o artista, ficando retidas na alfândega e liberadas apenas depois, com a

³⁹ A EXPOSIÇÃO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 set. 1906, p. 5. Disponível em: <<http://goo.gl/H6XCyJ>>. Acesso em 20 de agosto de 2013.

⁴⁰ O SALÃO de 1906. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 1, grifos nossos. Disponível em: <<http://goo.gl/EY1O1R>>. Acesso em 12 de outubro de 2012. [grifo nosso]

amenização da greve no porto. Outra informação levantada e que ajuda a reforçar a execução dessas obras na capital francesa, foi a participação de Belmiro de Almeida no Salão da *Société des Artistes Français*, no qual apresentou *Dame à la rose* num salão francês, como consta do catálogo⁴¹



IMAGEM 24: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Dame à la rose*, 1905. Óleo s/ tela, 196 cm x 96 cm. Museu Nacional de Belas Arte, Rio de Janeiro – RJ.

⁴¹Ludovic Baschet. **Catalogue Illustré du Salon de 1906**. Bibliothèque des Annales, Paris – FR. Disponível em: < <http://goo.gl/YjgqkH> >. Acesso em 6 de agosto de 2013. Cf. Sessão anexos a reprodução do Catálogo.



IMAGEM 25: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Namoro do Guarda*, 1904. Óleo s/ tela, 37 x 27 cm. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro – RJ.



IMAGEM 26: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Poeta Gastão Braga*, 1906. Bronze. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ;

Entre os destaques na imprensa, a menção por parte de Gonzaga Duque na *Revista Kosmos* é, no mínimo, simbólica. O crítico, onze anos atrás, fez de Belmiro um paradigma no cenário artístico, festejando sua tela *Arrufos*. Após o silêncio, voltava a falar das obras do artista. Suas impressões sobre o salão foram redigidas como um diálogo. Dois personagens, o próprio crítico e o fictício Polycarpo, caminham pelos corredores da exposição contemplando as obras e, diante daquelas que lhes chamam a atenção, param e tecem comentários, ora ácidos, ora elogiosos. A certa altura, se deparam com uma das obras de Belmiro:

De repente, Polycarpo berrou um - oh! - escanda-losa. Duas modestas senhoras que, acomodadas em cadeiras, olhavam sonolentas o retrato do infeliz *Dr. Augusto Severo* pelo falecido e modestíssimo Franco do Sá, estremeceram, aterrorizadas. Corri para o meu ilustre amigo: Que é!

Ele não se podia conter, estava vibrante; agarrou-me pela cintura, arrastou-me violentamente para o lugar em que se achava, e numa ânsia admirativa repetia-me:

- Admira, admira isto! Admira.

Era a *Dame à la Rose*, de Belmiro de Almeida.

Sim, devíamos admirá-la. Realmente, essa pintura demonstra um profissional completo. Ali tudo foi atendido: o desenho, que é certo, macio, reconstruidor; os tons, que são magistrais nos seus valores; e a expressão, que se nos comunica e vive e atrai. Olhamo-la demoradamente.

A linha esguia desse corpito, vestindo tecidos negros, move-se numa graça serpentina e tão nervosa e magra ela é que lembra uma tulipa negra! Sobre a fragilidade do pescocinho, a cabeça volve-se para nos sorrir - descobre-se-lhe, então, a insídia do olhar que nos fascina, a feitiçaria do sorriso que nos entontece. É uma viva figura, uma admirável figura que, entusiasmando Polycarpo, lhe arranca da originalidade esta frase, em que esta caracterizada todo o *exquis* do modelo: Bizarro louva-deus da moda!⁴²

Tamanha foi a admiração do crítico, que a obra mereceu reprodução na revista [IMAGEM 27]. A mesma atenção dispensou ao outro quadro:

Belmiro é o mesmo artista de há dez, de há quinze anos passados. A sua pintura conserva o encanto do asseio, da precisão, da certeza que a sua pratica adquiriu e a sua índole cultivou. E neste quadrinho da *Amuada*, que aí está, encontramos-lo com as mesmas qualidades de rigoroso

⁴²DUQUE, Gonzaga. O Salão de 1906. *Kósmos*, Rio de Janeiro, out. 1906, n/p. Disponível em: <<http://goo.gl/68FDyw>>. Acesso em 4 de agosto de 2013.

desenhista e fino pintor que levaram o seu nome ao mais alto conceito entre os nossos artistas.⁴³



IMAGEM 27: Gonzaga Duque (1863-1911). O Salão de 1906. *Kósmos*, Rio de Janeiro, outubro de 1906. Belmiro de Almeida. *Dame à la rose* (reprodução)

Embora a merecida nota, *Amuada* não foi reproduzida como a outra na *Kósmos*. A mulher com a rosa nas mãos foi quem despertou a atenção dos dois visitantes imaginados pelo crítico, ela possuía o charme da linha, era colorida com tons magistrais e o seu olhar era atrativo. As impressões destacadas por Gonzaga Duque, na ocasião, fazem lembrar as mesmas que notou em *Arrufos*:

É alegre, é caprichosa, é nova. As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão a empastamento, nenhuma pretensão a 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

⁴³ Idem.

a mulher, a casemira 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.⁴⁴

Em *Amuada*, o crítico destacou o desenho correto, mas os outros aspectos da obra, como a fatura empregada no fundo e nos poucos elementos decorativos do quadro, as cores, a composição e mesmo o sentimento da mulher, não mencionou. Resta a dúvida: Belmiro já não trazia mais novidade ao expor? Por que ressaltar os mesmos aspectos? Avaliando o sentido do tratamento de “velho”, podemos concluir que este não tinha tom pejorativo, isso era decorrência da experiência que Belmiro possuía diante dos outros expositores e por ser ele reconhecido como um dos iniciadores da renovação do cenário artístico. A crítica já o tinha como um dos mestres de sua geração, os resultados da reforma promovida se consolidavam com as obras apresentadas pelos “novos”, que foram educados dentro da Escola Nacional de Belas Artes. Interessante se faz a presença de Belmiro entre eles, que, mesmo já maduro e representante de uma geração passada, ainda imprimia ares de novidade com seus trabalhos.

As duas imagens femininas roubaram os olhares da crítica. *Amuada* mais timidamente que *Dame à la rose*, mas ainda assim foram notadas. A última crítica analisada é mais curiosa e foi publicada no *Jornal do Commercio*, do dia 5 de setembro. A descrição do articulista anônimo é mais densa, e, inicialmente, ressalta aspectos importantes sobre as obras e o artista. A transcrição é válida:

Com uma *coquetterie* que não deixa de assentar em quem vive a estudar esse ente complexo de garridice e de inesperadas surpresas que é a mulher, já nos havia mostrado o Sr. Belmiro o pequeno e fino quadro humorístico que intitulou *Beijos* e o pequenino e delicioso busto em bronze, exibindo mais uma face atraente do seu tão individual e delicado talento.

E enquanto os que conhecem as suas admiráveis faculdades lamentavam que ele mandasse dois brinquedos - embora pequenas joias pelo esmero artístico - quando podia fazer obras de vulto, ele surpreende, emudece e empolga a todos com os dois trabalhos alçados no correr do dia da abertura da Exposição - *La Dame à La Rose* e *Amuada*.⁴⁵

⁴⁴ DUQUE, Gonzaga. Op cit, 2005, p. 213-214.

⁴⁵ NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 set. 1906, p. 2. Disponível em: <<http://goo.gl/zdsp7S>>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

O fato do atraso, mais uma vez citado, não prejudicou o artista, ao contrário, provocou curiosidade. Quando foram devidamente expostas, as duas imagens femininas agradaram e deveríamos dizer, conquistaram, sobretudo o público masculino. A citação do poema de Gabriel Mourey (1865-1943)⁴⁶, demonstra a atração exercida sobre o articulista e possivelmente ao restante dos visitantes:

O primeiro, essa esguia e elegante figura de mulher jovem e nervosa, vestida de preto, que parece atravessar a tela, com a mão direita brincando com o rosário de contas negras e a esquerda empunhando uma rosa príncipe-negro, enquanto volta à cabecinha entontecedora, traz-nos à idéia com o seu riso petulante os versos de Gabriel Mourey à Parisiense:

“Fleur de luxe dans le décor du Bois givré,
Toute de grace fine et de charme, elle passe
Onduleuse, eventant le chaud parfum poivré
Des fourrures et de sa peau par l'air qui glace...”⁴⁷

A aproximação do poema evoca justamente aquilo que atrai o olhar, a sinuosidade da mulher, a maciez da aplicação das cores, e a expressão sedutora, que hipnotiza. Ressalta o requinte da fatura, reconhecendo em Belmiro

[...] um mestre do seu ofício, um sólido cultor do desenho e um colorista delicado. O aspecto do quadro dá a mais profunda impressão de simplicidade e pouco esforço, que revela a grande arte do pintor. No entanto, para se fazer idéia do grande esforço, da soma enorme de conhecimentos e da técnica a um tempo segura e fina empregados pelo artista na realização dessa bela obra, basta examinar com atenção o modo como é pintado o fundo da tela, o amarelo-havana levemente sarapintado de encarnado, formando uma tapeçaria serena e tranqüila; o desenho de algumas coisas como a cabeça, as mãos e certas minudências de detalhe, de acurada perfeição, tudo feito com grande requinte e delicadeza nos efeitos de modelado, de luz, sem quase sombras, e grande conhecimento e justeza de valores.⁴⁸

A atenção que o articulista dispensa ao fundo é curiosa, não há novidade nesse recurso. Belmiro, em grande parte de suas telas, trata o segundo plano de maneira menos precisa, justamente para dar relevo ao objeto principal. Mas a descrição da

⁴⁶ Gabriel Mourey é um poeta francês ligado ao movimento simbolista. Disponível em: < <http://goo.gl/mVk0mj>>. Acesso em 18 de outubro de 2013.

⁴⁷ “Flor de luxo em decoração de madeira opaca/ Plena de fina graça e charme, ela passa/ Ondulante, exalando caloroso perfume apimentado/ Das peles e de sua pele pelo ar que congela” (Tradução livre).Idem.

⁴⁸Idem.

maneira como o artista constrói o segundo plano, que serve como decoração para figura feminina, é interessante. O “amarelo-havana levemente sarapintado de encarnado” nos remete imediatamente ao amarelo da parede direita de *Amuada* e, se nos esforçarmos um pouco, notamos que ambas as figuras femininas guardam forte semelhança. Como *Amuada*, a mulher de *Dame à la Rose* também é um tipo real de mulher, embora sua marca seja o aspecto sedutor. A mulher ondulante do poema era a que povoava a cabeça dos homens, um novo tipo idealizado de mulher do início de século. Essa idealização estava longe daquela que buscava a beleza nas deusas da mitologia ou nas exóticas odaliscas, tipos sedutores que rondaram os *Salons* do século XIX.



IMAGEM 28: Autoria desconhecida. Camille Clifford, circa 1904, Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/GdzsLr>>. Acesso em 18 de novembro 2013.



PHILCO SERIES 3073 C CAMILLE CLIFFORD.

IMAGEM 29: Autoria desconhecida. Camille Clifford, circa 1904. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/pZQ1UT>>. Acesso em 14 de março de 2014.



No. 370.E MISS CAMILLE CLIFFORD. ELLIS & WALSH.

IMAGEM 30: Autoria desconhecida. Camille Clifford, circa 1904. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/oqBXbv>>. Acesso em 14 de março de 2014.



IMAGEM 31: Autoria desconhecida. Camille Clifford, circa 1906. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/VgAxxt>>. Acesso em 14 de março de 2014.



IMAGEM 32: Autoria desconhecida. Camille Clifford, circa 1906. Fotografia. Disponível em: <<http://goo.gl/BQ4T8i>>. Acesso em 14 de março de 2014.

A dama de Belmiro é um tipo de feminino real, urbano, que estava nas revistas de moda, nos cabarés e nos teatros de revista. Tanto que *Dame à la rose*, com sua silhueta de “louva-deus da moda”, encontra forte semelhança com a atriz belga Camille Clifford (1885-1971) [IMAGENS 28,29,30,31,32], conhecida justamente por suas formas, no início dos anos 1900. Sua beleza chamou a atenção do ilustrador americano Charles Dana Gibson (1867-1944), que encontrou, na realidade, a figura feminina [IMAGEM 33] que ilustrava em revistas. A “Gibson Girl” era o arquétipo da americana moderna, livre e intimidadora, como se nota na ilustração satírica *Stepped on*, com altivez e audácia da personagem se impõe à imagem do homem, que se encontra diminuto perante sua presença. Camille venceu um concurso onde foi eleita a real “Gibson Girl” e alcançou sucesso atuando nos palcos, onde encarnava a personagem, como na comédia musical de 1906, *The Belle of Mayfair* [IMAGEM 34], ao lado do ator britânico Leslie Stiles (1876-?).



IMAGEM 33: Charles Dana Gibson (1867-1944). *Stepped on*, 1901. Disponível em: <<http://goo.gl/qP3F6n>>. Acesso em 18 de novembro de 2013.



IMAGEM 34: Camille Clifford e o ator Leslie Stiles na comédia musical *The Belle of Mayfair*, 1906. Na peça a atriz interpreta a canção *Why do they call me a Gibson Girl?*. Vaudeville Theatre, Londres. Disponível em: <<http://goo.gl/f6uzwN>>. Acesso em 15 de março de 2014.

Amuada e *Dame à la rose* possuem diferenças em relação a sua fatura, mas ambas representam tipos femininos. Essa mesma mulher – ou modelo – tem duas faces, e uma reflete os anseios da outra, mas acabam aprisionadas aos arquétipos. A ligação entre as duas fica por conta do próprio articulista que continua a nota falando da outra tela:

O quadro menor - *Amuada* - não é menos encantador. Outro tipo parisiense, a sereia ainda em embrião, se assim nos podemos exprimir, com toda a sua ingenuidade nativa, sem ter ainda a forte dose de malícia, que torna a outra uma tentadora tão perigosa. É uma figurinha de menina, com um amplo chapéu azul, moderno, enfeitado apenas de uma rosa, com uma blusa branca de listras amarelas claras e saia de lã cinzenta clara. Está sentada à beira de um divã de seda amarela e todo o fundo do quadro é um arranjo de amarelo e branco. Whistler denominaria esse quadro uma sinfonia em amarelo e cinzento.

A figura da menina destaca-se com muito relevo, com as mãos sobre o regaço, segurando uma dessas bolsinhas modernas de trama de prata. Olha para o chão, a carinha rosada, uma linda carinha com toda a frescura da juventude, retorcendo-se em um beicinho delicioso numa expressão de mau humor que não vai durar muito e mostra, entretanto, que esse botão facilmente se desabrochará em sorriso.

Essa pequena tela, fadada a agradar por igual aos artistas e aos leigos, não revela à primeira vista o menor esforço, na impressão de simplicidade que produz; mas aí também o exame aturado mostra a

grande arte de Belmiro, o seu prazer nas minúcias de desenho, a delicadeza nas combinações da cores em que não há uma nota gritante, mas em que tudo se harmoniza, delicadeza de fatura sem empastamento de tintas, delicadeza de sentimento, produzindo tudo um belíssimo quadrinho, que é uma finíssima obra de arte.⁴⁹

Essa foi a única nota encontrada, que se deteve a descrever minuciosamente as duas imagens. Importante notar que o articulista faz uma sugestiva comparação com o pintor americano James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Na História da arte, o pintor se consagrou por enfatizar seus arranjos de cores e formas, deixando de lado o aspecto temático. Segundo Gombrich (2011), Whistler não pode ser considerado impressionista, pois seus interesses não residiam nos efeitos de luz e sim na composição de padrões delicados⁵⁰.

Whistler enfatizava cores e formas, deixando de lado os temas e os aspectos narrativos dos quadros, o pintor americano se aproximou do cenário parisiense da década de 1860, que expressava certo desdém pelas convenções do mundo burguês. Participou do episódio do *Salon des Refusés* em 1863, quando teve recusada a tela *Symphony in White, n.1* [IMAGEM 35], também conhecida como *The white girl*. O interessante desta tela é justamente os dois enunciados, trata-se da estratégia do artista de chamar atenção ao uso das cores, no caso os tons de branco. Segundo Tsui (2006), essa era uma das características do trabalho de Whistler, pois sua tática era subverter imagem e enunciado, ou seja, suas telas são figurativas, quase sempre retratos, mas o que enfatiza é arranjo das cores⁵¹.

Um de seus retratos mais conhecidos é *Arrangement in black and grey, n. 1* [IMAGEM 36], que na verdade trata-se do retrato de sua mãe, que expôs em 1872. Esquivando-se de pretextos literários e sentimentais, o pintor alcança um cuidadoso equilíbrio de formas e cores, que conferem ao quadro uma paz repousante em um ambiente de tons calmos e suaves. Mas, essa harmonia não se diferencia do sentimento temático. A mãe do artista, expressa, em sua postura resignada, um sentido de isolamento, solidão, que condizem com o lugar em que está. Tudo conferido pelo

⁴⁹ NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 set. 1906, p. 2. Disponível em: <<http://goo.gl/zdsp7S>>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

⁵⁰ GOMBRICH, Ernst H. Revolução permanente: o século XIX, In: _____. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 530-532.

⁵¹ TSUI, Aileen. The Phantasm of aesthetic autonomy in Whistler's Work: Titling The White Girl. **Art History**, Londres, v. 29, n. 3, p. 444-475, junho 2006.

equilibrado uso dos tons de preto e cinza que se repetem em toda extensão da tela, desde os cabelos e o vestido da senhora até a parede e o rodapé.

Não parece ser diferente da unidade que Belmiro criou em *Amuada*, com as cores contrastantes. A aproximação do articulista é pertinente, pois percebeu o sentido plástico da tela, sem afastar a temática. Aproximando Belmiro de um pintor que se rebelou contra o *establishment*, demonstrou como era entendida a modernidade no Brasil da primeira década do século XX, ou seja, aquele pintor capaz de compreender as técnicas modernas.



IMAGEM 35: James Abbott Mcneill Whistler (1834-1903). *Symphony in white n.1* ou *The white girl*, 1863. Óleo s/ tela, 214 cm x 108 cm. National Gallery of Art, Londres.



IMAGEM 36: James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). *Arrangement in black and grey, n.1* ou *portrait of the artist's mother*, 1871. Óleo s/ tela, 144 cm x 162 cm. Musée d'Orsay, Paris.

2.2 A FORTUNA CRÍTICA SOBRE O ARTISTA E A OBRA

2.2.1 Os primeiros escritos

A primeira menção a Belmiro está no livro *A Arte Brasileira*⁵², publicado em 1888 por Gonzaga Duque. A publicação é um esforço em registrar os nomes dos artistas elegidos pelo crítico, que se formaram na Academia Imperial de Belas Artes. Descrito pelo autor como um *dandy*, Belmiro foi aquele que trouxe a modernidade para o cenário artístico por pintar um tema cotidiano, por renegar os “assuntos históricos” e se debruçar em um “assunto doméstico”. Gonzaga Duque exaltava a tela *Arrufos*, pintada um ano antes da publicação de seu livro. A construção da imagem de Belmiro pelo crítico e o destaque à sua escolha temática, de certa forma, acabou por se reverberar em grande parte das publicações de outros escritores e historiadores que lhe sucederam.

⁵² DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

Em 1916, Laudelino Freire, esforçou-se em atualizar a história das artes no Brasil. Publicou *Um século de Pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil 1816-1916*⁵³. O autor adotou uma perspectiva cronológica, partindo da criação da Academia Imperial até o cenário de 1916. Seu esforço está em atualizar algumas impressões iniciadas por Gonzaga Duque, pois em certos momentos praticamente reproduz as mesmas palavras do crítico, acrescentando apenas outras obras e análises. Quando descreve Belmiro, fica evidente a menção aos apontamentos feitos em *A Arte Brasileira*, apenas destaca duas outras obras além de *Arrufos*, são elas, *Dame à la rose* e *Amuada*, mas não as reproduz. Apenas demonstra erudição ao citar a semelhança de algumas obras e temas recortados por Belmiro às telas do pintor belga Alfred Stevens, que em seus quadros representava temas ligados ao feminino.

Belmiro faleceu em 1935, no dia 12 de junho. No mesmo mês, a *Revista Ilustração Brasileira* publicou um texto escrito pelo crítico Fléxa Ribeiro, *A pintura - Satyra de Belmiro de Almeida*. No texto evocou-se o talento mordaz do artista e sua avidez pelas novidades plásticas, muito refletidos em sua obras. A Revista desde o número anterior, o do mês de março de 1935, vinha publicando reproduções em cores de obras de Belmiro. No mês de março contemplaram *Efeito do sol* e no mês de morte deram destaque às telas *Dame à la rose*, *Vaso com flores* e *Arrufos*, também reproduzidas em cores⁵⁴.

Francisco Acquarone, em *Mestres da Pintura no Brasil*, livro sem datação específica, mas provavelmente publicado nos anos 1940⁵⁵, destacou *Arrufos* e as outras obras que já faziam parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, como. Carlos Rubens publicou em 1941, *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*⁵⁶, menciona as mesma obras, as que estavam na coleção do Museu herdeiro da Escola Nacional de Belas Artes e chega as mesmas conclusões.

Os escritos nesse primeiro momento reproduzem impressões parecidas, atestam a modernidade e as novidades trazidas por Belmiro em suas participações nas exposições no Brasil. Mas nota-se que os valores formais ou questões de estilo não feitas. Esses autores não atribuem filiações às correntes do impressionismo ou mesmo

⁵³ FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil 1816-1916**. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

⁵⁴ RIBEIRO, Fléxa. A Pintura – Satyra de Belmiro de Almeida. **Ilustração Brasileira**, junho 1935, p. 19-21. Disponível em: < <http://goo.gl/hwJerv>>. Acesso em 16 de março de 2014.

⁵⁵ ACQUARONNE, Francisco. **Mestres da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda., s.d.

⁵⁶ RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas**. Rio de Janeiro: Cia. Nacional, 1941

do pós-impressionismo, como no caso dos pontilhistas. Fazem importantes aproximações a determinados artistas contemporâneos a ele, valorizando os temas recortados e suas qualidades de desenhista. A questão formal é observada, mas não constituía ainda um valor autônomo para esses historiadores, a diversidade plástica das obras integrava, junto da personalidade do artista, as outras qualidades ressaltadas. A modernidade do fim do século XIX tinha como característica principal, o ecletismo e o domínio das novas linguagens plásticas que surgiam na valorização da pintura de gênero e costumes, para reformular a identidade nacional.⁵⁷

2.2.2 Outros escritos, novas leituras

Diante dessas primeiras observações e leituras sobre o artista e suas obras, nos questionamos: Quando enfatizaram o valor formal das obras de Belmiro? Quando o reconheceram pelo pontilhismo e em quais obras?

Em 1974, o Museu Lasar Segall, em São Paulo, promoveu o *Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea: Os precursores até 1917*⁵⁸. O recorte da exposição deixa clara as escolhas, se limitaram até 1917, por ser o ano da exposição individual de Anita Malfatti (1889-1964), aqui nota-se a construção de novos marcos na história das artes no Brasil.

A presente exposição é dedicada aos precursores da arte brasileira contemporânea mas de acordo com o critério artístico e técnico e a fim de tornar a mostra mais densa, decidiu-se restringir a exposição a três artistas do fim do século XIX e início do XX, Eliseu Visconti, Artur Timóteo da Costa e Belmiro de Almeida.

A data de 1917 foi escolhida como fim desta etapa pois neste ano é que se realiza a exposição de Anita Malfatti que agitou os restritos meios intelectuais de São Paulo, dado a campanha agressiva que Monteiro Lobato encetou contra a arte moderna⁵⁹.

⁵⁷PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**, 2013, 516 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

⁵⁸ MUSEU LASAR SEGALL. *Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea: Os precursores*. São Paulo: Metal leve s/a, 1974.

⁵⁹Parte do texto de apresentação da exposição realizada no Museu Lasar Segall em 1974. *Ciclo de Exposições da Arte Brasileira Contemporânea. 1ª Exposição – Os Precursores (até 1917) – Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Artur Timóteo da Costa*. De 19 de setembro à 20 de outubro de 1974. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Do mineiro foram apresentadas 9 obras de Belmiro [IMAGENS 17, 37, 38, 39, 40, 41, 42], oriundas de coleções públicas e privadas de São Paulo e o *Retrato de Belmiro de Almeida*[IMAGEM 6, p.], feito pelo pintor Almeida Júnior, que tiveram a seguinte crítica da professora Gilda de Mello e Souza:

“(...) Belmiro de Almeida que tem sido analisado pela crítica com maior interesse. Aracy Amaral, em Artes Plásticas na Semana de 22, já o havia situado como precursor, referindo-se à modernidade de suas telas *Dampierre* e *Mulher em Círculos* (...)”⁶⁰



IMAGEM 37: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Senhora*, 1889, 60 x 42 cm, óleo s/ tela. Coleção Mirante das Artes

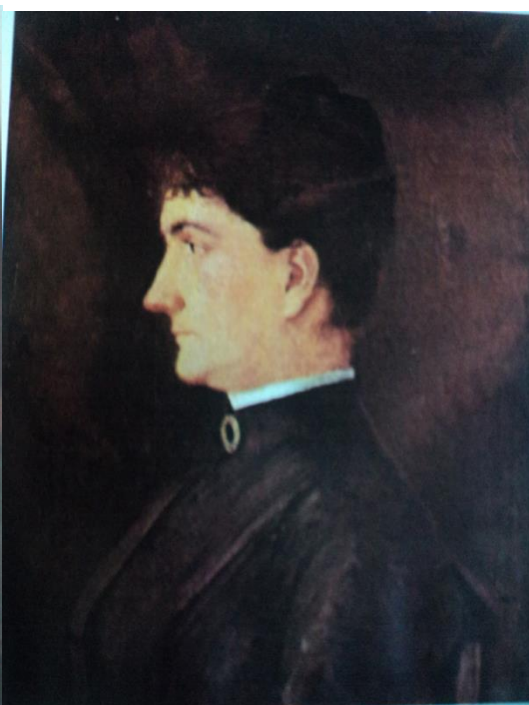


IMAGEM 38: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato de Palmyra de Almeida*, 1887, 40 x 31 cm, óleo s/ tela. Coleção Noedir Morais Correa.

⁶⁰ SOUZA. Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: _____. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008, p. 293-94.



IMAGEM 39: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Dois meninos jogando bilboquê*, s.d. Óleo s/ tela, 40 x 30 cm. Museu de Arte de São Paulo – SP.

IMAGEM 40: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Retrato do Poeta Alberto de Oliveira*, s.d. Óleo s/ madeira, 41 x 21 cm. Museu de Arte de São Paulo – SP.



IMAGEM 41: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Menina*, s.d. Óleo s/ tela, 32 x 25,5 cm. Coleção Noedir Morais Corrêa, São Paulo – SP.

IMAGEM 42: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Alegoria*, s.d. Aquarela s/ papel, 36 x 25 cm. Florestano Felice, São Paulo – SP.



IMAGEM 43: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem em Dampierre* (França), 1912. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm. Coleção José Paulo Moreira da Fonseca – RJ.



IMAGEM 44: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem em Dampierre* (França), 1918. Óleo s/ tela, 50 x 65 cm. Coleção Abrahão Zarzur – SP.



IMAGEM 45: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Le chemin de la ferme* (Dampierre, França), 1920. Óleo s/ cartão, 54 x 73 cm. Coleção Sérgio Fadel – RJ.



IMAGEM 46: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Ferme de moulin*, 1920. Óleo s/ cartão, 54 x 73 cm. Coleção Sérgio Fadel - RJ.

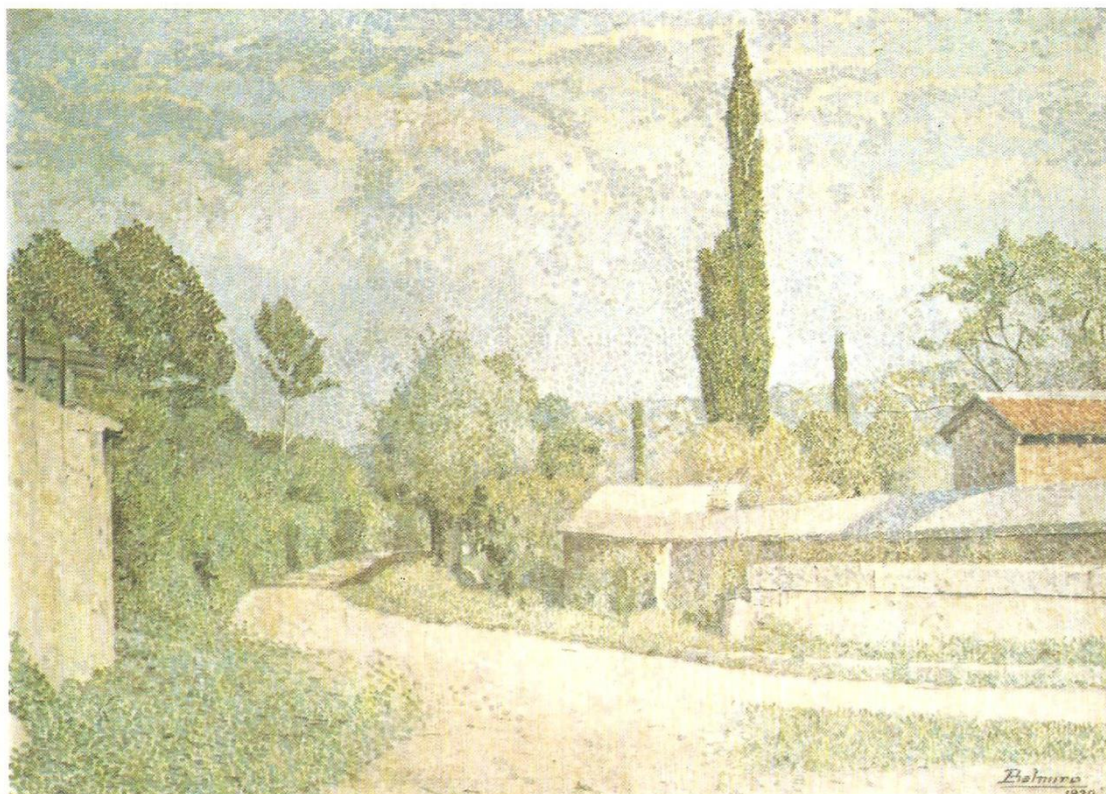


IMAGEM 47: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem de Dampierre*, 1920. Óleo s/ tela, 54 x 72 cm. Coleção Cristina Andrade Camaret – RJ.

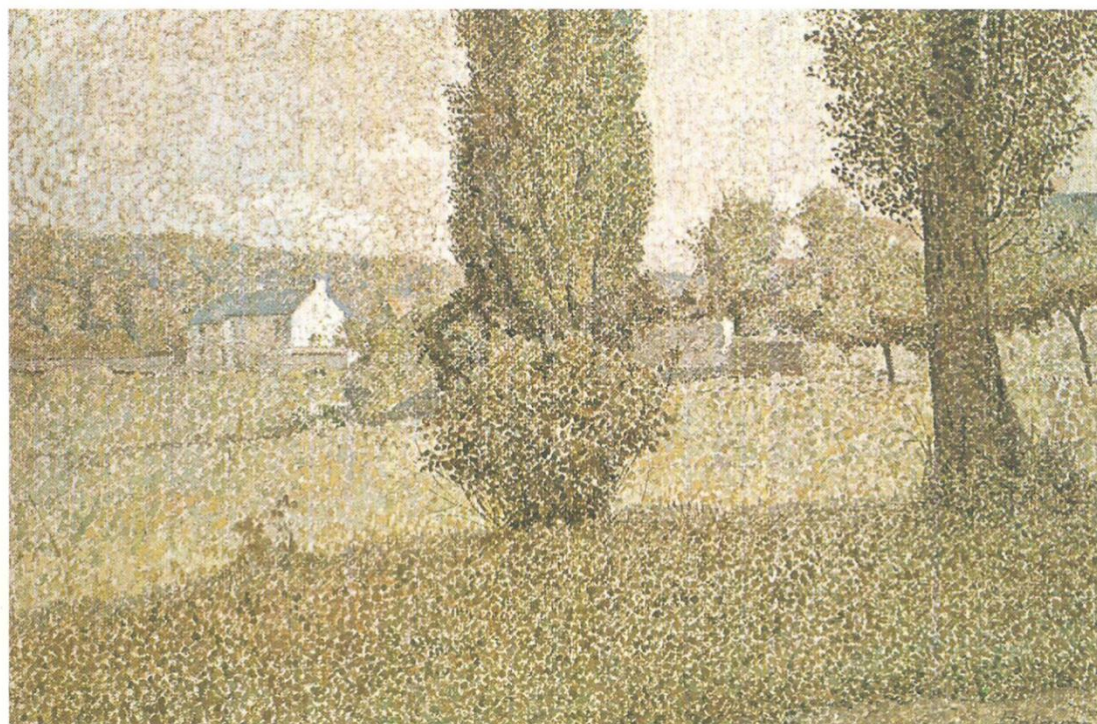


IMAGEM 48: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Paisagem em Fourchiroles (Dampierre, França)*, 1922. Óleo s/ tela, 42 x 63 cm. Coleção Maria Helena Tostes Vieira, Niterói – RJ.

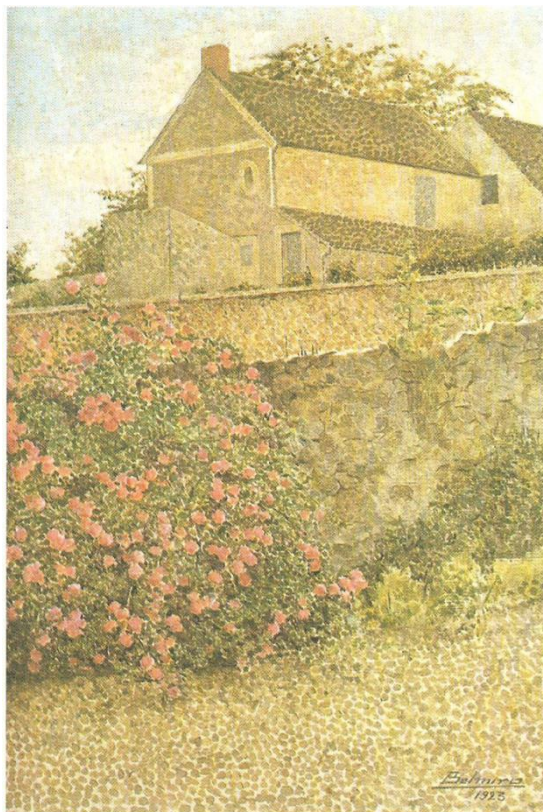


IMAGEM 49: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Roseira do velho quintal* (Dampierre, França), 1923. Óleo s/ tela, 55 x 38 cm. Coleção Agnaldo de Oliveira – SP.



IMAGEM 50: Belmiro de Almeida (1854-1935). *Moulin Godart* (Dampierre, França), 1927. Óleo s/ tela, 38 x 55 cm. Coleção Sérgio Fadel – RJ.

Gilda se referiu a publicação de Aracy Amaral (1972) sobre a semana de 1922, de dois anos antes da exposição, na qual a autora menciona essas obras de Belmiro e em como elas “antecedem” alguns pressupostos da semana. Aracy também menciona o pontilhismo nas paisagens de Dampierre [IMAGENS 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50], mas essa série do artista foi produzida entre os anos 1910 a 1925.

“Outro caso seria o de Belmiro de Almeida: (Cerro, MG 1858-Paris 1935) o autor do precioso realismo do pequeno quadro *Arrufos*, do Museu Nacional de Belas Artes, fizera, nos anos que antecederam a Semana, incursões experimentais e suaves pelo divisionismo de Signac e Seurat tanto na técnica pontilhista como na composição desses neo-impressionistas; bem como uma clara e única experimentação de aparência futurista de que temos conhecimento no Brasil no curioso *Mulher em Círculos* (1921), onde a dinâmica que caracteriza as obras desse movimento está visível através do retrato tratado – mas não construído, daí o seu pseudofuturismo – com sobreposições de figuras geométricas.

É possível que os modernistas de então rejeitassem Belmiro de Almeida por terem sido essas obras simples exemplos de virtuosismo e não representassem uma adesão às novas idéias. Porém, Parece-me antes que provavelmente não pudesse ser seu nome cogitado ou por desconhecimento desses trabalhos ou por sua relação com a Escola Nacional de Belas Artes. O certo, contudo, é que havia alguns exemplos de tentativas de ‘modernidade’ em certas obras de artistas ligados à arte da Academia, muito embora elas fossem esporádicas e talvez desvestidas daquela juventude que os novos desejavam (ou mesmo efeito de excitação, como foi o caso de Artur Timóteo, que faleceu em asilo para doentes mentais).

Mas pelo grupo que compôs a Semana o desejo era realmente apresentar um time novo, sem relações com o passado.”⁶¹

Além da aproximação que faz da técnica dos artistas franceses, Aracy Amaral reforça o caráter militante da crítica em reconhecer outros marcos na história da arte, que naquele momento passa a valorizar a forma e não mais o conteúdo ou temas dessas obras ditas do “passado”. A autora também aproxima a tela *Mulher em círculos* [IMAGEM 51] das vanguardas européias do início do século, ressaltando o caráter formal na obra de Belmiro, curiosamente um ano antes da Semana de Arte Moderna de 1922.

⁶¹ AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1970, p 140.



IMAGEM 51: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Mulher em Círculos*, 1921. Óleo s/ madeira, 45 cm x 38 cm. Coleção José Paulo Moreira da Fonseca, Rio de Janeiro - RJ.

Outra menção ao pontilhismo na obra de Belmiro é feita na publicação de 1975, *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes*⁶², de Pietro Maria Bardi. É o intelectual italiano, diretor do MASP, que reabilita a imagem do quadro de 1906, publicando uma reprodução do quadro [IMAGEM 52] do Museu Mariano Procópio e sobre a obra escreve: “A figura feminina, tela de Belmiro de Almeida, conservada no Museu de Juiz de Fora, é digna de um enamorado do lirismo de Georges Seurat.”⁶³.

⁶² BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

⁶³ Op cit, p 180.

Bardi parecia ter conhecimento do acervo do museu, tanto que, além de reproduzir *Amuada*, também reproduziu *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo [IMAGEM 53] e o esboço em gesso do *Santo Estevão* de Rodolpho Bernardelli [IMAGEM 54]. O manual de Bardi foi reeditado nos anos de 1977, 1981 e 1984, como apontou Christo (2005)⁶⁴ e isso possibilitou a difusão dessas obras da coleção em Juiz de Fora, passando a servir como modelo para outros manuais de História da Arte, até mesmo em cartilhas de cursos livres, como é possível notar na publicação de Hilda Höber Harres (1979), *História da Arte Brasileira I: da pré-História a primeira Bienal*⁶⁵, nela aparecem as mesmas reproduções e descrições feitas por Bardi. *Amuada* aparece na página 72 de sua cartilha.

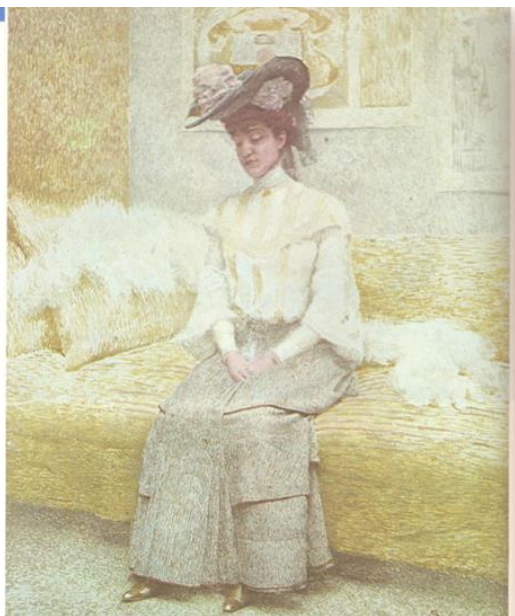


IMAGEM 52: Reprodução de *Amuada* no Livro História da Arte Brasileira, de Pietro Maria Bardi (1975, p. 158)

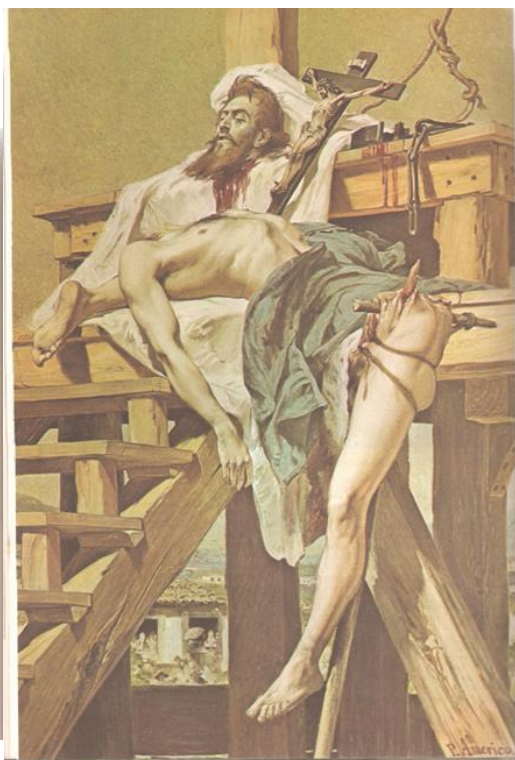


IMAGEM 53: Reprodução de *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo no Livro História da Arte Brasileira, de Pietro Maria Bardi (1975, p.136)

⁶⁴ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura, História e Heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. 2005, 379 f. Tese (Doutorando em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. Campinas, 2005, p. 23.

⁶⁵ HARRES, Hilda Höber. **História da Arte Brasileira I: da pré-história a 1ª Bienal**. Porto Alegre: Sagra editora, 1979. Na lista de referências para confecção da cartilha, a autora cita a obra de Pietro Maria Bardi.

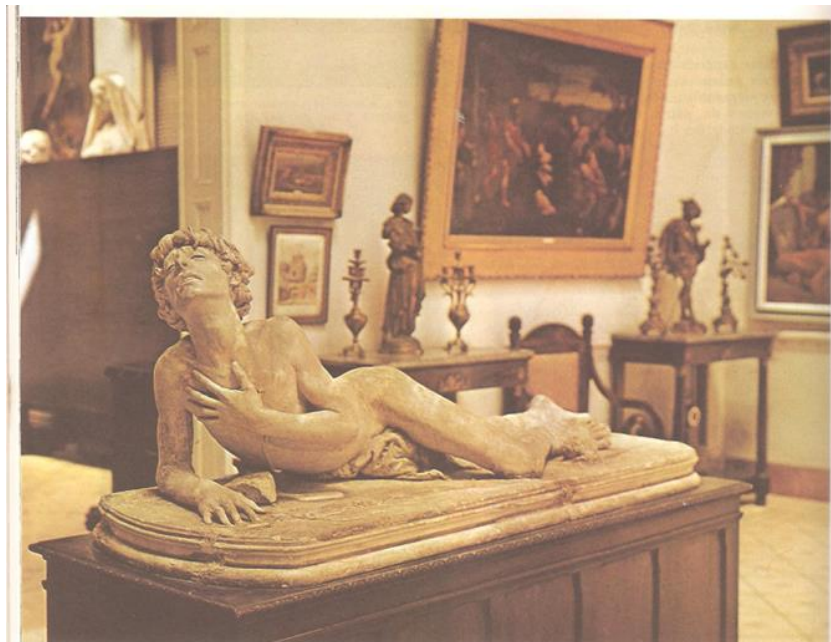


IMAGEM 54: Reprodução do *gesso de Santo Estevão*, de Rodolpho Bernardelli no Livro *História da Arte Brasileira*, de Pietro Maria Bardi (1975, p.140)

Essas novas leituras, feitas na década de 1970, valorizavam os aspectos formais e contribuíram para novas abordagens sobre as produções do artista. O aparecimento de outras obras, oriundas de coleções privadas, contribuiu para essa leitura. A crítica militante, dessa geração, viu nessas novas imagens a possibilidade de estabelecer origens para o movimento artístico de 1922, terminado por restringir uma compreensão maior dessas experimentações feitas por Belmiro em seu contexto de produção.

2.3 OUTROS OLHARES: PARTICIPAÇÃO EM EXPOSIÇÕES *POST-MORTEM*

Foi nos anos 1980 que o mercado, os museus e os colecionadores renovaram interesses nas produções do século XIX. Alguns artistas foram reabilitados, suas obras puderam ser contempladas em uma visão de conjunto. Nomes como o de Antônio Parreiras (1860-1937), Victor Meirelles (1832-1903), Pedro Américo (1843-1905), Giovanni Castagneto (1851-1900), João Batista da Costa (1865-1926) e o próprio Belmiro ganharam biografias editadas pela Pinakothek e também mostras reunindo numerosas obras de cada um desses artistas.

A memória de Belmiro estava consolidada, como apontamos nas sessões anteriores. A crítica de seu tempo e a póstuma perpetuou seu nome e parte de suas pinturas. Mas, embora apareça citado em diversos escritos, a visão de conjunto de suas obras aconteceu apenas em 1984. Diferente de Eliseu Visconti, falecido em 1944 e que 5 anos após ganhou uma exposição retrospectiva, sendo tal certame de enorme importância para compreensão de suas produções e também para a projeção do artista ítalo-brasileiro na história da arte⁶⁶.

No *Jornal do Commercio*, de 14 de outubro de 1984 a manchete anunciava, “*Reaparece Belmiro de Almeida*”⁶⁷. Este foi o ano do artista, pelo menos, foi o que deixou clara a quantidade de resenhas e notas nas colunas de arte de importantes jornais e revistas naquele ano.

O jornal carioca destacava a *Mostra Retrospectiva Belmiro de Almeida (1854-1935)*, promovida pela *Acervo Galeria de Arte*, dirigida por Max Perlingeiro⁶⁸, na cidade do Rio de Janeiro. A exposição contou com 32 obras à óleo, além de alguns desenhos, aquarelas, esculturas e documentos, totalizando 50 obras expostas. Como fruto do esforço, também foi lançada uma biografia do artista mineiro, escrita por José Maria dos Reis Júnior (1903-1985)⁶⁹ sob os auspícios das *Edições Pinakothek*.

Sobre a exposição, veículos como o *Jornal do Brasil*, de 2 de outubro trazia, “*Belmiro de Almeida, inovador da arte no Brasil*”⁷⁰, na *Revista Veja*, “*Antes do tempo: uma retrospectiva revela Belmiro de Almeida*”⁷¹ e ainda na pequena nota do *Jornal O*

⁶⁶ Segundo a historiadora Mirian Seraphim foram reunidas, em 1949, 276 obras do artista, oriundas da coleção da família, de instituições públicas e de outros colecionadores privados. A organizadora Lygia Martins Costa privilegiou um recorte cronológico, dividindo em 6 períodos e ocupando 9 salas do Museu Nacional de Belas Artes. Cf. SERAPHIM, Mirian Nogueira. **No Verão (1894) de Eliseu d’Angelo Visconti**. 2003, 392 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2003, p. 13-14. Eliseu Visconti ganhou uma segunda grande mostra, no mesmo nível dessa primeira em 2012, organizada por Mirian Seraphim. Aconteceu em dois museus brasileiros, a Pinacoteca de São Paulo e no Museu Nacional de Belas Artes, totalizando a reunião de 230 obras. Cf. CARDOSO, R.; SERAPHIM, M. et al. **Eliseu Visconti: a modernidade antecipada**. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012.

⁶⁷ **JORNAL DO COMMERCIO**. *Reaparece Belmiro de Almeida*, 14 de outubro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁶⁸ “Editor e empresário no setor cultural, criador da primeira editora especializada em livros sobre arte brasileira no país – a Edições Pinakothek.”, essa breve apresentação está no site: <<http://goo.gl/tsMtiH>>. Acesso em 16 de março de 2014.

⁶⁹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1854-1935**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984.

⁷⁰ **JORNAL DO BRASIL**. *Belmiro de Almeida, inovador da arte no Brasil*, 2 de outubro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷¹ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *Antes do Tempo: uma retrospectiva revela Belmiro de Almeida*. In: **Revista Veja**, edição 839, 3 de outubro de 1984. Disponível em: <<http://goo.gl/HszPcc>>. Acesso em 16 de março de 2014.

Globo, “*Serro, Rio, Europa, lá uma obra ousada*”⁷². Impressiona as palavras empregadas para descrever o artista e suas obras. “Inovador”, “antes do tempo”, “ousado”, no conteúdo das matérias, as aproximações e classificações das obras de Belmiro também foram as mais diversas, “impressionista”, “artista marginalizado pelos modernos”, “realista” ou ainda “pontilhista”. Esta última característica, rendeu uma matéria escrita por Frederico Moraes, no *Jornal O Globo*, “*Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista*”⁷³, foi o título. Moraes descreveu a mostra e elogiou a maneira ciosa com que os organizadores cuidaram da exposição, segundo o crítico o empenho da galeria era “*museológico*”, tendo em vista, que grande parte das obras eram oriundas de importantes museus nacionais.

De fato foi uma grande mostra, a *Acervo* conseguiu mobilizar desde coleções públicas, como o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte de São Paulo, a coleções privadas, como a de Sérgio Fadel, Jean Boghici, a coleção da própria galeria, do diretor Max Perlingeiro, entre outros⁷⁴. Além de reabilitado, Belmiro também passava a figurar no mercado das artes, afinal a *Acervo Galeria* promovia essas exposições com o intuito de também valorizar a comercialização das obras desses artistas, respaldadas nas coleções das instituições públicas e na história da arte.

A publicação da biografia de Belmiro, escrita por José Maria dos Reis Júnior, no mesmo ano e publicada pelas Edições Pinakothek, também dirigida por Perlingeiro, demonstra o esforço em torno da memória e imagem do artista, confirma o seu valor para a história das artes no Brasil. O trabalho de Reis Júnior (1984) se reporta a algumas documentações e na visualidade das obras expostas. *Amuada* não esteve nessa mostra, mas apareceu reproduzida em preto e branco na página 52, trata-se da mesma reprodução do manual de Bardi. O diretor do MASP colaborou emprestando três obras pertencentes ao acervo do museu paulista, duas de Belmiro, o Retrato do *Poeta Alberto de Oliveira* [IMAGEM 40] e *Dois meninos jogando Bilboquê* [IMAGEM 39], junto também foi o *Retrato do pintor Belmiro de Almeida* [IMAGEM 6], feito por Almeida Júnior.

⁷² **JORNAL O GLOBO**. Serro, Rio, Europa, lá uma obra ousada, 23 de setembro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷³ MORAIS, Frederico. Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista”. In: **Jornal O Globo**, 3 de outubro de 1984. Pasta Belmiro de Almeida, acervo documental da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷⁴ Participaram da mostra 22 colecionadores do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre instituições públicas e colecionadores privados. Para a visualização dos nomes envolvidos vide Anexo n. 07.

Desde que entrou para a coleção do MMP, *Amuada* nunca mais saiu de suas dependências. Sua circulação só se deu por meio desses suportes. No museu mineiro integrava a *Galeria Maria Amália*⁷⁵, junto de outras pinturas e esculturas nacionais e internacionais. Estava ao lado de artistas nacionais como Hipólito Caron (1862-1892), Rodolpho Amoêdo, João Batista da Costa (1865-1926), Henrique e Rodolpho Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, integrando um panorama das artes do século XIX.

Foi em 1994, que a obra saiu num empréstimo para uma exposição. É importante ressaltar, que Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), idealizador e doador do MMP, quando legou a cidade de Juiz de Fora, deixou juridicamente explícito que nenhuma obra poderia sair do espaço do museu, nem por venda e nem para empréstimos. Essa situação foi relativizada nos anos 1980, tanto que *Tiradentes Esquartejado* foi a primeira tela emprestada para uma exposição⁷⁶.

Amuada, esteve na *Bienal Brasil Século XX* que, naquela edição, recortou todo o século XX abrangendo as mais diferentes representações artísticas no cenário brasileiro, de Vítor Meirelles, Eliseu Visconti e Antônio Parreiras até os nomes mais contemporâneos da arte brasileira, como Wesley Duke Lee (1931-2010), Lygia Pape (1927-2004) e Leonilson (1957-1993). No texto de apresentação ressaltam que,

Cada vez mais, o público brasileiro assiste, passivo, à concessão de algumas láureas internacionais para nossa arte sem participar de seu processo. Basta lembrar a exposição antológica dos artistas latino-americanos do século XX, em 1993, coordenada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, quando a representação brasileira recebeu pareceres extremamente elogiosos da crítica. O itinerário da mostra circulou longe de nós, pela Espanha, França, e Alemanha, antes de encerrar o ciclo na sede organizadora.

A mostra norte-americana eternizou o mal-entendido divulgado pelos intrépidos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922: nada do que fora feito em arte antes dos secessionistas teria valido a pena. Com isso, os modernistas promulgaram um passado idílico onde só o Barroco conta, excluindo tudo o que acontece desde a Missão Artística Francesa de 1816 até os mestres brasileiros dos dois primeiros decênios dos novecentos, como Victor Meirelles e Elyseo Visconti entre outros, que nossa exposição e este livro, cientes de que o dever da história da arte é de experimentar e compreender antes de julgar, orgulham-se de exibir.⁷⁷

⁷⁵ Segundo Arrolamento de Obras do MMP, realizado em 1944, ano de falecimento de Alfredo Ferreira Lage.

⁷⁶ Ver CHRISTO (2005).

⁷⁷ FERREIRA, Edemar Cid. Apresentação. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 7.



IMAGEM 55: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Adolescente*, 1904. Óleo s/ tela, 107 x 54 cm. Coleção Privada.

Reestabelecer-se com as produções do século XIX era a intenção dos curadores. Apresentar um amplo panorama das artes ao longo do século XX usando artistas praticamente obliterados pelos “secessionistas” de 1922. Foram exibidas 8 obras de Belmiro, quer sejam: *Dame à la rose* [IMAGEM 24], *Adolescente* [IMAGEM X], *Mulher em cículos* [IMAGEM 51], *Namoro do guarda* [IMAGEM 25] e as paisagens de Dampierre (*Ferme de Moulin* [IMAGEM 46], *Fourchiroles* [IMAGEM 47] e *Dampierre* [IMAGEM 48]). As três pinturas expostas em 1906, voltavam a se encontrar 88 anos depois, as duas figuras femininas foram postas lado a lado novamente, mas o sentido já não era aquele tão anedótico, que os críticos daquele salão deram. Belmiro foi apresentado da seguinte maneira no catálogo:

O contado com as novas tendências artísticas foi logicamente mais fácil para os artistas brasileiros que residiam em Paris ou nas suas imediações, como Belmiro de Almeida (1858-1935), ou em muitos centros culturais como Bruxelas, onde bastava residir simplesmente fora do Brasil para assimilar os estilos emergentes na Europa: antes de mais nada, era preciso manter íntegra a capacidade de pesquisar, a vontade de se renovar esteticamente, a coragem de romper com esquemas arraigados. Por isso é que Pedro Américo, residindo em Florença, Pedro

Weingärtner, morando em Roma e Antônio Parreiras, desenvolvendo sua carreira entre o Rio de Janeiro e Paris, não se aperceberam dos movimentos artísticos jovens que se desenvolviam sob seus olhos, ou se acaso o fizeram, não lhe deram nenhuma importância, preferindo quedar-se comodamente fiéis ao seu próprio passado.⁷⁸

As duas “francesinhas” de outrora, passaram a ser vistas e valorizadas pelas formas plásticas que evocavam. Mesmo buscando uma renovação do olhar, a tentativa de se redimir com o passado ainda trazia certo ranço de preconceito com as produções oitocentistas e revelando uma necessidade ainda latente de compreender as relações dos artistas e de suas obras com o panorama internacional.

Um novo olhar recaiu sobre o quadro, depois dessa Bienal, apenas 20 anos depois. Em 8 de novembro de 2014 foi aberta a exposição *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*, sobre a exposição a curadoria justifica a junção de ambas coleções:

A Pinacoteca e o Museu Mariano Procópio têm trajetórias paralelas, com coleções constituídas em períodos semelhantes e muitas coincidências com relação aos artistas representados. De um lado, a Pinacoteca, criada por iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, compôs seu acervo inicial a partir da transferência de obras de caráter “artístico” provenientes do Museu do Estado (atual Museu Paulista da USP), ampliando-o gradativamente por meio de outras aquisições feitas pelo Estado, além de doações de colecionadores e de artistas. O Museu Mariano Procópio, por sua vez, foi constituído a partir de uma coleção privada, aberta à visitação em 1915. Nessa coleção estão representados alguns dos mais atuantes artistas dos fins do século XIX e XX, diretamente ligados aos desdobramentos da tradição acadêmica⁷⁹.

As obras do MMP estão dispostas nas salas anexas ao circuito principal da Pinacoteca, foram 50 obras emprestadas à instituição paulista. A exposição se configura em três momentos principais: *Os artistas viajantes*, *O ensino acadêmico* e a *Representação do Feminino*, nesta última sala é onde se encontra *Amuada*:

⁷⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. A pintura brasileira no período de 1900 a 1922. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 31.

⁷⁹ Texto de apresentação da exposição. Disponível em <<http://goo.gl/MHcOR2>>. Acesso em 10 de novembro de 2014.

A última seção da exposição é dedicada à representação do feminino. Nesta seção apresentam-se obras realizadas por artistas mulheres ou que evidenciam a representação da mulher artista. Estão presentes pinturas de Maria Pardos, Georgina de Albuquerque, Belmiro de Almeida, João Baptista da Costa e José Julio de Souza Pinto, além de uma escultura de Nicolina Vaz de Assis. Um dos destaques é para o retrato de Nair de Teffé, a irreverente caricaturista esposa do presidente Hermes da Fonseca, feito por Georgina de Albuquerque, além das representações da mulher negra por Henrique Bernardelli e Armando Viana⁸⁰.

Junto de telas como *Mulher Pintando*, de João Batista da Costa [IMAGEM 56], *Recordação*, de Rodolfo Amoêdo [IMAGEM 4], dos retratos de *Maria Amália*, de Souza Pinto [IMAGEM 57] e de *Nair de Teffé* de Georgina de Albuquerque [IMAGEM 58], ela retoma o seu outro sentido, o do tema que representa, o retrato psicológico de uma mulher. O sentido que constituiu o interesse inicial dessa pesquisa.

A importância de destacar a trajetória de Belmiro nos espaços expositivos e de apresentar o que foi dito e visto em diferentes contextos, nos ajuda a compreender sua recepção e a de suas obras. Em diferentes contextos, percebemos que o quadro serviu a diferentes interpretações. A partir desse ponto nos interessa a obra, nos termos assinalados por Jorge Coli,

Ora, se considerarmos que o artista é um médium para o autor, que se encontra nele, mas que não se identifica com ele, devemos concluir que não exprime nada, mas que fabrica coisas carregadas de expressão. É interessante ter certos dados biográficos do criador, por exemplo, para compreendermos a gênese da obra. **Mas, passado esse ponto, a obra começa a falar por si. Ela pode mesmo negar o dado genético, ou então confirmá-lo. Mas agora isso deixa de importar, porque a obra está dizendo outra coisa, falando por si mesma.**⁸¹

⁸⁰ Idem.

⁸¹COLI, Jorge. A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin, seguido de Considerações sobre a distinção entre autor e artista. In: _____. **O Corpo da Liberdade: Reflexões sobre a pintura do séc. XIX.** São Paulo: CosacNaify, 2010, p. 283.[grifo nosso]

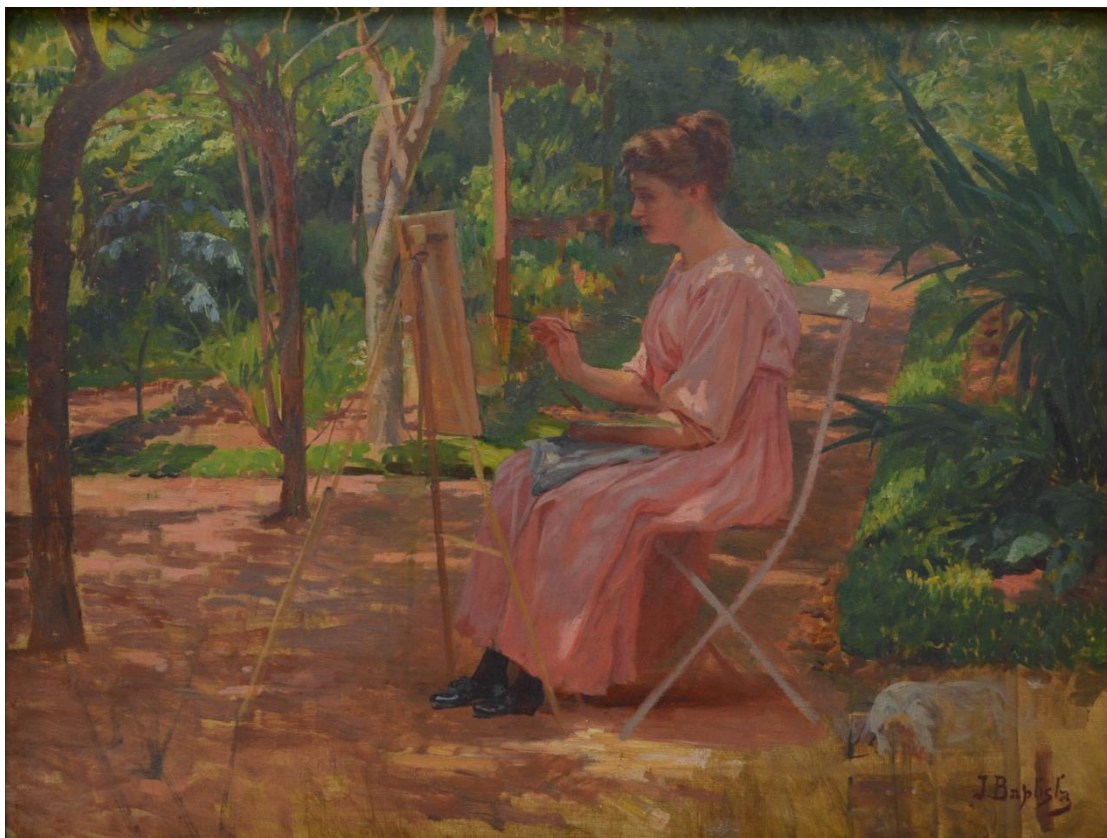


IMAGEM 56: João Batista da Costa(1865-1926). *Mulher Pintando*, 1890. Óleo s/ tela, 44 x 59 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

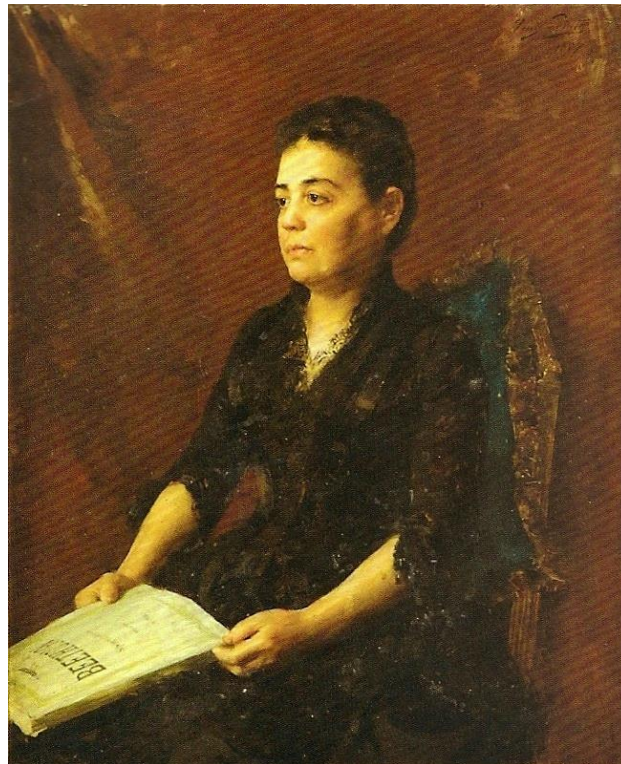


IMAGEM 57: José Julio de Souza Pinto (1856-1939). *Maria Amália Ferreira Lage*, 1887. Óleo s/ tela, 46 x 34 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.



IMAGEM 58: Georgina de Albuquerque (1885-1962). *Nair de Teffé*. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

3 O PERCURSO DO OLHAR

IMAGEM 59: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Amuada*, s/d.. Óleo s/ madeira, 41,5 cm x 33 cm (sem moldura); 58 cm x 50 cm (com moldura). Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

A partir dessa sessão, nossa tarefa é olhar a obra e compreender o que sua superfície nos revela. Para isso, nos ancoramos na História da Arte, analisando comparativamente cada detalhe do quadro. Desde o tema, o emprego das cores, a composição passando à fatura, buscaremos estabelecer um diálogo da obra com seu contexto e seu substrato cultural. Prestando atenção a esses critérios, refletimos sobre uma passagem de *On n'y voit rien*, de Daniel Arasse,

Son article est impeccable et, franchement, le contexte qu'elle suggère me paraît plus pertinent, plus convaincant que les références que tu as invoquées de ton côté. Mais, à la limite, peu importe. Ce que je trouve plus significatif, c'est que je n'ai pas eu besoin de textes pour voir ce qui se passe dans le tableau (...) C'est peut-être là l'essentiel de ce qui nous sépare. On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer.⁸²

2.1 Amuada: desvelando a mulher no sofá

Amuada [IMAGEM 59] é um óleo sobre madeira de dimensões modestas, 41,5 cm x 33 cm, o quadro foi assinado no canto inferior direito: *Belmiro*, logo abaixo o artista grifa sua assinatura e não faz o registro da data de produção.

Devido a seu tamanho, é um quadro que exige a aproximação do espectador. Feito isso, notamos inicialmente a presença centralizada da figura feminina, que se concentra totalmente na linha vertical. Nessa mesma zona, observamos o forte destaque na cabeça e nos pés, os pontos com maior concentração de cores. O rosto está sutilmente projetado para baixo, esse movimento é reforçado com a ajuda da sinuosa aba do chapéu. Observado isso, nosso olhar é guiado para a parte inferior da tela, mas de maneira suave e não brusca, o movimento é apenas sugerido por essas linhas. Notamos com isso que a obra impõe uma verticalidade, que não está determinada só pela imagem da mulher, mas também por todas as tramas da composição, como foi observado na comparação com o *Caipira* de Almeida Júnior.

⁸²ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien*: descriptions. Paris: Éditions Denoël, 2000, p. 23. Tradução livre: Seu artigo é impecável e, francamente, o contexto que ele sugere me parece mais pertinente, mais convincente que as referências que você citou. Mas, a rigor, isso não importa. O que penso ser mais significativo é que não precisei de textos para ver o que está ocorrendo no quadro (...) Talvez esteja nesse fato o essencial daquilo que nos separa. Eu diria que você parte dos textos, que você precisa de textos para interpretar os quadros, como se você não confiasse nem no seu olhar para ver, nem nos quadros para mostrar-lhe, só por eles, o que o pintor quis expressar.

O quadro possui uma perspectiva enviesada, esse aspecto reforça o caráter de inserção que predomina em seu sentido geral, pois é ele que nos convida a entrar no espaço em que está a figura. A dama está sentada em um sofá que faz uma perpendicular com a parede lateral, em segundo plano, as tramas no arranjo do móvel com a parede nos aponta a construção do espaço, trata-se do cantinho de um cômodo. Essas relações geométricas, veladas pela aparente simplicidade do quadro, não se impõem ao sentido geral da imagem, mas a constituem, pois sustentam a presença da personagem, fazendo dela uma imagem de permanência no quadro. A todo o momento, nosso olhar é conduzido a essa presença inabalável, recoberta pelo sentimento trazido no título.



IMAGEM 60: Edgar Degas (1834-1917). *L'Absinthe*, 1876. Óleo s/ tela, 0,92 cm x 0,68 cm. Musée d'Orsay, Paris – FR.

Essa composição em que a inserção do espectador é solicitada acontece também em *L'absinthe* [IMAGEM 60], pequena tela de 1876 pintada por Edgar Degas (1834-1917), notamos uma construção parecida, a mesma perspectiva enviesada que na *Amuada*. Em ambas, esse recurso convida a entrada no ambiente em que estão as figuras. Na tela do francês, esse fluxo, construído pelas linhas das mesinhas de mármore, é interrompido pelo ângulo abrupto entre as duas mesas, a que está com a garrafa vazia sobre a bandeja e a em que estão a mulher e a bebida, tema do quadro. Em brilhante análise Argan (1992) ressalta que

(...) o desvio retarda nosso encontro com os dois personagens; primeiramente, nossa atenção é detida pela garrafa vazia sobre a bandeja, a seguir, é remetida aos dois copos com as bebidas, quase por uma associação espontânea de ideias. **No primeiro copo, há um líquido amarelo, em relação com as fitas amarelas no corpete da mulher; no segundo, um líquido vermelho-castanho, em relação com o terno, a barba, a cor do homem. Chega-se assim ao centro do tema, mas o tema não está no centro do quadro.** Os dois não se movem, estão absortos, sem expressão nem gesto; contudo, aprisionados no pequeno espaço entre a mesa e o encosto do sofá, deslizam numa perspectiva em que a parede de espelhos, por trás, torna ainda mais incerta e fugidia. Mas é essa nova perspectiva que põe as figuras em foco. Na moça, antes mesmo do que a doentia palidez do rosto, impressionam certos detalhes miseráveis, quase grotescos: o falso luxo, totalmente profissional, dos laços do sapato, dos enfeites do corpete, do chapeuzinho periclitante; no homem, impressiona a vulgaridade corpulenta e sanguínea, a tola presunção. **É uma humanidade macilenta e desperdiçada, parada no tempo vazio e no espaço estagnante: fria como o mármore das mesinhas mal lavadas, surrada e desbotada como o veludo dos sofás, opaca como os espelhos embaçados.**⁸³

O historiador italiano conclui que, aliando as linhas da construção do ambiente e as cores trabalhadas entre os personagens e o espaço, o artista francês criou uma unidade. O estado psicológico das figuras expande-se, encontrando o ambiente ou, como melhor diz: “(...) o significado humano está implícito no dado visual”.⁸⁴ Essa ideia trazida por Argan nos é reveladora quanto ao enunciado de Belmiro, pois a figura da mulher, construída tal qual o ambiente que a circunscreve, não se diferencia dele. Tão fechada está em seu sentimento quanto o lugar onde se situa, e o artista é o responsável em trazer luz a essa intimidade, tentando fazê-lo através de seus traços e

⁸³ ARGAN, Giulio Carlo. Edgar Degas: *L'absinthe*. In: _____. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 109, [grifos nossos].

⁸⁴ ARGAN, G. *Op. Cit.*, p. 109.

das cores calmas. Aliando uma pincelada precisa e vibrante a cores esmaecidas, é como se fizesse encontrar a inquietação profunda dos sentimentos com a inércia do corpo. Mas a figura feminina de Belmiro mantém certa compostura, diferente da *demi-mondaine* embriagada de Degas, que tem os ombros desalinhados e as pernas cansadas. Belmiro sugere o descompasso sentimental mais pela atmosfera imposta pelas cores, que propriamente pelo arranjo corporal de sua figura, nesse aspecto o artista mineiro é menos explícito que o francês. Acreditamos ser pertinente a aproximação à tela de Degas tendo em vista que, mesmo próximo dos impressionistas, o pintor francês se recusou ao ar livre, preferindo se dedicar a personagens em interiores. E mais, como ressaltou Henri Focillon, o artista se iniciou na “[...] religião de Ingres, que não abandonará jamais”⁸⁵. Também o desenho é fundamental nas construções do artista francês. Mesmo se dedicando ao poder cromático e a pinceladas mais livres, não abandonou a forma, esses aspectos lhe são complementares e não diferentes, como para o restante dos impressionistas, que romperam com a linha para se preocuparem com os efeitos óticos proporcionados pelas misturas de cores.

A paleta de Belmiro é econômica, nota-se a predominância de duas cores, o branco e o amarelo. Em menor quantidade, também emprega o roxo azulado e o lilás, que colorem as flores do toucado, bem como o marrom avermelhado usado no couro das botinhas e nos cabelos, ambos os elementos que compõem o visual da modelo. O preto, também aparece em lugares muito específicos, para conferir sombras e profundidade. Mas não existem grandes contrastes de claros e escuros, todo o colorismo é ameno, empregado com parcimônia e delicadeza de toque, nenhuma iluminação específica, toda a paleta é clara, assim como a cena. Os sombreamentos mais contrastantes acontecem na projeção do sofá sobre o chão e no rosto encoberto pelas abas do chapéu.

Os contrastes de cor são delicados, os tons e semitons não se misturam, eles são aplicados em camadas que parecem se suceder a cada secagem, mas não há protuberâncias ou acúmulos de tinta, como em muitas telas de Claude Monet (1840-1926), a exemplo de *Springtime (Woman reading)* [IMAGEM 61], que em certas partes nota-se a espessura de tinta e do traço forte do pincel [IMAGEM 62]. As pinceladas de

⁸⁵ FOCILLON, Henri. Degas. In: _____. **La peinture au XIX^e siècle**: du réalisme à nous jours. Paris: Flammarion, 1991, p. 181. “Manet avait commencé par l’hispanisme, Degas par la religion d’Ingres, qu’il n’abandonna jamais. Il en avait reçu le principe des leçons de Lamothe, élève de Flandrin. Il fréquentait alors une où l’on conservait de belles oeuvres du maître, qui y venait lui-même quelque-fois. On rapporte qu’il donna ce conseil à la jeunesse de Degas: ‘Faites des lignes, beaucoup de lignes, et vous deviendrez un bon artiste.’”

Belmiro são precisas, na justa medida do desenho da figura e do entorno, não são completamente uniformes e se diferenciam em partes da tela, como é possível notar nos detalhes do sofá e do boá de plumas [IMAGEM 63] e nos padrões na blusa da modelo [IMAGEM 64]. No rosto [IMAGEM 65] as pincelas são mais lisas, próximas em certa medida do rosto da modelo no quadro de Monet [IMAGEM 66], mas Belmiro tem mais modelado e precisão nos traços da feição, embora na tela do impressionista seja o rosto o mais bem desenhado.

As pinceladas se padronizam em zonas como a saia [IMAGEM 67], as paredes amarela e branca [IMAGEM 68] e no sofá [IMAGEM 63]. Elas possuem uma cadência, são curtas e justapostas, próximas de um hachurado, os tons não se misturam, sobretudo na saia, onde se nota mais nitidamente esse tracejado. Como observado em alguns momentos das críticas no capítulo anterior, esse tratamento muito se assemelha ao pontilhismo de pintores como Georges Seurat (1859-1891) e de seus seguidores Paul Signac (1863-1935) e Maximilien Luce (1858-1941). A aproximação da célebre tela de Seurat, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* [IMAGEM 69], demonstra como a técnica desenvolvida pelo pintor francês se baseava nos contraste das cores, tanto que o *zoom* [IMAGEM 70] revela um fervilhante emaranhado de cores. Belmiro não chega a tanto, sua fatura não possui essa riqueza de tons, o mineiro apenas se apropria do gesto do pincel. O pintor francês usa as cores como meio de constituir a forma, já Belmiro, apenas utiliza as pinceladas para criar uma atmosfera e um tom decorativo, tendo em vista que essa pincelada se concentra no entorno da figura feminina e não em toda extensão da tela, como faz Seurat na *Grande Jatte*.

Dada essa diferença, parece algo forçoso dizer que Belmiro era um “rigoroso pontilhista”, como chegaram a interpretar suas obras. Diante desse impasse nos questionamos sobre as possíveis aproximações de Belmiro nesse momento. De quais artistas e obras a fatura de Amuada possui semelhança? Se sua técnica não possui tanto rigor, como a de Seurat, nos resta buscar no cenário de fim do século XIX como se deu a recepção do pontilhismo por outros pintores nacionais e estrangeiros, estabelecendo comparações.



IMAGEM 61: Claude Monet (1840-1926). *Primavera (Mulher lendo)*, 1872. Oil on canvas, 50 cm x 65 cm. The Walter's Art Museum, Baltimore – USA.



IMAGEM 62: Detalhe da tela *Primavera*.



IMAGEM 63: Detalhe do quadro *Amuada*

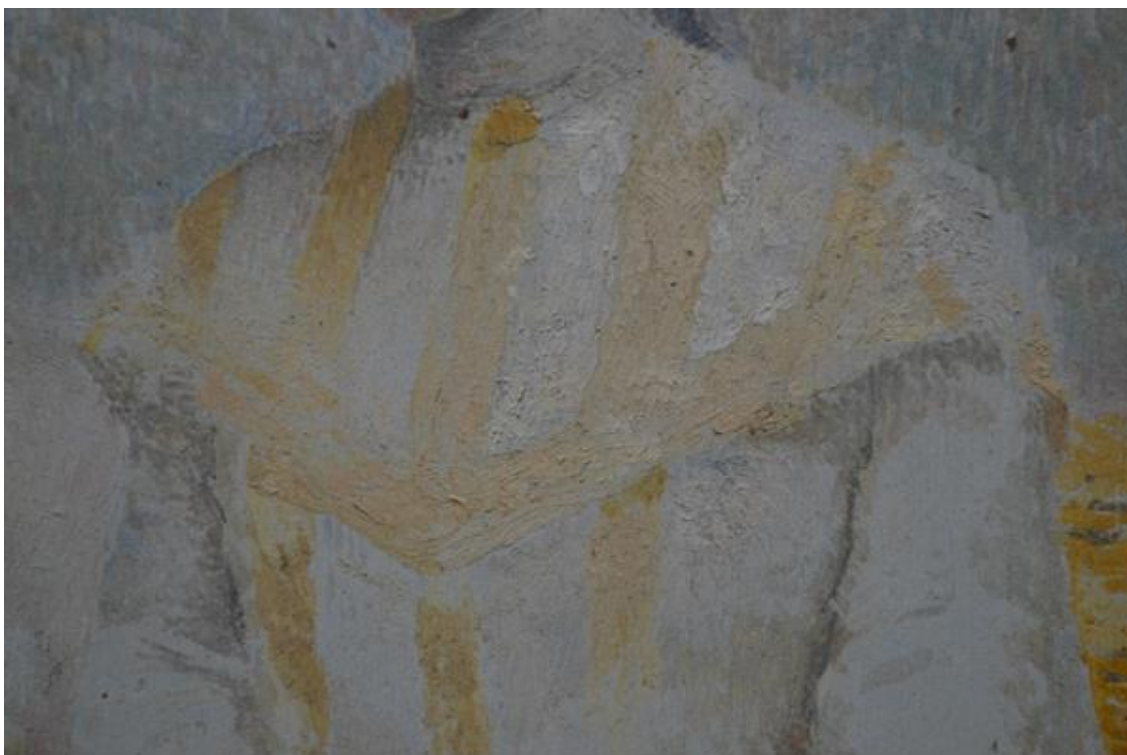


IMAGEM 64: Detalhe do quadro *Amuada*

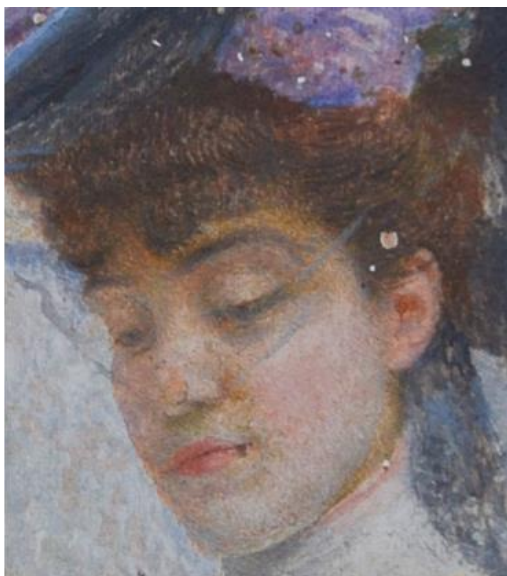


IMAGEM 65: Detalhe do quadro *Amuada*



IMAGEM 66: Detalhe da tela *Primavera*.



IMAGEM 67: Detalhe do quadro *Amuada*.



IMAGEM 68: Detalhe do quadro *Amuada*



IMAGEM 69: Georges Seurat (1859-1891). *Un dimanche après-midi à l'île de la Grand Jatte*, 1884-86. Óleo s/ tela, 205 cm x 305 cm. The Art Institute, Chicago, USA



IMAGEM 70: Detalhe da tela *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*

3.1.1 O Pontilhismo e a relação com a obra

A última exposição impressionista aconteceu em 1886, em Paris, na rue Laffitte. Naquela ocasião Georges Seurat exibiu pela primeira vez *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* [IMAGEM 69]. Essa exposição marcava o enfraquecimento do movimento iniciado em 1874, no estúdio de Félix Nadar (1820-1910). A divisão de cores puras e equilibradas, apresentada por Seurat, foi o oposto ao experimentalismo que marcou os primeiros trabalhos dos impressionistas. A pesquisa ótica empreendida pelo pintor era uma tentativa de racionalizar o caráter intuitivo com que os impressionistas empregavam as cambiantes luminosas e as misturas das cores⁸⁶.

Seurat se apoiou nos estudos desenvolvidos pelos físicos Hermann Von Helmholtz (1821-1894) e Ogden Rood (1831-1902), que se debruçaram sobre os escritos do químico francês Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) sobre as cores complementares e o contraste simultâneo das cores, o químico publicou em 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (*Da lei do contraste simultâneo das cores e da variedade dos objetos coloridos*).

⁸⁶ BELLONZI, Fortunato. Dall'Impressionismo al Pointillisme. In: _____. **Il divisionismo nella pittura italiana**. Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1967, p. 16.

O trabalho de Chevreul deu fundamento científico aos experimentos pictóricos do pintor francês. O pontilhismo define-se pelas pinceladas justapostas na tela, rigorosamente calculadas, formando áreas de cor que, dentro de um mesmo campo perceptivo, fazem com que os objetos percam sua autonomia cromática e modifiquem mutuamente suas cores⁸⁷. Argan diz que,

Um domingo de verão na Grande Jatte, a segunda grande tela de Seurat, é demonstrativa e afirmativa: um programa. Seurat trabalha deliberadamente sobre o material temático dos impressionistas - um dia ensolarado de férias às margens do Sena. O modo de elaborá-lo é totalmente diverso – nenhuma nota captada ao vivo, nenhuma « sensação » imprevista, nenhum divertimento episódico. O espaço é um plano, a composição é construída nas horizontais e verticais, os corpos e suas sombras formam ângulos retos. Os personagens são manequins geometrizados, colocados na aléia gramada como peões sobre um tabuleiro de xadrez, em intervalos num ritmo calculado quase matematicamente, segundo a lei da proporção áurea.⁸⁸

Até certo ponto, a composição rigorosa de *Amuada* se aproxima desse controle sob o espaço proposto por Seurat nas palavras de Argan, mas há ânima na figura de Belmiro, diferente dos “manequins geometrizados” da *Grande Jatte*. Quando apresentou *Amuada* no salão de 1906, nas poucas críticas que recebeu, a figura feminina recebeu elogios por seu charme cativante de “sereia em embrião” e quanto ao desenho, os críticos destacaram o “relevo” que a jovem dama tinha em relação a todo o entorno no quadro. Comparada aos modelos de Seurat, a tese de um “Belmiro pontilhistas” se enfraquece.

⁸⁷ Idem, p. 12-13.

⁸⁸ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 118.

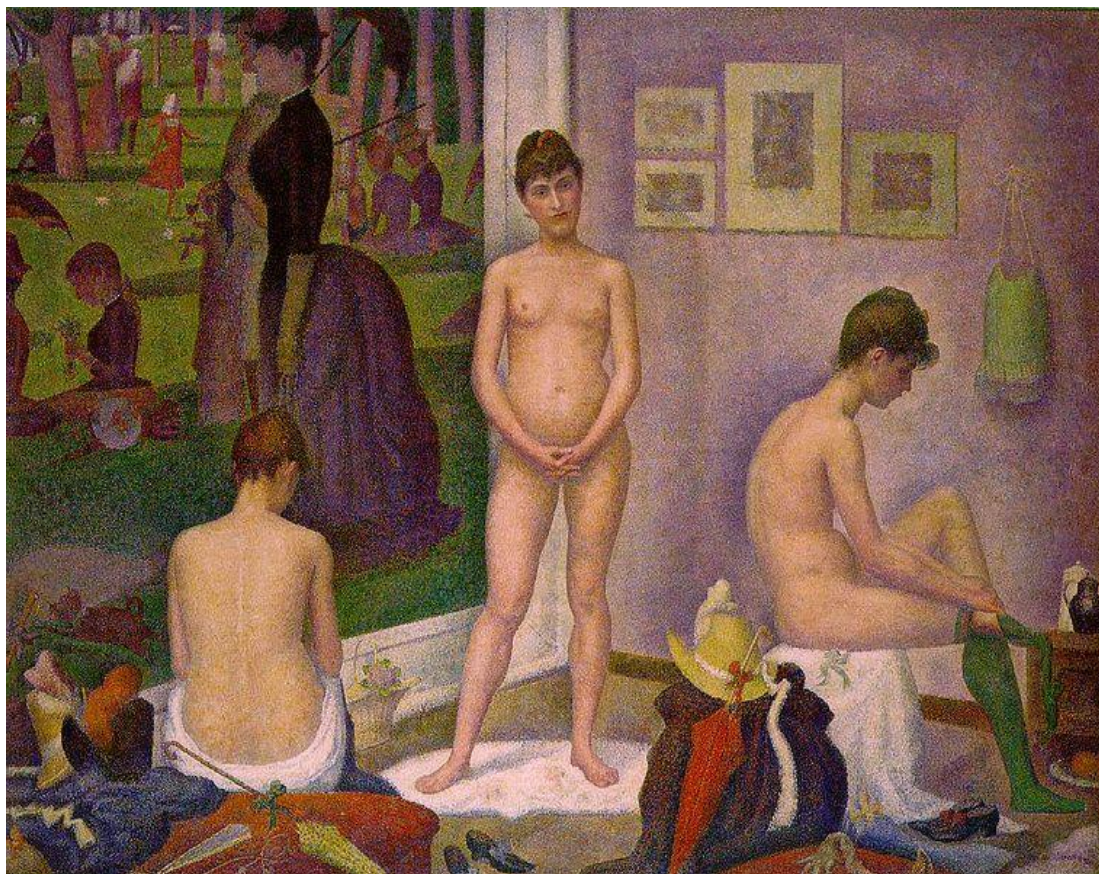


IMAGEM 71: Georges Seurat (1859-1891). *Les Poseuses*, 1888. Óleo s/ tela, 200 x 250 cm. Barnes Foundation, Filadélfia – USA.

Seurat recebeu críticas sobre o aspecto pouco vívido de suas figuras humanas, disseram que o pontilhismo só se prestaria para representar paisagens ou cenas *en plein air*. Como resposta, apresentou um tema caro à tradição e a história da arte, o nu *Les Poseuses* [IMAGEM 71], para demonstrar ao público que sua teoria se baseava sobre o modelo-vivo. Na tela, a prova em três poses, a modelo nua diante de sua representação na porção direita da grande tela. Além dessa tela/resposta, foram muitos os estudos realizados pelo pintor francês, estudos feitos com lápis *conté* sobre papel granulado [IMAGENS 72, 74]. Neles nota-se como o artista aos poucos vai dissolvendo as linhas, para gerar formas através de sombreamentos e a aproximações de pontinhos. A trajetória de Seurat se faz de maneira muito tradicional, ele começa como discípulo de Henri Lehmann (1814-1882) que, por sua vez, foi aluno de Ingres (1780-1867), o grande mestre do desenho⁸⁹.

⁸⁹ “Per la prima volta il pittore affronta una raffigurazione d’interno, confutando così la comune opinione che il pointillisme si presti solamente per paesaggi e scene *en plein air*, e fa proprio un tema caro all’accademismo: il nudo, Un nudo, inoltre, ripetuto in ter pose diverse, quase un’esercitazione scolastica,



IMAGEM 72: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo para casal passeando*, 1885. Lápis Conté s/ papel granulado, 29 x 22 cm. Coleção privada.

IMAGEM 73: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo para casal passeando*, 1885. Óleo s/ papel, 81 x 65 cm. Coleção Privada.

Esse histórico de formação demonstra quanto o desenho fora fundamental para Seurat desenvolver sua teoria. Sua prática estava completamente fundamentada em um processo muito tradicional, que era a observação do objeto, domínio sobre as sombras e as luzes, o estudo das formas e das cores, bem como do modelo-vivo. Além dos estudos para a *Grande Jatte* [IMAGENS 72, 73], vale apresentar os estudos [IMAGENS 74, 75, 76, 77] do artista para o nú de *Les Poseuses*, eles demonstram a teoria desenvolvida. Mas para o francês a pintura já não era mais uma representação da natureza, mas uma unidade autônoma de estímulo visual⁹⁰.

Não encontramos, na crítica nacional, menção a técnica do pontilhismo no momento em que *Amuada* é exposta em 1906, embora passados 20 anos da exposição de *Grande Jatte*, em Paris. Esse critério formal, só foi atribuído na obra de Belmiro *a posteriori*. Mas outros artistas nacionais empregaram a técnica, como Eliseu Visconti, no teto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Rodolfo Chambelland, em sua tela *Baile à fantasia*, mas essas obras são posteriores a exposição de 1906.

ma soprattutto um tributo alla *Bagnante di Valpinçon* e alla *Sorgente* di Ingres, In tal modo dimostrava non solo che era possibile sconfinare in territorio accademico, rinnovandone l'impostazione scolastica, ma che era in grado di conciliare l'amore per la linea semplificata di Ingres con la própria predilezione per la figura interpretata come un'immagine dai contorni appiattiti e resa aerea e impalpabile dalla fita e densa esecuzione a puntini." MINERVINO, Fiorella. *L'opera completa di Seurat*. Milão: Rizzoli, 1972, p. 105. Este livro traz toda obra do artista, incluindo os muitos estudos para suas obras.

⁹⁰ ARGAN, op. cit., p. 122-123.

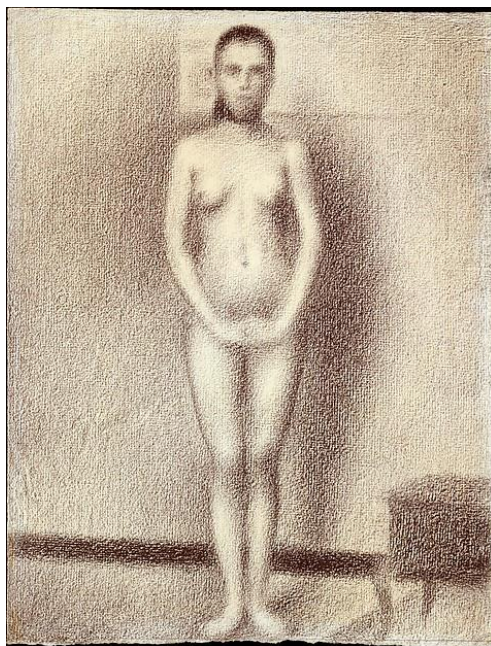


IMAGEM 74: Georges Seurat (1859–1891). *Estudo para Les Poseuses*, 1886. Lápis Conté s/ papel granulado, 22 x 29 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York – USA.

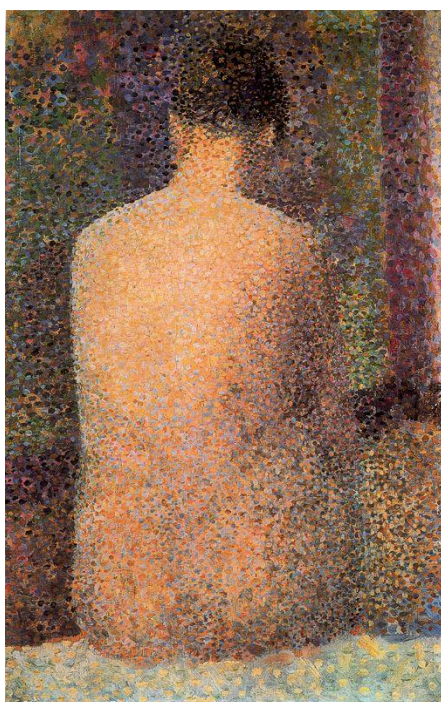


IMAGEM 75: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo de modelo de costas*, 1887. Óleo s/ tela, 24,4x15,7 cm. Musée d'Orsay, Paris.



IMAGEM 76: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo de modelo de frente*, 1887. Óleo s/ tela, 26 x 17 cm. Musée d'Orsay, Paris.

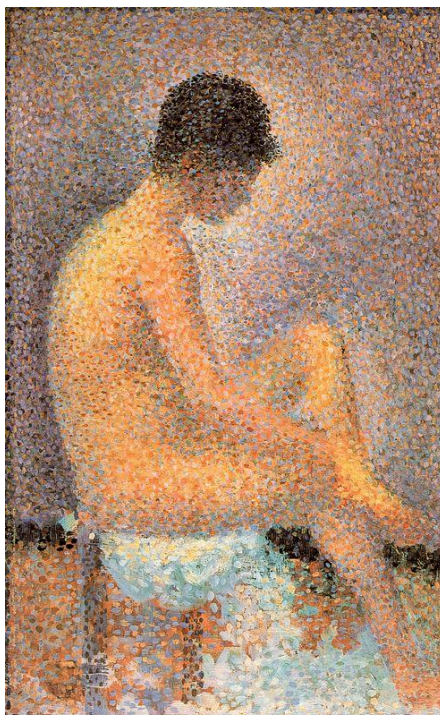


IMAGEM 77: Georges Seurat (1859-1891). *Estudo de modelo em perfil*, 1887. Óleo s/ tela, 24x14,6 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Embora posteriores, vale apresentar as motivações do uso da técnica por Visconti em suas obras para o Teatro Municipal. As pinturas foram encomendadas na gestão municipal de Francisco Pereira Passos (1836-1913), o responsável pela construção do teatro. A encomenda foi realizada em junho de 1905, quando Visconti estava em Paris, e nos anos seguintes, entre 1906 e 1907, executou as primeiras decorações para o espaço, tratavam-se do pano de boca, o friso sobre o proscênio, dois *ecoinçons* que decoram parte do teto e o *plafond*, em formato oval. Essa encomenda se estendeu por trinta anos (1906-1936), segundo Cavalcanti (2002), a característica desse trabalho do artista é a harmonia mantida em todas as fases da encomenda, durante os trinta anos de duração desse trabalho as pinturas de cavalete de Visconti passaram por muitas mudanças temáticas e plásticas, pesquisou outras linguagens durante sua longa carreira. Mas na decoração do teatro manteve a unidade plástica que iniciou, mesmo com o pontilhismo já superado como técnica.

Iremos analisar somente os trabalhos executados entre 1906 e 1907, pois guardam proximidade temporal com nosso objeto de pesquisa. Nessa fase inicial Visconti realizou o pano de boca, cujo tema é *A influência das artes sobre a civilização* [IMAGEM 78], o primeiro friso sobre o proscênio, onde representou *As novas musas*

recebem as ondas sonoras[IMAGEM 79] e o *plafond* sobre a platéia que retrata *A dança das horas* [IMAGEM 80]⁹¹. O tratamento que Visconti confere às obras possui pinceladas fragmentadas com a justaposição das cores puras, o resultado obtido no efeito geral era etéreo, com pontos de cores fervilhantes e luminosas. A inspiração para o uso da técnica partiu dos trabalhos do pintor francês Henri Martin (1860-1943), que no *salon* de 1906, expôs os enormes painéis que fez para o prédio do Capitólio de Toulouse, juntamente com os muitos estudos que fez para esse trabalho. As obras expostas chamaram atenção do artista brasileiro que fez a seguinte anotação em seu caderno:

Salon de 1906

Começar a fazer retratos vistos de longe.

É o meio de simplificar as massas, ver de modo amplo e enxergar o conjunto

Salon

Evite os *partis-pris*, veja a natureza, a bela natureza. Evite o *chic*, o agradável, o divertido, se você quiser ter sucesso, seja lógico, evite o extraordinário, como no teto, pinte branco e rosa. É necessário que seja um poema de alegria e luz.

Capitole de Toulouse de H.M. Toda a sua pintura é vista de longe. Ele modela por valor e não pelo próprio modelado. É o que dá simplicidade. Todas as cores se misturam desde o primeiro plano até o último. O ar circula por toda parte. A mistura de cor se faz por justaposição com muita (...) e nunca fundidas umas nas outras. É justamente o resultado fresco e luminoso que se obtém com sua pintura.⁹²

As observações sobre os trabalhos de Henri Martin são pertinentes, pois Visconti as aplica na decoração do teatro. A diferença estava na escolha dos temas, pois o brasileiro optou pelas Alegorias, enquanto a temática do pintor francês estava próxima do realismo, seus modelos são os camponeses e os burgueses da região de Toulouse, representando os trabalhos rústicos e o trabalho intelectual. O primeiro tema é composto por quatro painéis com camponeses realizando suas tarefas cotidianas durante as estações [IMAGENS 81], o segundo, *Les bords de la Garonne* [IMAGEM 82], traz personalidades passeando a beira do rio *Garonne* em atitude meditativa⁹³.

⁹¹ As imagens utilizadas são detalhes ampliados para garantir a visibilidade da técnica.

⁹² Eliseu Visconti apud CAVALCANTI, Ana M. T. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. **Arte & Estudos**. Rio de Janeiro, 46-57, 2002, p. 49.

⁹³ JUSKIEWENSKI, Claude. La salle Henri Martin du Capitole. In: _____. **Henri Martin (1860-1943)**. Paris: Fragments, p. 54.



IMAGEM 78: Eliseu Visconti (18-1944). *A influência das artes sobre a civilização*, 1906-1907. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

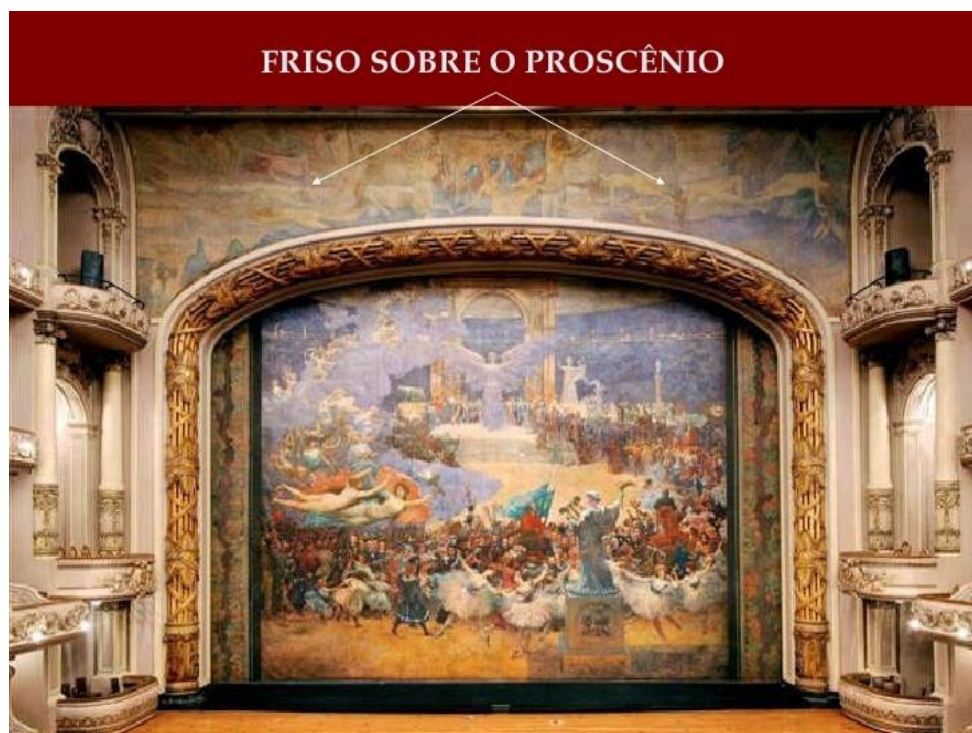


IMAGEM 79: Eliseu Visconti (18-1944). *As nove musas recebem as ondas sonoras*, 1906-1907. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

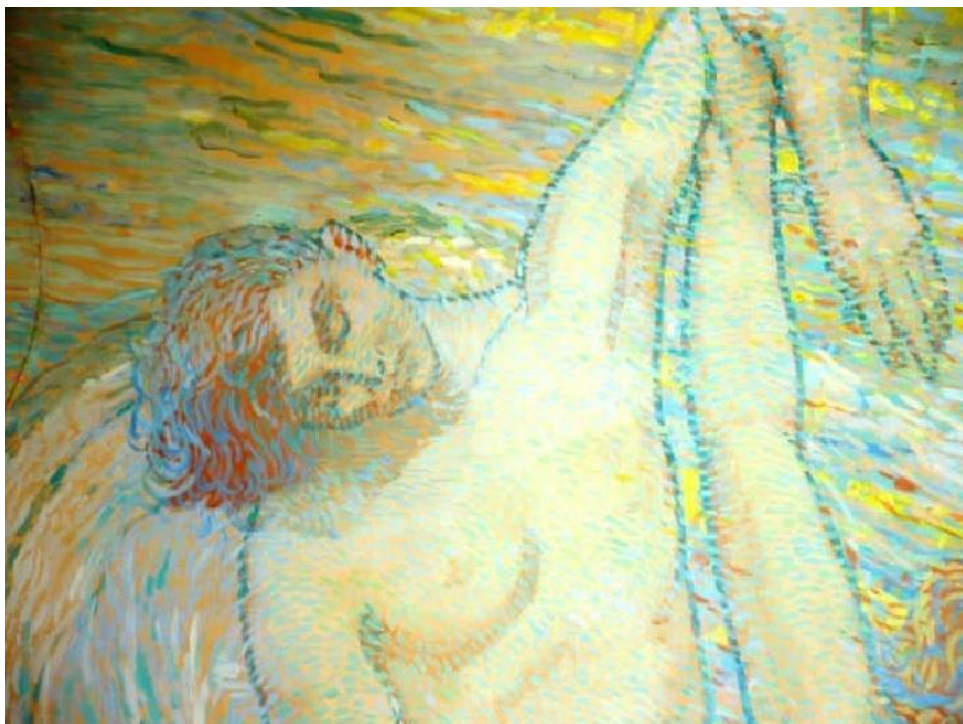


IMAGEM 79a: Eliseu Visconti (18-1944). Detalhe do Friso do proscênio.

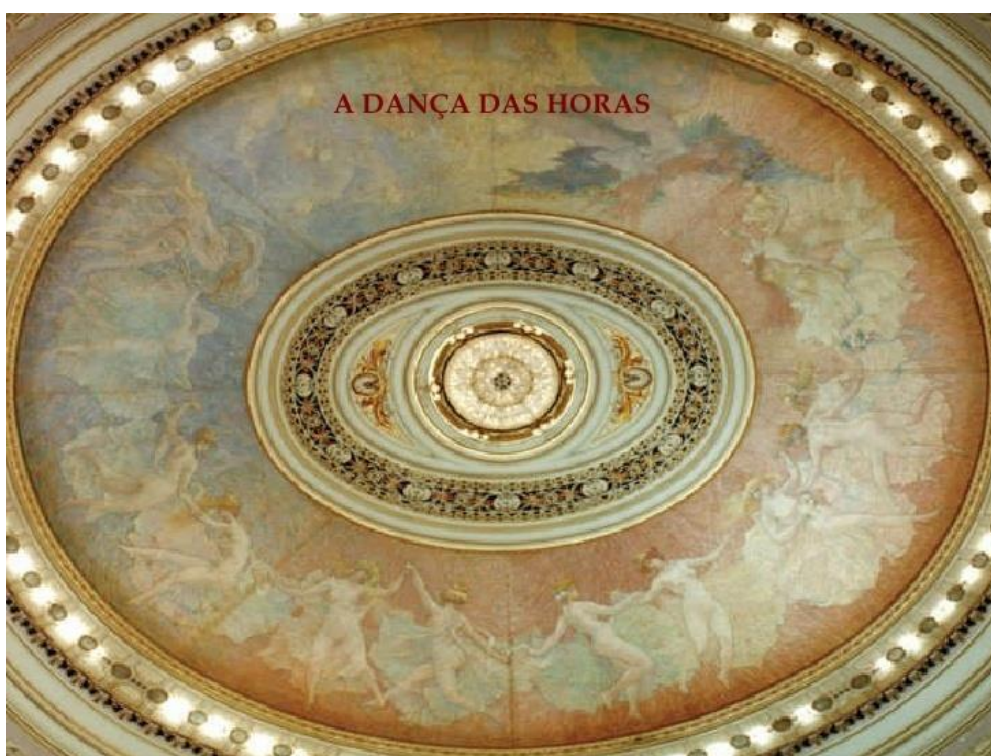


IMAGEM 80: Eliseu Visconti (18-1944). *A dança das horas*, 1906-1907. Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



IMAGEM 80a: Detalhe da Dança da horas

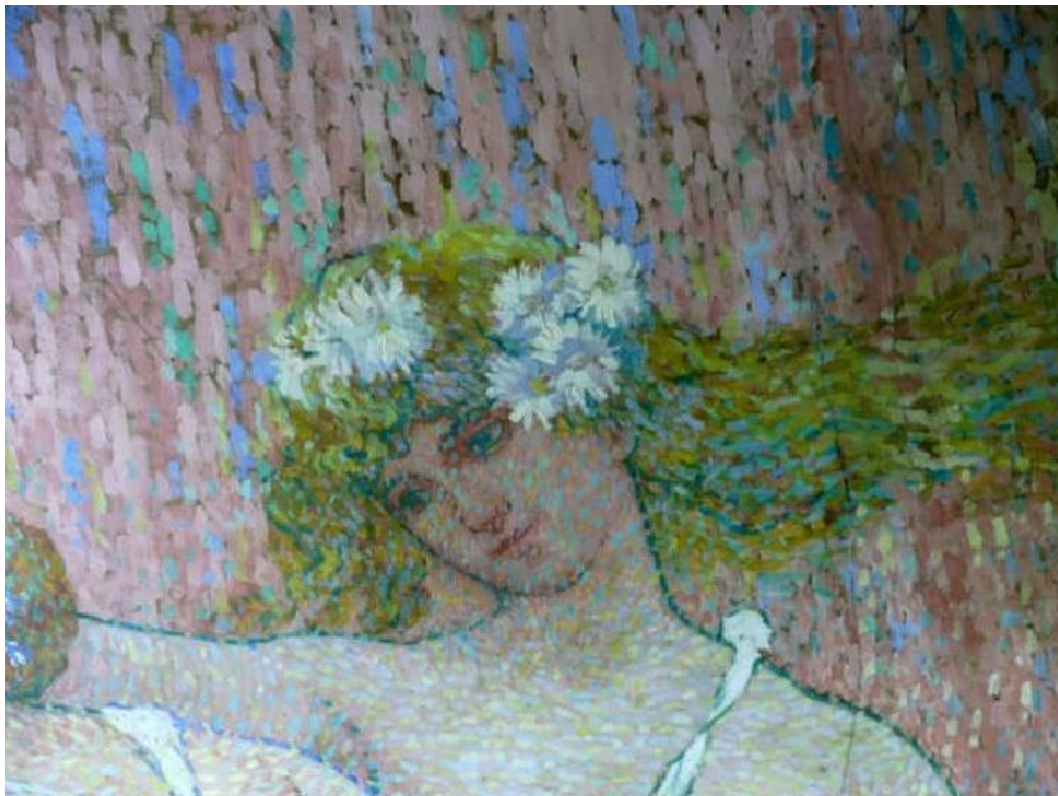


IMAGEM 80b: Detalhe da Dança das horas



IMAGEM 81: Henri Martin (1860-1943). *Les faucheurs ou l'été*, 1903. Salle Henri Martin, Capitole de Toulouse, França.



IMAGEM 81a: Detalhe de *Les Faucheurs*



IMAGEM 82: Henri Martin (1860-1943). *Les bords de la Garonne*, 1905. Salle Henri Martin, Capitole de Toulouse, França



IMAGEM 82a: Detalhe *Les bords de la Garonne*

A atitude de Visconti, junto ao *Salon*, nos faz questionar a posição de Belmiro: Teria ele visitado também a mesma exposição com os trabalhos de Henri Martin? Afinal, o pintor mineiro estava em Paris antes de vir para o Brasil e se apresentar na EGBA. Olhando novamente a fatura de *Amuada*, percebemos semelhanças na claridade e no divisionismo suave dos tons, como nos painéis de Martin. Ainda olhando algumas telas de cavalete do francês, mais próximas das dimensões de nosso objeto de estudo, percebemos que, como Belmiro, o pintor francês utilizava a técnica para criar atmosferas, conferir sensações psicológicas, a exemplo de telas como *Fascination* [IMAGEM 83], *Muse pensive au jardin* [IMAGEM 84]. Esta última nos remete ao tema de *Efeitos do sol*, tela que Belmiro apresentou em sua individual em 1894, juntamente com *Bom tempo (Ídílio campestre)* e *Nuvens*. Essas obras demonstram como o Belmiro estava atento aos estudos sobre as cores e seus efeitos na pintura.

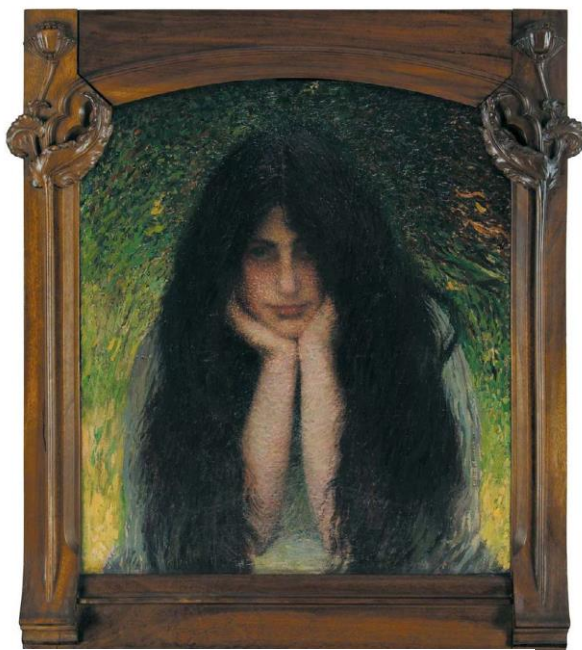


IMAGEM 83: Henri Martin (1860-1943). *Fascination*, s.d. Óleo s/ tela, 59 x 51 cm. Coleção privada.

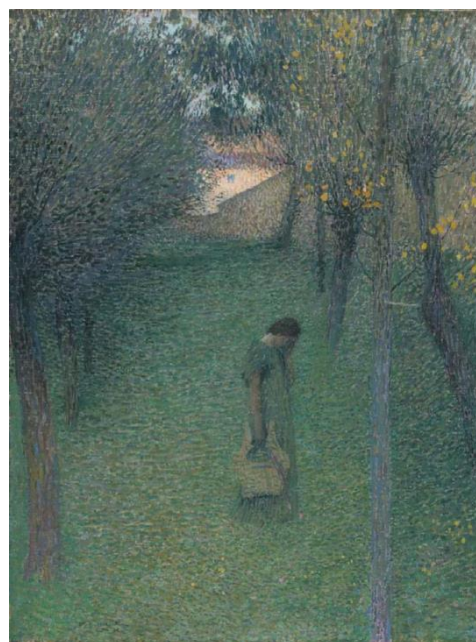


IMAGEM 84: Henri Martin (1860-1943). *Muse pensive au jardin*, 1894. Óleo s/ tela, 65 x 49 cm. Coleção Privada.

Em *Efeitos do sol* o jogo cromático de pinceladas claras e soltas, quase pontilhistas, se espalham pelo entorno, recriam uma ambientação nacarada, mas não se misturam com a presença da camponesa. Ela está bem delineada, a cabeça, as mãos e os pés estão nítidos na composição, o que é um pouco diferente da tela de Henri Martin, onde a figura feminina (a musa), quase se funde com o ambiente.

A crítica no Brasil de fins do século XIX não usou o termo pontilhismo nas telas de Belmiro, nem em 1894, quando expôs *Efeitos do Sol* e nem em 1906, no entanto apontaram o uso diferenciado dos tons que o artista fazia. Um dos críticos chegou a comparar *Amuada* ao pintor Whistler. Esse dado é interessante, pois diz respeito exatamente ao que estava notando no quadro, os arranjos de tons. O pintor americano causou certo frisson e até repúdio por parte da crítica da segunda metade do século XIX, expondo seus quadros nos salões.

A pesquisadora americana Aileen Tsui (2006), avaliou a trajetória da tela *Symphony in White, n. 01*, na crítica da segunda metade do século XIX. Whistler a expôs em Londres em 1862 e depois em Paris, no *Salon des Refuses* de 1863, a tela causou polêmica com relação a seu enunciado plástico e temático, pois o público não compreendeu as intenções do artista. Trata-se da imagem de uma jovem com olhar absorto vestida de branco e toda a tela é um arranjo de tonalidades brancas esmaecidas. O pintor ao expô-la tinha a intenção que o público notasse os padrões de branco e como esse arranjo criava diferentes texturas e relevos, mas suas intenções não foram compreendidas, o público se ateu a imagem da jovem, querendo saber sua identidade, por lembrar um retrato, mas o título dado por Whistler se remetia à cor e não a imagem da mulher. Diante desse impasse, a crítica e o público passou a buscar soluções e interpretações sobre o verdadeiro sentido da tela, que na imprensa da época era tratada de “A garota de branco” (The White Girl), contrariando o sentido dado pelo artista⁹⁴.

A comparação tardia de *Amuada* com a tela de Whistler, feita em 1906, pelo articulista do *Jornal do Commercio* é sugestiva, pois além de ressaltar a figura feminina na tela de Belmiro, ele também notou o arranjo de cores demonstrando conhecimento das novidades técnicas e os debates sobre as cores, que vinham ocorrendo desde o fim do século XIX.

⁹⁴ TSUI, Aileen. The Phantasm of Aesthetic autonomy in Whistler's work: titling The White Girl. *Art History*, v. 29, n. 03, p. 444-4475, June 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/N9YkoQ>>. Acesso em 20 de maio de 2013.

O termo pontilhismo, só veio a ser empregado pela crítica de jornais brasileiros em 1913, quando da exposição da tela *Baile à fantasia*, de Rodolfo Chambelland [IMAGEM 85]. A tela é um fervilhante emaranhado de tons que ora são salpicadas pela tela, ora são quase jogadas, formando rastros de cor. Os personagens se envolvem no ritmo do baile e também são eles borrões de cor. Interessante comparar essa fatura a de *Amuada*, apesar da distância temporal entre as duas telas, e notar como são diferentes os tratamentos. Belmiro é mais delicado nos tons, mais preciso nas pinceladas, o rosto das personagens de Chambelland possuem pinceladas maiores e mais densas, o pintor deposita mais tinta sobre a tela.



IMAGEM 85: Rodolfo Chambelland (1879-1967). *Baile à fantasia*, 1913. Óleo s/ tela, 149 x 209 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ.

No entanto, as críticas lançadas sobre o quadro, no jornal *O Paiz*, compreenderam que o mesmo tinha sido realizado com uma “técnica moderna”, para usar o termo que empregaram⁹⁵. Entre as críticas sucessivas, publicadas por diferentes

⁹⁵ Rafael Cardoso ao analisar a tela de Chamelland, aponta as críticas publicadas no jornal *O Paiz* de 1913, durante o certame da ENBA. Observa que os articulistas notam e comentam sobre a técnica empregada na

articulistas do jornal, se destaca a do pseudônimo “Bolognese”. Numa espécie de diálogo satírico, o crítico busca explicar para uma visitante da EGBA de 1913, qual procedimento Chambelland utilizou no quadro, pois esta não compreende o quadro, acha que as figuras são “zebradas de azul, rosa e verde”. Bolognese termina por lhe definir o que é o divisionismo das cores:

É o método, a teoria, que consiste na dissociação dos tons em observando os movimentos e as transformações dos pontos luminosos do espectro solar, sobre os objetos, e também sobre as pessoas, tanto na paisagem quanto no retrato. Esse trabalho exige uma segurança absoluta de olho e de mão. Dividem-se os tons, não se misturam⁹⁶.

Apenas nesse momento a crítica aplica o termo e aparenta compreendê-lo. Mesmo não tendo sido ressaltada a fatura de *Amuada* como pontilhista, a comparação com os arranjos cromáticos de Whistler demonstra que o uso diferenciado das cores foi percebido. Permitindo-nos dizer que Belmiro era um pintor preocupado com o que de novo se fazia e, em certa medida, a crítica de seu tempo percebeu esse valor, mas adequado ao contexto.

tela. Dessa forma, *Baile à fantasia* teve êxito no salão daquele ano e foi definido como uma quadro moderno na ocasião. CARDOSO, Rafael. *Baile à fantasia, 1913: Rodolfo Chambelland (1879-1967)*. In _____: **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 160-171.

⁹⁶ Idem, p. 170.

3.2. OUTRA MOÇA NO SOFÁ

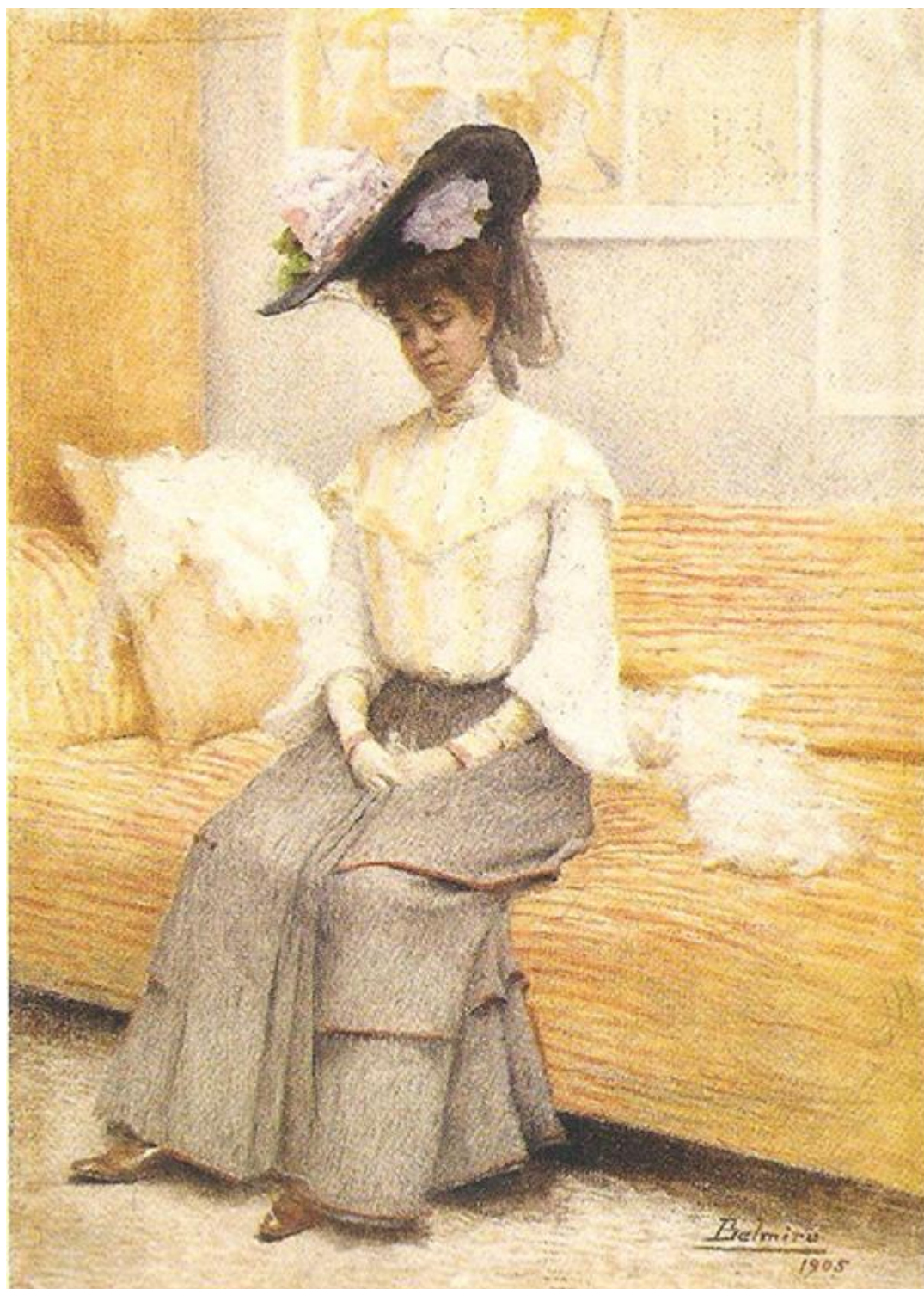


IMAGEM 86: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Moça no sofá*, 1905. Óleo s/ cartão, 33 c. x 24 cm. Catálogo de Leilão Villa Antica, abril de 2008, São Paulo – SP.

A existência de um esboço, desenho preparatório, ou ainda, de uma versão anterior à obra, é um ponto de inflexão, diante do qual é possível compreender materialmente as tomadas de decisão do artista, que soluções ele pensou antes de concretizar a obra. Dentro do ambiente acadêmico, isso se torna comum, na medida em que a prática dessa conduta é parte do processo criativo. A Academia de Belas Artes, no Brasil, se forjou dentro de uma doutrina clássica, na qual se valoriza a ideia de origem da obra. *Esquisse* ou esboço eram os primeiros traços, normalmente, à carvão ou grafite, que o artista colocava em papel⁹⁷.

Ao longo da pesquisa, não encontramos muitos estudos ou esboços das obras do artista enquanto aluno na AIBA, o que dificulta definir, com mais propriedade, seu processo criativo. Nem as famosas academias, resultados de estudos de modelo-vivo, foram identificadas nas produções de Belmiro. O Museu D. João VI é herdeiro do legado da AIBA e da ENBA; as academias e os estudos realizados por seus alunos, entre eles Víctor Meirelles (1832-1903), Pedro Américo (1843-1905), Rodolfo Amoêdo, entre outros importantes nomes das artes, estão conservados hoje nessa reserva técnica exibida⁹⁸.

De Belmiro só existem alguns desenhos de observação do modelo-vivo e quase todos em coleções particulares, o que dificulta a visibilidade. Entre esses desenhos, podemos citar um desenho a carvão, realizado em seu momento de aluno da *Académie Julian*, em 1884. É um estudo de nu feminino [IMAGEM 87]. Nesse desenho, o que atrai inicialmente o olhar é a postura relaxada da modelo, a naturalidade do gesto, a falta de idealismo nas formas do corpo. No entanto, confere maior atenção ao modelado do rosto e aos sinais expressivos da face; o banco, em que está sentada a modelo, tem forte rigor no desenho, demonstrando que o artista capta as linhas que dão sustentabilidade ao corpo da modelo.

O mesmo acontece no estudo, *Dois cabeças* [IMAGEM 88]. Esse trabalho, hoje em coleção particular, foi exibido em 1974 na exposição *Os Precursores*, organizada pelo Museu Lasar Segall. Nele, notamos igualmente o esmero nas expressões das cabeças, são duas jovens mulheres; a primeira, logo acima, olha para algo que está em suas mãos, não é possível definir o objeto que segura e fita com tanta atenção, apenas o

⁹⁷ PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.8, p. 73-83, 2001, p. 79.

⁹⁸ MALTA, Marize. Para além da exibição: um museu dentro da academia. *VI Encontro de História da Arte UNICAMP*. Campinas, SP, 2010.

rosto é detalhado. A segunda figura, abaixo, tem expressão sorridente, parece olhar para algo específico, seu olhar não cruza com o nosso e, da mesma forma, o artista apenas modelou a cabeça. Este é um estudo aquarela, reproduzido em preto e branco no catálogo da exposição em 1974. Não encontramos outras reproduções desse trabalho, de modo que não é possível avaliar o emprego das cores.



IMAGEM 87: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Estudo de Figura*, 1884. Carvão vegetal sobre papel, 61 cm x 47 cm. Museu de Arte de São Paulo – SP. Inscrição: “segundo desenho feito na Académie Julien, Paris, junho de 1884.”



IMAGEM 88 : Belmiro de Almeida (1858-1935). *Duas cabeças*, s/d, 49 cm x 35 cm. Aquarela. Coleção Raphael Nova. Fonte: Catálogo Museu Lasar Segall, 1974.

No MDJVI, há um *esboço* preparatório para um túmulo [IMAGEM 89]. A pose remete a mulher *Arrufos*, só que, neste trabalho, a figura feminina é uma espécie de alegoria da lamentação, tendo em vista que este é um esboço para o *Grupo Escultórico do Túmulo do ex-presidente Afonso Pena* (1847-1909) [IMAGEM 90].

A *Academia Masculina* [IMAGEM 91], realizada como critério de avaliação para o preenchimento da cadeira de professor de pintura, apresenta interesse pelo uso das cores. Belmiro, já com 58 anos, trabalha as técnicas que conhecia, sobretudo na aplicação dos matizes, que, mais diluídos. A paleta contida, sem grandes variações de

cores e com pouco brilho. Com essa Academia, concorreu junto com José Fiúza Guimarães (1896-1949), tendo sido ambos inabilitados para o cargo, gerando um recurso⁹⁹ por parte do artista. O júri de avaliação era composto por Modesto Brocos (1852-1936), Corrêa Lima(1878-1974) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939), e, no recurso, foi questionada a capacidade da julgar desses professores. Entre as observações de Belmiro, estava a de que o professor Corrêa Lima era escultor e não pintor, de forma que pouco conhecia da arte da pintura. Belmiro não manifesta muito suas ideias ou pensamentos sobre a pintura, apenas demonstra sua indignação e afirma ser vítima dos professores avaliadores, pois estes possuíam rixas com ele.



IMAGEM 89: Belmiro de Almeida (1858-1935), *Estátua para Túmulo (esboço)*, s/d. Desenho, aguada de nanquim/papel), 39,5 x 67,0 cm. Museu D. João VI, UFRJ/EBA - RJ. “Este esboço, que deve ser restituído ao autor, representa, a traços largos, o que deve ser executado em mármore, podendo ser alterado na ornamentação do sarcophago, conforme as exigências que porventura o governo (quiser) effectuar, para melhorar e enriquecer a ...ção. Belmiro de Almeida.”

⁹⁹ Transcrição do documento na seção de Anexos.

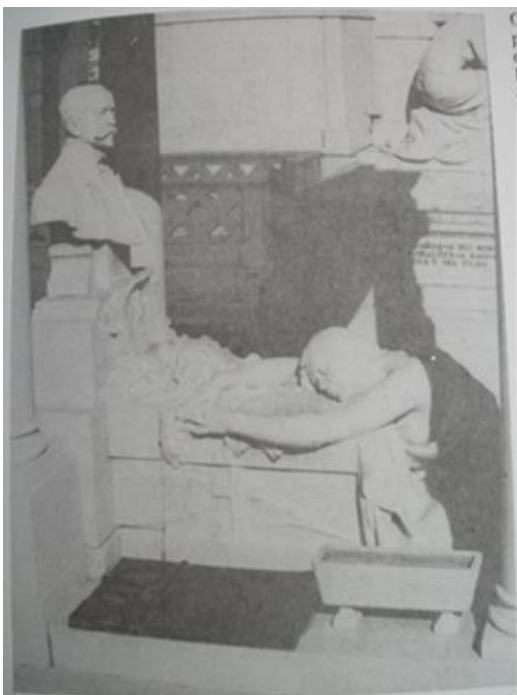


IMAGEM 90 : Belmiro de Almeida (1858-1935). *Grupo escultórico do túmulo do Presidente Afonso Pena*, 1925. Mármore, 190 x 80 x 236 cm, sem assinatura. Cemitério de São João Batista, Rio de Janeiro. Fonte: Imagem reproduzida do livro de José Maria dos Reis Júnior, 1984, p. 75.



IMAGEM 91: Belmiro de Almeida (1858-1935). *Academia Masculina* (concurso para professor), 1916. Museu D. João VI, EBA/UFRJ – RJ. Foto: Samuel M. Vieira.

Entre esses trabalhos analisados, nenhum possui relação direta com alguma tela finalizada, não são esboços para nenhuma obra específica. São estudos de observação, que, timidamente, oferecem indícios das preocupações plásticas de Belmiro.

Fato curioso foi encontrar entre algumas obras em leilão de artistas do século XIX, um óleo sobre cartão, de autoria de Belmiro de Almeida. *Moça no sofá* [IMAGEM 86] guarda muitas semelhanças com *Amuada*, mas também possui pontos de diferenças, que são importantes de ressaltar. Inicialmente, a falta de informações específicas gerou alguns questionamentos entre as duas obras. A composição da *Moça no sofá* tem muitas diferenças de *Amuada*. Como um “jogo de sete erros”, podemos encontrar, nos detalhes, os pontos que as afastam. A saia, talvez seja o mais notável, as pregas laterais são em número diferente: no quadro de 1905, são três pregas, que ampliam o efeito da saia quando a mulher se senta; na *Amuada*, as pregas se reduzem a duas. Com isso, a massa corpórea da mulher se harmoniza com as formas do sofá e, na outra, a perspectiva diagonal fica comprometida com o volume da saia. Outro ponto é a amplitude do chapéu, que, na *Moça no sofá*, é muito maior, provocando uma sensação de desproporcionalidade no desenho. A linha curva do chapéu em nada ajuda na curvatura do corpo para reforçar o desânimo e a tristeza, muito diferente da rigidez matemática, que em *Amuada* faz a ponta da aba encontrar o joelho direito e a ponta dos pés. Este último, na obra de 1905, aponta para fora do quadro. As linhas do sofá que arquitetam a perspectiva oblíqua é mais acentuada na *Moça no sofá*, em *Amuada* o artista suaviza a linha. As duas imagens possuem um sentido de observação, como se tivessem sido resultado de sessões em atelier, parece que Belmiro estudou a primeira imagem, antes de chegar a seu resultado final.

Segundo o catálogo de leilão, promovido pela casa Villa Antica, no ano de 2008, *Moça no sofá* é um óleo sobre cartão, com 33 cm x 24 cm, assinado por Belmiro e datado de 1905. A obra pertencia à coleção de Sylvio Pastana e seria uma “extraordinária pintura pontilhista”¹⁰⁰. Antes de se comentar a descrição publicitária do catálogo, é necessário apresentar alguns questionamentos trazidos pelo aparecimento da obra. No levantamento do sobrenome, encontramos a referência a Silvio do Prado Pastana¹⁰¹, médico na cidade de Niterói, que possuía uma coleção da arte brasileira,

¹⁰⁰ Catálogo Villa Antica, abril de 2008.

¹⁰¹O nome ora aparece escrito com “Y”, ora com “I”.

segundo as informações de um descendente¹⁰². Mais informações, além desses dados, não foi possível coletar, de modo que ainda é nebuloso o trajeto dessa obra. Mas, consultando periódicos e jornais de meados do século XX, encontramos uma nota no jornal *Diário Carioca*, de 2 de julho de 1960¹⁰³. A nota anunciava a “1ª Exposição dos Humoristas”, patrocinada pelo Museu Nacional de Belas Artes, a ser inaugurada no dia 26 de agosto de 1960. Nela, muitos artistas teriam seus trabalhos expostos, entre eles, Calixto Cordeiro (1877-1957), Helios Seelinger (1878-1965) e Nair de Tefé (1886-1981). Várias obras eram provenientes de colecionadores, como de Silvio do Prado Pastana, que emprestaria trabalhos de J. Carlos (1884-1950), Amoêdo, Bernardelli e Raul Pederneiras (1874-1953). Não encontramos menção ao nome de Belmiro de Almeida, mas a existência de uma coleção de artistas brasileiros de Silvio do Prado Pastana, se confirma.

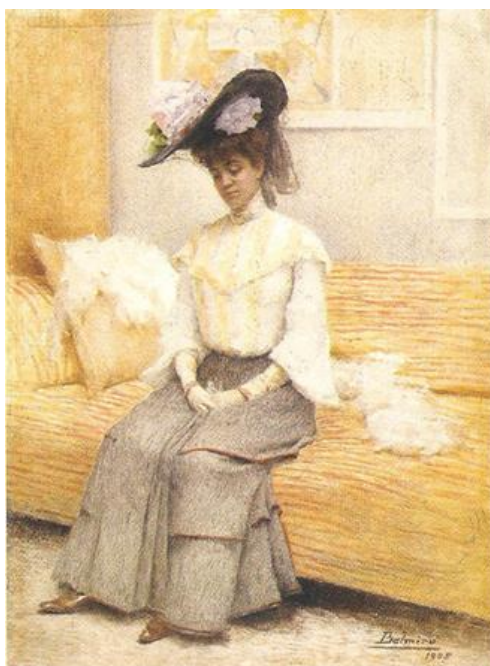


IMAGEM 86a: Belmiro de Almeida.
Moça no sofá, 1905.



IMAGEM 58a: Belmiro de Almeida.
Amuada, s/d.

¹⁰²Agradecemos a Roberto Pastana Teixeira de Lima por essas informações.

¹⁰³“Humoristas Brasileiros farão sua 1ª Exposição”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1960, p. 12

4. UMA MULHER NO CENTRO: O TEMA

O elemento central do quadro é a mulher, mas não sabemos sua identidade, ela se dá pelo sentimento expresso no título. No entanto, mais que o espaço em que está, podemos sugerir, mais precisamente, de que tipo de mulher se trata pelo que porta. O sentimento que expressa também encontra correspondências em outras telas de temas correlatos. Nesse capítulo questionamos sobre o tipo de mulher que Belmiro representa.

4.1 UM TIPO MODERNO

Nas roupas, *Amuada*, possui uma elegância sóbria. Está com o traje completo, na cabeça um lindo toucado, nos pés botinhas de pelica e nas mãos, como apontou o crítico e se confirmou pela versão *Moça no sofá*, traz luvas e um objeto da moda, a bolsinha de tramas de metal. Cremos que esse elemento nos possibilita diálogos com outras imagens onde mulheres se vestem elegantemente “na moda” como a *Amuada*.

O historiador da moda François Boucher, em seu livro *História do vestuário no Ocidente* (2010), deixa transparecer a ideia de que as roupas como fontes, são como notas de rodapé de um texto. Secundárias, mas não menos importantes, pois são elas explicativas. Pelas formas e pelo estilo das vestimentas é possível reconhecer, períodos e se localizar no tempo, além de ser possível delinear traços, como origem, status social e gostos de quem as portam¹⁰⁴.

Em *Amuada* as roupas são os elementos mais ricos e evidentes da tela, nos permite reconhecer que a figura representada é uma dama, aparentemente recatada e bem vestida. O elaborado toucado de flores com *voillete* pendendo sobre o rosto e o boá de plumas jogado sobre o divã, também são artifícios da moda, em fins de século XIX e primeiras décadas do XX. É importante ressaltar que é neste momento que o sistema da moda passa, assim como a sociedade, por um processo de modernização. É no fim de século que surgem, em Paris, Londres e cidades como Nova York os *Grand Magasins*, como o *Bon Marché* (Paris), a casa *Liberty* (Londres), *Henri Bendel's* (NY) e *Bloomingdales* (NY). Nesses espaços era possível se encontrar de tudo, artigos para

¹⁰⁴ BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

casa, jardinagem, mobiliário, jóias, tecidos diversos, objetos decorativos e principalmente roupas e acessórios de vestuário. O século XIX é a marca do *prêt-à-porter*, como definiu Lipovetsky (1989)¹⁰⁵. É nesse momento que se decreta a sazonalidade dos trajes, segundo as estações e, sobretudo, pelo gosto.

É também a época dos grandes costureiros como Charles Fréderik Worth (1825-1895), Jacquet Doucet (1853-1929) e John Redfern (1820-1895). Nomes que atingiram tanto prestígio, que se tornaram, ainda em seu tempo, referências importantes da cultura. A tela de Henri Gervex, *Cinq heure chez Paquin* [IMAGEM 92], demonstra o momento de encontro social das mulheres abastas em uma casa de modas. A afamada costureira, Madame Paquin (1869-1936), surge ao centro, rodeada pela efervescência das damas ávidas pelas novidades da moda.



IMAGEM 92: Henri Gervex (1852-1929). *Cinq heure chez Paquin*, 1906. Óleo s/ tela, 31 x 72 cm. Coleção Privada, Paris.

Segundo Malta (2011), haviam publicações específicas de moda e decoração que circulavam, trazendo em suas páginas estampas e moldes com explicação passo-a-passo de como copiar os modelos, perfeito recurso para as que não podiam comprar ou encomendar a costureiros.

¹⁰⁵ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

Na parte dedicada à moda, predominavam as estampas dos modelos, tanto de indumentária quanto de decoração de interiores, alternadas com pequenos textos explicativos. A seção literária, também ‘noticiosa, recreativa e útil’, comportava folhetins, poesias, pautas musicais, notícias, comentários acerca de espetáculos em cartaz, coluna social, passatempos, dicas de higiene, etiqueta e economia doméstica, com predomínio das manchas gráficas das palavras, cuja geometria era amenizada com a presença de estampas de obras de artistas europeus¹⁰⁶.

Uma leitura completa sobre o que era de bom gosto foi o que representou essas publicações. A autora também aponta a ampla circulação dessas revistas, fazendo delas produtos culturais desejados. A fotografia também era usada em ampla escala pelas casas de moda, para divulgar as coleções sazonais dos modelos, a exemplo da *Redfern & Sons* [IMAGEM 93, 94].



IMAGEM 93: Redfern & Sons, Costume du matin et Costume Trotteur pour la Rivière, été (1906). *Les Modes : Revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*. Disponível em: <<http://goo.gl/TBB2be>>. Acesso em 12 de setembro de 2014.

IMAGEM 94: Redfern & Sons, Costume Tailleur pour l'été, 1906. *Les Modes : Revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*. Disponível em: <<http://goo.gl/TBB2be>>. Acesso em 12 de setembro de 2014.

¹⁰⁶ MALTA, Marize. **O olhar decorativo:** ambientes domésticos em fins do século XIX. Rio de Janeiro: Mauad, 2011, p. 118.

Os trajes portados pela modelo nas fotografias, bem como aqueles das damas na tela de Gervex, nos permite, pela semelhança, uma brincadeira leviana. Estaria a mulher sentada no sofá, de Belmiro triste, por não ter conseguido o *dernier cri* da moda, na *Maison* de Madame Paquin?

A mulher que Belmiro representou é aquela que andava pelas casas de moda, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro ou pela Rue de la Paix, em Paris, olhando vitrines e flertando, a exemplo da tela de J an Béraud (1848-1935) [IMAGEM 95].



IMAGEM 95: Jean Béraud (1848-1935). *La Rue de la Paix*, 1907.  leo s/ tela, 66 cm x 92 cm. Cole o Privada. Disponível em: < <http://goo.gl/2n2XsU>>. Acesso em 15 de abril

4.2 OUTRAS MULHERES, OUTROS SENTIMENTOS

Interessante começar com um apontamento de Cardoso (2008) sobre as sensibilidades que orientaram o fim do século XIX, no cenário brasileiro, “surtem na arte brasileira das décadas de 1880 e 1890, talvez pela primeira vez, numerosas representações de mulheres, com direito à profundidade e à agência psicológicas”¹⁰⁷.

Um sentimento é o que dá todo o sentido que rege o quadro, desde as suas nuances até o estado inerte do corpo da figura feminina. Olhando alguns casos dessa “numerosas representações de mulheres”, a que se refere o autor, é interessante notar a carga na expressão ou nos gestos. A começar por um título idêntico, a *Amuada* [IMAGEM 96] de Rodolfo Amoêdo. O pintor baiano pintou essa tela em 1882, quando estava em Paris e a enviou como prova de avanços para continuar a receber recursos para sua manutenção na capital francesa¹⁰⁸. Nota-se que trata-se de uma jovem menina com trajes típicos, segundo os pareceristas, se trata de uma camponesa italiana, até aquele momento ela não tinha o título de *Amuada*. Ele só irá aparecer em 1893, quando a pequena tela é encaminhada junto a outras obras de artistas nacionais, para a Exposição Universal de Chicago¹⁰⁹, certamente com o pretexto de causar maior empatia junto ao público. Mas mesmo inicialmente sendo apenas um estudo de tipo social, a figurinha da menina possui forte carga expressiva as mãozinhas seguram o queixo e seu rosto, embora perfilado, demonstra claramente uma insatisfação, uma inquietude, seria cansaço das horas posando para o artista?

Laudelino Feire (1916)¹¹⁰, em sua publicação comparou as imagens femininas de Belmiro às do pintor belga Alfred Stevens. Em *Désesperé* [IMAGEM 97], a mulher aparece atônita, seu rosto parece empalidecido, os ombros estão em desalinhos e os braços desprendidos de força, logo notamos nas mãos o motivo de tal estado, uma carta

¹⁰⁷CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). **Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 474.

¹⁰⁸Parecer da Secção de Pintura da Academia das Bellas Artes sobre os trabalhos do 3º ano do Pensionista do Estado Rodolpho Amoedo. Durante o ano de 1883.”. Transcrição de: ROSA, Márcia Valéria Teixeira. **Documentos sobre Rodolpho Amoêdo**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/ANH6eq>>. Acesso em 15 de junho de 2013

¹⁰⁹DAZZI, Camila Carneiro. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. RIO DE JANEIRO, 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. p. 481

¹¹⁰ Op. Cit.,

entreaberta. Sobre a mesinha de apoio um ramalhete de flores. Interessante notar como essas cenas cativam, pois mesmo algumas trazendo o elemento provocador do sentimento, ainda continuamos a nos indagar, qual seria a má notícia? Uma morte, um desfecho amoroso, a doença de algum ente querido?



IMAGEM 96: Rodolfo Amoêdo (1857-1941). *Amuada*, 1882. Óleo s/ tela, 72,2 cm x 48,6 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



IMAGEM 97: Alfred Stevens (1823-1906) *Désespérée*, 1873-75. Óleo s/ tela, 102 cm x 71 cm. Koninkijk Museum voor Schone Kunsten

IMAGEM 98: Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Más Notícias*, 1895, óleo s/ tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Novamente Amoêdo, demonstra, com primor, o poder envolvente dessas telas, sua *Más notícias* [IMAGEM 98], traz o mesmo enunciado, uma mulher sentada, com uma a carta aninhada nas mãos. Diferente de Stevens, Amoêdo perturba o expectador fazendo com que sua modelo nos encare inquietantemente, buscando em nós o amparo para aquilo que não compreende ou não aceita na carta. Belmiro, também pintou o mesmo tema, em *A má notícia* [IMAGEM 99], sua mulher é mais teatral no gesto, recebe o bilhete e se atira sobre o *fauteuil*, descabelada e em prantos, num gesto muito parecido ao da mulher em *Arrufos*, sua afamada tela que lhe gerou os melhores comentários na crítica e as mais entusiasmadas interpretações.



IMAGEM 99: Belmiro de Almeida (1858-1935). *A Má Notícia*, 1897, 213 cm X 213 cm. Óleo S/ Tela. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte – MG.



IMAGEM 100: Henri Gervex, *Le retour de bal*, 1879. Óleo s/ tela, 151 x 201 cm. Vendido em leilão da Christie's. Fonte: <<http://goo.gl/NRs25w>>. Acesso em 15 de abril de 2012.

O casal de *Arrufos* é o mesmo, que chega do baile, na tela de Henri Gervex, *Le retour de bal* [IMAGEM 100], em ambas as cenas nota-se o profundo contraste entre a indiferença e incompreensão masculina frente ao desespero feminino, que aparece replicado em *Après la faute* [IMAGEM 101], de Jean Béraud, seu título traz uma nota grave, um arrependimento depois de uma falha. Seria o arrependimento pelo adultério? Béraud pintou uma outra tela, cujo tema do adultério reaparece mascarado por um título que se refere a passagem bíblica da adúltera arrependida Madalena, trata-se de *La Madeleine chez le Pharisien* [IMAGEM 102]¹¹¹.

¹¹¹ Esta intrigante tela traz homens burgueses e uma sala de jantar, representando os fariseus que culpam Madalena, que é representada por uma dama vestida de branco de joelhos frente a Jesus. Sabe-se que essa tela causou repúdio e muitas polêmicas quando foi exibida no Salon de 1891. Os fariseus são retratos de homens importantes da época.



IMAGEM 101: Jean Béraud (1849-1935). *Après la faute*, óleo s/ tela, 38 cm x 46 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.



IMAGEM 102: Jean Béraud (1849-1935). *La Madeleine chez le Pharisien*, 1891, 1,012 x 1,315, óleo s/ tela. Musée d'Orsay, Paris, FR

O tema do adultério aparece em muitas outras imagens, com composição semelhante a de *Arrufos*. O crítico Gonzaga Duque, apontou a atualidade de Belmiro não só por representar essa tragédia doméstica, mas por ele demonstrar que estava próximo do que se pintava na Inglaterra Vitoriana, e lista pintores com Marcus Stone (1840-1921) e John Everett Millais (1829-1896). Certamente o crítico se referia a telas como: *An Appeal for mercy* [IMAGEM 103], de Marcus Stone e *Trust me!* [IMAGEM 104], de John Everett Millais. Mas podemos acrescentar ao erudito apontamento de Gonzaga Duque, o intrigante tripico *Past and Present*, de Augustus Leopold Egg (1816-1863). Trata-se de uma narrativa sobre os percalços de uma mulher adúltera em três fases: *Past and Present, n.1: Misfortune* [IMAGEM 105], onde o adultério é descoberto pelo marido, em seguida, *Past and Present, n.2: Prayer* [IMAGEM 106], onde a mulher se vê obrigada a abandonar as filhas e *Past and Present, n.3: Despair* [IMAGEM 107], a mulher está fora de casa, com o bebê nos braços, o fruto de sua relação adúltera, em desespero. A cena sugere um possível infanticídio, tendo em vista que a mulher mira o canal que leva ao rio. Essas telas, não só causavam empatia, possuíam também um cunho moral e buscavam apresentar modelos de comportamento ao público da época.

Não resta dúvida que Belmiro estava afinado com essas temáticas e que as representações psicológicas tinham peso em suas obras. No entanto, o enunciado de *Amuada* é menos grave, ou pelo menos, a figura feminina, na pantomima é menos eloquente que as mulheres dessas outras telas. Mas é certo que compartilha da mesma carga sentimental.



IMAGEM 103: Marcus Stone (1840-1921), *An appeal for mercy*, 1893. Óleo s/ tela, 63 x 94 cm. Coleção privada.



IMAGEM 104: John Everett Millais (1829-1896). *Trust me!*, 1863. Óleo s/ tela. Coleção privada.

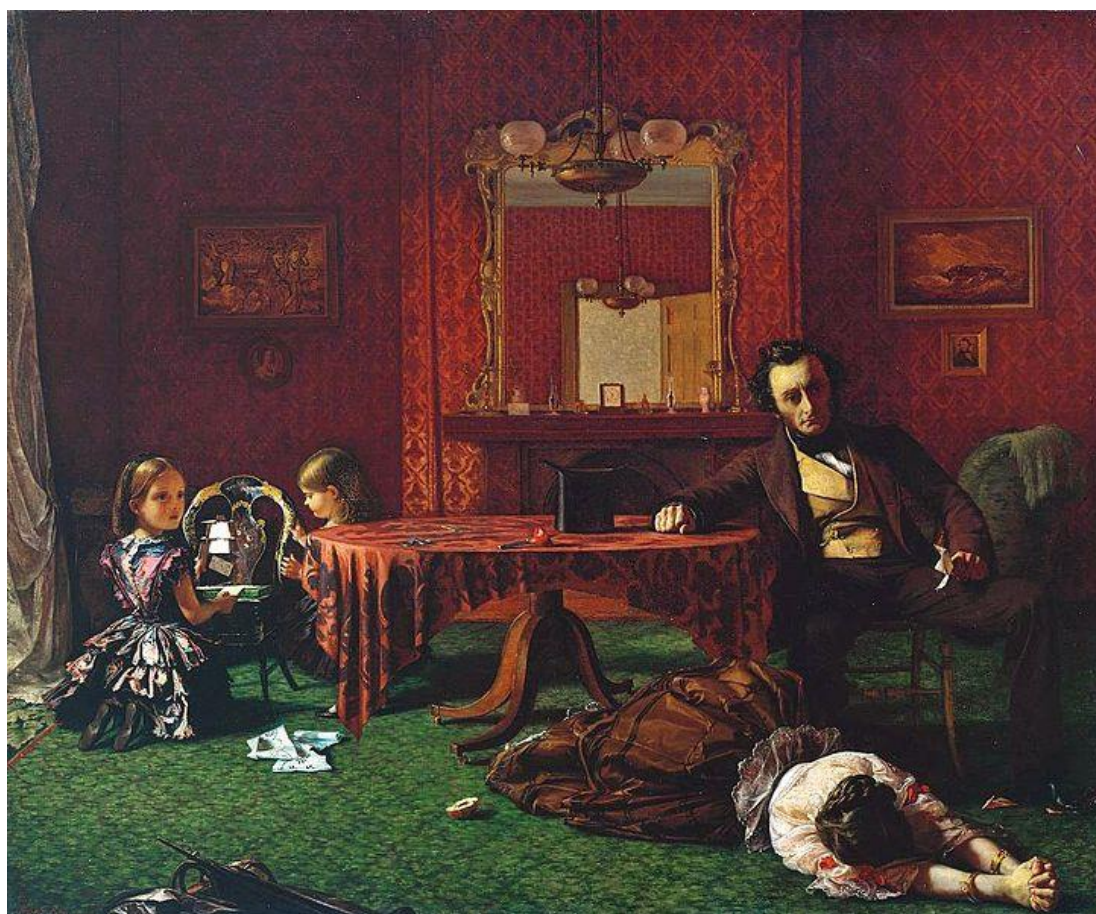


IMAGEM 105: Augustus Leopold Egg (1816-1863). *Past and Present, n. 01: Misfortune*, 1858. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm. Tate Britain, Londres.



IMAGEM 106: Augustus Leopold Egg (1816-1863). *Past and Present, n. 02: Prayer*, 1858. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm. Tate Britain, Londres.



IMAGEM 107: Augustus Leopold Egg (1816-1863). *Past and Present, n. 03: Despair*, 1858. Óleo sobre tela, 63 x 76 cm. Tate Britain, Londres.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se insere na querela contemporânea da arte brasileira frente às produções artísticas do “entresséculos”. A incompreensão em determinados momentos do século XX, fruto de uma historiografia engajada e crítica militante com o modernismo, deixou algumas fraturas, de modo que a revisão e as novas abordagens se fazem necessárias para um novo entendimento das obras e das trajetórias artísticas desse contexto. O sentido geral desta pesquisa foi apresentar a vitalidade, dinamismo e complexidade que estruturaram as artes do século XIX e os primeiros anos do século XX.

Desde os primeiros embates com o objeto central, passando pela redação do projeto e sua execução, chegando derradeiramente na redação dessas linhas, o sentido mais firme e que manteve-se estranhamente indelével, foi seu título: *À flor da pele*. Inicialmente, mantinha relação imediata com o tema evocado no título da obra, *Amuada*, mas na evolução da pesquisa e diante das novas descobertas, foi possível notar que o quadro revelava uma profunda superficialidade, não só pelo sentimento representado, mas principalmente em sua fatura. Centrado nessa superficialidade proposta por Belmiro de Almeida (1858-1935), o título se readequou, passando a demonstrar nosso propósito em interrogar a obra a partir dessas duas superfícies: a temática e a material.

O movimento inicial foi trabalhar a temática suscitada pelo enunciado do quadro, buscamos na história das imagens e da cultura modelos semelhantes para estabelecer diálogos com a obra, a aparente tristeza da figura feminina rendeu aproximações instigantes com outras telas de artistas de diferentes contextos, mas ligados por um mesmo substrato cultural. Ao mesmo tempo se fez necessário compreender a biografia de Belmiro, para estabelecer paralelos com sua sensibilidade e também com suas outras obras. *Pari passu*, outro problema se apresentou, reformulando nossas intenções iniciais. O caráter plástico da obra se clarificou com as leituras e as observações atentas à sua materialidade. Nesse percurso, também foi decisiva a descoberta, em um catálogo de leilão, da versão de *Amuada*, datada de 1905, sob título *Moça no sofá*, hoje em coleção privada desconhecida.

Amuada e *Moça no sofá* impõem essa materialidade de que falamos, juntas provocam questões cruciais: Como Belmiro procedeu frente ao efervescente cenário artístico da segunda metade do século XIX e início do XX? Que meios técnicos buscou,

de que escolas artísticas se aproximou? Que temas pintou e como os tratou plasticamente? Qual a recepção de suas obras em seu tempo e quais critérios foram contemporaneamente incensados sobre sua memória e sobre seu legado artístico?

O dilema “Belmiro de Almeida”, de modo algum se encerra nessas páginas, ao contrário, se mantém aberto como toda obra. Ao longo da pesquisa muitas dificuldades se apresentaram. A escassez de fontes e suas discontinuidades, a visualidade prejudicada pela falta de uma catalogação do conjunto das obras, ainda espalhadas em instâncias públicas e privadas ou mesmo por seu completo desaparecimento, tornam árduos os caminhos do pesquisador que quer se debruçar sobre este notável nome das artes no Brasil.

Para responder pontos dessas questões gerais, no primeiro capítulo nos reportamos a sua trajetória visual. Buscamos nas críticas de periódicos e jornais da época os tratamentos dispensados a sua figura e suas obras. Apresentamos, assim, os temas escolhidos por Belmiro, possibilitando perceber que a cada exposição apresentava um experimento diverso, seja ele temático ou plástico. A avaliação de sua memória nas leituras da historiografia da arte brasileira, também demonstraram que o artista e *Amuada* estiveram, mesmo que discretamente, no “olho do furacão” de debates importantes da arte nacional. Nesse capítulo procuramos entender sob quais critérios, contemporâneos a obra foi avaliada. Notamos que o pontilhismo, incensado pela sensibilidade modernista, não se fez de maneira rigorosa, constante, antes ele foi uma demonstração das habilidades de Belmiro e uma reflexo das diversidade e efervescência que marcaram o fim do século XIX e início do XX.

No segundo capítulo, tentamos compreender a materialidade de *Amuada*, rastreamos na imagem esses critérios para ver de que forma ela nos “respondia”, é notável como a imagem desafia o olhar respondendo, ora positivamente, ora não. O pontilhismo de Seurat, que lhe fora atribuído, também se fez próximo das veredas do divisionismo italiano e do simbolismo de *fin-de-siècle*. Do rigor científico do pintor francês, Belmiro carrega nas suas telas as experimentações colorísticas e a devoção ao trabalho demiúrgico no atelier. A imagem de *dandy*, sempre lembrada nos escritos, não lhe permite despir-se da lapela e do colarinho empertigado, para enfrentar as intempéries, suas paisagens são de interior. Os espaços em suas obras, sejam eles abertos (como em *Efeitos do sol*, *Bom Tempo* e *Nuvens*), ou fechados (como em *Arrufos*, *Más Notícias* e *Amuada*), encontram-se sempre confinados pela tensão psicológica. Mesmo as suas paisagens em *Dampierre*, frutos da observação, trazem a

uma atmosfera arquitetada, controlada. A versão *Moça no sofá*, com linhas e feição mais definidas, demonstra que por baixo das pinceladas justapostas, há um pintor preocupado com a tradição do desenho e em como ele pode se aliar a função construtiva da cor.

Amuada é também um retrato psicológico, seu enunciado, a tristeza de uma dama bem vestida, encontra diálogos com outras telas de temas correlatos. Ela se firma no desespero da mulher em *Arrufos* e no infortúnio de *Más Notícias*, mas também no deleite cativante dos sonhos femininos. Temas que cativaram os salões nacionais e internacionais. No terceiro capítulo tentamos ampliar sua leitura em encontro a essa sensibilidade que permeava seu contexto. Olhando obras como as de Alfred Stevens, Jéan Béraud, James Tissot e as colocando em diálogo com nosso objeto, notamos como ela se amplia e se atualiza. A *toilete* alinhada, o toucado florido e o corte moderno da saia, fazem com que a figura feminina encontre os tipos modernos que cruzavam apressadas os *boulevards* a trabalho, ou apenas para exibir seu charme ondulante como a *Dame à la rose*.

Trabalhando na economia das informações, a atenção aos detalhes foi crucial, dar um novo sentido a cada palavra escrita nos jornais e periódicos, buscar nas obras de Belmiro e nas outras da História da Arte os elementos chaves para estabelecer um diálogo franco com nosso objeto, foi desafiador. Dessa forma, nos fixamos na simbiose entre sincronia e diacronia, quer seja, os elementos picturais da superfície do quadro e a relação, que mantêm ou não, com palavras escritas sobre ele e com seu contexto cultural. Refletindo sobre as palavras de Coli:

As artes, talvez mais que outros campos, em todo caso de maneira muito forte, são marcadas por critérios de gosto, por preconceitos. Enquadradas dentro de várias solicitações (prestígio social, mercado), inseridas em esquemas interpretativos ambiciosos, mas estreitos e redutores, elas podem ser ocultadas (e por vezes mesmo eliminadas fisicamente), distorcidas, ou percebidas de maneira convencional. Tentar ver de outra maneira não significa contradição necessária e sistemática, mas, sobretudo encontrar novos caminhos¹¹².

A dissertação buscou trazer visibilidade para *Amuada*, colocando-a em franco diálogo com seu contexto e sensibilidade, dentro dos limites de nossa capacidade interpretativa. Reconhecemos o caráter subjetivo de muitas interpretações, mas, ainda assim, esperamos ter aberto a obra a novas possibilidades.

¹¹² COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: 2010, p. 13-14.

6. REFERÊNCIAS

6.1 SITES

- Fundação Biblioteca Nacional: www.bn.br
- 19 & 20: <http://www.dezenovevinte.net/>
- Museu Dom João VI: www.eba.ufrj.br
- Itaú Cultural: itaucultural.org.br

6.2 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Laura (Org.) **Les femmes qui lisent sont dangereuses**. Paris: Flammarion, 2006.

_____. **Les femmes que aiment sont dangereuses**. Paris: Flammarion, 2009.

AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento: século XIX**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. AYALA, Waldir. **Dicionário de pintores brasileiros**. São Paulo: ed. SPAL/Banco Bozano Simonsen, 1986. 2 v.

ARASSE, Daniel. **Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1992.

BAATSCH, Henri-Alexis. **Les femmes dans la peinture**. Paris: France-Loisirs, 1997.

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. São Paulo: Comunique, 2003.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BODT, Saskia de. **Alfred Stevens 1823-1906**. Bruxelas/Amsterdã: Fonds Mercator/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique/Van Gogh Museum, 2009.

BONNET, Marie-Jo. **Les femmes dans l'Art: qu'est ce que les femmes ont apporté a l'art?**. Paris: Éditions de la Martinière, 2004.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- BUENO, Alexei. O lugar do artista. In:_____. **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004, p. 207-217.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano,
- CALATRONE, Ferdinando. Atelier et plein air, aller et retour. In: NEGRI, Antonello (Dir.). **Art et artistes de la modernité**. Arles: Éditions du Rouergue, 2003, p. 49-74.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 5 v.
- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). **Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 470-476.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "**Arrufos**" de **Belmiro de Almeida (1858-1938) - história da produção e da recepção do quadro**. In: Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do texto ao visual. Florianópolis : Clicdata Multimídia, 2006. p. 300-307.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887**. In: XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo, 2006.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A pintura de história em dois concursos da AIBA 1865 e 1887. In: MALTA, Marize (org.). **O ensino artístico, a história da arte e o Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010. p. 116-123.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC, 2005.
- COLI, Jorge. **L'Atelier de Courbet**. Paris: Hazan, 2007.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos: Arte y sociedad de Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. **A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2013.

CHASTEL, André. **Le geste dans l'art**. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

DAZZI, Camila Carneiro. **Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. RIO DE JANEIRO, 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de letras, 1995.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Typogradia Rohe, 1916.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar editores S.A., 1983.

FOCILLON, Henry. **La peinture au XIXeme siècle. Du Réalisme à nous jourx**. Paris: Flammarion, 1991.

FONTANEL, Béatrice. **La vie quotidienne en peinture**. Paris: Édition de la Martinière, 2005.

GALIANO-FRENÁNDEZ, Luis. **El espacio privado: cinco siglos em veinte palavras**. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones/Ministerio de Cultura. Octubre-diciembre 1990.

- GAUSSEN, Frédéric. **Le Peintre et son Atelier**: les refuges de la creation, Paris XVIIeme – XXeme siècle. Paris: Parigramme, 2006.
- GERARD-POWELL, Véronique. **Désir et Volupté á l'époque Victorienne**. Paris: Culturesspaces/Fonds Mercator, 2013.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HERKENHOFF, Paulo. **Arte brasileira na coleção Fadel**: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.
- JUSKIEWENSKI, Claude. **Henri Martin 1860-1843**. Paris: Fragments, 1993.
- LINS, Vera. A intimidade em cena. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). **Oitocentos**: arte brasileira do império a primeira república. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 477-482.
- MALTA, Marize. A iconografia dos objetos decorativos na pintura acadêmica. **XII Encontro Regional de História ANPUH**: Usos do Passado, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marize%20Malta.pdf>>.
- MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins de século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad x: FAPERJ, 2011.
- MARINO, João (coord.). **Tradição e Ruptura**: síntese de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- MARTIN-FUGIER, Anne. Au travail, dans l'atelier et sur le motif. In: _____. **La vie d'artiste au XIXeme siècle**. Paris: Hachette Littérature, 2008, 87-134.
- MATYJASZKIEWICZ, Krystyna. **James Tissot 1836-1902**. Paris: Musée du Petit Palais, 1985.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.
- REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991
- RIBEMONT, Francis (et. Al.). **Henri Gervex 1852-1929**. Paris: Paris Musées, 1992.
- SMITH-LUCIE, Edward; DARS, Celestine. **How the rich lived**: the painter as witness. Londres: Paddington Press, 1976.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.8, p. 73-83, 2001, p. 79.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

_____. De Marianne a Lulu: as imagens da mulher. In: Sant'Anna, Denise Bernuzzi de. **Políticas do Corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 163-183.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das Artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das Roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: ed. 34, 2008. p. 273-303.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DE DOCUMENTOS E CARTAS DE BELMIRO DE ALMEIDA

1) CARTA A MARIANO PINA (1860-1899), DIRETOR DA REVISTA ILLUSTRAÇÃO EM PORTUGAL

Rio de Janeiro, 7 de abril de 1886

Meu caro Pina,

Saude e felicidades

De ha muito alimento uma idéia de te enviar um trabalho para a Illustração. Quando ahi estive em tua boa e saudosa companhia, me convidaste para, de quando em quando, mandar algum trabalhinho. E si não fosse as minhas occupações que lei sido, ha mais tempo terias notícias minha. Aproveito a ocasião, que é oportuna fazendo um retrato do nosso Rodolpho Bernardelli; retrato que me sahiu muito parecido e com qual despendi cuidado, para publicares na sua bella e sempre estimada Illustração.

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 estampa a meu trabalho, publiques o artigo de Duque Estrada; e me mandes papel, bastante papel, afim de te enviar de vez em quando trabalhos meus.

Eis tudo quanto tinha a dizer-te, e no mais abraços, beijos e ... (?) do teu amigo

Belmiro de Almeida Junior

P.F. Ah! Esquecia-me de dizer que o retrato segue com o José de Mello. O Valentim envia-te uma carta que vae com esta. Dá lembranças aos rapazes o

Teu Belmiro

135A, Rua do Ouvidor (Casa Havaneza).

* (NA BORDA DA CARTA BELMIRO PERGUNTA: “Que fim levou (DESENHA UM PEFIL AINDA DESCONHECIDO)?”

N.º 17/252

Rio de Jan.º, 7 de Abril de 1886.

Meu caro Pina

Saude e felicidades

De ha muito alimen-
to em a idia de se enviar um
trabalho para a Illustração.
Quando ali estive em uma boa
e saudosa companhia, me
convidas te para, de quando
em quando, mandar algum
trabalhinho. E si não fosse
as muitas occupações que hei
tido, ha mais tempo seria no-
ticias minha. Aproveito a
ocasião, que é opportuna
fazendo um retrato do nosso
Rodolpho Bernardelli, retrato
que me sahio muito parecido
e com qual despendi cuidado,
para publicares na sua bella



e sempre assinada Illustra-
ção.

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

Pego-te, pois, que dando
a estampa o meu trabalho,
publiqués o artigo de Duque
Estrada, e me mandes
papel, bastante papel, a fim
de se enviar de vez em
quando trabalhos meus.

Eis tudo quanto tinha
a dizer-te, e no mais
abraços, beijos e... etc.

do seu sempre amigo

Belmão de Almeida Junr

P.S. Ah! Esquecia-me de dizer que o
retrato seguiu em. José de Alencar.
O Valentin enviou uma carta que
vae com esta. Da lembranças
aos rapazes.

Leo

Belmão

135 A, rua do Curador! (Praça Figueira)



Amor e carinho

2) CARTA DE APRESENTAÇÃO DE ALUNOS ESTRANGEIROS NA
EMBAIXADA BRASILEIRA EM PARIS.

Légation Imperiale du Brésil, Paris, 21 de mai 1884 (Belmiro d'Almeida, né à Minas
Geraes – Brésil – le 22 mai 1859)

Monsieur le Directeur,

Permettre-moi d'avoir l'honneur d'introduire auprès de vous un jeune compatriote, M.
Belmiro d'Almeida, qui désire continuer à Paris ses études de peinture commencée à
l'École des Beaux Arts de Rio de Janeiro.

En recommandant M. d'Almeida à votre bienveillant accueil, je vous prie d'agréer, M.
le Directeur, (palavra não compreendida) de ma haute consideration

Le Chargé d'Affaires du Brésil

M. d'Itajubá

Monsieur Dubois

Membre de l'Institut

Directeur de l'École Nationale des Beaux Arts

Paris

988
 Legation d'Almeida
 Belmiro d'Almeida
 ne a Minas Gerais 22 Mai 1859
 (Brière) de
 Paris, le 21 Mai 1884.

Monsieur le Directeur,
 Permettez-moi d'avoir l'honneur
 d'introduire auprès de vous mon jeune
 compatriote, M. Belmiro d'Almeida,
 qui depuis quelques années à Paris ses études
 de peinture, commencées à l'École des
 Beaux Arts de Rio de Janeiro.

En recommandant M. d'Almeida
 à votre bienveillant accueil, je vous prie
 d'agréer, Monsieur le Directeur, les
 assurances de ma haute considération.

Le Chargé d'affaires du Brésil
 M. d'Almeida

Monsieur Dubois,
 Membre de l'Institut,
 Directeur de l'École N^e des Beaux Arts
 Paris

3) DOCUMENTO DE INDICAÇÃO DE COMPRA PELO GOVERNO, EM 1910, DA TELA *DAME À LA ROSE*, EXPOSTA EM 1906.

Exm. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores

Com os respectivos carinhos do Gabinete e Diretoria do Interior

Belmiro de Almeida, ex-professor da Escola Nacional de Belas Artes, concorreu a Exposição Geral, realisada naquella Escola em 1906, com seu quadro “Dame à la rose”.

Esse quadro foi elogiado por toda imprensa e pelos competentes é considerado um dos melhores trabalhos apresentados nesse anno.

O Jury da mesma Exposição resolveu indicar ao Governo que comprasse diversos trabalhos expostos, entre elles a “Dame à la rose”.

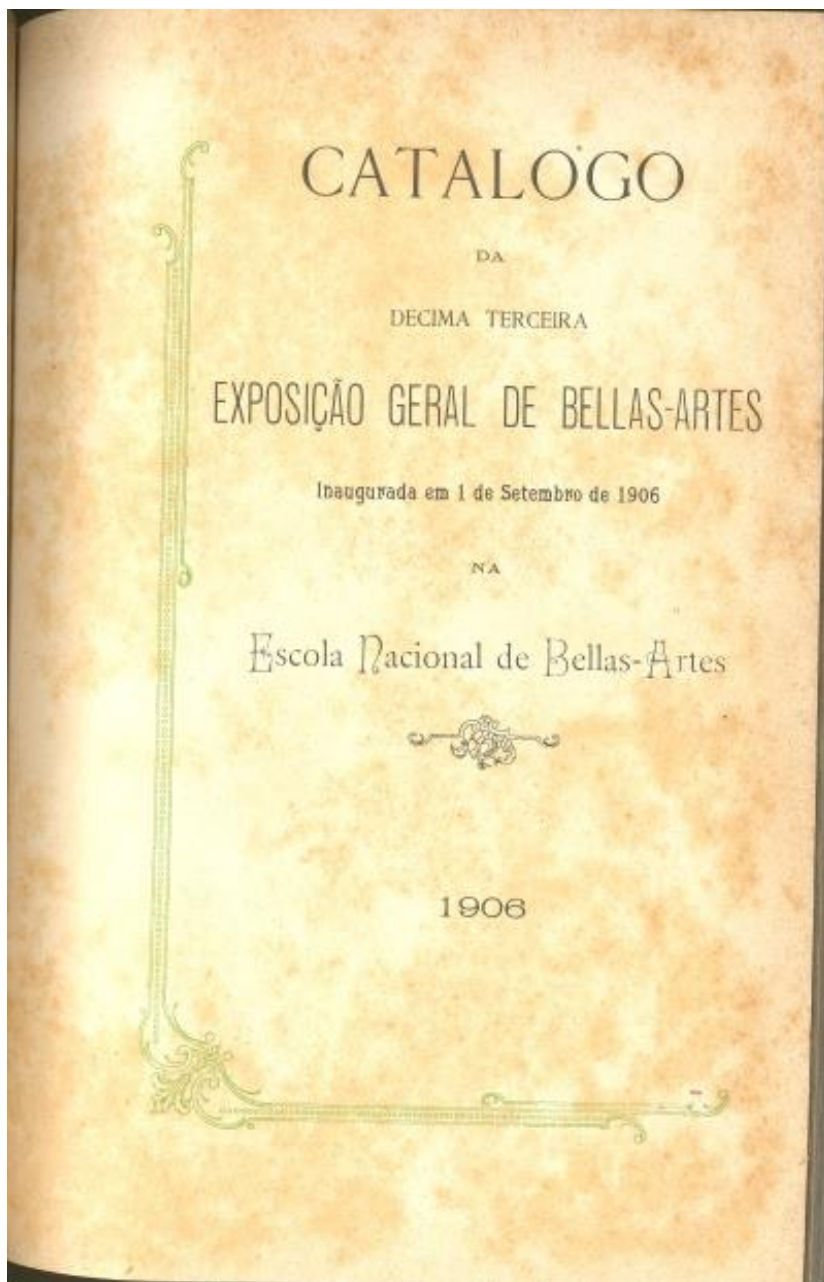
O Governo aceitou a indicação do Jury e adquiriu alguns obras d’arte alli expostas.

O requerente solicita, pois, que V. Exa., attendendo igualmente a indicação referida, faça aquisição dos seu quadro, nas mesmas condições em que foram adquiridas as obras d’arte expostas na Exposição Geral de Bellas Artes de 1906 e indicado pelo Jury da mesma Exposição.

É deferimento

Rio de Janeiro, 14 de maio de 1910,

4) CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1906



Catalogo

PINTURA

- Adelia Marques Saldanha (D.)**—Natural do estado do Rio Grande do Sul.—Discipula de Auguste Petit.—5, rua Senador Correia.
- 1 Flores.
2 Fructas.
- Alaux (Guillaume)**—Natural da França.
- 3 Marinha.
- Aman-Jean**—Natural da França.
- 4 Retrato.
5 Retrato.
- Araujo Fróes (M. R. de)**—Natural do Estado da Bahia.—Professor do Collegio Militar.—93, rua da Conceição, Nictheroy.
- 6 Canto do Rio (*Icaraby*).

2

Exposição geral

- Arthur Lucas**—Natural da Capital Federal.—Discipulo de Zeferino da Costa, Rodolpho Amoedo e Decio Villares.—48, rua Barão de Guaratiba.
- 7 Estudo (*pastel*).
8 Fantasia (*pastel*). Pertence ao Exm. Sr. Dr. Fernando Mendes de Almeida.
- Arthur Silva**—Natural do Rio de Janeiro.—Discipulo de Henrique Bernardelli.—120, rua de S. Pedro.
- 9 Estudo.
10 Natureza morta.
11 Natureza morta.
- Baptista da Costa (J.)**—Natural do Rio de Janeiro.—Discipulo de Rodolpho Amoedo.—Professor do Instituto Profissional e da Escola Nacional de Bellas-Artes.—Premio de viagem na I Exposição Geral (1894). Medalha de 2ª classe na VII Exposição Geral (1900) e Medalha de 1ª classe na XI Exposição Geral (1904).
- 12 A' beira do lago.
13 Margens do Parahyba, Guaratinguetá.
14 Paisagem, Leme.
15 Paisagem mineira, Palmyra.

das Bellas Artes

3

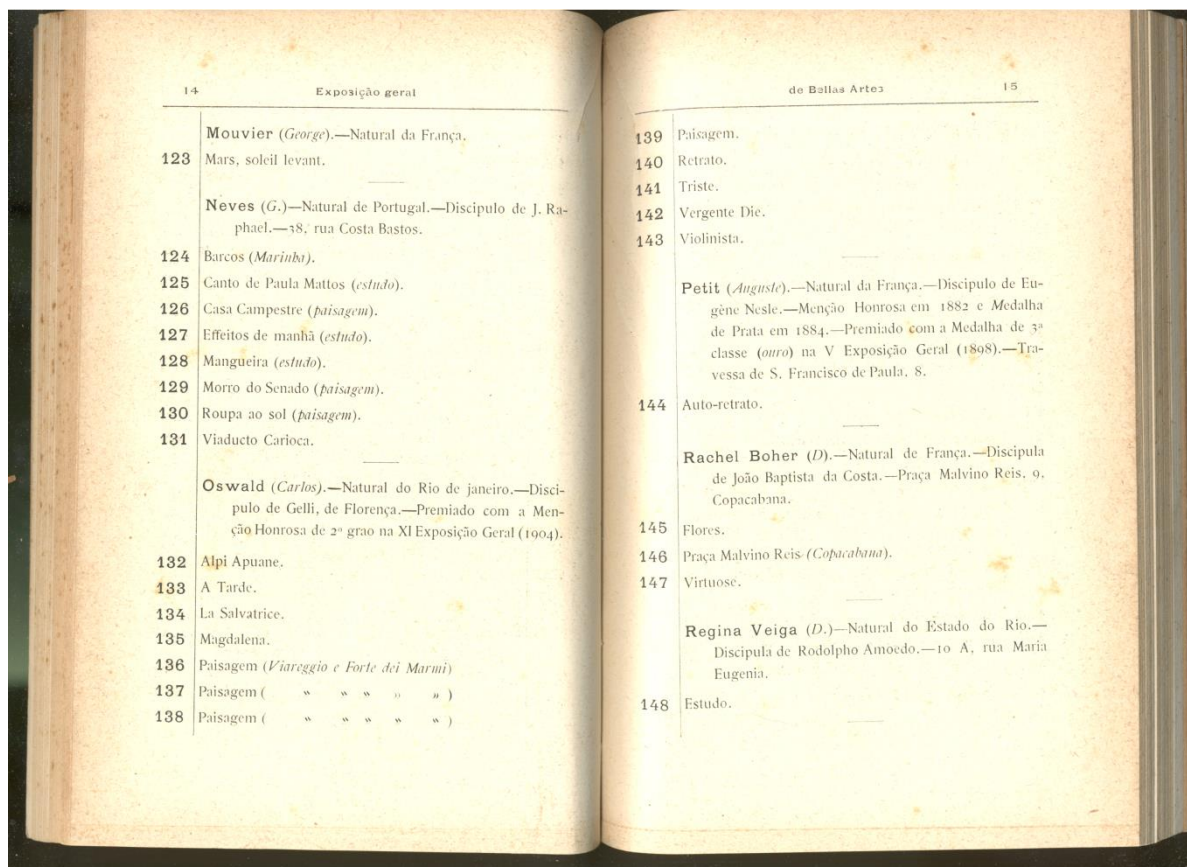
- 16 Paisagem, Quinta da Boa Vista.
17 Um dia de resaca. (*Copacabana*).
- Bassi (T.)**—Natural da Italia, domiciliado no Estado de S. Paulo.—E' seu representante o Sr. D. A. van de Pol.—42, rua Theophilo Ottoni.
- 18 Vista da Vargem de Santo Amaro.
- Beatriz Pompeo de Camargo (D.)**—Natural do Estado de S. Paulo.—Discipula de Oscar Pereira da Silva.—10, rua da Conceição, Meyer.
- 19 Na Fazenda. (*Campinas*).
20 Retrato.
- Belmiro de Almeida**—Natural do Estado de Minas Geraes.—Alumno da antiga Academia e ex-professor da Escola Nacional de Bellas-Artes.—Premiado pela antiga Academia e com a Medalha de 2ª classe (ouro) na I Exposição Geral (1894).—29, rua Conselheiro Saraiva.
- 21 Amuada.
22 Beijo (*caricatura*).
23 Dame à la Rose.

8	Exposição geral	de Bellas Artes	9
	D'Argence (E.)—Natural da França.		
66	Crepusculo.	Elvira Gomensoro (D.)—Natural do Rio de Janeiro —Discípula de Auguste Petit.—Ponta do Cajú, 3.	
	Deborah Marcondes do Amaral (D.)—Natural da Capital Federal.—Discípula de João de Araújo Ma- cedo.—37 G, rua Pereira Nunes.	75	Um Bohemio.
67	A Avósinha.		
	Delpino (Alberto).—Natural do Rio de Janeiro.—Alu- mno da antiga Academia de Bellas Artes.—Premiado com a Menção na II Exposição Geral (1895).	76	Parque Paulista.
68	Barbacena (Pinteiros).	77	S. Paulo.
69	Meu pae (Ultima retrato tirado do natural).		
70	Ouro Preto (Chacara do Dr. Van Sperling).	Feitosa Filho (Miguel Alves).—Natural de Campinas. —Discípulo de Oscar Pereira da Silva.—45, Ala- meda dos Andradas, S. Paulo.	
71	Sabará, Rio das Velhas (Hospital dos Lazeros).	78	Caipira fumando.
	Diana Dampf (D.)—Discípula de Aman Jean.—Pre- miada com a Medalha de 1ª classe (ouro) na I Expo- sição Geral (1894).	79	Cebolas.
72	As duas irmãs.	80	Estudo.
73	O banho.	81	Fructas.
	Elvira Catta Preta (D.)—Natural da Capital Fede- ral.—Rua Payssandú, 5.	82	Fructas.
74	Pensativa.	83	Fructas.
		84	Fructas.
		85	Paisagem.
		Fernandez Gomes (Antonio).—Natural de Hespanha. —Discípulo de Barbacan.—Premiado com a Medalha de 2ª classe (prata) na XII Exposição Geral (1905).—	

10	Exposição geral	de Bellas Artes	11
	Rua 15 de Novembro, 6, sobrado.—E' seu repre- sentante o Sr. Vicente de Pazo.—Royal Hotel.		
86	Caminho da enseada (Guarujá).	Honorio Esteves.—Natural do estado de Minas Ge- raes.—Ex alumno da antiga Academia de Bellas Artes.	
87	Canôas de S. Sebastião (Santos—Doca do Mercado).	95	Rio Icarahy.
	Franco de Sá.—Natural do estado do Maranhão, recen- temente fallecido.	96	Um cajueiro da estrada do morro do Cavalão.
88	Retrato de Augusto Severo.	97	Uma rua do jardim do Campo de Sant'Anna.
	Frederico (Raphael)—Natural do Rio de Janeiro.—Ex- pensionista da Escola Nacional de Bellas-Artes.— Premiado com a Medalha de 2ª classe na VI Expo- sição Geral (1899).—Rua Coronel Cabrita, 19.		
89	Crepusculo no lago.	J. Arthur.—Natural do estado do Ceará.—Discípulo de Rodolpho Amoedo.—11, travessa da Barreira.	
90	Estudando (aquarella).	98	Laura.
91	Threnos da tarde.		
	Galdino Bicho.—Natural de Petropolis.—Discípulo de Auguste Petit.—25, rua Tavares Bastos.	Julieta de França (D.)—Natural do Estado do Pará. Discípula de Rodolpho Bernardelli e M. Verlet.— 169, rua de S. Christovão.	
92	Estudo.	99	Estudo de nu (Jesenbo).
	Georgina de Albuquerque (D.)—Natural do estado de S. Paulo.—Discípula de Henrique Bernardelli.		
93	Trecho do Jardim de Taubaté.	Lindermann (Rodolpho)—Natural de Pariz.—Discípulo de Jean Paul Laurens, Benjamin Constant e H. Röyer. 35, rua Nova do Ouvidor.	
94	Trecho do Jardim de Taubaté.	100	Paisagem (S. Christovão).
		101	Paisagem (Santa Thereza).
		102	Palmeiras.
		103	Retrato de Arthur Azevedo.

- Lucilio de Albuquerque**—Natural do Piauí. Discipulo de Rodolpho Amoedo e Henrique Bernardelli.—Premiado com a Menção Honrosa do 2º grau na IX Exposição Geral (1902) e com a Menção Honrosa do 1º grau na XI Exposição Geral (1904).—Pensionista da Escola, actualmente em Pariz.
- 104 Retrato de Yerecê (*pastel*).
- Luiza Xavier (D.)**—Natural do Estado do Ceará.—Discipula de Rodolpho Amoedo.—15, rua dos Artistas, Aldeia Campista.
- 105 Retrato.
- Machado (Joaquim Fernandes)**—Natural do Rio de Janeiro.—Ex-alumno da Escola Nacional de Bellas-Artes.—Premiado com a Menção Honrosa na Exposição Geral (1899) e com o Premio de Viagem na VIII Exposição Geral (1901).
- 106 Manhã (*aquarella*).
- 107 Tarde (*aquarella*).
- Malhoa (Jose)**—Natural de Portugal.—Membro honorario da Escola Nacional de Bellas-Artes.
- 108 Cebolas.
- 109 Cocegas.
- 110 Compra do voto.

- 111 7ª, não furtar... as uvas do Sr. cura.
- 112 Sardinhas.
- 113 Soalheiro.
- Manna (Francisco)**—Natural da Sicilia. Brasileiro.—Discipulo de Romualdo Pratti e Henrique Bernardelli.—81, rua Silva Manoel.
- 114 Ao ar livre.
- 115 Claro-escuro social.
- 116 Estudo.
- 117 Lucta pela vida.
- Marguerite Daum (D.)**—Natural de Weimar, Alemanha.—Discipula de Auguste Petit.—Premiada com a Menção Honrosa do 2º grau na XII Exposição Geral (1905).—11, rua Silveira Martins.
- 118 Auto-Retrato.
- 119 Marre (H.)—Natural de França.
- 120 Cahir da tarde.
- Mee (D Minna)**—Natural de Hamburgo.—Brazileira.—Premiada com a Menção Honrosa do 2º grau na IX Exposição Geral (1902).—20, rua Bocayuva.
- 121 Flores.
- 122 Fructas.



5) RECURSO À DECISÃO DA BANCA EXAMINADORA DO CONCURSO DE 1916 PARA A CADEIRA DE PINTURA NA ENBA.

Exmo. Sr. Ministro dos Negócios do Interior e da Justiça. Belmiro de Almeida, Cidadão brasileiro, no uso e gozo de todos os seus direitos civis e políticos, artista, antigo professor da Escola Nacional de Bellas Artes, membro do Conselho Superior de Bellas Artes, premiado com diversas medalhas de ouro, pela antiga Academia Imperial de Bellas Artes, - com medalha de ouro pela actual Escola, com grande medalha pela Exposição Nacional, autor de innumeras obras de arte, das quaes algumas se acham na Galeria Nacional, tendo concorrido para vaga da cadeira de pintura da Escola Nacional de Bellas Artes e não se conformando com a decisão da Congregação relativamente ao concurso a que se acaba de proceder á vaga da referida cadeira, por achal-a injusta e insultuosa aos seus brios de artista, vem perante V. Exa. Protestar contra tal decisão e alegar que: 1º Na commissão julgadora tomou parte o Snr Corrêa Lima, que não é pintor e que e que possui conhecimentos dessa arte e que , além disso, já deu prova

publica de ser desaffectedo pessoal do abaixo assignado, assignando um protesto contra a decisão de uma commissão que lhe concedeu, legalmente, o 1º logar em concurso publico de escultura, facto esse que é característico de sua parcialidade com relação ao abaixo assignado; 2º porque é manifestamente reconhecida a inferioridade das habilitações artísticas do Snrs. Modesto Brocos e Lucilio de Albuquerque com relação ao abaixo assignado, cujas obras estão no domínio publico para serem cotejadas e constatar a verdade que alega. A qualidade de ser inferior não impede a imparcialidade; mas, neste caso, é notória a parcialidade desses dois pintores que negaram ao abaixo assignado qualidades de professor, julgando-o “inhabil”, como se pode verificar da acta da sessão da Congregação da Escola N. de Bellas Artes; 3º porque os dez professores que reprovaram o abaixo assignado, negando-lhe qualidades de professor e de pintor, desconhecem completamente a arte da pintura. O abaixo assignado sabe que esses dez professores, escudados pela lei que rege a Escola, podem votar, mas o abaixo assignado não pode, entretanto, compreender que professores que nunca deram provas de senso artístico venham maldosamente caluniar um velho professor de reconhecido mérito e probidade, taxando-o de “inhabil”. Á vista dessa escandalosa decisão da Escola N. de Bellas Artes, a qual impressionou, de modo doloroso, a sociedade desta capital, á vista da opinião geral da Imprensa, que foi unanime em reprovar tal decisão, o abaixo assignado vem recorrer do julgamento da alludida Congregação, afim de ser feita a devida justiça. Nestes termos, E.R.D. (ASSIGNADO) Belmiro de Almeida. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1916. (Nessa assinatura ficam inutilizadas duas estampilhas de trezentos reis; tem o requerimento os respectivos carimbos da Secretaria, Directoria e Gabinete do Ministério do Interior; está sob o numero 676 com o seguinte despacho: “Ao Sr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes, para que se sirva informar. Directoria do Interior, 15 de junho de 1916 (ASSIGNADO): A. Soares de Mello, Director interino).

1673

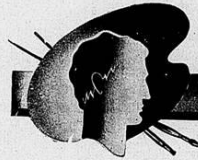
Cópia

Exmo. Sr. Ministro dos Negocios do Interior e da Justiça Balmir de Almeida, cidadão brasileiro, no uso de gozo de todos os seus direitos civis e políticos, artista, antigo professor da Escola N. de Bellas Artes, membro do Conselho Superior de Bellas Artes, premiado com diversas medalhas de ouro, pela antiga Academia Imperial das B. Artes, com medalhas de ouro pela actual Escola, com grande medalha, pela Exposição Nacional, autor de innumerables obras de arte, das quaes algumas se acham na Galeria Nacional, tendo concorrido para a vaga de cadeira de pintura da Escola N. de Bellas Artes e não se conformando com a decisão da Congregação, relativamente ao concurso a que se acaba de proceder á vaga da referida cadeira, por achal-a injusta e insultuosa aos seus brios de artista, vem perante V. Exa. protestar contra tal decisão e allegar que: 1º Na commissão julgadora tomou parte o Sr. Corrêa Lima, que não é pintor e que não possui conhecimentos dessa arte, e que, além disso, já deu prova publica de ser desaffectedo pessoal do abaixo assignado, assignando um protesto contra a decisão de uma commissão que lhe concedeu, legalmente, o 1º logar em concurso publico de escultura, facto esse que é característico de sua parcialidade com relação ao abaixo assignado; 2º porque é manifestamente reconhecida a inferioridade das habilitações artisticas dos Srs. Modesto Brocos e Lucilio Albuquerque com relação ao abaixo assignado, cujas obras estão no dominio publico para serem cotejadas e constatar a verdade que allega. A qualidade de ser inferior não impede a imparcialidade; mas, neste caso, é notoria a parcialidade desses dois pintores que negaram ao abaixo assignado qualidades de professor, julgando-o "inhabil", como se pode verificar da acta da sessão da Congregação da Escola N. de Bellas Artes; 3º porque os dez professores que reproveram o abaixo assignado, negando-lhe qualidades de professor e de pintor, desconhecem completamente a arte da pintura. O abaixo assignado sabe que esses dez professores, escuñdos pela lei que rege a Escola, podem votar, mas o abaixo assignado não pode, entretanto, comprehender que professores que nunca deram provas de senso artistico venham maldosamente calumniar um velho professor de reconhecido mérito e probidade, taxando-o de "inhabil". A vista dessa escandalosa decisão da

Escola N. de Bellas Artes, a qual impressionou, de modo doloroso, a sociedade desta Capital; á vista da opinião geral da Imprensa, que foi unanime em reprovár tal decisão, o abaixo assignado vem recorrer do julgamento da alludida Congregação, afim de ser feita a devida justiça. Nestes termos, E. R. D. (assignado): Belmiro de Almeida. Rio de Janeiro, 14 de Junho de 1916. — (Nessa assignatura ficam inutilizadas duas estampilhas de trezentos reis; tem o requerimento os respectivos carimbos da Secretaria, Directoria e Gabinete do Ministerio do Interior; está sob o numero 676 com o seguinte despacho: "Ao Sr. Director da Escola Nacional de Bellas Artes, para que se sirva informar. Directoria do Interior, 15 de Junho de 1916 (assignado): A. Soares de Mello, Director interino).

6) NOTA ESCRITA PELO CRÍTICO FLÉXA RIBEIRO NA OCASIÃO DA MORTE DE BELMIRO DE ALMEIDA EM 1935

Ilustração Brasileira



os mestres da arte brasileira

A PINTURA - SATYRA DE BELMIRO

por FLÉXA RIBEIRO

Professor [cathedra] da Escola de Bellas Artes
e Director do Curso de Arte Decorativa

Com a morte de Belmiro de Almeida a arte brasileira perde um de seus autenticos representantes. Num paiz ainda em formação artistica como o nosso, e onde as influencias se succedem sem que os pontos culminantes se definam, á constituição de uma physionomia propria — convem que se medite sobre o valor e a definição que o pintor morto, ha dias, em Paris, terá trazido á formação espiritual da nacionalidade.

Em toda a evolução dos sentimentos plasticos no Brasil, creio que Belmiro ficará sempre com semblante original; e digo assim por que elle foi um espirito de isolado, de independente, libertario, fascinado que era pela ironia mordendo com vehemencia os aspectos comicos das coisas, ajudado por um humorismo aceso e vibrante onde corriam incandescentes laivos de quem se considera um vencido. — Havia no seu temperamento alguma coisa dos flamengos e holandezes: Johan Steen, Hals?

Talvez fosse elle de todos os nossos pintores o mais artista: tanto na concepção do mundo como dado philosophico, como, principalmente, na pratica da vida diaria. Bohemio, no bom e elegante sentido do termo, Belmiro de Almeida encontrava na vida motivos de encantamento pelo seu pittoresco, pelas suas fecundas preguiças baudelairianas, vendo, em cada hora, a oportunidade feliz que a natureza nos offerencia de gosarmos o instante que passa sem tormentos do futuro e sem tristezas do passado.

Como uma criança, o artista corria animado e enfermeado pelos panoramas que se deparavam a sua avidéz e gulodice. Para Belmiro, o tempo era apenas uma dimensão dentro da qual deveriamos sorver com lentidão, mas sem pausa, os encantos divinos da alegria de viver. Como seu espirito se elevava ás alturas, por outro lado, via a inutilidade dos esforços humanos para tirar o homem da penitenciaría em que vive: era, então, um ironista fundente, cuja satyra vivaz se espargia como neblina de piedade e de compadecimento sobre os destinos humanos. Acredito que para o pintor, nada havia de tão comico, e até mesmo nos momentos tragicos, como a actividade da maioria dos homens.

Naturalmente que sua comicidade, seu alto senso do ridiculo, deveria expressar-se em sua linguagem propria: e a pintura de Belmiro, quase toda ella, é um friso comico com que elle commentava a vida.

Na pinacotheca da Escola Nacional de Bellas Artes estão agora, providencialmente, approximadas duas telas de Belmiro de Almeida: são a eloquente demonstração desta affirmativa: uma é a *Dame à la rose* e outra é um *estudo de nú*, que foi recusado num dos salões de Paris (Société des Artistes Français, por 1923?). Embora corresponsam a pontos diversos, com facturas differentes, sentimentos oppostos, apesar disso, em ambos os quadros encontramos a mesma urdidura hilarian-

te, os dons de satyra que dão unidade ás obras de Belmiro.

Da época da *Dame à la rose* á da original academia que tanto escandalisou o jury francez, vae largo periodo na evolução dos costumes humanos. Espirito sagaz poderia até ver no ultimo, os prenuncios do nudismo moderno triumphante, com uma especie de nova concepção da moral, do ponto de vista da educação sexual.

Na maioria dos quadros, dos que figuram no museu da Escola de Bellas Artes, — *Efeitos de sol*, *Vasos com flores* ("Idyllo campestre" que a *Ilustração Brasileira* apropriadamente estampou, em polychromia, em seu numero passado), *A tagarella*, *Arrufos*, em todos, mal se occulta a intenção da satyra vehemente. Na parte technica do pintor havemos ainda de destacal-o pelas suas qualidades de

desenhista seguro e mordaz, para quem a forma é alguma coisa de vivo e sensual que se precisa aprisionar com eloquencia audaciosa. Não sei se outro pintor brasileiro possuía aquella capacidade de croquisador, de repentinista do desenho. Tive occasião de ver um album de Belmiro: além desses desenhos instantaneos, havia paginas mais cerradas onde a erotica do artista se evidenciava com fagelhante diabarria numa cidez espirituosa, sem exemplo, penso, na vida artistica brasileira.

Naturalmente que as lições e os exemplos de Julio Lefebvre se deveriam fazer sentir, a quando Belmiro foi seu discipulo, ahi por 1884, tendo o alumno, então, 26, e o mestre já 48 annos. Mas aquella desenho fino e esvelto, numa pesquisa espiritual, de Lefebvre, com intenções decorativas, mas num ambiente sensual, e onde desabrochava um orvalho

Belmiro de Almeida



Agosto de 1935

Dame à la rose

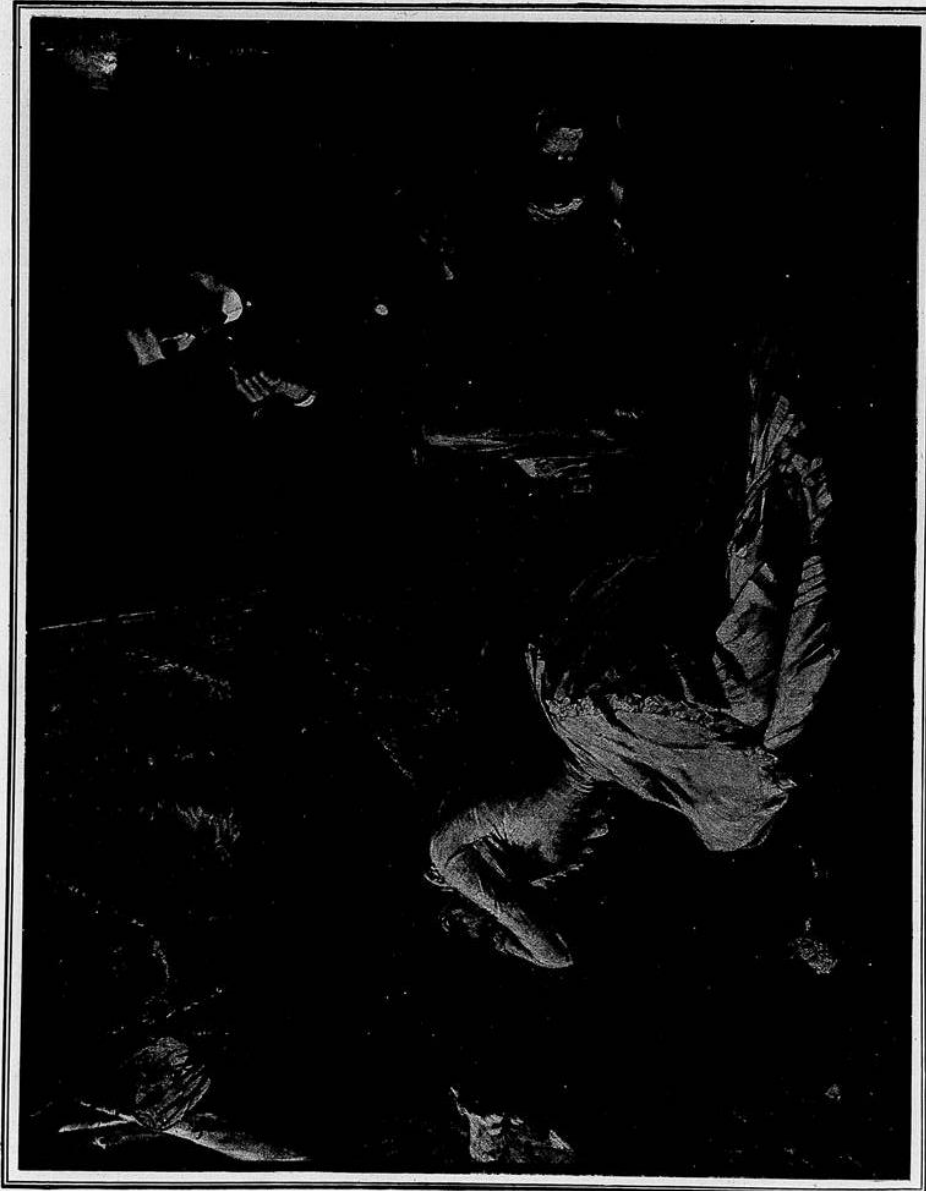


Vaso com flores



da poética, como se ha de compreender, sómente na parte estrutural poderiam fecundar as aptidões do joven brasileiro.

Eis por que **Belmiro** se fez uma personalidade bem diversa da de Lefebvre. E o nú da pinacotheca da Escola Nacional de Bellas Artes bem attesta aquella realidade. Da obra de **Belmiro** é elle o testemunho mais ousado, tanto na concepção, como na technica: desde a idade do modelo, a posição em que foi collocado, de costas para o observador, até á **verve**, á casquinada emotiva que o percorre com os seus azues mordidos com justeza, a tonalidade da pelle cheia de pequenas **marbrures** que marcam os planos e meios planos, as modulações da epiderme na transparencia das varizes, a festa rustica do pincel passa cantando o outomno avançado, numa vigairada risonha, onde a vindima ainda se manifesta com exuberancia. **Belmiro** de Almeida (1858-1935) foi um dos mais verazes artistas do Brasil. As paginas da grande satyra que elle escreveu retratam uma das expressões mais originaes da pintura brasileira.



BELMIRO DE ALMEIDA
MUSEU DA ESCOLA NACIONAL
DE BELAS ARTES

A R R U F O S

7) QUADRO COM RELAÇÃO DE NOMES ENVOLVIDOS NA MOSTRA RETROSPECTIVA BELMIRO DE ALMEIDA DA ACERVO GALERIA EM 1984.

Coleção pública	Local	Coleção privada	Local
Museu de Arte de São Paulo (MASP)	São Paulo	Sérgio Fadel	Rio de Janeiro
Museu Nacional Belas Artes	Rio de Janeiro	Jean Boghici	Rio de Janeiro
Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya	Rio de Janeiro	Jayme Ramaciotti	Rio de Janeiro
Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa	Rio de Janeiro	Farid Zacharias	Rio de Janeiro
Pinacoteca do estado de São Paulo	São Paulo	Eleonora Beatriz Teixeira Pinto Ferreira	Rio de Janeiro
		Gilberto Antônio Castor Pereira	Rio de Janeiro
		Gilberto Chateaubriand	Rio de Janeiro
		José Paulo Moreira da Fonseca	Rio de Janeiro
		Embaixador João Hermes Pereira de Araújo	Rio de Janeiro
		Luiz Buarque de Holanda	Rio de Janeiro

Coleção pública	Local	Coleção privada	Local
		Luiz Chaloub	Rio de Janeiro
		Max Perlingeiro	Rio de Janeiro
		Walney de Almeida	Rio de Janeiro
		Abraão Zarzur	São Paulo
		Agnaldo de Oliveira	São Paulo