



DESCANSO DO MODELO E OUTROS PRIMORZINHOS: crítica de arte e pintura de gênero brasileiras no final do século 19

Alice Guimarães Bandeira

arte brasileira do século 19 | pintura de gênero | José Ferraz de
Almeida Júnior | *Descanso do modelo*

Recorte introdutório da dissertação Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século 19, defendida em abril de 2013, o artigo enfoca a relação entre crítica de arte e pintura de gênero brasileiras na transição Império/República.

Tentados pelo irresistível apelo de bisbilhotar a intimidade alheia, entramos furtivamente no ateliê. Detemo-nos, recuando, assim que vemos a modelo e o pintor, e espreitamos, entre um amontoado de tapeçarias e louças. À medida que o olhar se habitua à penumbra, o curioso ateliê se revela em cada indício de linhas e cores, que convergem das sombras diluídas no langor da luz que entra pela claraboia, fazendo saltarem aos olhos as costas nuas da modelo.

Aos poucos, percebemos o espaço ao seu redor. À nossa esquerda, um tecido bordô aveludado pende de um pequeno banco entalhado em madeira bem escura, rematado com um assento carmim. À direita, um passo à frente, uma mesa coberta por um brocado roxo e, sobre ela, um enorme vaso de porcelana esmaltada, cheio de ramos carregados com o que parecem ser grãos de café, uma pequena urna verde-oliva, um livro, ou um álbum, talvez, e um vaso baixo, bojudo e acobreado, modelado em gomos,

THE MODEL AT REST AND OTHER LITTLE MASTERPIECES: *Brazilian art review and genre painting in the late 19th century* | *This paper is an extract from the thesis The model at rest: direction and repercussion of Brazilian genre painting in the late 19th century, defended in April 2013, and focuses on the relationship between art reviews and genre painting in Brazil during the Empire/ Republic transition.* | 19th century Brazilian art genre painting | José Ferraz de Almeida Júnior | The model at rest

José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), *O modelo (Um cantinho do atelier)*, 1897 [1882?], óleo sobre tela, 80 x 65cm, coleção particular, São Paulo, SP Fonte: Marcondes, Marcos Antônio (Ed.). *Almeida Júnior: vida e obra*. São Paulo: Art Editora, 1979



José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), *Pendant le repos (Descanso do modelo)*, 1882, óleo sobre tela, 98 x 131cm, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, RJ Fonte: Lourenço, Maria Cecília França (Org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007

que quase podemos tocar. De um canto, no alto, pende um tecido vistoso, cor de ouro velho, que, desenrolado, transborda sobre a larga boca do vaso bojudo e se derrama amarrotado na toalha roxa que cobre a mesa, delineando a silhueta de uma cortina entreaberta.

A primeira impressão do *Descanso do modelo* lembra o trecho do conto *A obra-prima ignorada*, de Balzac (1799-1850), em que Poussin (1594-1665) entra, pela primeira vez, no ateliê de François Porbus (1570-1622).

*Uma vidraça aberta no teto iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada sobre uma tela presa ao cavalete (...) a luz do dia não alcançava as profundezas escuras dos recantos dessa ampla sala; mas alguns reflexos perdidos acendiam na penumbra avermelhada uma faísca prateada no bojo de uma couraça de cavaleiro suspensa na parede, riscavam num súbito sulco de luz a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas, ou salpicavam de pontos brilhantes a trama granulosa de umas velhas cortinas de brocados de ouro com grandes pregas puídas, jogadas ali como modelos.*¹

A pintura que hoje integra a galeria de arte brasileira do século 19 do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, foi concebida em Paris, em 1882, durante a primeira estada de Almeida Júnior (1850-1899) na Europa. Financiada pelo imperial bolsinho, recém-formado na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) e admitido na École des Beaux-Arts de Paris e no concorrido ateliê de Alexandre Cabanel (1823-1889), em seis anos de pensionato, Almeida Júnior participa quatro vezes do Salon oficial francês: debuta em 1879, com *Retrato de José Magalhães*, arqui-

teto brasileiro que o teria apresentado a Rodolpho Amoedo (1857-1941) em Paris,² em 1880, expõe o *Derrubador brasileiro*³ e o *Remorso de Judas*, em 1881, a *Fuga para o Egito* e, finalmente, em 1882, o *Descanso do modelo*, sob o título *Pendant le repos*.

Exceto o quadro que compõe o acervo do MNBA, adquirido pela Aiba em 1882, quatro versões do *Descanso do modelo* transitam entre coleções particulares desde o século 19:⁴ duas do próprio Almeida Júnior e duas de Oscar Pereira da Silva (1867-1939). Além do Salon de Paris, em que disputou a atenção do público com 2.722⁵ pinturas, o *Descanso do modelo* que pertence ao MNBA integrou a pequena exposição organizada em uma das salas da Aiba em 1882, quando o pintor voltou da Europa, e, em 1884, lá estavam dois *Descansos* na Exposição Geral de Belas Artes: o de Almeida Júnior e uma cópia de Oscar Pereira da Silva que teria, supostamente, pertencido ao arquiteto Bethencourt da Silva (1831-1911),⁶ professor da Aiba e fundador da Sociedade Propagadora das Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1893, por indicação do próprio Almeida Júnior, em carta ao então diretor da Escola Nacional de Belas Artes (Enba),⁷ Rodolpho Bernardelli (1852-1931), o *Descanso do modelo* adquirido pela Academia em 1882 foi um dos 109 trabalhos enviados para representar a seção brasileira na Exposição Universal Colombiana, em Chicago.⁸

Em meados de outubro de 1882,⁹ recém-chegado ao Rio de Janeiro, Almeida Júnior expôs numa acanhada sala da Academia,¹⁰ que dividiu com três telas de Rodolpho Amoedo.¹¹ Apesar de inaugurada “sem aparato, sem música, sem embandeiramentos, nem ato solene do mundo oficial”,¹² a modesta exposição recebeu num só dia¹³ mais de mil visitantes. À parte a pintura histórica,

no sentido mais amplo do termo, ou os quadros mais imponentes, como o *Derrubador brasileiro*, o *Remorso de Judas* ou a *Fuga para o Egito*, nada pareceu agradar tanto ao público quanto seus “quadrozinhos de gênero”.

Na extrema da parede esquerda esconde-se, como que a medo, a reprodução de um cantinho do atelier do nosso artista, em Paris.

Sentado em uma voltaire junto da mesa com a estante carregada de livros, de costas para o espectador, toda a sua atenção fixa-se em uma mademoiselle, que está diante de si e do olhar vigilante e carinhoso da velha mãe dela, que descansa em uma poltrona, tendo encostado ao regaço o seu chapeuzinho de sol.

A figura natural da moça é inexcedível, tanto em desenho como em colorido; a sua presença no atelier desperta no espírito do contemplador uma ideia poética, a de um segredo que o artista revelou, talvez na hora da partida, copiando d’après nature uma imagem adorada que anda envolta com os sonhos de um futuro que tanto anima e ameigalhe a existência. (...)

Dentre os objetos que provam o ateliersinho, notam-se principalmente: um quadro pendendo na parede, reprodução em miniatura de um estudo acadêmico do próprio artista, cujo original vê-se um pouco mais abaixo, e o qual prova os seus sérios conhecimentos anatômicos pela verdade da musculação já gasta do velho modelo vivo;¹⁴ e junto dessa miniatura, uma bandeira auriverde, pendente quase sobre a cabeça do artista, como que a recordar-lhe o seu querido Brasil e a estabelecer o direito de preferência entre ela, que ali está de pé diante do seu olhar, cheia de encantos,

e a pátria, que ali se simboliza nessa bandeira plena de recordações.

Esse quadrozinho de gênero é uma criação que faz honra ao talento do artista.¹⁵

“Quadrozinhos de gênero”, como *O modelo (Um cantinho do atelier)*, o *Descanso do modelo* e *Ateliê em Paris* (1880), expostos na Academia de Belas Artes em 1882, talvez sejam tão curiosos ou interessantes para o público porque contam uma história não necessariamente vinculada a um evento histórico, a uma fonte literária ou a um texto bíblico. “Quadrozinhos de gênero” dialogam com o público e confiam a ele a prazerosa tarefa de completar a obra, como se propusessem uma espécie de jogo, no qual, numa pintura, por exemplo, é o vencedor quem conseguir identificar mais quadros dentro do quadro ou quem contar a melhor história a partir dele. O espectador, munido criatividade e imaginação, entra no jogo.

Félix Ferreira (1841-1898) conclui, na sequência da crítica, que “o quadro, porém, que mais tem agradado aos visitantes e maior soma de aplausos tem conquistado, é o de gênero, intitulado por seu autor *Pendant le repos*”.¹⁶ Para o crítico do *Jornal do Commercio*, reproduzido no *Correio Paulistano*, de 1881 para 1882, Almeida Júnior revela “além de progresso, uma transformação” e se mostra, com o “*Artista em repouso*”, “trabalho de gênero hoje tanto em voga entre os artistas franceses”, um pintor “consciencioso e de talento; que sabe descer aos pormenores sem se tornar ridiculamente minucioso” e, além disso, um “colorista vigoroso e ousado. Opõe os tons com mão segura; esgota os recursos variegados da palheta, sem faltar à harmonia, ao que propriamente se chama a *afinação do quadro*”.¹⁷ Para Gonzaga Duque (1863-1911), um “magnífico trabalho”.¹⁸



Belmiro de Almeida (1858-1935), *Arrufos*, 1887, óleo sobre tela, 89 x 116cm, MNBA Fonte: Cardoso, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*, Rio de Janeiro: Record, 2008: 96-101

O Sr. Almeida Júnior foi obrigado, para a delicadeza da tela, esbater as tintas, alisá-las, aumentar os tons com a ponta do pincel, devagar, atentamente, procurar todas as gradações das cores penetrantes, vivas, envernizar em uma delicadíssima camada de óleo todo o quadro, todo o conjunto harmonioso desse confortável ninho. É o descanso do artista, que, defronte do cavalete, acende o cigarro. O modelo, ao piano, acaba de tocar uma ária buliçosa de opereta alegre. Foi inesperada a música. O artista, de cigarro entre os dentes bate palmas, com sorrisos amáveis. Uma surpresa, aquelas palmas. Fizeram-na encalistrar-se, e, estalando uma risada macia na umidade dos lábios vermelhos, firma com o braço o tronco nu, de uma pele morena e quente, sobre a brancura das teclas.¹⁹

Dois anos mais tarde, em meados de agosto de 1884, 399 trabalhos de pintura, escultura, arquitetura e fotografia²⁰ concorreram à “mais abundante, mais variada, e talvez mesmo a mais importante”²¹ Exposição Geral de Belas Artes, a derradeira Exposição Geral do Império. Entre as pinturas mencionadas *en passant* no parecer da Academia, não podemos deixar de citar *Um canto do meu atelier*,²² de Abigail de Andrade (1864-1891), *Atelier de Gravura*,²³ de Belmiro de Almeida (1858-1935) e *Amadores num atelier (Frequentadores de atelier)*,²⁴ de Pedro Peres (1850-1923).

O *Descanso do modelo* adquirido em 1882 mais uma vez ganha notoriedade na imprensa: L. S., crítico da *Gazeta de Notícias*, aponta o quadro como “incontestavelmente” o melhor trabalho de Almeida Júnior;²⁵ X., crítico da *Revista Ilustrada*, recorda que o quadro, “interessantíssimo pelo assunto e pela excelente execução”, “foi exposto no salão em Paris e apesar de haver lá uns

três a quatro mil quadros, conseguiu chamar a atenção do público e teve as honras da reprodução em fotogravura”.²⁶

Gonzaga Duque, em 1884, foi mais comedido, definindo o *Descanso do modelo* como “melhor, porém menos original”²⁷ e supõe que talvez tenham sido o “belo efeito” do reflexo da luz na tampa do piano e o gracioso desenho do modelo que “despertaram a atenção da crítica parisiense quando foi exposto no Salon de 1882”.²⁸ Félix Ferreira, por sua vez, tenta evitar repetir-se e se limita a notar que “mesmo entre o grande número de produções expostas no Salão de 1884, a formosa tela do pintor ituano destaca-se, brilha e atrai a atenção geral dos visitantes”.²⁹ Angelo Agostini (1843-1910) resume seu veredito em uma frase: “Um primorzinho que obriga-nos a juntar nossas palmas às do pintor, para aplaudir o Sr. Almeida Júnior”.³⁰

Em “Arrufos”, de Belmiro de Almeida (1858-1935): história da produção e da recepção do quadro,³¹ Ana Cavalcanti se pergunta o que um pintor do século 19 desejava provocar em seu público e o que o público daquela época esperava encontrar numa exposição de arte e se apoia no quadro do pintor mineiro para responder a essas questões, à medida que surgem outras: “que atrativos possuía o quadro de Belmiro? Por que tanto alarde em torno de *Arrufos*?”.

“É preciso notar: o quadro de Belmiro não é histórico. Felizmente”, teria dito Gonzaga Duque a respeito de *Arrufos*.³²

Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas. Belmiro é o

*primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que, compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. Vai nisto uma questão séria – menos a de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética. O pintor desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desideratum das sociedades modernas, e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições – a família. (...) As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos aquartelamentos. (...) E de fato; um chefe de família, ainda moço e instruído, não irá suspender ao muro do seu gabinete ou da sua sala quadros de assuntos bíblicos ou militares. A casa de família, sendo um alegre santuário de paz, não comporta o peso sanguinolento dessas cenas de guerra, dessas trágicas representações dos suplícios inquisitoriais nem a representação estúpida das solenidades oficiais. Nela, na casa de família, a mobília como tudo quanto fizer parte da decoração devem ter um caráter real e firme, devem antes de tudo, ter um cunho de honestidade e verdade.*³³

Até meados do século 19, a pintura de gênero, como a de paisagem, era preterida em favor da eloquência moral encarnada na pintura histórica. O argumento de Gonzaga Duque não só enuncia uma inversão desses valores, como aponta para o rompimento da distância habitual entre obra e espectador, resolvido, na pintura, com enredos

mais “humanos”, gestos e trejeitos familiares ao público, repertório do senso comum, telas menos imponentes, recortes mais fechados, intimistas, contrastes de cor e de luz e sombra mais tenros. A qualidade que nos interessa na pintura de gênero é a maneira como evoca no espectador uma sensação de pertencimento, de empatia, no esforço de “conquistar a atenção de um público que frequentava exposições como quem ia ao teatro, em busca de distração”, como conclui Ana Cavalcanti. *Arrufos*, a título de curiosidade, empresta seu nome, desde 2008, a um espetáculo do Grupo XIX de Teatro, inspirado na obra.

Talvez também houvesse da parte do público um anseio por se tornar peça integrante de um sistema consumidor de arte que, na transição do Segundo Reinado à Primeira República, procurava meios de se manter, mas o que parece, de fato, orientar a relação entre o espectador e as pinturas de gênero, em particular, e a crítica de arte aponta justamente nessa direção, é, sobretudo, um interesse em travar relações de empatia com os quadros, quase como uma necessidade de catarse, o que corrobora a hipótese de Ana Cavalcanti a respeito da relação entre público e arte brasileira nas Exposições Gerais: a ideia de que o público apreciava ter sua imaginação estimulada pelo artista,³⁴ e, talvez mais do que isso, a ideia de que houvesse no espectador a necessidade latente de se sentir encorajado a “entrar no quadro”.

Pensando dessa forma e voltando o nosso olhar para o *Descanso do modelo*, ainda que haja uns tantos objetos espalhados pelo ateliê, e que talvez prendam a nossa atenção à primeira vista, se observarmos melhor, nada ali parece fora do lugar em que deveria estar, e a relação entre os objetos faz as vezes de um roteiro implícito, um mapa com pistas sutis de percurso visual calculado pelo pintor, induzindo o nosso

correr de olhos pelo quadro, inevitavelmente, em direção às costas da modelo, seu rosto, seus olhos e ao olhar ao qual ela corresponde, o do pintor. A costura dos planos circunscreve a figura dos dois e a proximidade de tons e valores de cada cor, dos mais sóbrios, que correm as bordas do nosso campo de visão, aos mais vivos, no centro do ateliê, arrematam o esforço da composição de mediar os planos e orientar a leitura do quadro, encarnando os objetos que dão vida ao cômodo, integrando os elementos da composição e conferindo unidade à pintura. A fruição é uma visita guiada ao ateliê do pintor, onde tudo é subjugado à modelo e suas costas nuas, mornas, como a luz que entra pela claraboia. Tudo converge para o olhar entre os dois, o sorriso entre os dois, modelo e pintor, que, indiferentes à nossa presença, nos ignoram, como se não estivéssemos, se é que, de fato, estamos, no ateliê.

NOTAS

- 1 Balzac, Honoré de. Le chef-d'oeuvre inconnu. In: _____. *Oeuvres complètes de H. de Balzac*. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855: 285. *La comédie humaine*, quatorzième volume, deuxième partie, Études philosophiques, tome I.
- 2 O centenário de Almeida Júnior. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 17.527, 7 maio 1950: 3.
- 3 *Le Figaro*, Supplement littéraire du dimanche, Paris, 2 maio 1880, ano 6, n. 18: 71: "M. Almeida, peintre brésilien: *Défricheur brésilien*, grand tableau qui ne manque pas d'intérêt".
- 4 Zózimo. Quatro quadros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1977.
- 5 Société des Artistes Français. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1882*. Paris: Charles de Mourgues Frères, 1882: 236.
- 6 Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990: 274.
- 7 Lourenço, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 1980. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980. v. 2.
- 8 [Brazilian Commission at the World's Columbian Exposition]. *Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian Exposition*. Chicago: E. J. Campbell, 1893: 103-109.
- 9 Chronica do dia. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, ano III, n. 245, 25 out. 1882: 1, 6ª col.
- 10 Ferreira, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012: 129.
- 11 As três pinturas são *Marabá*, exposta no *Salon* de 1882, "estudo de tronco de mulher, e uma meia figura" (Gonzaga Duque, 1995: 185), que seria *Amuada* (Gonzaga Duque, 1882: 2).
- 12 Ferreira, Félix. Os quadros do sr. Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXIX, nº 7821, 3 nov. 1882: 1, 3ª col.
- 13 Ferreira, 2012: 130.
- 14 A miniatura identificada por Félix Ferreira no *cantinho do atelier* de Almeida Júnior é o *Estudo de nu* (s.d., óleo sobre tela, 80 x 65cm) e pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pesp). Além dela, se notarmos bem, há um estudo para o *Remorso de Judas* atrás da bandeira do Império.

- 15 Ferreira, 1882: 1.
- 16 Ferreira, Félix. Os quadros do sr. Almeida Junior (Conclusão). *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXIX, n. 7822, 4 nov. 1882: 1, 1ª col.
- 17 Pintor brasileiro. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXIX, n. 7816, 29 out. 1882: 2, 2ª col.
- 18 Gonzaga Duque. Quadros e telas: Almeida Junior e R. Amoedo I. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano II, 2ª época, n. 355, 4 nov. 1882: 2, 6ª col.
- 19 Gonzaga Duque. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001: 65-66.
- 20 Wilde, L. de (Org.). *Catalogo illustrado da exposição artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1884.
- 21 Arquivo do Museu D. João VI da EBA/UFRJ. *Ata da Sessão em 17 de dezembro de 1884*. Encadernados, Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1882/1890, notação 6153.
- 22 Ferreira, Félix. A Exposição Geral de 1884 VII. *Brazil*, Rio de Janeiro, ano II, n. 221, 19 set. 1884: 1, 3ª col.
- 23 Idem, ibidem: 5ª col.
- 24 Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995: 208.
- 25 L. S. Bellas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano X, n. 256, 12 set. 1884: 1, 5ª col.
- 26 X. Salão de 1884 III. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 392, [11 out.] 1884: 3, 3ª col.
- 27 Gonzaga Duque, 1995, op. cit.: 183.
- 28 Idem, ibidem: 184.
- 29 Ferreira, 2012, op. cit.: 222.
- 30 Agostini, Angelo. O Salão de 1884 – 3º. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 392, [11 out.] 1884: 4-5.
- 31 Cavalcanti, Ana Maria Tavares. *Arrufos*, de Belmiro de Almeida (1858-1935) – história da produção e da recepção do quadro. Comunicação para o III Simpósio Nacional de História Cultural. III Simpósio Nacional de História Cultural, Florianópolis, 2006.
- 32 Palheta, Alfredo. *Bellas Artes. A Semana*, Rio de Janeiro, ano III, n. 126, 28 maio 1887: 4, 3ª col.
- 33 Gonzaga Duque, 1995, op. cit.: 212-213.
- 34 Cavalcanti, Ana Maria Tavares. A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Texto apresentado no XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2003.

Alice Guimarães Bandeira é licenciada em educação artística e mestre em artes visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Defendeu a dissertação *Descanso do modelo: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX* em abril de 2013, no PPGAV, orientada pela professora Ana Cavalcanti.