

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

“Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris”.
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras

CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700 Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi,
039 Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro:
CEFET/RJ, 2017. II.
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II.
Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





Entre poses: a relação entre artista e modelo em ateliês do século XIX

Marcelo Gonczarowska Jorge ¹

A perene popularidade da tela *O descanso do modelo* (1882), de José Ferraz de Almeida Júnior, executada em Paris, atesta a inventividade e a capacidade técnica de seu autor. A pintura mostra um momento de intervalo no trabalho de um artista e sua modelo. Durante essa pausa, a mulher senta-se ao piano e toca uma melodia, que o pintor acompanha marcando o ritmo com palmas ou, dependendo da interpretação, simplesmente aplaudindo a performance da moça. Esse quadro pode suscitar diferentes abordagens de estudo, sendo uma delas a que trata de uma espécie de história social dos artistas e dos personagens envolvidos no mundo da arte do século XIX. Buscaremos, então, a partir dessa obra, compreender aspectos da vida dos pintores nos Oitocentos [Figura 1].

A análise desse trabalho, desde uma perspectiva da história do cotidiano dos artistas no século XIX, pode influenciar não apenas nossa interpretação das relações estabelecidas entre os personagens representados, mas também nossa interpretação sobre a intenção do autor. Efetivamente, ao retratar essa cena aparentemente trivial, Almeida Júnior pode ter buscado provocar reações no público oitocentista que passariam despercebidas à sensibilidade do público contemporâneo.

Esta pesquisa baseou-se, tanto quanto possível, na leitura e na análise de fontes primárias, ou de sua transcrição ou reprodução em textos de outros pesquisadores, no intuito de alcançar os testemunhos daqueles que estavam efetivamente envolvidos

¹ Mestrando em Teoria e História da Arte pelo PPG-Arte do IdA/Universidade de Brasília.

Figura 1 - José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), *Descanso da modelo*, 1882. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/descanso_da_modelo.jpg



no cotidiano dos artistas, particularmente, dos próprios pintores e de seus modelos. Por isso mesmo, muitas das citações e das referências usadas neste artigo provêm dos escritos de pintores de retratos ou de seus clientes, já que os relatos das relações entre artistas e modelos comuns, ou profissionais, são raros, ao menos no que se refere à convivência cotidiana entre esses dois personagens. Ainda que alguns desses modelos se tenham tornado célebres, como Elizabeth Siddal, que se casou com o pintor Dante Gabriel Rossetti, a escassez de informações sobre como modelos e artistas se relacionavam nos intervalos dessas longas poses do século XIX² é extraordinária.

O cenário: o ateliê do artista

Para a sensibilidade contemporânea, o ateliê representado por Almeida Júnior tem um aspecto familiar de “casa da vovó”, tamanha a quantidade de bibelôs e de objetos de decoração a preencher um espaço já sobrecarregado de estampas e padronagens. Antes de qualquer coisa, é importante avaliar que esse espaço está de acordo com o estilo de decoração então vigente, na Europa.³ O gosto vitoriano apreciava o

² Para fazer um retrato de busto, Sargent costumava solicitar, em geral, seis sessões de pose de, pelo menos, duas horas cada (KILMURRAY, Elaine; ORMOND, Richard. **John Singer Sargent: the later portraits**. New Haven, London: Yale, 2003. p. 158), mas cada sessão podia chegar, até mesmo, a cinco horas (p. 113). O tempo total de pose poderia variar consideravelmente de acordo com o artista, o gênero e as circunstâncias do trabalho. Podia ser desde apenas 45 minutos – o tempo que Fernando VII a Espanha concedia aos pintores da Corte (WRIGHT, Patricia. **Goya**. São Paulo: Manole, 1994, p. 40) –, passando por um par de horas, como em alguns *sketches* de de Lázsló, até inacreditáveis oitenta e três sessões de pose, segundo o relato de Marie-Louise Pailleron (apud KILMURRAY, Elaine; ORMOND, Richard. **John Singer Sargent: the early portraits**. New Haven, London: Yale, 1998, pp. 51-52).

³ Sobre o tema da casa burguesa e a voga pela acumulação de objetos de decoração no século XIX, consultar PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, principalmente pp. 305 - 412. Michelle Perrot chega a diagnosticar a obsessão oitocentista pela acumulação de bugigangas como “doentia” (p.323).

acúmulo de objetos de decoração, particularmente os exóticos, representados no espaço pictórico pela lança, por exemplo. Na França, principalmente após o advento do Segundo Império (1851-1871), foi favorecida uma decoração pesada, com cores fortes – muitas vezes escuras – e com sobreposição de texturas, havendo abundância de cetins e veludos.⁴

O ateliê mostrado está de acordo com a organização dos estúdios de artistas na segunda metade do século XIX. O Smithsonian Institution, de Washington, possui, em seus arquivos, uma série de 46 fotos de ateliês de artistas importantes que trabalhavam em Paris no final do século XIX, muitas delas possivelmente tiradas na mesma década em que *O descanso da modelo* foi pintada⁵. Nesses estúdios, vemos o mesmo acúmulo de objetos e de texturas que encontramos na pintura de Almeida Júnior. A coleção e a apresentação dessa miríade de objetos, especialmente daqueles caros ou exóticos, é, também, uma maneira de esses profissionais demonstrarem o sucesso alcançado, uma prova do status de burguês. Além disso, muitos desses objetos eram utilizados em pinturas.

É relevante notar que, em algumas dessas fotografias, há a presença de um piano no ateliê⁶. Efetivamente, alguns artistas eram exímios pianistas. Sargent, por exemplo, nos intervalos das poses, frequentemente encantava seus modelos com “interlúdios de mágica no piano”⁷ [Figura 2]. Caso observemos atentamente, veremos que, em *O descanso da modelo*, há, na tampa levantada do teclado, o reflexo da luz de uma claraboia, o que demonstra que o piano foi provavelmente pintando em um ateliê de artista.⁸

Os personagens: o artista e a modelo

O pintor, na tela, não é um autorretrato de Almeida Júnior. A obra, terminada em 1882, representa um homem aparentemente mais velho do que os 32 anos de idade que o artista teria na época. Além disso, nesse mesmo ano, Almeida Júnior enviou, de Paris, uma foto sua a Silvino Egydio de Souza Aranha, em que aparece apenas com um bigode.⁹

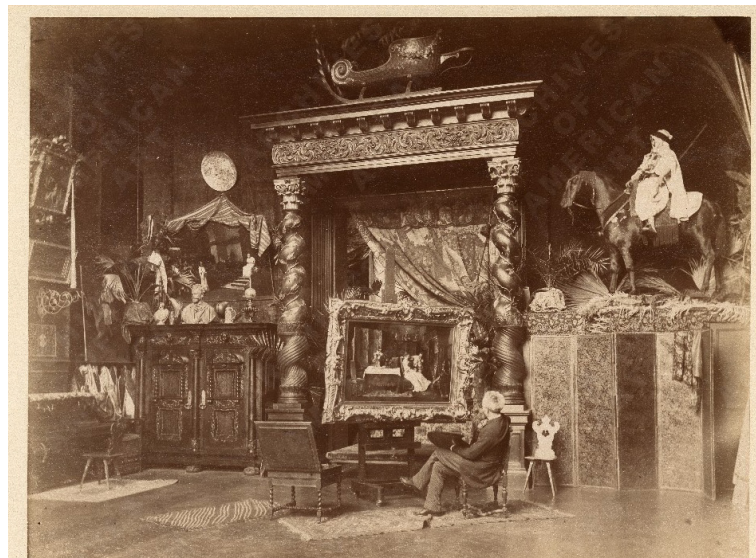


Figura 2 - Anônimo, *Mihaly Munkacsy pintando em seu ateliê*, c. 1885. Impressão fotográfica, 21 x 28 cm. Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Fonte: <http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/mihaly-munkacsy-his-studio-painting-3845>

4 Essa decoração “carregada” pode ser encontrada, até os dias de hoje, nos apartamentos de Napoleão III preservados no Museu do Louvre, em Paris. Esse excesso de elementos decorre, em especial, da paixão da Imperatriz Eugênia pelo exagero na decoração e em tudo aquilo que estivesse relacionado às artes aplicadas; não à toa, a crinolina entraria em moda durante seu “reinado”. Eugênia emulava, confessadamente, Maria Antonieta e as artes do século XVIII.

5 Essas imagens estão disponíveis no site dos Archives of American Art, ligados à Smithsonian Institution: <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/charles-jacques-painting-his-studio-3839>.

6 No caso de Carolus Duran, há, mesmo, um órgão. Sargent também tinha um órgão em seu ateliê na década de 1880, em Paris (KILMURRAY; ORMOND, 1998, op. cit. p. 51).

7 RILEY, James Whitcomb apud KILMURRAY; ORMOND, 2003, op. cit., p. 113.

8 No entanto, não parece ter sido incomum – ou impensável – a presença de um piano no ateliê de artistas relativamente jovens ou pobres. George du Maurier, no romance *Trilby* (Nova York e Londres: Harper and Brothers, 1901. p. 16), coloca um piano no ateliê dividido por três estudantes de arte britânicos em Paris.

9 Essa foto pode ser encontrada na página 2 do catálogo da exposição *Almeida Júnior: um criador de imaginários*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo (LOURENÇO, Maria Cecília França; NASCIMENTO, Ana Paula. **Almeida Júnior:**

Efetivamente, Almeida Júnior parece ter buscado representar um tipo de pintor mais maduro, fazendo, provavelmente, referência a uma imagem mais comumente associada ao imaginário de “artista” no período, ou seja, à dos mestres acadêmicos consagrados na França, em particular, Bouguereau, Meissonier, Yvon e Cabanel. No caso deste último, há mesmo um autorretrato, encomendado pela Academia de Belas Artes de Anvers e entregue em 1885, em que aparece com um cigarro na mão, tal qual o pintor de Almeida Júnior. [Figura 3].



Figura 3 - Alexandre Cabanel (18236-1889), *Autorretrato*, 1885. Óleo sobre tela, 935 x 123 cm. Antuérpia, Museu de Belas Artes. Fonte: <http://artrenewal.org/artwork/005/5/42874/Alexandre%20Cabanel-Self%20Portrait-1870-large.jpg>

Quanto ao cigarro, o hábito de fumar parece ter estado difundido no meio artístico tanto quanto o estava no resto da sociedade em geral, no século XIX. Esse é um período em que seus malefícios ainda não haviam sido denunciados cientificamente, e essa ainda não era uma prática mal vista, inclusive no ambiente de trabalho. Consuelo Balsan, Duquesa de Marlborough, recorda que, durante as sessões de pose para o retrato de sua família, Sargent “estava sempre agitado e fumava inúmeros cigarros.”¹⁰

Em relação à modelo, Almeida Júnior apresenta uma mulher jovem e morena. Os cabelos escuros e a pele clara, mas não excessivamente pálida, podem indicar que a moça seja italiana, como alguns dos modelos favoritos de artistas do período, como Léopold Robert e Ernest Hébert.¹¹ A atitude bem-humorada da modelo de Almeida Júnior remete à das modelos italianas citadas por Lemaistre¹², segundo o qual, “independente do tempo que faz lá fora, quando

uma bela moça de lá, como eles dizem, entra no ateliê, sorridente, [...] parece que um pouco da luz de sua terra natal a segue e brilha em torno dela.”

Um aspecto interessante, no que concerne à caracterização da modelo, é o tecido enrolado em torno de seu quadril. Ora, se podemos deduzir que o artista já a vira inteiramente nua, por que essa manifestação de pudor? Na realidade, apesar de posar despida para o pintor, a jovem, nesse momento de descanso, não está na *função* de modelo, o que a leva a reorientar sua forma de interação com o espaço e com o homem ali presente. Amaury-Duval¹³ faz um longo e esclarecedor discurso sobre a virtude

um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 jan. – 15 abr. 2007).

10 Apud KILMURRAY; ORMOND, 2003, op. cit., p. 146.

11 LEMAISTRE, Alexis. *L'École des beaux-arts (dessinée et racontée par un élève)*. Paris: Firmin-Didot, 1889, p. 303. Segundo Lemaistre, Robert preferia modelos bronzeados e Hébert aqueles de olhar aveludado, suave.

12 Op. cit., p. 304.

13 AMAURY-DUVAL. *L'atelier d'Ingres*. Paris: G. Crès et cie, 1924.

das modelos¹⁴ – detentoras, segundo ele, de “uma probidade inatacável”¹⁵ –, do qual selecionamos alguns trechos: “[...] nossas modelos, *no exercício de seu ofício*, podem deixar de nos ver como homens, para ver apenas o artista trabalhando”¹⁶,

Efetivamente, para nós, a visão de uma moça nua, sobre a plataforma do modelo, em pleno dia, é tão desprovida de qualquer impressão sensual, que a modelo compreende, imediatamente, que ela está lidando com um pintor, e não com um homem; e eu poderia juntar, como prova, a dificuldade que havia em convencê-las a posar na presença do que elas chamavam de ‘burguês’, se é que conseguíamos fazê-lo”.¹⁷

e conta que

[Uma vez,] *Uma adolescente de 16 anos, encantadora, posava no ateliê* [dos alunos de Ingres]. *Nós éramos em torno de trinta a trabalhar a partir dela.* [...]

De repente, nós ouvimos um grito [da modelo]; *vimos a jovem jogar-se sob a plataforma* [...] *[e] pegar todas as suas vestimentas, sob as quais se escondeu, rapidamente, como pôde; mas nós só entendemos o motivo dessa reação, quando ela nos mostrou, apontando o dedo para a janela, um homem, um operário que estava reparando o imóvel, apoiando-se para ver o interior. Enquanto ele esteve lá, ninguém conseguiu convencê-la a subir na plataforma. Foi necessário encarregar o porteiro de dispensar esse indiscreto, que não se movia do lugar, apesar de nossos apelos. Durante todo o resto da sessão de pose, ela não cessou de virar os olhos, com inquietude, para a direção da janela*.¹⁸

Sociabilidade: empatia ou antipatia

Na pintura de Almeida Júnior, artista e modelo divertem-se durante um momento de pausa na pose. Há, claramente, empatia entre os dois personagens. No entanto, dentro do âmbito da nossa investigação, que busca comparar a cena imaginada por Almeida Júnior aos relatos sobre o trabalho dos artistas no século XIX, é interessante averiguar até que ponto esse intercâmbio era efetivamente harmonioso. Os documentos da época permitem inferir que, de maneira geral, reinava a concórdia no trabalho com modelos profissionais, mas que essa relação, quando eram clientes a posar, era bastante mais desafiadora.

Será na carreira dos retratistas que encontraremos as melhores evidências de que, por vezes, a discórdia podia surgir entre artistas e modelos. A divergência entre Jacques-Louis David e Madame Récamier seria emblemática desses conflitos nos Oitocentos. Em sua biografia do pintor francês, Simon Lee¹⁹ relata que a jovem socialite era uma cliente “voluntariosa, mimada e habitualmente atrasada para as sessões de pose,” o que testou seriamente a paciência de David. Mesmo assim, o trabalho no retrato atingiu estado avançado de execução; o que, no entanto, não significou muito, já que a imagem

14 Evidentemente, seria ingênuo acreditar que todas as modelos eram exemplos de “virtude” segundo os critérios do século XIX. Bouguereau, por exemplo, teve um caso com uma modelo durante ao menos dez anos antes de decidir casar com ela, tempo suficiente para terem tido três filhos juntos (BARTOLI, Damien; ROSS, Frederick. **William Bouguereau: his life and works**. Nova York: Antique Collector’s Club, 2010, p. 125-126).

15 AMAURY-DUVAL, op. cit, p. 50.

16 Ibidem, p. 52, grifo nosso.

17 Ibidem, p. 51.

18 Ibidem, p. 52.

19 LEE, Simon. **David**. Londres: Phaidon, 1999, p. 235-238.



Figura 4 - Jacques-Louis David, *Mme Récamier*, 1800. Óleo sobre tela, 174 x 244 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c8/Jacques-Louis_David_016.jpg

correspondências entre diversas figuras importantes, o que nos permite espiar melhor as desavenças entre artistas e clientes a partir da década de 1880. Em 1881, o pintor enfrentou atritos com Marie-Louise Pailleron, uma menina de onze anos de idade que estava posando para um retrato com o irmão. Segundo Elaine Kilmurray e Richard Ormond²¹, “[...] logo surgiu um estado de beligerância entre ela e o artista. Ela não fazia nenhum esforço para posar corretamente e insistia em mover-se, conversar e desobedecer ordens”. Em outra ocasião, a falta de tato de uma cliente provou que a relação podia ser, eventualmente, bastante difícil: “Durante as sessões de pose, a Sra. Huntington disse para o artista: ‘Você é um bom retratista, mas você não sabe pintar mãos muito bem. Eu tenho belas (mãos), então aí está sua oportunidade’”²² [Figura 5].

Dito isso, deve-se reconhecer que grande parte dos testemunhos sobre a relação entre modelos e artistas no século XIX aponta, efetivamente, para um estado de concórdia e, mesmo, de afetividade. Em diversas ocasiões, os clientes descrevem o tempo passado com Sargent como muito agradável²³, regado a muitas risadas²⁴.

Figura 5 - John Singer Sargent, *As crianças Pailleron*, 1881. Óleo sobre tela, 154,2 x 175,3 cm. Des Moines, Des Moines Art Center. Fonte: http://www.jssgallery.org/Paintings/Portrait_of_Edouard_and_Marie-Loise_Pailleron.jpg



projetada, no retrato, de uma mulher frágil e vulnerável não correspondia à imagem sofisticada que Récamier tinha de si mesma. As divergências entre os dois chegaram a tal ponto que o pintor desistiu de concluir a encomenda: “*Madame*, senhoras têm seus caprichos, mas artistas também têm os seus. Permita-me satisfazer o meu: ficarei com seu retrato no estado em que está”²⁰ [Figura 4].

Sargent, por ter sido o retratista mais importante da sociedade anglo-americana na transição entre os séculos XIX e XX, foi objeto de memórias e de

²⁰ Apud ibidem, p. 238.

²¹ 1998, op. cit., p. 51-52.

²² KILMURRAY, Elaine; ORMOND, Richard. **John Singer Sargent: portraits of the 1890s**. New Haven, London: Yale, 2002, p. 148. O catálogo *raisonné* de retratos pintados de Sargent contém uma miríade de histórias de rusgas entre o pintor e seus modelos. Nesse sentido, é particularmente interessante consultar o último volume do catálogo para conhecer alguns desses casos (KILMURRAY; ORMOND, op. cit., 2003), em especial, p. 46 (retrato da família Stiwell, n. 392), p. 76 (retrato de Lord Ribblesdale, n. 421), p. 97 (retrato do presidente T. Roosevelt, n. 439) e p. 149 (retrato da Sra. Sackville-West, n. 491). Não por acaso, Sargent abdicou de sua bem-sucedida carreira de retratista em 1907.

²³ William Caleb Loring, por exemplo, reconhece que, durante as poses, Sargent “[...] conversava o tempo todo, e de maneira muito agradável e divertida” (KILMURRAY; ORMOND, 2003, p. 108).

²⁴ KILMURRAY; ORMOND, 2003, op. cit., p. 113.

Philip de Lázsló mantinha excelentes relações com seus retratados²⁵. A convivência com o pintor era tão aprazível que alguns de seus clientes chegavam às raias da indiscrição²⁶. A rainha Vitória Eugênia da Espanha, por exemplo, confessou que considerava sua sogra - a rainha-mãe Maria Cristina - “uma mexeriqueira”, e pensava que seu marido não passava de um “bebê” e de um “idiota”. Este - o rei Alfonso XIII -, por sua vez, declarou que já estava cansado de reinar, e que, se o povo espanhol quisesse uma república, ele estava “mais do que pronto para dar o fora”²⁷ [Figura 6].

No que se refere a modelos contratados, é evidente que a relação cliente/prestador de serviços sofria uma inversão, o impedia esses personagens de agir caprichosamente durante as sessões, o que, por si só, já indica que atritos não deviam ser comuns nessas ocasiões. Lemaistre²⁸ afirma que, dos modelos profissionais, “Pode-se, mesmo, esperar bons conselhos eventualmente”. Isso, porque os modelos, segundo ele, “já que frequentaram pessoas cuja grande preocupação é a arte, vêm complementando tão bem aquilo que receberam de [bom] gosto natural, que exprimem – em geral, muito bem – conselhos às vezes preciosos”²⁹. Mas, nem por isso, abusando da liberdade que a companhia do artista pudesse sugerir, atreviam-se a opinar ou a prosear sem que este tomasse a iniciativa: “Eles sabem qual é seu lugar, e respeitam a meditação daquele que os emprega; mas, desde que [os artistas] estejam de bom humor, com o cigarro na boca, e dispostos a conversar enquanto pintam ou modelam, eles [os modelos] não deixam de dar a réplica”³⁰.

A ação: modelo tocando piano?

Na pesquisa, foram encontrados alguns registros de intervenções musicais durante descansos de pose. Fora as menções a Sargent tocando o piano³¹, há relato da esposa de de Lázsló tocando o violino enquanto seu marido pintava o retrato de Theodore Roosevelt³². Lady Speyer também tocou o violino para Sargent³³. Em *Trilby*, a



Figura 6 - Philip de Lázsló, *Rei Alfonso XIII com uniforme de husardo*, 1927. Óleo sobre tela, 160 x 100 cm. Madrid, Museu Reina Sofia. Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfonso_XIII_con_uniforme_de_h%C3%BAsar_\(Museo_Nacional_Centro_de_Arte_Reina_Sof%C3%ADa\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfonso_XIII_con_uniforme_de_h%C3%BAsar_(Museo_Nacional_Centro_de_Arte_Reina_Sof%C3%ADa).jpg)

25 Lázsló (1869-1937) era um retratista húngaro que pintou o *jet-set* internacional nas três primeiras décadas do século XX. Apesar de sua origem humilde, ele era um diplomata natural e uma pessoa de fácil convivência. Entre as relações de amizade que manteve durante toda a vida, estavam a família real da Grécia e o Duque de Gramont.

26 HART-DAVIS, Duff. **Philip de Lázsló: his life and art**. New Haven, London: Yale, 2010, p. 123-124.

27 Alfonso XIII fez esse comentário em 1910. Em 1931, ele abdicaria do trono, o que daria início à II República Espanhola.

28 Op. cit, p. 305.

29 Idem.

30 Idem.

31 Por exemplo, para Riley (KILMURRAY; ORMOND, 2003, p. 113).

32 HART-DAVIS, op. cit., p. 110.

33 KILMURRAY; ORMOND, 2003, op. cit., p. 185-187 e p. 193.

protagonista homônima de George du Maurier canta no ateliê³⁴. No entanto, nesta pesquisa, não foram encontradas menções a modelos profissionais que soubessem tocar piano – ou qualquer outro instrumento musical –, ou que o tenham feito em um estúdio de artista. Isso ocorria, provavelmente, porque esses trabalhadores eram egressos de classes sociais em que a educação musical formal ou não era prioridade, ou não era acessível³⁵ [Figura 7].



Figura 7 - John Singer Sargent, *Lady Speyer*, 1907. Óleo sobre tela, 147 x 96 cm. S. l., coleção privada. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a8/Lady_Speyer_by_John_Singer_Sargent.jpg

*algumas cadeiras; raramente, uma cômoda familiar*⁴¹ [...] . Entretanto, estes sumários alojamentos às vezes apresentam tênues marcas da busca de um prazer ou [de] uma intimidade: gaiola de passarinho, [...] cortinas nas janelas [...] ; na parede, algumas imagens coloridas recortadas de um semanário ilustrado, fotos de família, cujo uso começa a se difundir entre o povo após 1900.⁴²

Alain Corbin, no capítulo Bastidores do volume IV da *História da vida privada*, declara que “[...] Tocar bem piano [...] demonstra publicamente uma esmerada educação”³⁶. Efetivamente, no século XIX, uma “educação esmerada” exigia grandes investimentos, os quais uma família humilde, como a de um modelo profissional tradicional, dificilmente teria condições de fazer.

Amaury-Duval³⁷ e Lemaistre³⁸ concordam em declarar que as modelos profissionais começavam a posar muito jovens³⁹. Se uma família precisa colocar uma criança para trabalhar, é razoável suspeitar que seus pais sejam proletários, ou seja, que não dispõem de meios para poupá-la do trabalho infantil nem para investir em uma “educação esmerada”. Lemaistre⁴⁰ afirma, inclusive, que muitas dessas jovens vinham de famílias em que os pais também posavam, assim como grande parte das pessoas a seu redor. Para se ter ideia do grau de humildade em que as famílias de baixa renda viviam nessa época, basta conferir a descrição de uma habitação popular francesa típica do pré-1914:

[...] conforme o relatório dos pesquisadores de *La Réforme Sociale* [...], nas habitações operárias havia] Poucos móveis, poucos objetos: cobertas, utensílios de cozinha, uma mesa,

34 DU MAURIER, George. *Trilby*. Nova York e Londres: Harper and Brothers, 1901, p. 23.

35 Lady Speyer e Lucy de Lázsló, além de não serem modelos profissionais, pertenciam a importantes famílias britânicas.

36 In: PERROT, op. cit., p. 488.

37 Op. cit., p. 52.

38 Op. cit., p. 304.

39 Lemaistre afirma, na realidade, que muitas delas começavam a posar ainda bebês de colo, nos braços das mães.

40 Idem.

41 Quanto mais um piano.

42 Perrot, op. cit, p. 318.

Poder-se-ia argumentar, por outro lado, que essa moça não era uma modelo profissional ou que era uma modelo que ingressou no ofício depois de adulta – ou seja, que sabia tocar piano. Nesse sentido, argumenta favoravelmente Amaury-Duval, segundo o qual algumas mulheres começavam a posar relativamente tarde, “frequentemente pressionadas pela miséria.”⁴³

Uma interpretação possível: ou quando o observador é a chave da narrativa

Considerando o perfil tradicional de uma modelo, a interação da moça com o piano parece curioso, senão inconsistente, especialmente se observarmos que Almeida Júnior reproduziu outros elementos da cena de maneira coerente com um ateliê ordinário de artista no século XIX⁴⁴. Se a decoração do estúdio está de acordo com o padrão parisiense, se o tipo de artista está condizente com a “imagem” oitocentista de pintor e se a interação entre os personagens está verossímil, por que, então, colocar a jovem no piano?

A questão pode soar irrelevante, ou, inclusive, de resolução simples. Pode-se supor, que a razão tenha sido, simplesmente, composicional, já que um piano geraria um efeito mais pitoresco do que um trombone ou uma viola da gamba, por exemplo. Por outro lado, pode-se mesmo dizer que talvez a moça não saiba tocar o piano; ela estaria ali apenas gracejando, fazendo ruídos, e o artista teria embarcado na brincadeira, aplaudindo gentilmente a performance da neófito. Enfim, não sabemos exatamente em que Almeida Júnior estava pensando ao elaborar o quadro. Há, no entanto, uma hipótese que torna a modelo e o piano elementos não apenas coerentes, mas necessários.

Ao que tudo indica, Almeida Júnior buscou fazer um jogo com o nu. Segundo José Américo Motta Pessanha,⁴⁵

A tentativa de moralizar a nudez, estetizando-a, leva à concepção do nu artístico. Esse nu resultaria de um tipo especial de olhar: o olhar assexuado do artista que, ao contrário do olhar comum, vê qualquer objeto – mesmo um corpo nu de um homem ou mulher – apenas enquanto referencial ou modelo para a obra de arte. Esse olhar supostamente sem malícia [...] é aquele que o artista lança, ou deveria lançar, sobre o corpo de quem posa para o nu artístico. O mesmo tipo de olhar que se espera daquele que contempla o nu pintado ou esculpido: olhar destituído de conotação erótica, mobilizado tão-somente pela ‘sensibilidade estética’. Sincera ou hipócrita, não importa, o fato é que essa pretensa deserotização do olhar é um pressuposto da distinção entre olhar artístico e olhar vulgar, expressando-se nos diversos quadros que focalizam cenas de ateliê e a relação pintor/modelo.

⁴³ Op. cit., p. 51.

⁴⁴ Durante sua palestra no IV Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX, a pesquisadora dra. Fernanda Pitta apresentou uma pintura de Louis Galliac que representa uma modelo tocando o piano no ateliê de um artista, temática muito semelhante à de Almeida Júnior. Apesar de a obra não estar datada, ela sugere que a ideia da cena não era estranha à sensibilidade dos pintores no final dos 1800/ começo dos 1900.

⁴⁵ Despir os nus. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **O desejo na Academia (1847 – 1916)**. São Paulo: PW, 1991. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 14 dez. 1991 – 15 mar. 1992, p. 48.

Almeida Júnior, no entanto, ao atribuir à modelo uma habilidade que, em geral, essas profissionais não tinham, insere um elemento que permite desconfigurar a situação tradicional de “modelo e artista no ateliê”, ou seja, insere um elemento estranho na cena, desconstruindo o quadro esperado de “normalidade”. Se a narrativa não apresenta uma situação tradicional – ou real – de nu artístico, então ela abre uma pequena fissura nessa camada de “assexualidade” que deveria recobrir uma obra desse tipo. O nu, deixando de ser artístico, pode, então, tornar-se erótico. No entanto, para tornar essa interpretação viável, não basta, apenas, introduzir algo de incomum no espaço pictórico; o piano, e o papel que exercia no imaginário masculino da sociedade oitocentista, é fundamental para essa inflexão.

Alain Corbin⁴⁶ explica que, na Europa, “A grande moda do instrumento inicia-se em 1815; o pudor trabalha a seu favor, depois que a harpa, o violoncelo e o violão começaram a parecer indecentes.” Após a Monarquia de Julho, o piano democratiza-se entre as camadas burguesas a tal ponto que “Começa, inclusive, a tornar-se um pouco vulgar a partir de 1870”. Conforme citado anteriormente, tocar (bem) o piano era símbolo de uma educação esmerada. Ressalte-se que era uma atividade para as mulheres solteiras – “Saber tocar piano só faz aumentar as chances no mercado matrimonial.” Corbin brinca, inclusive, com a imagem do piano mudo, a assombrar a casa dos pais de jovens recém-casadas.

Dessa maneira, percebe-se que o piano, e a *moça ao piano*, é um elemento importante no jogo de sedução das classes médias e altas do século XIX. Sua qualidade erótica está implícita, mas é familiar aos círculos sociais em que Almeida Júnior – e o público de arte do século XIX – circulava. Corbin explicita o potencial lúbrico do instrumento:

[...] todas as cenas⁴⁷ que atestam a importância do instrumento na vida íntima referem-se, antes de mais nada, ao imaginário masculino da mulher ao piano⁴⁸. A cabeleira desfeita, o rosto incendiado pelas velas iluminando a partitura, os olhos perdidos no vazio, ela parece já a presa sonhadora oferecida aos desejos do homem.⁴⁹ [Figura 8]

De acordo com a hipótese que levantamos, outros elementos da pintura ganham significação especial, dentro de uma dinâmica em que se sobrepõem elementos de erotização e de disfarce dessa erotização, gerando um sistema contínuo de tensão. Por exemplo, a caracterização do artista na tela, como afirmado anteriormente, evoca a imagem daqueles grandes e respeitáveis pintores acadêmicos da Paris de finais do século XIX. Contudo, apesar da barba espessa, ele não é, ainda, um velho. Ou seja, a tensão sexual, disfarçada pela respeitabilidade

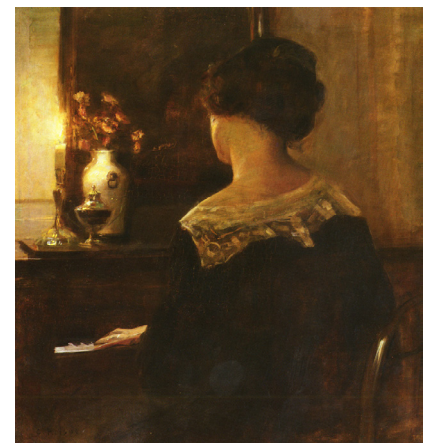


Figura 8 - Carl Vilhelm Holsøe: *Mulher tocando piano*, séc. XIX-XX. Óleo sobre tela, 73 x 78 cm. S. I., coleção particular. Fonte: <https://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=6155>.

46 In: PERROT, op. cit., p. 487-489.

47 “Danièle Pistone levantou na literatura romanesca do período 2 mil cenas nas quais ele [o piano] intervém. Metade delas diz respeito a moças [...]” (Ibidem, p. 487).

48 Corbin (Ibidem, p. 488-489) descreve o imaginário masculino da mulher ao piano como girando em torno de alguns perfis básicos: a jovem apaixonada, a mulher consumida pela paixão e a mulher ociosa à espera de seu homem.

49 Idem.

conferida pela barba, ainda existe potencialmente.⁵⁰ Mais ainda do que a barba, o tecido com que a modelo se cobre simboliza essa relação. Ora, mesmo que o pano lhe cubra o ventre, ainda deixa os seios à mostra.

Dessa maneira, Almeida Júnior parece compreender o observador como elemento essencial para que seu quadro realize todo seu potencial expressivo. Em princípio, a pintura apresenta um semi-nu, discreto, que, conforme a explicação de Pessanha, deve ser lido como um nu artístico, a-erótico. No entanto, seu autor trabalha com elementos da cultura e, até mesmo, do inconsciente do observador, para construir uma leitura da cena carregada de erotismo.

O descanso da modelo: à guisa de conclusão

Ao analisar a tela *O descanso da modelo*, de Almeida Júnior, verificamos que o artista faz uma representação que corresponde essencialmente ao que conhecemos dos ateliês parisienses no século XIX. O espaço recorda os estúdios dos grandes pintores burgueses, com inúmeras quinquilharias e com profusão de cores, estampas e texturas. A imagem dos artistas mais importantes do período, como Bouguereau e Cabanel, é evocada por meio da grande barba da figura masculina e, até mesmo, pelo cigarro na mão. Já a modelo, de costas para o espectador, encaixar-se no perfil das modelos disponíveis na época: jovem, bela, morena e, muitas vezes, italiana. O único traço incongruente com o que seria comum nesse período é a modelo a tocar o piano.

Efetivamente, no século XIX, uma modelo que soubesse tocar piano era particularmente incomum. No entanto, segundo nossa tese, a perfeita verossimilhança, nesse caso, não é importante para Almeida Júnior. Na realidade, para ele, não interessa retratar uma situação real; mas, sim, uma situação que *pareça* real, ou crível, para o observador oitocentista. Os recursos cenográficos de que lançou mão servem para dar um aspecto de respeitabilidade à interação entre uma moça nua e um homem vestido⁵¹. Ou seja, o autor cria uma cena aceitável para a moral da época, uma cena decente, ao travesti-la de elementos que remetem ao nu artístico, respeitável, assexuado. No entanto, insere, discretamente, elementos que provocam associações menos neutras, permitindo uma erotização que é tanto mais incômoda, porque difícil de identificar objetivamente. Em *O descanso da modelo*, Almeida Júnior transfere, da sala de estar burguesa, donzela e pretendente para o ambiente libertário do ateliê do artista, criando uma dinâmica em que o proibido e o permitido se entrelaçam, para criar uma pintura que é tanto ambígua quanto intrigante.

50 A relação direta barba/seriedade parece estar presente no inconsciente da sociedade ocidental, ao menos, a Grécia Antiga. R. R. Smith, em seu tratado sobre a escultura helenística (SMITH, R. R. **Hellenistic sculpture**. 1a reimp. Londres: Thames & Hudson, 2005), explicita o papel que a barba exercia na transmissão de uma imagem de maturidade e temperança. Segundo ele, Alexandre, o Grande, lançou a moda entre as gerações posteriores de reis gregos de ser representado na escultura não apenas com um aspecto jovem, mas com o rosto sem barba. Segundo o autor, os retratos de Alexandre e dos reis helenísticos típicos compartilhavam algumas características essenciais: “rosto perfeitamente barbeado, dinamismo, cabelos ‘real’ cheia” (p. 21). O uso da barba e do *himation* [...] tornaram-se símbolos básicos de um habitante da *polis* tradicional, e não de um membro da realeza ou da corte. Enquanto alguns gregos adotaram a nova moda de barbear-se, outros, como os filósofos e a maioria dos políticos citadinos, enfaticamente não o fizeram. Nesse imaginário coletivo, havia uma distinção básica entre o homem de puro intelecto e o homem de ação” (p. 33).

51 Para compreendermos o quando essa relação é sensível para a mentalidade da época, basta lembrarmos do escândalo provocado pelo *Almoço na relva* (1863), de Édouard Manet.