

4.

Belmiro: o pintor da modernidade à brasileira

Vimos que o pensamento estético de Gonzaga Duque se apóia fortemente na concepção de arte simbolista e que o crítico absorve esta influência como uma possibilidade de captação da sensibilidade moderna. Nos seus escritos Gonzaga Duque refere-se algumas vezes à estética decadente como uma proposta para “refletir a imagem desse mundo spleenético” – *spleen* expressa a vertigem, o tom veloz da vida moderna – afirmando que “ela não aproveita senão o que interessa à vida”¹. Se a simbologia, a ambigüidade e a experimentação formal se tornaram clichês do simbolismo, a preocupação filosófica com a condição humana constitui sua marca, e base de seu questionamento crítico ao cientificismo e ao progresso tecnológico que traziam um materialismo ostensivo a reboque. Assim, é possível se detectar no Simbolismo um empenho em conectar-se ao que era considerado essencial:

Preciso será estudar apaixonadamente, ver tudo, observar tudo, desde os cantos mais despídos, mais pobres da natureza, até o ultramar luminoso dos céus, em seco verão (...) Daí, desse tumultuar de audácias e paixões, ergue-se o inovador, não com o aspecto quixotesco de um gênio romântico, mas simplesmente com a autoridade de um individualista.

Aqui encontramos um Gonzaga Duque incitando aos artistas a cultivar a vida plena, assumindo o perfil explorador e audacioso. Nota-se que a formulação inicial do argumento assemelha-se muito com o postulado romântico, que enaltece o sublime da natureza. Conta-se que os românticos alemães colocavam uma venda nos olhos para se obrigarem a imaginar antes de ver. Essa vocação imaginativa está presente nos simbolistas e é enaltificada no final do trecho quando Gonzaga Duque evoca o tom autoral do artista. Em outro momento ele se indaga: “*O que se quer de um artista? O que ele tem na imaginação.*”² Gonzaga Duque (e antes Baudelaire já havia apontado) conclui que não bastava pintar com os olhos, era preciso pintar com o pensamento. A expressão do sujeito singular era a condição inovadora na arte, o artista deveria agir de “*em acordo com sua independência*” para ser “*o revolucionário valente de uma época, como Edouard Manet (...)*”.

¹ DUQUE, Gonzaga, *Graves e Frívolos* (Por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 59.

² DUQUE, Gonzaga, *Contemporâneos*, Typ. Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929.

Gonzaga Duque reverencia Manet pela sua “valentia”, sua coragem em romper com o meio e criar uma arte independente. O artigo acima referido data do ano de 1882 e Manet havia falecido oito anos antes. No entanto, sua obra ainda causava impacto no cenário artístico europeu e nos trópicos esse reboliço já começava a se fazer sentir. Vale a pena, portanto, nos determos um pouco mais no percurso deste artista.

Quando *Olympia* foi exposto no Salão de 1865, Manet sofreu toda sorte de hostilidade. Para se ter uma idéia da dimensão do escândalo, a imprensa recomendava a jovens e mulheres grávidas a “evitar esse espetáculo”. Aos olhos da crítica, a figura era ignóbil e obscena., como mostra um artigo da época: “*Não sei se o dicionário de estética francesa contém expressões para caracterizá-la (...) seu rosto é estúpido, sua pele cadavérica (...) e seu criador, um troglodita que pinta mulheres verdes com pincéis de limpar urinóis*”³.



Olympia, 1863
Édouard Manet
Óleo s/ tela, 130,5 X 190 cm
Musée d'Orsay – Paris

Por que a tela era tão incômoda? Criticava-lhe primeiramente o seu modo de execução, pois, sem dúvida, Manet inaugurara uma linguagem visual própria: os

³ BROMBERT, Beth Archer, *Edouard Manet – Rebelde de Casaca*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1996, pg. 182.

traços figurativos são simplificados, dispensando o esforço em pintar os detalhes. Ele concentra sua energia nas formas expressivas. A luz em Manet também é singular: distribui-se na tela por igual, impossibilitando uma localização temporal. Não conseguimos precisar se suas telas retratam o dia ou a noite. O artista aboliu o *chiascuro*, jogando com uma luz que não tinha início nem fim e sem essa passagem de luz, a tela prescinde da profundidade renascentista. As figuras se precipitam para a superfície da tela e, então, a luz contribui para o caráter imediato e presença marcante dos seus elementos figurativos. Em Manet, o espaço ganha um novo valor, constituindo uma inovação formal que causava estranhamento ao olhar crítico. Não obstante, a subversão de *Olympia* também estava em outro nível significativo. A escolha de Manet foi antes de tudo apresentar um tema moderno, e buscou uma referência muito presente no inconsciente coletivo parisiense da época: a “*Olympia*” era uma cortesã, figura comum nas ruas de Paris. O título “*Olympia*” inclusive era um codinome muito comum entre as mulheres do *metiér* da época. Manet escolheu representar o tema de forma direta, não utilizou nenhum eufemismo para apresentar esta personagem. Ainda que mais tarde se tenha evidenciado a inspiração do artista na famosa obra Ticiano⁴, Manet deixa clara a sua intencionalidade em não dar um caráter histórico a este tema. Ora, a *Vênus de Urbino* era envolta numa atmosfera etérea e, de certa forma, inocente. A *Olympia* de Manet não tinha nada de deusa, era antes de tudo humana. O seu olhar é direto e desinibido, demonstrando total indiferença ao mundo. O animal aos seus pés é um malicioso gato preto, e as flores trazidas pela criada indicam muito mais um trato de amantes do que um casamento. A personagem, ao centro, evoca os elementos periféricos, objetos de fetiche e *voyeurismo*, ela própria opera no registro de objeto de troca, ou melhor, no registro de mercadoria, que tem um valor preciso no mercado dos afetos.

⁴ Somente trinta anos após a morte de Manet é que se apontou a relação entre a *Olympia* e a *Vênus de Urbino* de Ticiano, que estava disponível no Uffizi de Florença. Manet copiou o quadro em 1856 – Ver “*The meaning of Manet’s Olympia*” por Theodore Reff in *Gazette des Beaux Arts*, 63, Paris, 1964.



Vênus de Urbino, 1538
 Vecellio Ticiano
 Óleo s/ tela, 119 X 1 65cm
 Galleria Uffizi – Florença

A “Vênus” moderna transpira vulgaridade, mas também expressa certa austeridade. Ela não é uma vítima. Seu corpo serve ao “escambo amoroso”, mas ela tem o controle deste jogo. No entendimento de Manet, “Olympia” é sintoma do tempo moderno no qual a produção e circulação de mercadorias move o mundo. Ela domina essa lógica moderna e encarna o modelo de indivíduo que alcança o autocontrole e a auto-suficiência. Manet esvazia essa figura de qualquer transcendência espiritual. Sua tela encarna o seu presente histórico prescindindo a tradição dos costumes e profundezas morais. Seu tempo é da opulência burguesa, sem problemáticas existenciais de segunda ordem. Nada tem uma importância além da sua própria representação. A luz que se distribui uniformemente pela tela em *Deujener sur l’herbe* coloca em exata igualdade de representação os elementos da natureza e as personagens humanas. Aí não existe mais uma hierarquia entre as representações. Igualmente, a tela *Execução de Maximiliano* apresenta uma óbvia referência visual ao quadro *Três de maio*, de Goya. Mas se a obra do espanhol apresenta o ápice de uma cena dramática, em *Maximiliano*, Manet indica todo seu desprezo pela pintura histórica, tratando o acontecimento de forma irônica: um imperador sendo fuzilado como um peão caindo no tabuleiro de

xadrez. Pouco importa o tema escolhido, Manet o reduz à medida ordinária, esvaziando a tela de qualquer drama ou tensão. Esse era o mundo que o artista captava, com desdobramentos que transcendiam o protagonista, e não um passado distante mitificado. Portanto, considerar Manet como um artista moderno significa levar em conta a denúncia desse esvaziamento da retórica. Sua obra anuncia um novo tempo em que o homem abandona sua condição espiritual e passa a experimentar uma existência ordinária, desprovida de significações ulteriores. A arte de Manet cumpre um diagnóstico agudo do seu tempo.

Aproximando as nossas lentes do cenário artístico brasileiro, notaremos que o debate conceitual não levantava esses aspectos críticos acerca da modernidade. Podemos observar que no Brasil, o jogo dialético entre as produções artísticas e os fenômenos sociais, políticos e econômicos diluiu-se na importação de modelos filosóficos e estéticos que na sua origem correspondiam a questionamentos sociais efetivos. Dessa maneira, as críticas operadas no ambiente cultural brasileiro que aconteciam prioritariamente no espaço literário⁵, reportavam-se às mazelas sociais que sempre existiram; não mantinham necessariamente alguma relação com a modificação no modo de produção econômica e, por conseguinte, com a alteração na organização social que este é capaz de engendrar.

Vimos que a pintura de Manet reflete questões que estavam sendo gestadas acerca da modernidade, marcada pela velocidade das mudanças tecnológicas, econômicas, sociais, culturais e do cotidiano enfim, e, sobretudo, na forma como o homem passa a estar e transitar nesse mundo. Manet evidencia um novo posicionamento do artista com a realidade, instaurando na arte uma interação sujeito-objeto diferente da que havia se estabelecido na ordem acadêmica. Esse novo sujeito não é mero captador da realidade; ele critica, ele questiona, ele transfigura enfim o que vê instaurando uma nova realidade na tela, a partir de uma linguagem formal própria. Alguns dos escritos de Gonzaga Duque deixam transparecer uma inquietação de que uma nova relação sujeito-objeto se estabelecesse na arte brasileira. Camilo Prado, personagem *alter-ego* de Gonzaga

⁵ Antônio Cândido levanta a importância de movimentos literários como o Naturalismo como forma de crítica social e também uma certa literatura investigativa de viés sociológico que ajudaria a descobrir o Brasil em obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Duque em *Mocidade Morta* explicita o desejo de Gonzaga Duque de experimentar novas sensações diante da banalização e da trivialidade da arte corrente:

"Nós precisamos termos novos como de novas sensações. Há quase cem anos que consumimos os legados literários da língua. Estão exaustos esses acervos."

Porém, o movimento crítico de Gonzaga Duque é tateante. Ele persegue essa "forma moderna", mas não é capaz de formular seus preceitos com clareza; Camilo também expressa a busca uma pintura "inusitada", sem conhecer o "seu colorido". Isso explica em grande medida o empenho de Gonzaga Duque em equiparar a produção local e a européia, como, por exemplo, no artigo publicado em 1882 em que ele analisa o *Retrato do Sr. ***, de Belmiro de Almeida, comparando-o à Manet: *"O retrato que o Sr. Belmiro expõe mostra a tendência que ele tem para a escola de Manet. Os seus golpes de pincel ainda são tímidos, ainda não possuem o vigor audacioso da moderna escola, mas o artista já se manifesta individual e ainda mais sabendo dar vida aos retratos (...)"*⁶.

Gonzaga Duque caracteriza a censura à arte de Manet como uma "gritaria incômoda das condenações inconscientes" e constata satisfeito que *"(..) Manet, com sua elegância, com sua escola, vai impondo-se, e assim será sempre com aqueles que, como ele, tiverem na sua pintura a nota do individualismo, a nota da vida."*

O individualismo é o que une Manet e Belmiro aos olhos do crítico, ainda que o pintor brasileiro ainda não tivesse alcançado o modo de execução adequado. Os "golpes do pincel" citados por Gonzaga Duque é uma clara referência ao modo de pintar impressionista, no qual o crítico creditava a possível renovação artística. O próprio romance *Mocidade Morta* gira em torno de um grupo de pintores, *Os Insubimissos*, que, rebeldes à arte acadêmica, trariam "a nova arte do *plein air* às terras cariocas". Se nos remetemos à reflexão que Argan faz sobre o Impressionismo essa expectativa fique mais clara:

⁶ DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador* – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909), Org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 56.

O ponto de fratura relativamente à tradição remonta a cerca de 1870, quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. O seu alvo não era certamente o decalque mecânico, a competição inútil entre o olho e a objetiva fotográfica: o que eles queriam averiguar e revelar era a relação despreconceituosa, incondicionada, autêntica do sujeito em contato direto com a realidade, o objeto.⁷

Novamente, voltamos a nos remeter a uma nova relação sujeito-objeto, preconizada na arte de Manet. Gonzaga Duque afirma que alcançariam a nova arte aqueles que, como o pintor francês, tivessem a “nota da vida”, aqueles que se embebessem do real. “Captar o seu próprio tempo” é o mandamento para o artista moderno, ditado por Baudelaire e reforçado por Gonzaga Duque. Para Baudelaire o belo não é mais o eterno, e sim contingente; não deve ser buscado na natureza, mas na sociedade; o belo é “a expressão mais recente e atual”, e a arte consiste em “uma concepção conforme à moral do século”. Evidentemente, a faculdade crítica que capta “o belo no moderno” é a sensibilidade; e como a natureza não é “moderna”, o belo não é uma qualidade da natureza, e sim da sociedade, nas relações mundanas.



Arrufos, 1887
Belmiro de Almeida
Óleo s/ tela, 89 X 116 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Ao analisar
Arrufos,
outra tela
de Belmiro
de Almeida,
Gonzaga
Duque
reverencia a
contemporaneidade do
assunto
tratado na
tela. Essa

pintura, executada numa época em que só contavam os assuntos históricos, as

⁷ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.p. 107.

cenas bíblicas, as grandes batalhas ou os retratos de comendadores, representou certo rompimento com a tradição: Belmiro enfrentava um tema comum, do dia-a-dia de tantos casais. E, nesse caso, a chave de aproximação entre Belmiro e a arte de Manet é a contemporaneidade:

É um episódio doméstico, uma rusga entre os cônjuges. (...) 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. (...) É desta arte que o povo necessita porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e decepções, cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. As grandes telas históricas, os assuntos militares, os bíblicos, as alegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edifícios do Estado, dos aquartelamentos.⁸

Arrufos representa um casal, num cômodo ricamente decorado vivenciando uma dessas discussões tão comuns nos casamentos. Ela, debruçada sobre o sofá, parece em pranto; ele, imperturbável, tem fixados os olhos na fumaça do seu cigarro. No chão, desfolhada, uma rosa. Gonzaga Duque (que, aliás, posou para a figura masculina da composição), meditou longamente sobre *Arrufos*, em seu livro *Arte brasileira*, escrevendo, entre outras coisas:

Da esposa, debruçada sobre o divan, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo. Debaixo do seu vestido foulard amarelo percebe-se o colete, o volume das saias, os artifícios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo. Na fimbria do vestido a ponta do sapatinho de pelica inglesa ficou esquecida, sobre o tapete do assoalho, como se propositalmente, animado por estranho poder, tomasse aquela atitude para contemplar a rosa que caiu do peito da moça e jaz no chão, melancolia desfolhada, quase murcha, lembrando olorenta alegria que se despegara do coração da feliz criatura naquele tempestuoso momento de rusga. E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, num gesto de indiferentismo, atende a tênue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos, em frente ao rosto.

Aqui Gonzaga Duque dá valor ao recorte da cena doméstica. *Arrufos* é de fato uma obra-prima de observação psicológica. E a consideração do crítico aguça a nossa sensibilidade para penetrar nesse espaço íntimo, lugar dos conflitos e decepções afetivas. À semelhança de *Olympia* (guardada as devidas proporções), a tela de Belmiro de Almeida causou escândalo no meio artístico brasileiro. Gilda de Mello e Souza pondera que isto ocorreu porque a tela consubstanciou “a

⁸ Ibidem, p. 190.

introdução revolucionária, na pintura da época, do tema do adultério” num meio acostumado a assistir cenas familiares, telas religiosas, ou batalhas grandiosas: “*A pruderie da crítica tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo vaudeville, pelo folhetim e pela caricatura de costumes*”⁹.

Assim como *Olympia*, o tema escolhido por Belmiro também não fazia parte do rol dos temas considerados “nobres” ou familiares. Desmistificar os costumes, as convenções, as regras sociais previamente estabelecidas deve ter, de fato, abalado o *status quo*. Penetrar na intimidade do casal e descortinar os segredos de uma instituição que preza pela boa aparência como é o casamento na sociedade do século XIX era no mínimo motivo de incômodo.

Vale ainda notar que a valorização do espaço íntimo, em contraponto com o público também é um fenômeno tipicamente moderno. A diferenciação entre o público e o privado está no centro de toda a teoria política moderna. A rua, o local da sociedade moderna por excelência, é o lugar dos conhecidos, do entretenimento e do trabalho. A casa é o lugar da família, onde se preserva a moral e a tradição, a célula que garantiria o bom funcionamento do Estado, em última instância. Mas a aparente ordem e serenidade guardam a inquietude de sentimentos e desejos secretos. O século XIX descortina a dimensão psicológica do homem expondo os conflitos existenciais camuflados pela aparência dos bons costumes¹⁰. O individualismo exacerbado no homem moderno o conduz em busca da felicidade, ocasionando conflitos entre o desejo pessoal e o compromisso com uma conduta pública exemplar. O espaço privado envolve o psiquismo de uma outra ordem, uma atmosfera íntima tão bem captada pelos romances de Machado de Assis.

A tela de Belmiro também retrata um momento íntimo, o registro de um universo privado que contrasta com as grandes narrativas históricas. O que está em valor

⁹ SOUSA, Gilda de Mello, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980, p. 244.

¹⁰ “A produtividade que marca o século XIX disciplina moralmente o homem e o corpo privado.(...) A construção da figura pública traduz a tensão entre o pragmatismo, o utilitarismo e o desejo, a emoção.”
PERROT, Michelle, *História da Vida Privada IV*. São Paulo: Editora Schawrcs, 2001, p. 177.

em *Arrufos* é a força representativa de um momento prosaico capaz de evocar a empatia do observador pela sua propriedade emotiva e humana. Muito mais do que “pintura de costumes”, existia a preocupação de se ressaltar a individualidade, a personalidade, a dimensão conflituosa do ser humano e também o questionamento dos preceitos que organizava a sociedade.

Mas Belmiro não trata o assunto de uma forma grave. Muito pelo contrário, o tom displicente que adiciona à figura masculina imprime um tom irônico à cena. A figura apresenta uma plácida indiferença ao desespero da mulher, calmamente apreciando seu cigarro com uma mão enluvada e a outra não. A sátira marcou a carreira do pintor que também foi autor de diversas gravuras de caricaturas no seu percurso artístico. Gilda de Mello Sousa valoriza o tom versátil e bem humorado que Belmiro de Almeida imprime em suas obras e especialmente em *Arrufos*, observa que “(...) o que faz com que essa obra, de rigorosa fatura acadêmica, não naufrague no tom anedótico e no convencional é o tom docemente irônico com que a cena é focalizada.”

Dessa forma Belmiro consegue expressar em suas telas um tom pessoal, uma forma peculiar de enxergar e representar o mundo ao seu redor. Gonzaga Duque enfatiza a expressão pessoal na pintura de Belmiro. Segundo o crítico a individualidade assinalaria a condição moderna na arte. Ao comentar a obra de Belmiro de Almeida em *Arte Brasileira*, Gonzaga Duque introduz o assunto por meio de uma descrição de aspectos pessoais do artista. Aliás, já comentamos nesse estudo que o crítico lançava mão regularmente deste artifício para compor o que chamava o “temperamento” do artista:

O vestuário é para Belmiro o que foi para Honre de Balzac e para Alphonse Kar, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e Rochegrosse: uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou como lhe chama o mestre, o Sr. Romalho Ortigão, a expressão gráfica, pessoal, de uma filosofia. (...). Um peralta, suinamente estúpido, e profundamente canalha, canalha desde a medula dos ossos até os poros da pele, pode vestir-se bem, trajar-se ao rigor da moda, mas nunca terá toilette, porque não tem individualidade, porque não tem sentimento artístico.

Neste trecho, Gonzaga Duque estabelece uma relação direta entre a apresentação pessoal e o sentimento artístico, como se a boa aparência e o estilo fossem um

indicativo da individualidade do artista. Podemos inferir aqui uma alusão ao *dandysmo*, marca da modernidade. Um autêntico *dandy* se preocupa com o traje, dá ênfase ao valor do estilo, assume uma atitude arrevesada e fomenta uma certa futilidade. Trata-se sem dúvida de uma idéia importada da Europa, mais especificamente, inspirada nas ruas de Paris, o lugar do homem moderno por excelência. Machado Neto observa este fenômeno como resultado de um certo tédio “o homem moderno é acima de tudo, um entediado”¹¹. Dessa forma, o perfil do homem moderno se consubstancia num certo desejo coletivo de exprimir uma volúpia, uma certa subjetividade independente e anárquica que traduz, em última instância o total horror à realidade banal, criando uma atmosfera frívola de um esteticismo exarcebado.

Não esbanje os dias de ouro, dando ouvidos aos entediosos, tentando melhorar o fracasso sem esperanças, ou entregando sua vida ao ignorante, ao comum, ao vulgar, ideais doentios da nossa era. A existência vulgar é tão enfadonha... Viva a vida maravilhosa que está em você! Esteja sempre em busca de novas sensações! Não tenha medo de nada. Um novo hedonismo, eis o que deseja o nosso século, e você tem que se fazer o símbolo do visível!¹²

Este é o conselho de Lorde Harry para Dorian nos seus primeiros anos de juventude, em *Retrato de Dorian Gray*. Esta passagem nos fornece a exata medida do *dandy*, a que se refere Baudelaire como o sujeito que não tem outra preocupação senão o ideal de cultivar o belo em sua própria pessoa e satisfazer suas próprias paixões. Em outros termos o *dandy* é o tipo exemplar do homem “moderno”, cria arte em sua própria pessoa, sem outra finalidade. Podemos considerar o empenho do homem moderno em forjar uma imagem que traduza o comprometimento com o prazer e o visual estético, como uma ética capaz de ultrapassar o foro pessoal: a estética invade a vida moderna – verificamos a plenitude desta experiência no *Art Nouveau* – para que o homem consiga fugir da dimensão comum, inventando uma maneira de viver mais prazerosa.

¹¹ “Refinado de apetites, de sensações, de gostos, de luxo, de prazeres, de neurose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo levado ao extremo, tais são os pródromos da evolução social.”

NETO, L. Machado, *Estrutura social da República das letras - sociologia da vida intelectual brasileira* (1870 – 1930). São Paulo: Ed. Grijalbo, 1973, p. 215.

¹² WILDE, Oscar, *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro L&PM, 2001, Pg. 31.

Voltando ao pensamento crítico de Gonzaga Duque percebemos que as virtudes aparentes de Belmiro de Almeida é um aspecto indissociável do seu desenvolvimento artístico, ele segue em seu artigo:

A sua pintura, disse eu, tem semelhança com o seu vestuário. É alegre, é caprichosa, é nova. As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão a empastamento, nenhuma pretensão à mancha descurada se notam neste trabalho. O toque é sempre apropriado.

Segundo esta leitura de Gonzaga Duque, a arte se comporia como uma extensão dos traços da personalidade. O temperamento era antes de tudo uma expressão pessoal na sua essência, que não necessariamente se desenrolaria num olhar peculiar ou numa fatura pictórica singular.

Neste trecho percebemos Gonzaga Duque apreciando uma fatura convencional da pintura. O “toque apropriado” de Belmiro se traduzia numa linguagem pictórica acadêmica, sem nenhuma cadência para os ditos movimentos modernos da pintura aqui indicados pela “pretensão ao empastamento e à mancha”. Campofiorito observa que Belmiro de Almeida foi antes de mais nada um exímio desenhista¹³ e ao longo de sua carreira nunca abandonaria o cuidado com o contorno e com as formas bem marcadas e delineadas. A sua pintura estava longe das experiências mais modernas da época como na experiência *plein-air*, em que os pontos cromáticos formavam o substrato constitutivo da tela, ou mesmo em Manet, em que as grandes massas cromáticas sustentavam a linguagem pictórica prescindindo de um delineamento da forma.

Analisando novamente a tela *Arrufos*, podemos perceber que esta é pictoricamente uma obra acadêmica: a tela é vazada em pinceladas lisas (“sem pretensão ao empastamento”), num desenho sóbrio e preciso, revelando uma paleta correta. Gonzaga Duque realiza a seguinte apreciação pictórica da obra:

Os estofos, a carne, os metais têm aí a sua tonalidade justa, exatíssima. O foulard que veste a mulher, a casemira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede de fundo, as almofadas do divã, o estofado do

¹³ “É fácil verificar que Belmiro pinta desenhando, o que lhe assegura às vezes mais uma condição de desenhista do que de pintor.”

CAMPOFIORITO, Quirino, *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p. 44.

fauteuil e o pedaço de seda que cai em dobras da banqueta do primeiro plano são pintados com a máxima precisão e delicadeza.

Percebemos que a sua análise foca-se na similitude da pintura com a realidade. Ele aprecia como o artista é capaz de reproduzir pictoricamente a textura de cada material, recriando uma cena com alto grau de “veracidade”, ainda que não isso não envolva alguma inovação formal, rigorosamente falando. E sobre isso, não encontramos qualquer tom de censura na análise de Gonzaga Duque. Ele acredita que a fatura pictórica de Belmiro compõe a tela de maneira competente. Como apontou Gilda de Mello Sousa, *Arrufos* consiste de fato numa obra acadêmica que inova pela escolha temática. Será que o aspecto temático traz suficiente entusiasmo para Gonzaga Duque que não exige do pintor qualquer inovação formal?

À primeira vista, parece que estamos diante de uma concepção limitada de arte moderna no pensamento de Gonzaga Duque, afinal de contas a modernidade artística se afirmaria no assunto captado, mas acima de tudo, traria transformações no âmbito formal, de maneira sintonizada com a cadência dos novos tempos. Baudelaire também está em busca do pintor moderno, capaz de pintar na tela a sensibilidade dos novos tempos. A própria literatura de Baudelaire se afirma como moderna porque quebra com os tipos ideais e constrói um novo fazer poético correspondente ao viver urbano. Mas nessa busca Baudelaire acaba por eleger a figura de Constantin Guys. Guys é para ele o verdadeiro pintor da vida moderna, o artista “homem do mundo” que vive no meio da multidão, um observador atento, dono de uma curiosidade quase infantil. Como artista, é necessário reconhecê-lo na qualidade de um desenhista muito ágil, rápido e eficaz em captar instantes da vida moderna. Baudelaire nutria grande admiração pelo seu estilo gráfico que classificava como “ágil e refinado”, mas, sobretudo admirava em Guys – assim como Gonzaga Duque admirava em Belmiro – , o seu *dandysmo*, seu modo de vida estetizado que alternava com uma certa modéstia que o impedia de assinar suas próprias telas. Esse “desprezo” pela sua profissão de artista o levou a se proteger com o anonimato e a evitar o sucesso evocava em Baudelaire as reminiscências do heroísmo do artista romântico.

Então, assim como Belmiro, Guys era reverenciado pelo assunto tratado em sua pintura, pois não podemos observar em sua obra a gestação da *forma* moderna. Nesse ponto, é significativo o fato de o poeta francês não ter conseguido compreender a pintura de Manet, seu amigo pessoal. Pois justamente em Manet residia a experimentação da forma livre de regras de composições convencionais, uma arte que resulta do confronto do artista ante as transformações sociais que marcou o seu século¹⁴.

Dessa maneira o entusiasmo de Gonzaga Duque com a pintura de Belmiro obedece aos mesmos parâmetros. Sabemos que o tratamento de um assunto contemporâneo não é suficiente para caracterizar a pintura como moderna. Nesse momento reflexivo faz-se oportuno o comentário de Argan: “A arte contemporânea não é tal apenas porque é a arte do nosso tempo, mas porque *quer ser do seu próprio tempo*”¹⁵.

Se é correto que se requer da arte um esforço criativo e constitutivo para que esta se coloque de forma representativa do seu momento histórico, essa condição vai além do empenho de registro, além da capacidade narrativa. E nesse sentido, a tela de Belmiro se fragiliza sob o argumento formal.

Porém, é possível podemos recuperar o ponto de vista de Gonzaga Duque sob outros argumentos. Primeiramente, devemos levar em conta a eleição de Manet como modelo. A escolha da arte de Manet como parâmetro do moderno é significativa, sobretudo quando analisamos os outros referenciais à disposição do crítico, como Millet, Felicien Rops, Monet, ou o próprio Constantin Guys. Nenhum desses ocupa o lugar de Manet na obra de Gonzaga Duque. Muito embora as considerações de Gonzaga Duque sobre Manet não façam qualquer menção sobre renovação formal operada pelo pintor, concentrando-se sua análise

¹⁴ Argan nos ajuda a encontrar essa resposta quando aponta que toda a força da pintura de Manet, embora também fosse uma pintura de manchas coloridas sem contornos descritivos, já estava além das poéticas românticas, ele não estava estritamente interessado no fugaz, no contingente, sua pintura era um princípio de uma nova estrutura formal, que indicaria uma nova função da pintura, que já se poderia dizer impressionista. Sua pintura realizava um diálogo contínuo com a história da arte, haja vista as suas referências a Ticiano e a Goya. Manet nunca escondeu o desejo de realizar uma arte com permanência, uma arte que participasse do museu. ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, Editora Schwarcz, São Paulo, 1998.

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 55.

apenas no âmbito temático¹⁶, o crítico exercita sua sensibilidade crítica para intuir que a verdadeira inovação está lá, na obra de Manet.

Também é preciso levar em consideração o meio cultural e artístico em que a pintura de Belmiro se circunscreve no Brasil. O pintor expôs *Arrufos* em 1887, um tempo em que a arte brasileira ainda era aprisionada pela retórica dos gêneros e se fundamentava em chavões nacionalistas. De mais a mais, contava-se pouco mais de meio século desde que o ensino formal das artes plásticas se iniciara no Brasil (se considerarmos a Missão Artística de 1816) e Gonzaga Duque já conseguia enxergar em *Arrufos* o início de uma arte nova, inspirada na realidade social urbana contemporânea. Mais ainda, remetia à transformação dos costumes no interior da família e da condição da mulher na sociedade moderna. Indo mais além, o que estava em jogo era a possibilidade de o artista abandonar o culto à nação, passando a recusar a idéia de uma pintura celebrativa, promovida pelo Estado e distante da representação da atualidade.

Nessa medida, finalmente pode-se enxergar em Belmiro o direcionamento de sua vocação artística para a contestação dos velhos hábitos e do conformismo cultural. E nesse caso, muito embora a pintura de Belmiro não compreendesse o desenvolvimento de uma nova linguagem pictórica, é preciso reconhecer que a análise crítica de Gonzaga Duque evidencia a colaboração essencial que Belmiro de Almeida deu à arte brasileira, que foi justamente suprimir a monumentalidade das obras, ajudando a renovar os assuntos na pintura, e sobretudo, ligando o fazer pictórico com o tempo presente.

¹⁶ “Quando em 1860 Edouard Manet apresentou em Paris o seu *Buveur d’abisinthe*, os amadores quiseram achar ali alguns processos de Couture, mas desconfiaram do espírito renovador do elegante Manet e puseram-se à coca das opiniões alheias. Em 1863 Manet foi obrigado a ser expositor do Salon des Refusés, porque o júri do Grande Salon tinha-lhe fechado as portas.

O *Deujener sur l’herbe*, que obrigou o júri a tornar esta iniciativa, fez um escândalo perante a consciência dos homens sérios, velhos adeptos das escolas consentidas no Salon, e o público, guiado pela pretendida autoridade desses manipansos irrisórios, começou por se fazer de gamin em atirando as pedras da sátira às costas de Edouard Manet. O caso deu em acontecimento.

Velhos críticos, coçados nas mangas da sua importância, ergueram contra o artista o unicorne do desaforo; meninas educadas nos tapetes dos salões fidalgos e admiradoras de Ingres, enrubesceram hiperbolicamente, como se tivessem em frente um volume do Cavaleiro de Faublas, condessas grisalhas, convictas leitoras do Sr. De Terrail e submissas contempladoras das telas onde há ninfas nuas e sátiros monstros, reclamaram, expectorando o seu catarro crônico, contra tal escândalo. Já estavam cheias de revoluções e cheias de revoluções e cheias de imoralidades.”

DUQUE, Gonzaga, *Impressões de um Amador* – Textos esparsos de crítica (1882 – 1909), Org. LINS, Vera e GUIMARÃES, Júlio, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001, p. 57 e 58.